

C 033 670 Bachelorstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Leopold-Franzens-Universität Innsbruck

BACHELORARBEIT

betreut von Dr. Brigitte Rath

[im]Puls

Ulrich Rasches Theatersemiotik in einer Inszenierung von Schillers *Die Räuber*

Renate Plieseis (Matrikelnr. 00703117)

Mai 2021

INHALT

1.	Einführung	3
1.1.	<i>Die Räuber</i>	4
1.2.	Forschungsinteresse und These	5
1.3.	Methoden und Arbeitsschritte	6
1.4.	Zur Wahrnehmung von Theater: Medialität und Performativität	8
1.5.	Theatersemiotik	10
	1.5.1. Die theatralen Zeichen der Figur Franz Moor	11
2.	Puls als konstituierendes Element von Rasches Theatersemiotik	13
2.1.	SPRACHE	14
	2.1.1. Chor	15
	2.1.2. Zur Rhythmisierung metrisch ungebundener Sprache	17
	2.1.3. Dynamiken und Prozesse chorischer Probenarbeit	19
2.2.	MUSIK	21
2.3.	BÜHNE	25
2.4.	BEWEGUNG	27
3.	Zur physiologischen und psychologischen Wirkweise der Inszenierung	30
3.1.	Anstrengung als Kollektiverfahrung	32
4.	Das Kollektiv als Verdichtung von Schillers Drama	35
5.	Rekapitulation und Ausblick	39
6.	Bibliographische Angaben	41

1. Einführung

Seit einigen Jahren sind die Arbeiten des Regisseurs Ulrich Rasche nicht mehr von den großen deutschsprachigen Bühnen wegzudenken. Seine Inszenierungen sind geprägt von einer unverwechselbaren Ästhetik, die sich stets aus einer Maschinerie von Laufbändern oder Drehscheiben, live gespielten Originalkompositionen und zu Chorstellen verdichteten und rhythmisierten Textpassagen zusammensetzt. Rasches Adaption von Schillers *Die Räuber* ist dabei wohl eine seiner wirkmächtigsten Arbeiten, die ich ins Zentrum meiner Betrachtungen rücken werde.

Auch wenn Rasche zum Zeitpunkt der Premiere am Residenztheater München bereits den Ruf eines vielbeachteten Theaterregisseurs innehatte (vgl. Affenzeller 2019), war der immense Erfolg und Nachhall seiner Arbeit kaum absehbar. *Die Räuber* wurde zum renommierten Berliner Theatertreffen 2017 eingeladen und mit dem Nestroypreis als „Beste deutschsprachige Aufführung 2017“ ausgezeichnet (vgl. NP). Die Inszenierung wurde in der nachfolgenden Spielzeit am Residenztheater wiederaufgenommen, ist mittlerweile auf DVD erschienen (vgl. BS2) und wurde ausgiebig im Feuilleton besprochen. Aus der Kollaboration mit dem Komponisten Ari Benjamin Meyers ist also eine Arbeit entstanden, die nicht nur die Grenzen zwischen Sprech- und Musiktheater auslotete und aufhob, sondern vor allem auch das Kollektiv bzw. das kollektive Sprechen betonte und folglich den Fokus der Kritik auf ihre chorischen Elemente lenkte. Der Chor spielt in *Die Räuber* – wie auch in anderen Inszenierungen Rasches – eine zentrale Rolle. Dies ist insofern bemerkenswert, als das Stück ein metrisch ungebundenes Drama ist, in dem es kaum chorische Stellen gibt – während aber der Titel an sich auf ein Kollektiv verweist: „Die Chor-Figur wird zum Titelgeber deutscher Gegenwartsstücke, deren Reihe mit den RÄUBERN beginnt.“ (Schleef 1997, 7) Die Entscheidung des Regisseurs, Schillers Text derart zu beugen, ist formal gleichermaßen problematisch wie reizvoll – vor allem in Kombination mit dem Sog der Bühnenmusik Meyers’.

Das plurimediale Setting dieses „Mensch-Maschine-Schiller-Amalgam[s]“ (Leucht 2016) ist stilistisch auffallend und auffallend stilisiert. Mit dieser Arbeit möchte ich also eine Analyse der Gestalt und medialen Beschaffenheit von Rasches Inszenierung vorlegen und zu einem tieferen Erkenntnisgewinn über ihre Funktions- und Wirkweise beitragen.

1.1. Die Räuber

Die Popularität von Schillers Sturm und Drang-Frühwerk scheint ungebrochen, das Stück wird regelmäßig und auffallend oft inszeniert. Worauf gründet aber diese ständige Neuverortung? Und warum eignet sich der Klassiker in besonderer Weise für Ulrich Rasches Inszenierungsstil?

Franz und Karl Moor – die beiden ungleichen Brüder stehen von Beginn an in Opposition zueinander, sind familiär und gesellschaftlich zunehmend exponiert und in ihren extremen Positionen isoliert. Wechselseitige Annäherung geht verloren, der Bruderdialog findet nicht mehr statt. Die Stimmen und Reden im Stück changieren ständig zwischen radikalem Einzelgängertum oder Evokation des Kollektiven. Nun befeuert das gegenwärtige gesellschaftspolitische Klima eindeutige Positionierung des Individuums, verlangt aber auch Bekenntnis zu diversen Gesinnungsgemeinschaften oder Gruppierungen. Im Allgemeinen mag die fortdauernde Faszination für Schillers Drama also auch dem Wunsch geschuldet sein, mit den künstlerischen Mitteln und dem Brennglas des Theaters Mechanismen der Radikalisierung durchschauen zu wollen und sie auf ihre Relevanz für jenes gegenwärtige Klima hin zu prüfen. Im Speziellen bietet die Art und Funktionsweise von Rasches chorischem Theater einen idealen Exerzierplatz für das Kollektiv der Räuber, in dem zwar immer wieder individuelle und zweifelnde Stimmen hörbar werden, um schlussendlich aber doch vom Gleichklang der Gruppe absorbiert zu werden. *Die Räuber* ist also ein Stück, das die Entwicklung und Bildung eines Kollektivs bzw. Chors dezidiert ermöglicht.

Zwar betont Rasche, dass er an einer allgemeinen Politisierung des Theaters nicht interessiert ist (vgl. BS1), das Drama selbst lässt sich inhaltlich aber kaum unpolitisch lesen: „Schillers *Räuber* [...] sind zweifellos ein Stück über die politische Macht, den

Machtkampf, die Frage nach der gerechten und ungerechten Herrschaft und auch über die Legitimität des Widerstands.“ (Scherpe 1979, 17) Bezüglich der Struktur ist das Politische „im Stück manifest“ (ebd.). Dass Rasche gemeinsam mit Sebastian Huber (zum Zeitpunkt der Inszenierung Chef dramaturg am Residenztheater) schließlich Passagen aus *Der kommende Aufstand* und *An unsere Freunde* vom anonymen und dem linksradikalen Spektrum zugeordneten Unsichtbaren Komitee (Comité invisible) für seinen Theatertext aufbereitete, zeugt vom politisch zeitgenössischen Tenor dieser Entscheidung.

1.2. Forschungsinteresse und These

Bereits ein unbedarfter erster Hör- und Seheindruck von *Die Räuber* via Trailer oder TV-Aufzeichnung kann einen Eindruck von der unwiderstehlichen Sogwirkung vermitteln, die diese Spielart chorischen Theaters auszulösen vermag. Ebenfalls weisen die ausgeprägten formalen Aspekte von Rasches Arbeit in ihrer Bündelung über die Kraft von Schillers Drama hinaus; sie betonen die Wirkmacht des Sprechens und ermöglichen durch ihre Synchronisation mit weiteren Komponenten wie der Musik und der Bewegung eine völlig ungewohnte Wahrnehmung von Theater. Das inszenierungsimmanente musikalische Moment und die auf verschiedenen Ebenen anzutreffenden Strukturen von Rhythmus und Rhythmisierung – vor allem eben der Sprache – eröffnen in der Beschäftigung mit dieser Inszenierung ein zutiefst intermediales Forschungsfeld. Daran schließen sich diverse Fragestellungen zu Performativität und Medialität an (vgl. Kap. 1.4.).

Ich möchte in dieser Arbeit zeigen, dass der Puls bzw. der metrische Schlag die zentralen theatralen Zeichen von Ulrich Rasches Inszenierung konstituiert und in ihrer Form bedingt – zu diesen theatralen Zeichen zählen die Sprache bzw. die Art und Weise des chorischen Sprechens, die repetitive und minimalistische Musik, die Beschaffenheit der Bühne/der Bühnenkonstruktion sowie die ständige Bewegung der Akteur:innen. In diesem plurimedialen Setting nimmt der Puls also eine überaus dominante Funktion ein. Die Interdependenz der theatralen Zeichen wird eindeutig erkennbar; durch ihr synchrones Sicht- und Hörbarwerden entfalten sie schließlich ihre eigentümliche Wirkung.

Erika Fischer-Lichte spricht vom Verbund verschiedener Künste im Theater:

Es gälte also zu ermitteln, welche Möglichkeiten für ästhetische Erfahrung dadurch eröffnet werden, dass verschiedene Künste zusammentreten; wie diese Möglichkeiten sich verändern, je nachdem welche Künste bei der Entstehung derartiger ‚Verbünde‘ zusammenwirken und auf welche Art sie zusammenwirken: ob sie ohne erkennbaren Zusammenhang lediglich nebeneinander auftreten oder sich wahrnehmbar aufeinander beziehen, ob sie sich gegenseitig ergänzen und stützen oder gar miteinander verschmelzen. (Fischer-Lichte 2010, 22)

Bei Rasche, so will ich zeigen, werden diese verschiedenen Künste durch das Metrum synchronisiert, miteinander verschränkt und zu einem organischen Setup theatraler Zeichen verdichtet.

In weiterer Folge möchte ich mithilfe der Ergebnisse diverser neuropsychologischer Studien die Wirkweise eben dieser theatralen Zeichen auf das Publikum beleuchten, um dem recht uneindeutigen und nur vage um- und beschreibbaren Konzept von Sogwirkung mehr definitorische Schärfe zu geben. Und schließlich bleibt noch die Frage nach der Bedeutung des Chors für Schillers Drama selbst – ich möchte untersuchen, wie die Installation eines Kollektivs für die Inszenierung auf den eigentlichen Dramentext zurückwirkt und welche Auswirkungen das Chorische auf die jeweiligen Rollen und Figuren hat. Oder anders – wann ermöglicht oder erlaubt das Kollektiv das Hervortreten eines Individuums und wann erleichtert die Gruppe ein Zurücksinken des Einzelnen ins Kollektiv?

1.3. Methoden und Arbeitsschritte

Zahlreiche Publikationen der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte gehören zum Standardrepertoire der Intermedialitätsforschung und zur Pflichtlektüre verschiedener Richtungen, die – wie die Komparatistik – interdisziplinär an die Theaterwissenschaften anschließen. Auch aktuelle Kompendien beziehen sich auf ihre Arbeiten (vgl. Roselt/Weiler 2017). In der Recherche wurde klar, dass sich Fischer-Lichtes Überlegungen zur Theatersemiotik als besonders nützliches Werkzeug für die Analyse von Rasches Adaption anbieten (vgl. Kap. 1.5.). Durch die Anwendung ihrer theatersemiotischen Begriffe wird es möglich, diverse Phänomene und Spezifika der Inszenierung einzugrenzen und greifbar zu

machen. Ebenso nützlich wie die Durchsicht zahlreicher Sammelbände, die unter Fischer-Lichtes Herausgeberschaft Themenbereiche wie Körperlichkeit, Wahrnehmung oder Medialität im Theater ausleuchten, zeigten sich schließlich verschiedene poetologische Essays und Texte von Einar Schleef. Dessen Einfluss auf den Entwicklungsprozess von Ulrich Rasches Chorästhetik kann nicht unterschätzt werden – nicht nur Rasche selbst erwähnt Schleef in einigen Gesprächen (vgl. BS1), auch werden Auszüge aus Schleefs *Droge Faust Parsifal* dramaturgisch genutzt, um *Die Räuber* für das Programmheft des Residenztheaters thematisch aufzubereiten (ebd.). Schleef denkt in seinen assoziativen Texten über den antiken Chor bzw. dessen Neuverortung im Theater des späteren 20. Jahrhunderts genau so nach wie über die Bedeutung Schillers und die Rolle des klassischen deutschen Dramas (vgl. Schleef 1997). Auch thematisiert er Bereiche wie Sprachtempovariation, Impuls, Sogwirkung oder Wortverständlichkeit und bietet somit insgesamt einen nützlichen Deutungsapparat für die Theaterarbeit Rasches.

Für die Analyse dieser Inszenierung bzw. für das allgemeine Verständnis von Geschehen auf der Bühne muss eine grundlegende Frage geklärt werden, nämlich die nach der Textfassung bzw. der Textgestalt. Hierzu ein klärendes Zitat zur Unterscheidung von Theatertext, Inszenierungstext und Aufführungstext:

Der Theatertext ist die bereits definierte textliche Vorlage. Er wird durch die Inszenierungsarbeit des künstlerischen Stabes in eine szenische Form gebracht bzw. als szenisches ‚Kunstwerk‘ entworfen, das man den Inszenierungstext nennen kann. Die allabendliche Realisierung der Inszenierung produziert den Aufführungstext mit seinem Ereignischarakter. Er ist die einzige Textebene, die der Rezipient streng genommen unmittelbar wahrnehmen kann. (Balme 1999, 83)

Nun übernimmt Rasche nicht einfach Schillers Damentext. Sein Theatertext setzt sich zusammen aus gekürzten (und teils in der Reihenfolge veränderten) Abschnitten des Originals, sowie weiteren Passagen aus Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen* und den bereits erwähnten Texten *Der kommende Aufstand* sowie *An unsere Freunde des Unsichtbaren Komitees*.¹

¹ Dankenswerterweise stellte mir das Residenztheater München das hausinterne Soufflierbuch der Inszenierung zur Verfügung und machte somit die aufwändige Erstellung eines Regiebuches obsolet – nicht nur erleichterte dieses Soufflierbuch die Recherchearbeit zum Theatertext enorm, es lieferte auch aufschlussreiche Einblicke zu den Chorstellen an sich (vgl. Kap. 2.1./4.)

Die Formung bzw. szenische Ausgestaltung des Theatertexts erfolgt demnach im Inszenierungstext: „Dieses Zusammenspiel der szenischen Elemente [...] kreiert eigene Situationen, Atmosphären und Bedeutungen.“ (Roselt/Weiler 2017, 58). Um die im vorherigen Kapitel vorgestellte These adäquat zu stützen, war es also notwendig, besonders passend erscheinende Passagen des Inszenierungstexts auszuwählen und im Hinblick auf eben jene Bedeutungen im Detail zu analysieren. Dabei zeigte sich, dass sich der Theatertext des Soufflierbuchs an einigen Stellen vom DVD-Mitschnitt (vgl. BS2) unterscheidet. Umso eindrücklicher erscheint vor diesem Hintergrund die Tatsache, dass ein Aufführungstext tatsächlich ein unwiederbringliches und einmaliges Ereignis ist; es zeigt aber auch, dass im Verlauf der Aufführungshistorie immer wieder in den Theater- und Inszenierungstext eingegriffen worden ist. Selbst ein Theatertext ist mitunter also nur eine Momentaufnahme in einem fortdauernden Veränderungsprozess und auch der daraus entwickelte Inszenierungstext bleibt nicht zwingend in seiner Form fixiert.

1.4. Zur Wahrnehmung von Theater: Medialität und Performativität

Diese Einmaligkeit eines Aufführungstexts wird demnach umso deutlicher, wenn die Rezeptionserfahrung einer live miterlebten Aufführung mit derjenigen eines Mitschnitts abgeglichen werden kann. Die subjektiv gefärbte Erinnerung an die ganzheitlich erlebte Aufführung bliebe zu trügerisch und zu ungenau, um detaillierte Analysen zu erstellen: „Damit schafft die Videoaufzeichnung in vielen Fällen eine entscheidende Voraussetzung, um [...] eine semiotische Analyse in der genauen Beschreibung der performativen Prozesse verankern zu können.“ (FL1, 241) Die Verschiedenartigkeit von unmittelbar erlebter und technisch reproduzierter Aufführung eröffnet also ein Spannungsfeld der Medialität. Der Medienwechsel von „Live-Performances“ (FL3, 11) zu „mediatisierte[n] Performances“ (ebd.) ist eindrücklich, mitunter verfremdend und muss für die Analyse und alle daraus abgeleiteten Ergebnisse stets im Blickwinkel bleiben. Bedingt durch den imposanten Gesamteindruck von visueller, auditiver und emotionaler Sinneserfahrung von Rasches *Die Räuber*-Inszenierung ergibt sich hier eine beträchtliche Diskrepanz zwischen dem Live-Erlebnis und der Wiedergabe der Aufzeichnung. Die Erinnerung an die

eigentliche Sinneserfahrung ist vor allem auch im Bezug auf das damit verbundene, irritierende Raumgefühl essentiell: Rasches Bühnenbild wirkt im Theater selbst derart wuchtig, sodass eine Aufzeichnung mit ihren zahlreichen Close-Ups und der Ausblendung des Zuschauerraums diesen Eindruck niemals adäquat wiedergeben kann. Die „erinnerten Wahrnehmungen von Nicht-Sprachlichem“ (FL1, 243) bzw. die Versprachlichungsprozesse von ganzheitlichen Sinneserfahrungen bilden also ein thematisches Feld, das in erster Linie mit den medialen Eigenschaften der eigentlichen Live-Performance verknüpft ist. Die mediatisierte Performance ist von dieser Versprachlichungsproblematik perzeptiver Eindrücke nicht so sehr betroffen, da ihre technische Wiederholbarkeit eine detaillierte Analyse ermöglicht, die wohl per se nüchterner ausfällt und nicht so sehr unter dem Eindruck der unmittelbaren Wucht einer Live-Performance steht (vgl. Kap. 3.).

Der Begriff der Performativität impliziert, dass Aufführungstexte als performative Akte verstanden werden: „Losgelöst vom Performativen kann es in Aufführungen keine Bedeutung geben.“ (FL1, 233). Das heißt, dass sich das Verständnis von Theater ganz im Sinne eines *performative turn* gewandelt hat, herrschte für lange Zeit doch die „[...] allgemein dominierende Vorstellung vom Primat des Textes über die Aufführung, des Wortes (Geistes) über den Körper im Theater [...]“ (FL1, 16). Die zahlreichen Kürzungen, die Rasche an Schillers Drama vornimmt, die Reduktion des Originals im Sinne eines schlanken Theatertexts, schlagen in dieselbe Kerbe. Durch diese Eingrenzung der Textebene kann und muss das Performative jedoch gestärkt werden – die Veränderung der Sprache bzw. der Sprechweise reduziert gewissermaßen also die Dominanz der ursprünglichen Textgestalt, betont aber das körperliche und performative Momentum des Sprechens an sich (vgl. Kap. 2.1.). Dadurch rücken Körper und Aktion vermehrt in den Fokus: „Indem das Theater [...] ganz ausdrücklich mit seiner Materialität, Medialität und Semiotizität spielt, spielt es zugleich auch mit den Konzepten von Performativität und Ereignis und redefiniert so den Begriff der Aufführung.“ (FL1, 328)

1.5. Theatersemiotik

Um einen solchen Aufführungstext adäquat beschreiben zu können, braucht es verschiedene Kategorien, in denen das Geschehen auf der Bühne systematisch erfasst und verwertbar gemacht werden kann. Der theatersemiotische Entwurf von Fischer-Lichte aus dem Jahre 1983 ist dafür – nach wie vor – ein probates Werkzeug und bietet einen niederschweligen Zugang zur Analyse von theatralen Codes:

Theater erfüllt seine allgemeine Funktion, Bedeutung zu erzeugen, nicht nur unter ganz spezifischen Bedingungen [...], sondern auch – wie alle anderen kulturellen Systeme – auf eine ganz spezifische Weise: auf der Grundlage eines besonderen, nur ihm eigenen Codes, des internen Codes des Theaters. [...] Wenn wir untersuchen wollen, wie das Theater als ein spezifisches bedeutungserzeugendes System funktioniert, müssen wir daher seinen Code beschreiben und analysieren, also seine Zeichen und ihre möglichen Kombinationen und Bedeutungen. (Fischer-Lichte 1983, 25)

Zuallererst wird die Unterscheidung zwischen akustischen und visuellen Zeichen getroffen (vgl. Fischer-Lichte 1983, 28). Zur ersten Gruppe gehören die linguistischen Zeichen, also sämtliche sprachlichen und sprachbezogenen Äußerungen. An diese sind wiederum die paralinguistischen Zeichen geknüpft – zu ihnen gehören stimmliche Qualitäten wie Tonhöhe, Lautstärke, Stimmfärbung, Lautdehnung u.a. Werden die linguistischen Zeichen gesungen, treten sie im Verbund mit musikalischen Zeichen auf. Weitere Geräusche und nonverbale Signale gehören ebenfalls mit zur Gruppe der akustischen Zeichen.² Sämtliche akustische Zeichen sind transitorisch, sie bleiben also nicht bestehen und vergehen sogleich nach ihrer Erstellung. Ebenfalls zu den transitorischen Zeichen zählt die große Gruppe der kinesischen Zeichen. Sie sind visuell und an die unmittelbar wahrnehmbare Körperlichkeit der Darsteller:innen gebunden (im Gegensatz dazu lassen sich akustische Zeichen auch dann wahrnehmen, wenn sich die Darsteller:innen beispielsweise außerhalb des sichtbaren Bühnenraums befinden). Die kinesischen Zeichen unterteilen sich in mimische, gestische und proxemische Zeichen. Mimische Zeichen beziehen sich auf sämtliche Bewegungen des Gesichts wie Lachen, Weinen, Heben der Brauen, Rümpfen

² Gerade der Umgang mit Sprache bzw. die spezifische Art des Sprechens in Rasches Inszenierung stellt die Frage nach der eindeutigen Zuordenbarkeit der linguistischen Zeichen, bleibt doch oftmals uneindeutig, ob sie der paralinguistischen oder der musikalischen Zeichenkategorie zugeteilt werden können (vgl. Kap. 2.1.).

der Nase usw. Auf diverse Bewegungen sämtlicher anderer Körperteile wie Kopf, Rumpf, Schultern, Arme, Hände, Beine, Füße bzw. auf Bewegungen des Körpers ohne Positionswechsel weisen die gestischen Zeichen hin. Sie unterscheiden sich von den proxemischen Zeichen, die eine Körperbewegung im Raum beschreiben (Gehen, Laufen, Kriechen, Tanzen usw.).³ Zu den visuellen Zeichen zählen schließlich noch Maske, Frisur oder Kostüm. Sie sind nicht transitorisch und den Körpern der Darsteller:innen zugeordnet, während Requisiten, Beleuchtung und Konzeption der Bühne auf den Raum bezogen sind. Für die Analyse der dominanten – d.h. vom Puls bzw. dem Metrum in ihrer Form bedingten – Inszenierungskomponenten Sprache, Musik, Bühne und Bewegung fallen sie jedoch kaum ins Gewicht.

Auffällig ist, dass gestische Zeichen bei Rasche sehr selten für Körperkontakt nutzbar gemacht werden. Und in einer Inszenierung, die den Blick der Schauspieler:innen hauptsächlich nach vorne bzw. in die Ferne richtet, fallen mimische Zeichen wie Augenbewegungen und direkte Blicke umso mehr auf. Zumeist markieren sie inhaltliche Höhe- oder Wendepunkte. Das chorische „Es lebe der Hauptmann!“ am Ende von Chorszene 1 wird beispielsweise von einem Blick Spiegelbergs auf Karl begleitet (BS2, 40:25), bevor er als Einziger von der Gruppe wegbricht und am Laufband nach hinten abfährt (was wiederum per Blick von Razman kommentiert wird). Der Beginn der unmittelbar nachfolgenden Szene wird mit Franz' Blick auf Amalia eröffnet, in dem sich sowohl Begehren als auch Berechnung sammeln (BS2, 42:12).

1.5.1. Die theatralen Zeichen der Figur Franz Moor

Franz spielt in seiner Position als Intrigant und großteils allein agierender Außenseiter für die großen Chorszenen der Inszenierung kaum eine Rolle – auch wenn er sich in Chorszene 4 mit dem Kollektiv bewegt (vgl. Kap. 2.3./4.). Seine Sprache und Bewegung ist weit weniger vom metrischen Schlag geprägt als diejenige des Räuberkollektivs. Die Darstellung seiner Figur – eindrücklich gespielt von Katja Bürkle (vgl. BS1) – scheint im

³ Auch die Gruppe der proxemischen Zeichen eröffnet im Hinblick auf Rasches Inszenierung ein kuriozes Feld für Analysen (vgl. Kap. 2.3./2.4.).

Kontext der theatralen Zeichen und des medialen Spannungsfelds zwischen Live-Performance und mediatisierter Performance jedoch aus mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Für die genauere Betrachtung der chorischen Sprache erfährt Franz kaum thematische Beachtung. Um aber seiner Bedeutung für das Stück bzw. für die Inszenierung gerecht zu werden, folgen vorab einige Anmerkungen zur Art und Weise seiner Darstellung.

Fischer-Lichte begreift den „Körper des Schauspielers als ein Material [...], um beliebige theatrale Zeichen hervorzubringen“ (Fischer-Lichte 1995, 9). Nun ist es im konkreten Fall erst die mediatisierte Performance, die einige detaillierte Blicke auf die mimischen und gestischen Zeichen der Figur Franz erlaubt, welche im transitorischen Eindruck der live erlebten Aufführung aus der Distanz gar nicht oder nur undeutlich erkannt werden können. Erst die Kamera ermöglicht es, den Geifer zu sehen, der von Franz' Kinn tropft (BS2, 07:08). Auch seine Tränen, die er während einer Zusammenkunft mit Amalia vergießt (BS2, 44:59), werden nur durch die Nahaufnahme seines Gesichts erkennbar. Katja Bürkle bringt autosuggestiv Reaktionen ihres Körpers hervor, die als mimische Zeichen Franz' gelesen werden müssen und dem „Ausdruck der Primäraffekte“ (Fischer-Lichte 1983, 47) der Figur dienen. Selbst der unmittelbare Beginn der Inszenierung ist von einem irritierenden Moment gekennzeichnet, in dem sich ein vermeintlich verzweifertes Weinen von Franz in ein zynisches Lachen wandelt. Dieses „weder sprachbegleitende noch sprachersetzende paralinguistische Zeichen“ (Fischer-Lichte 1983, 45) dient der Einführung der Figur und dem Ausdruck ihrer „inneren Vorgänge“ (ebd.). Das Oszillieren zwischen der Figur des Mannes Franz Moor und dem Eindruck der Stimme und des Körpers der ihn darstellenden SchauspielerIn bringt ein Zeichen hervor, das auf „spezielle kulturelle Identifikationen“ (Fischer-Lichte 1983, 39) verweist und in weiterer Folge auf den Umstand, dass Stimme bzw. Stimmqualität „ebenso als Zeichen für charakterliche Merkmale aufgefaßt“ (ebd.) werden kann. So wie Franz' manipulative Briefe Ereignisse falsch vorgeben und imaginativ großen Schaden bei den Adressaten hinterlassen, so suggestiv geht er auch im unmittelbaren Zusammentreffen mit seinem Vater vor: Franz berichtet von einem Ereignis, bei dem Karl von einer Kugel an der rechten Hand getroffen wird, während er eine Fahne in der Linken hält (BS2, 59:55) – er stellt diesen Moment mit

Arm- und Handbewegungen nach. Hier wird Karl also lediglich durch ein gestisches Zeichen imaginiert und entsteht so vor dem inneren Auge des alten Moor – und des Publikums. Sogar seinen Selbstmord stellt Franz, ins Kollektiv eingereiht, pantomimisch dar. Innerhalb eines Inszenierungstexts, der von der Synchronisierung seiner theatralen Zeichen geprägt ist, nimmt der Außenseiter Franz diesbezüglich eine Sonderstellung ein.

2. Puls als konstituierendes Element von Rasches Theatersemiotik

Das plurimediale Setting der Inszenierung und die Beschaffenheit der vom Puls bzw. dem metrischen Schlag geformten theatralen Zeichen – Sprache, Musik, Bühne, Bewegung – wurde einleitend bereits skizziert. Rasche hat über die Jahre einen Stil entwickelt, der in seiner Struktur und Ästhetik unverkennbar ist und stets die Rolle des Chors betont. Elemente von Minimal Music, abstraktem Expressionismus, Pop Art oder dem japanischen Nō-Theater (vgl. BS1) dienten der Entwicklung seiner Arbeiten ebenso wie „Traditionen des Figurentheaters, des Maskenspiels, die Mechanisierung von Spielvorgängen, Maschinentheater, das Theater von Robert Wilson oder Einar Schleef [...]“ (ebd., 13) Sebastian Huber fragt diesbezüglich nach der Funktion des rhythmischen „Korsetts“ (BS1, 12) für *Die Räuber*, während die Kritik eine „Sehnsucht nach Konzentration“ (Affenzeller 2019) erkennen will – beide Aspekte beziehen sich auf das Metrum und sollen in den nachfolgenden Kapiteln behandelt und ausgeleuchtet werden.⁴

Rasches Inszenierung zeigt klar, dass sich jeweils zwei der vier dominanten theatralen Zeichen stark aufeinander beziehen – Sprache und Musik, Bühne und Bewegung. Aus diesem Grund plädiere ich dafür, die Kategorien der theatralen Zeichen nach Fischer-Lichtes Definition nicht strikt voneinander abzutrennen, sondern sie paarweise zu verschränken. Da es in der theatersemiotischen Analyse des Stücks des öfteren zu Überschneidungen und Überlagerungen von Zeichenkategorien kommt (was aber kein

⁴ Der Aufsatz „Gestisches Tempo“ von Zenck/Fichte/Kirchert (vgl. FL2) beschäftigt sich mit der Verkörperung von Zeit in der Musik und fragt danach, inwiefern „Zeitstrukturen im musikalischen Prozeß den ‚Körper des Spielers vermessen‘“ (FL2, 345); im Hinblick auf Rasche möchte ich argumentieren, dass eine Zeitstruktur – und nichts anderes ist der Puls im Sinne einer Kerbung der kontinuierlich verlaufenden Zeit – also nicht nur die Körper der Darsteller:innen, sondern *das ganze Set* der vier relevanten theatralen Zeichen vermisst und bestimmt.

grundsätzliches Spezifikum dieser Inszenierung ist), haben wir es eher mit paralinguistisch-musikalischen und gestisch-proxemischen Zeichen zu tun. Obwohl sie alle vom Metrum in ihrer Form bedingt sind, muss bei ihrer Betrachtung stets mitgedacht werden, dass proxemische und gestische Zeichen vom Körper im Raum erzeugt werden; das besondere Nahverhältnis dieser Zeichenkategorien führt eben auch zur besonderen Nähe von Bühne und Bewegung. Ähnliches gilt für die musikalischen und paralinguistischen Zeichen der Schauspieler:innen und Sänger; sie werden von der Stimme im Verlauf der Zeit hervorgebracht und bedingen daher die besondere Nähe von Musik und Sprache.

2.1. SPRACHE

„Gesprochener Gesang oder gesungenes Sprechen?“ (Schleef 1997, 49) Die Begründung für die Anknüpfung des musikalischen Zeichens an das paralinguistische liegt im Grad der Rhythmisierung der Sprache – diese ist bei Rasche eindeutig dem musikalischen Spektrum zuzuordnen (auch wenn der Theatertext selbst gesprochen bleibt und nicht gesungen wird). Charakteristika wie eine bestimmte Vehemenz der Sprechstimme oder Färbung des Tonfalls ließen sich zwar als paralinguistisch klassifizieren; es sind allerdings die genau gesetzten Zäsuren, die vor allem in den Chorszenen sämtliche Textpassagen kennzeichnen und sich nicht allein in der paralinguistischen Kategorie festmachen lassen (vgl. Kap. 2.1.2.). Diese Zäsuren, vom metrischen Schlag geformt, lassen sich eben auch als musikalische Pausen interpretieren und begründen diese Annäherung der theatralen Zeichen. Ihre eindeutige Unterscheidung ist nicht immer möglich, daher das Plädoyer für den Verbund der beiden Zeichenkategorien.

Zum Zusammenwirken der verschiedenen Parameter gibt Fischer-Lichte eine Richtung vor, die sich zu einem Gedanken über Rasches Sprachbehandlung weiterentwickeln lässt: „So bewirkt die Vereinigung von Sprache, Musik und Gebärde, dass Musik und Gebärde stärker semantisiert werden, Sprache dagegen desemantisiert.“ (Fischer-Lichte 2010, 19) Ich möchte im konkreten Fall bei Rasche dazu anregen, diese Desemantisierung der Sprache anders zu verstehen, nämlich als eine Abkehr von der Dominanz des Texts hin zu einem Verständnis von Sprache als einem performativen Akt und gleichberechtigtem

Parameter in einem plurimedialen Setting.⁵ Jedoch – gerade durch die formal so genaue Behandlung der Sprache wirkt sie auf sich selbst zurück. Durch ihre Stilisierung wird ihre Form betont und vor allem durch das chorische Sprechen ins Zentrum der Perzeption gerückt. Um schließlich tiefer zum auffälligsten Charakteristikum von Rasches Sprache – nämlich ihrer eigentlichen Rhythmisierung – vorzudringen, sind vorab einige allgemeine Überlegungen zum Chor und den Chorszenen der Inszenierung notwendig.

2.1.1. Chor

Rasches Chorarbeit schließt an eine Tradition deutschsprachiger Bühnen an, die dem Chor im Verlauf des späteren 20. Jahrhundert eine prominente Rolle zurückgegeben haben. Einer der prägendsten Vertreter dieser Chorarbeit ist eben Einar Schleef, der im Chor eine „Gemeinschaft der Figuren, die eine Sprache sprechen“ (Schleef 1997, 10) sieht, sowie „das verbindende Element von Individuen, das identitätsstiftende Moment der Gemeinschaft“ (BS1, 9). Insofern verwundert es nicht, wenn sich Schleef explizit zu Schillers Drama äußert, ist diesem doch jener identitätsstiftende Gemeinschaftsmoment inhaltlich eingeschrieben. Schleef hält *Die Räuber* für ein „Gegenwartsstück [...], in dem der Chor und sein Thema neu definiert werden.“ (Schleef 1997, 11) Rasche schließt nun genau an diesen Gedanken an, indem er den Chor einerseits zum gleichberechtigten Protagonisten neben den Hauptfiguren macht und andererseits durch die Einarbeitung von pamphletartigen Passagen aus *Der kommende Aufstand* und *An unsere Freunde* den Gegenwartsbezug verdeutlicht.

Bei Schiller finden wir lediglich eine einzige Chorstelle (vgl. Schiller 2018, 112/113) – sie ist kurz gehalten und weder inhaltlich noch formal von größerer Relevanz. Und selbst wenn am Ende des Dramas einige wenige Passagen als kollektive Äußerung ohne konkrete Figurenzuordnung auftauchen (Schiller 2018, 124ff/143ff.), so zeigt sich, dass die Anzahl und Dauer der Chorszenen in der Rasche-Inszenierung eine massive Veränderung des Originaltexts im Sinne einer inhaltlichen und formalen Ausrichtung auf das Kollektiv

⁵ Auch David Roesner erkennt und thematisiert diese Desemantisierung: „Gerade die Verabschiedung der Semantik als allein selig machende Funktion des Textes ist – mit Blick auf das zeitgenössische Theater und seine Paradigmen – eine durchaus moderne Position [...]“ (Roesner 2003, 24/25)

mit sich bringt. Die Kulmination der vier vom Puls bestimmten theatralen Zeichen erfolgt in besagten Chorszenen; in ihrem Verbund entsteht ein Rausch gruppendynamischen Vorwärtsdrängens. Diese formale Verdichtung ist es auch, die in weiterer Folge schließlich zu einer sinnlich-rezeptiven Sogwirkung für das Publikum führt (vgl. Kap. 3./3.1.).

Schillers Original besteht aus fünf Akten zu jeweils 2-5 Szenen. Rasche übernimmt diese Ordnung grob für seinen Theatertext, kürzt oder ergänzt dabei aber zahlreiche Passagen und fasst Aussagen, die im Original einzelnen Figuren zugeschrieben sind, zu kollektiven Äußerungen zusammen (vgl. Kap. 4.). Die so entstandenen Chöre zeigen sich wie folgt:

Chorszene 1 – 1. Akt, 2. Szene

Ort der Handlung bei Schiller: Schenke an den Grenzen von Sachsen. (Schiller 2018, 21)

Dauer in Rasches Inszenierung: ca. 24 Minuten (BS2, 17:25-41:36)

Chorszene 2 – 2. Akt, 3. Szene

Ort: Die böhmischen Wälder. (Schiller 2018, 59)

Dauer: ca. 34 Minuten (BS2, 1:08:45-1:42:25)

Chorszene 3 – 4. Akt, 4. Szene (ohne chorischen Sprechakt)

Ort: Nah gelegener Wald. Nacht. Ein altes verfallenes Schloss in der Mitte. (Schiller 2018, 112)

Dauer: ca. 4 Minuten (BS2, 2:14:40-2:18:50)

Chorszene 3 – 5. Akt, 1./2. Szene (verschränkt)

Ort: ebd./Aussicht von vielen Zimmern. Finstre Nacht. (Schiller 2018, 139)

Dauer: ca. 25 Minuten (BS2, 2:26:20-2:51:05)

Diese Chorszenen bilden gewissermaßen die Kulminationsperioden der vom jeweiligen Metrum geformten theatralen Zeichen. Die Beschaffenheit diverser Abschnitte zeigt jedoch eine weitere Besonderheit, die der Sogwirkung des chorischen Sprechens zuarbeitet. Während die Räuber großteils als ein geschlossener Chor auftreten und im rhythmischen Gleichklang – also homophon – sprechen, bilden sich in doppelchörigen Passagen Gruppen, die ihre Sprachlinien unabhängig voneinander entwerfen und also rhythmisch polyphon sind; gemein ist ihnen nur, dass ihnen das verbindliche Metrum übergeordnet ist. Die Homophonie im Sinne rhythmischer Gleichheit bringt naturgemäß ein höheres Maß an Textverständlichkeit mit sich; die Polyphonie der Doppelchörigkeit verlangt dem Publikum jedoch eine Entscheidung ab – wem hört man zu? Was ist verständlich? Und was wird erst durch die Wiederholung bzw. durch einen sogenannten

Loop klarer? Tatsächlich entwickeln die polyphonen Doppelchorszenen einen besonderen Impetus; das impulsive Moment chorischen Sprechens wird darin selbst ohne permanente Wortverständlichkeit deutlich und erschließt sich vor allem auch über die Kraft der Wiederholung. Laut Toni Jessen, in zahlreichen Rasche-Inszenierungen für die Chorleitung verantwortlich, müssen solche Loops kein Narrativ bedienen und wirken dadurch unmittelbarer: „Sie folgen nicht der Dynamik einer Erzählung.“ (Jessen 2021)

Eine Besonderheit der Polyphonie bilden Passagen, in denen nicht zwei Chöre gleichzeitig sprechen, sondern ein Chor und ein Solist; aber auch in diesem Fall hat man es mit einem ständigen Wechsel von Homo- und Polyphonie zu tun. Ein Beispiel aus Chorszene 1: Als Spiegelberg in seiner Brandrede die Gründung der Räuberbande vorwegnimmt, ergänzt der Chor dessen Rede homophon (BS2, 30:35) und setzt sein Gedankengut quasi als Kollektiv fort (vgl. Kap. 4.). Nur wenig später tritt Spiegelberg jedoch wieder als individuelle Stimme aus dem Chorgefüge heraus; er antizipiert sich selbst im freien Sprechrhythmus als künftigen Anführer der Räuber, während die Gruppe streng rhythmisch weiterspricht. Das kollektive „[Ja!] Ohne den Moor sind wir Leib ohne Seele.“ (BS2, 33:05) nach Spiegelbergs kurzem Einwurf ist bei Schiller eigentlich eine Aussage Rollers (Schiller 2018, 34), bei Rasche aber eine des Chors. Daraufhin fährt/geht Karl von hinten zur Räubergruppe heran (BS2, 33:25) und synchronisiert sich mit ihnen. Auf eine kurze homophone Phase folgt schließlich wiederum eine polyphone (BS2, 35:15) – Karls rhythmisch freies „Warum ist dieser Geist nicht in einen Tiger gefahren, der sein wütendes Gebiss in Menschenfleisch haut? [...]“ (Schiller 2018, 35) wird mit der streng rhythmisierten Chorpassage „Sich zu organisieren heißt, nach einer gemeinsamen Wahrnehmung zu handeln.“ (vgl. Unsichtbares Komitee 2015) kombiniert.

2.1.2. Zur Rhythmisierung metrisch ungebundener Sprache

Der Unterschied zwischen chorischer Homo- und Polyphonie wurde bereits umrissen. Nun sind diese Kategorien bei Rasche Strategien zur Ausgestaltung des Inszenierungstexts und entwerfen Strukturen von Gleich- und Ungleichzeitigkeit. Das eigentliche

Kerncharakteristikum der chorischen Sprache in *Die Räuber* bildet aber deren Rhythmus.

Rasches Zugang zu Rhythmus ist zunächst relativ unspezifisch:

In der Verbindung von Musik und Gedanke entfaltet die Sprache erst ihr ganzes Potential. [...] Als körperliche Wesen sind wir sehr stark vom Rhythmus, oder, besser gesagt, von Rhythmen geprägt. Welches Wort auf welches folgt, ist nicht allein das Resultat eines rationalen Vorgangs. Das unterliegt musikalischen Gesetzen, die wir zumindest unbewusst kennen und anwenden. Herzschlag, Atmung, Bewegung - alles folgt eigenen Rhythmen. (BS1, 15)

Rhythmen sind für ihn also etwas Grundlegendes, das mehrere Bereiche menschlicher Perzeption tangiert oder durchdringt. Um den Begriff für die vorliegende Analyse aber besser fassen zu können, bedarf es zusätzlicher Erläuterung und Differenzierung. David Roesner spricht diesbezüglich von der „Sonderstellung des Rhythmus-Begriffs“ (Roesner 2003, 161) und geht auf dessen ungenaue Verwendung ein: „Der Begriff des Rhythmus‘ ist sicher im Hinblick auf Theateraufführungen nicht nur der musikalische Begriff, der am offensichtlichsten zur Analogisierung reizt; er ist auch der am inflationärsten gebrauchte und alltagssprachlich verschwommenste.“ (ebd.) Wenn weiters also von Rhythmus die Rede ist, so ist damit stets der musikalisch konnotierte Begriff gemeint. Im Gegensatz zum Puls bzw. dem metrischen Schlag im Sinne eines grundlegenden und regelmäßig wiederkehrenden Orientierungsschemas, ist der Rhythmus daher als musikalische Struktur zu verstehen, die sich als variables und variantenreiches Akzentmuster über den Puls/das Metrum legt.

Bereits im vorangegangenen Kapitel wurde öfter zwischen freier und strenger Rhythmisierung der Sprache unterschieden. Wenn beispielsweise Franz solistisch relativ frei über einem liegenden Streicherton spricht, sich im Gegensatz dazu der Chor aber rhythmisch in das Korsett eines kontinuierlichen Puls einfügt, so bietet sich eine Unterscheidung zwischen *tempo rubato* und *tempo ordinario* an.⁶ Ersteres impliziert

⁶ Vgl. „Gestisches Tempo“ von Zenck/Fichte/Kirchert (vgl. FL2): *tempo ordinario* vs. *tempo rubato* – letzteres ermöglicht „eine relativ freie Artikulation des Zeitverlaufs.“ (FL2, 346) Und weiter: „Dadurch ergibt sich eine zumindest emotionell suggestiv vermittelte Verschiebung der Zeitrastruktur: Durch die Verzögerung oder Beschleunigung [...] entsteht insgesamt der Eindruck eines gestisch sich verändernden Tempos.“ (FL2, 346/347) Während also der Körper im *tempo ordinario* in seiner Bewegung gebunden ist, „kann er im *tempo rubato* über die Art der zu artikulierenden Zeit von der Körperbewegung aus verfügen.“ (FL2, 347)

dabei agogische Freiheiten in der Beschleunigung und Verlangsamung des Sprechtempo. Dazu Toni Jessen: „Es gibt ein Metrum, an das sich [der Solist] hält, aber womit man ja auch spielen kann.“ (Jessen 2021) Das *tempo ordinario* hingegen verweist auf das gleichmäßig fortschreitende Zeitmaß, den regelmäßigen metrischen Schlag einer meist geradtaktigen Form; diese stellt eine fixe Struktur her. Der Sprechrhythmus des Chors im *tempo ordinario* ist streng, er muss sich in die metrische Ordnung einschreiben; Freiheiten und Abweichungen sind kaum mehr möglich. Nochmals Jessen: „Der Chor kann sich nicht verschieben, er kann nur die Dynamik des Textes ändern.“ (ebd.) Auch hier zeigt sich wieder die Verschränkung von paralinguistischen und musikalischen Zeichen – ist das *tempo rubato* noch von einer paralinguistischen Komponente geprägt, die an nuancierte Individualentscheidungen der Schauspieler:innen geknüpft ist, so gehört das *tempo ordinario* dem Chor, der eindeutig paralinguistisch-musikalische Zeichen hervorbringt.⁷ Natürlich arbeitet auch der Chor mit Pausen, Dehnungen und Bögen, die Worte und Phrasen sowohl in ihrer Bedeutung als auch in ihrer lautlichen Beschaffenheit examinieren, trotzdem ist die Anbindung an den metrischen Schlag für den Chor zentraler als für die Solist:innen.

Im Hinblick auf die Sprache des Chors ist nicht nur die (mehr oder weniger) fixierte Gestalt des Inszenierungstexts interessant, sondern vor allem auch der Weg dorthin: Toni Jessen hat dankenswerterweise über den Zugang zum Text, dessen Rhythmisierung sowie über den Probenprozess gesprochen.

2.1.3. Dynamiken und Prozesse chorischer Probenarbeit

Aufgrund der relativen Nähe zwischen Sprache und Musik erfolgt die Annäherung an die Beschreibung der theatralen Zeichen in der vorliegenden Analyse oftmals über ein musikalisches Vokabular. Im Gespräch mit Toni Jessen zeigt sich jedoch, dass dieser im praktischen Umgang mit seiner Arbeit – bzw. deren Beschreibung – eher Begriffe wählt,

⁷ Schleef spricht vom Duktus der Einzelfigur, der „stets priesterlich, lehrhaft, verkündigend“ (Schleef 1997, 275) ist; das passt z.B. für die Figur Franz – er ist der eigentliche Außenseiter und gehört zu keiner Gruppe, er spricht allein. Schleef weiter: „Wie ein Gummiband dehnt ihr Monolog die Zeit. Der Chor scheint dagegen das Tempo anzuziehen [...]“ (Schleef 1997, 275)

die mit Körperlichkeit und/oder Tanz verbunden sind. Seine Herangehensweise an die chorische Arbeit setzt jedenfalls voraus, dass der Text von einer Gruppe verwaltet werden kann und Chorbildung „stückimmanent“ (Jessen 2021) ist.

Im Team mit Ulrich Rasche und dem jeweiligen Komponisten wird untersucht, wo etwaige „Musikalitäten im Text“ (ebd.) verlaufen, wohin diese führen und wie sie verstärkt werden können. Jessen achtet dabei speziell auf die Chorpässagen und arbeitet heraus, ob sich der Chor erst aufbauen muss – wie in *Die Räuber* (vgl. Briefszene/Kap. 4.) – oder ob er unisono einsteigen kann. Die von der Textfläche ausgehende Dynamik soll dabei „die Kurve erreichen, die man sich vornimmt“ (Jessen 2021). Somit kommt es auch zu Kürzungen oder Raffungen, um schließlich zu einer Chorfassung zu gelangen, in der „Gedankenbögen und Energiekurven“ (ebd.) erkennbar werden. Jessen wählt einen körperlich-tänzerischen Ansatz und dirigiert in den Proben mit bzw. über seinen Körper; so zeigt er Höhen oder Breiten eines Wortes, Bögen und Linien oder auch staccato-Pässagen gestisch an: „Ich übersetze das, was ich mit dem Text vorhabe, in eine Körperlichkeit.“ (ebd.)

Während es aus musikalischer Sicht sinnvoll ist, in den Chorszenen von 63 bpm auszugehen (vgl. Kap. 2.2.), so ist das Metronom, das im Probenprozess stets mitläuft, auf die doppelte Einheit von 126 bpm angesetzt: „Wenn wir zu wenig Zwischenimpulse kriegen aus der Musik, oder aus dem Metronom, haben wir zu wenig Schläge auf zu viele sprachliche Impulse.“ (Jessen 2021) Dieses Anordnen der Impulse erfolgt intuitiv; Jessen legt „Worte, Silben, Buchstaben“ (ebd.) auf bestimmte Schläge. Er betont jedoch, dass es weniger um eine aktive Einflussnahme auf den Text geht, als vielmehr um einen Prozess, der sich aus innersprachlichen Zusammenhängen bzw. aus dem Text selbst erschließt: „Die Sprache rhythmisiert sich.“ (ebd.) Das Ziel sei, diese eben „so bedeutungsvoll zu kriegen, dass sie im Raum wirken und stehen kann.“ (ebd.) Der Chor bestimmt die Breite des Texts selbst mit und eignet ihn sich kollektiv an; das bedeutet in weiterer Folge, dass die so erlernten Sprachlinien nicht notiert werden und nur innerhalb eines laufenden Proben- und Aufführungsprozesses reproduzierbar bleiben (ungleich Meyers' Partitur, die im Grunde jederzeit von einem externen Ensemble gespielt werden könnte). Jessen verwendet zwar ein eigenes Notationssystem ohne eigentliche Notenwerte – er arbeitet

z.B. mit Klammern, Punkten und verschiedenen Zäsuren.⁸ Jedoch verweist er auch auf die spezifischen „Speichermechanismen von Schauspielern“ (ebd.); manche Choristen merken sich sämtliche Passagen von Beginn an auswendig und nutzen dafür einen rein körperlichen Zugang über ihr motorisches Gedächtnis. Schritte dienen dabei als Merkhilfe; dies verdeutlicht, dass auch im Lern- und Reproduktionsprozess des Inszenierungstexts eine stete Anbindung an den Puls bzw. metrischen Schlag gegeben sein muss. Aus künstlerischer Sicht scheint eine Notation also nicht erforderlich; für den Zweck einer wissenschaftlichen Verwert- und Vergleichbarkeit wäre sie gegebenenfalls jedoch sinnvoll. So ließe sich beispielsweise der Feuerjo-Loop⁹ (vgl. Kap. 2.4./BS2, 1:14:28) exakt in rhythmischer Notation aufzeichnen; agogische und also unnotierbare Abweichungen vom Metrum finden in ihm nicht statt.

Zum Gefüge während der Proben sagt Jessen: „Es ist die größte Aufgabe eines Chores, sozial zu funktionieren und diszipliniert zu arbeiten. [...] Jeden Tag gemeinsam in einer Gruppe zu arbeiten, das ist nicht ohne.“ (Jessen 2021). Die grobe Struktur des Stücks steht schließlich nach vier bis fünf Wochen, danach folgen Justierungen und Anpassungen – im Grunde bis zur Premiere. In der Wirkung des chorischen Sprechens auf die Gruppe selber (vgl. Kap. 3./3.1.) sieht der Chorleiter ein „Schneeballprinzip“ (Jessen 2021); ein Sog entstehe im Chor also sehr leicht, da man die Gruppe neben sich weiß und „sich noch mehr dieser Spur hingeben kann und da natürlich die Kraft der Gruppe bekommt.“ (ebd.)

2.2. MUSIK

Sprache und Musik bilden die akustischen Zeichen des Inszenierungstexts. Während die paralinguistisch-musikalischen Zeichen von Rasches Regiearbeit – und hierbei vor allem das *tempo ordinario* der Chorszenen – nur gemeinsam mit bzw. durch die Musik von Ari

⁸ Einar Schleef gebrauchte ebenfalls ein eigenes Notationssystem, das Wort- oder Zäsurenlängen kennzeichnete (vgl. Schleef 1997); auch Andreas Heusler arbeitete mit einer eigenen Taktmetrik, die sich stark an einem musikalischen Verständnis von Rhythmus und dessen Notationsweise orientierte (vgl. Meyer-Kalkus 2001).

⁹ „Brennt an! Brennt an! Feuerjo! Feuerjo! durch die ganze Stadt! Geheul – Geschrei – Gepolter, die Erde geborsten, der Himmel zerplatzt, die Hölle versunken, wie Sodom und Gomorrha!“ (BS2, 1:15:00)

Benjamin Meyers funktionieren, ist eben auch die Musik selbst in höchstem Maße einer Ordnung verhaftet, die sich in den Chorszenen beinahe ausschließlich am metrischen Schlag orientiert und in diesen Kulminationsperioden völlig frei von Agogik bleibt. Als weiteres Bindeglied zwischen dem chorischen Sprechen und der metrisch so exakt konzipierten Musik fungieren die drei Sänger, die sich figurativ in das Räuberkollektiv eingliedern und durch die Produktion musikalischer Zeichen die Musik semantisieren.

David Roesner geht von einem *musical turn* im Theaterkontext aus und meint damit „musicalization as an organizational principle of performance“ (Roesner 2008, 44). Und weiter: „[...] musicality provides an alternative performative task to work with that shifts the attention from working on character, situation and narrative towards aspects of timing, sound and the polyphony of the theatrical media.“ (ebd.) Beide Aussagen lassen sich unmittelbar auf Rasches Inszenierungstext anwenden, ist die Bindung der theatralen Zeichen an den Puls eben jene Art der Musikalisierung, die Roesner meint. Fischer-Lichte spricht außerdem von einer „Versprachlichung bzw. Semantisierung der Musik“ (Fischer-Lichte 2010, 21) und sieht diese „als musikalische Formulierung von Aussagen, die in der Sprache gar nicht möglich wäre.“ (ebd.)

Meyers' Komposition ist keinesfalls als absolute Musik zu verstehen, sondern entsteht in ständiger Korrespondenz mit Regie und Chorleitung (vgl. Jessen 2021) und also in einem vitalen Workflow. Auch die Instrumentierung gleicht sich den inhaltlichen Vorgaben des Texts an. Die Musik wird im Grunde also zur gleichberechtigten Protagonistin, die ebenso wie die Darsteller:innen und die von ihnen produzierten theatralen Zeichen zum plurimedialen Gefüge der Inszenierung beiträgt. Auch der Akt des Musizierens selbst gerät dabei in den „Wahrnehmungshorizont des Betrachters. [...] Der Musiker wird plötzlich zu einem Akteur, sein Spiel zu einem theatralen Ereignis.“ (BS1, 14)

Während die Chorsprache von zahlreichen Zäsuren durchsetzt ist sowie Worte und Phrasen durch den ausgeprägten Einsatz von Überbindungen und Hemiolen über Taktgrenzen hinauszieht und in die Breite dehnt, bleibt die Musik also unmittelbarer am metrischen Schlag (meist ist dies ein Viertelpuls in einem geradtaktigen Gefüge), was in stark akzentuierenden Spielweisen und rhythmisch prägnanten Kurzmotiven hörbar wird. Daraus abgeleitet lässt sich argumentieren, dass innerhalb der allgemeinen metrischen

Ordnung der Chor seine Linien horizontal entwirft, während die Musik das akustische Geschehen eher vertikal ordnet (ein Blick in die Partitur verrät diese vertikale Ausrichtung auf den Viertelpuls; vgl. BS1, 21). Insofern ist es interessant, dass Ari Benjamin Meyers – wie bereits angedeutet – seine Musik weniger als eine in sich geschlossene Komposition begreift, sondern vor allem auch als Interaktion mit dem Raum¹⁰ und den darin agierenden Gruppen: „In meinem Verständnis existiert Musik ausschließlich live, performativ und sozial.“ (BS1, 19) Abgesehen von der tatsächlichen Sicht- und Beobachtbarkeit der Musiker:innen – sie sitzen links und rechts der riesigen Laufbandmaschinerie – impliziert dies ein grundlegendes Interesse Meyers' an Strukturen, die formal ineinander greifen und sich wechselseitig bedingen. Er spricht auch von der „Ausstellungsform“ (Langer 2020, 60:15) und meint damit die Einbettung der Musik in einen intermedialen Kontext, der mehrere Disziplinen fusioniert und ganzheitlich erfahrbar macht.

Die Musik der Inszenierung besteht aus fünf Modulen mit jeweils eigener Motivik und Tempoangabe; diese wurden erst im Verlauf der Probenphase fertiggestellt und sind also eng mit dem Entwicklungsprozess des Inszenierungstexts verwoben. Eine Musikinspizienz organisiert die Einsätze der Musiker:innen per Lichtzeichen – eine Notwendigkeit, wenn man die Länge der repetitiven Passagen bedenkt, die trotz der Verwendung eines Klicks im Ohr ein Höchstmaß an Genauigkeit und Konzentration verlangen (vgl. BS1, 20). Über den Beginn des Stücks sagt der Komponist:

Die Vorstellung baut sich vom reinen gesprochenen Wort über Basstrommel und den E-Bass immer weiter auf, steigert sich, verdichtet sich. In diesem Stück gibt es eigentlich keine plötzliche Gewaltexplosion, sondern sie bahnt sich langsam, aber unaufhaltsam an und dann ist sie da, und man weiß gar nicht, wie es dazu kam. (BS1, 20)

Franz' Prolog (vgl. Kap. 1.5.1.) wird also nur von der rhythmisch sehr freien Trommel begleitet; sie wird vom Bass abgelöst, der den anschließenden Dialog zwischen Franz und dem alten Moor unterlegt und in Tempo (ca. 55 bpm) und Mikromotivik tatsächlich an

¹⁰ Hier öffnet sich eine Anschlussstelle zu raumtheoretischen Überlegungen im Sinne verschiedener Organisationsstrukturen von Musik (vgl. vertikale und horizontale Ordnung) und zu Überlegungen, wie sie von Pierre Boulez sowie Deleuze/Guattari zum glatten und gekerbten Raum gemacht wurden (vgl. Kap. 5.).

einen Herzschlag erinnert (BS2, 07:43). Als Franz einen frei erfundenen Brief vorliest, setzt die Violine beim Wort „Vater“ mit einem liegenden Ton ein (BS2, 09:57), bevor wenig später die Viola mit einem dissonanten Intervall hinzukommt. Als Franz am Ende der ersten Szene wieder alleine spricht, hat auch der Basspuls bereits aufgehört; nur noch die Streicher bleiben mit ihm über.

Mit einer sich langsam anbahnenden Steigerung wartet beispielsweise auch Szene 2 des ersten Akts auf. Sie präsentiert sich als komponiertes Crescendo innerhalb der ordnenden Gleichmäßigkeit eines 4/4-Takts und mündet in die erste Zusammenkunft des Räuberkollektivs. Am Beginn (BS2, 17:25) steht das charakteristische und minimalistische Sechzehntelpattern der Streicher, das in einem Tempo von ca. 63 bpm die Szene über ihre gesamte Dauer von etwa 24 Minuten tragen wird. Dabei zeigt sich eine kuriose Dichotomie jenes Patterns, kündigt es trotz seiner naiven Simplizität doch bereits sehr früh die von Meyers angesprochene Gewaltexplosion an, die sich schließlich sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene zeigt. Während nun die Räuber zum ersten Mal chorisch sprechen, mündet das *unisono* der Streicher in eine erste Zweistimmigkeit (BS2, 27:17), die vom Schlagwerk nur sehr dezent in ganzen (und später halben) Noten gestützt wird. Das Sechzehntelpattern der Streicher beginnt sich melodisch zu erweitern; als die Gründung der Räuberbande beschlossen ist¹¹, steigen endlich auch die Sänger mit einem Achtelpattern ein (BS2, 31:43).¹² Als Karl sich über die Laufbänder wieder in die Gruppe eingliedert und kurz solistisch spricht, reduziert sich momentan auch die Dichte der Musik (BS2, 35:05). In der nachfolgenden Phase der Polyphonie zwischen Karl und dem Chor tritt schließlich der E-Bass hinzu (BS2, 37:15) und nimmt das ostinate Rhythmuspattern der Streicher auf; auch das Schlagwerk ist nun präsenter. Für Momente der Irritation sorgen mehrere subtil gesetzte Taktwechsel, die den Schritt der Räuber temporär auf unbetonte Zählzeiten fallen lassen – was nichts daran ändert, dass der Viertelpuls bis zum Schluss das metrische Korsett der gesamten Szene darstellt.

¹¹ „Was liegt daran, wohin auch die Seele fährt? [...]“ ist im Original eigentlich eine Aussage Spiegelbergs (Schiller 2018, 33), die hier aber vom Kollektiv übernommen wird (vgl. Kap. 4.).

¹² Aus musikalischer Sicht fehlt bislang ein Viertelpattern – dieses wird jedoch beständig von den Darstellern selbst durch die gestisch-proxemischen Zeichen ihrer Schritte auf dem Laufband produziert (vgl. Kap. 2.4.).

2.3. BÜHNE

Dieses metrische Raster, das die Chorsprache und die Musik im Sinne einer horizontalen und vertikalen Ordnung aufspannen, findet seine Entsprechung in der Gruppe der visuellen theatralen Zeichen der Inszenierung. Die Beschaffenheit der Bühne (bzw. des szenischen Raums/vgl. Balme 1999, 136) und in weiterer Folge der damit verbundenen Bewegung muss es also ermöglichen, dass sich das transitorische Kontinuum von Sprache und Musik darin entfalten kann. Die Entscheidung, sämtliche Aktionen der Darsteller:innen auf sich beständig bewegende Laufbänder zu verlegen, scheint zumindest unter diesem Blickwinkel naheliegend und wurde von Rasche in zahlreichen seiner Inszenierungen umgesetzt.

Für *Die Räuber* konzipierte er in Zusammenarbeit mit diversen Fachleuten zwei große Laufbänder zu 3,5 und 4t, die sich auf drei Hubpodien in alle Richtungen drehen, neigen, heben und senken lassen. Ein Mammutprojekt, bei dem im Vorfeld Lösungen für eine Vielzahl von technischen Probleme gefunden werden musste; eine Maschinerie, die an die Grenzen technischer Umsetzbarkeit im Theaterraum stößt (vgl. Fischer). Berücksichtigt man das in den jeweiligen Szenen geforderte Tempo des metrischen Schlags, auf den sich Sprache und Musik beziehen, so müssen dementsprechend passende Laufbandgeschwindigkeiten gewählt werden, die es den Darsteller:innen ermöglichen, ihre Schrittfrequenz ins metrische Raster einzufügen. So konstituiert der Puls also auch die Bühne bzw. das Bühnenbild dieser Inszenierung.

Die Auseinandersetzung mit dem szenischen Raum und dessen Beschaffenheit sowie diverser damit verbundener Komponenten wird unter dem Begriff der Szenografie subsumiert, der „das Zusammenwirken von Bild, Licht und Raum einschließlich technischer Fragen umfaßt und der heutigen Inszenierungspraxis gerecht wird.“ (Balme 1999, 141). Und weiter bei Ruth Prangen: „Der szenografische Raum ist ein performativer Raum; er entsteht durch Handlung [...].“ (Prangen 2016, 101). Sie spricht außerdem von Tendenzen und Methoden zeitgenössischen Theaters, „die weniger eine optisch bildhafte Raumdarstellung und eine passive Raumbetrachtung derselben zum Ziel haben als vielmehr eine Raumbildung und -aneignung, auch Zeitaneignung.“ (ebd., 304) Rasches Bühne liefert jedenfalls einen besonderen Raumeindruck, der mit einer eigentümlichen

Atmosphäre einhergeht und Bühne an sich als medialen Baustein innerhalb einer hochgradig von Performativität geprägten Zusammenschau intermedialer Parameter erfahrbar macht. Es ist eben eine Charakteristik der Laufbänder, dass sie per se keine Rückschlüsse auf Orte der dramatischen Handlung erlauben und im Sinne Prangens sowohl den Darsteller:innen als auch den Rezipient:innen erst einen Raumaneignungsprozess abverlangen. Konkrete Orte und Szenerien werden mitunter nur per Verbalkulisse, Botenbericht oder Analepse evoziert und müssen vom Publikum architektonisch oder geografisch imaginiert werden¹³ – wenn überhaupt. Durch ihre Größe und Präsenz im Raum verweisen die Laufbänder schließlich ständig auf sich selbst, man kann sie schlichtweg nicht *nicht* sehen.¹⁴

Gernot Böhme, der Atmosphären untersucht und ebenso wie Ruth Prangen Erkenntnisse für die Szenografie liefert, geht es im Bezug auf den Bühnenraum in erster Linie um die Herstellung einer intersubjektiv erfahrbaren Atmosphäre: „Das Bühnenbild soll ja den atmosphärischen Hintergrund für das Geschehen auf der Bühne hergeben, es soll die Zuschauer in das Theaterstück einstimmen und den Schauspielern den Resonanzboden für ihre Darstellungen geben.“ (Bohn/Wilharm 2011, 111) Diesen Resonanzboden liefert Rasches Bühne im Wortsinn, ermöglicht sie den Darsteller:innen ja erst durch ihre Beschaffenheit den mit dem Metrum synchronisierten Schritt. Rasche selbst sagt zu den weiteren Möglichkeiten seines Bühnenkonzepts:

Was im Text in aufeinanderfolgenden Bildern notiert ist, findet also oftmals eigentlich gleichzeitig statt. Wir haben aufgrund der speziellen Bühnenkonstruktion die Möglichkeit, die ursprüngliche Unübersichtlichkeit von Szenen und Handlungsabläufen, die insbesondere die dramatischen Kulminationspunkte und Kampfszenen auszeichnet, durch Rhythmisierung, Parallelisierung und Wiederholung gewissermaßen wiederherzustellen und so anschaulich zu machen, wie es eine lineare Erzählform nicht leisten kann. (BS1, 14)

¹³ Christopher Balme nennt dies den dramatischen Raum, der „sich auf die im Theatertext niedergelegte Raumsemantik“ bezieht (Balme 1999, 136).

¹⁴ Das Kostüm spielt in Rasches Inszenierung eine besondere Rolle, tragen die Darsteller:innen doch deutlich sichtbare, korsettartige Gurte um Hüfte/Beine und können sich mit Seilen direkt an die Laufbänder anbinden; das Kostüm gehört also nicht mehr ausschließlich zum Körper der Figur, sondern explizit auch zur Bühne; ein erkennbarer Zusammenhang zwischen Körper, Kostüm und szenischem Raum entsteht. Das Anbinden mag Sicherheitsaspekten geschuldet sein, entwirft jedoch auch ein Bild des Räuberkollektivs, das an einen Verbund oder eine Seilschaft erinnert, in einzelnen Momenten gar an eine Rotte.

Was die Polyphonie des Chors (vgl. Kap. 2.1.1.) an einigen Stellen bietet – nämlich die Herstellung von Gleichzeitigkeit – ermöglicht also auch die Beschaffenheit der Bühne. Eine dafür typische Stelle findet sich in der letzten großen Chorszene der Inszenierung. Franz, der sich bei Schiller zu Beginn des fünften Akts mit dem Hausknecht Daniel im Moor'schen Schloss befindet (Schiller 2018, 127), ist bei Rasche – zumindest visuell – Teil des Räuberkollektivs (BS2, 2:29:15). Er geht am selben Laufband wie die Räuber; während er einen Monolog beginnt, skandiert der Chor zeitgleich eine Aussage Karls aus dem vorherigen Akt.¹⁵ Als Franz den Himmel mit den Worten „Ich bin kein gemeiner Mörder [...]“ (Schiller 2018, 138/BS2, 2:37:23) anruft, setzt der Chor mit einer weiteren von Karl übernommenen Rede ein, die bei Schiller unmittelbar an Schweizer gerichtet ist.¹⁶ Karls Mobilisierungsprozess des Kollektivs und Franz' innere Vorgänge, wie sie sich kurz vor dem Eintreffen der herannahenden Räuber und seinem Selbstmord entwickeln, werden bei Rasche zeitlich und szenisch parallelisiert.

2.4. BEWEGUNG

Parallelisierung findet in Rasches Inszenierung vor allem auch auf der Bewegungsebene innerhalb der Gruppe bzw. des Kollektivs statt. Da Bewegung im szenischen Raum zu den visuellen theatralen Zeichen gehört, ist sie naturgemäß an die unmittelbare Präsenz des Körpers gebunden. Daraus ergibt sich eine bereits erwähnte Verwandtschaft zwischen Bühne und Bewegung (vgl. Kap. 2.). Auch nähert sich im Bezug auf Rasches Theatersemiotik das proxemische an das gestische Zeichen an – ersteres markiert nach Fischer-Lichtes Definition im Regelfall eine Bewegung von A nach B. Indem die Darsteller:innen gehen, suggerieren ihre Bewegungen zwar ein Vorwärtskommen im Raum, die Laufbänder halten ihre Körper zumeist aber an Ort und Stelle. Die Illusion proxemischer Zeichen wird also nur durch die Beschaffenheit und Mechanismen der

¹⁵ Spricht Karl im Original also noch „[...] und so speie die Natur mich aus ihren Grenzen wie eine bösertige Bestie aus, wenn ich diesen Schwur verletze, schwör ich, das Licht des Tages nicht mehr zu grüßen, bis des Vaternörders Blut, vor diesem Steine verschüttet, gegen die Sonne dampft.“ (Schiller 2018, 125), so wird bei Rasche daraus eine mehrmals geloopte chorische Aussage, die die Räuber dafür nutzen, sich zu mobilisieren sowie Franz im Schloss zu finden und zu ergreifen (BS2, 2:31:38).

¹⁶ „Die Minuten sind geweiht, du musst eilends gehn [...]“ (Schiller 2018, 126)

Bänder möglich; es kommt zu einer Annäherung an die gestische Zeichenkategorie.

Die technisch ermöglichte „unausgesetzte Bewegung“ (BS1, 12) macht die Figuren in Rasches Inszenierung aber keinesfalls zu passiven Passagieren einer Maschinerie; ganz im Gegenteil. Auch Ari Benjamin Meyers erkennt darin einen Menschen, der „[...] immer weiter nach vorne muss. Er selbst ist die treibende Kraft, nicht die Maschine.“ (BS1, 19) Und so wie sich Toni Jessen der Rhythmisierung des chorischen Theatertexts über einen tänzerischen und also körperlichen Zugang annähert (vgl. Kap. 2.1.3.), so hat der Tanz selbst seine unmittelbaren Spuren auch in Rasches Konzept von Bewegung auf der Bühne hinterlassen. Über Pina Bauschs Tanztheater sagt er beispielsweise:

Fast in jeder ihrer Inszenierungen gibt es diese endlosen Diagonalen, Reihen oder Kreisformationen, in denen Tänzerinnen und Tänzer im Rhythmus der Musik über die Bühne gehen. [...] Oft laufen die Tänzer dann hinter den Kulissen wieder zurück, um erneut aufzutreten, so dass die Bewegung nie variiert oder endet. [...] Die Diagonalen und Kreise haben mir eine außerordentliche Ruhe verschafft, in der ich den einzelnen Menschen auf intensive Weise wahrnehmen konnte. Gerade dadurch, dass ich auf nichts achten musste, weil sich alles wiederholte, traten die Abweichungen und Eigenheiten umso stärker in den Vordergrund. (BS1, 13)

Derartige Bühnenbewegung wird bei Rasche also quasi auf den Laufbändern versammelt und verdichtet; mit ihrer Hilfe kann sich eine „[...] scheinbar absichtlose Bewegung des Körpers“¹⁷ (BS1, 12) entfalten, die zwar ein ganzes Kollektiv zu synchronisieren vermag, gleichzeitig aber auch individuelle Muster in den Bewegungsabläufen betont. Jessen meint dazu: „Ich will keine Roboter auf der Bühne haben und auch kein Corps de Ballet [...]. Es gibt ein Grundvokabular, was eingehalten werden muss um die Gruppe zu formieren; dann kann man in diesem Grundvokabular wiederum seine individuellen Zugänge finden.“ (Jessen 2021) Über diverse „Modi der Körperverwendung“ (FL1, 244) und die Nutzbarmachung von metrischer Struktur entstehen in dieser Adaption von *Die Räuber* also Formen kollektiver Bewegungsmuster, die von choreographischen Aspekten ebenso gekennzeichnet ist wie von tänzerischen (vgl. DTBpc, 8:45) und den Raum gewissermaßen kerben (vgl. Kap. 5.). Ein besonderer Blick soll dabei wiederum dem Chor gelten, der durch seine Bewegung einen Großteil der Inszenierung prägt; jedoch ist es

¹⁷ Rasche bezieht sich in besagter Stelle zwar auf aleatorische Momente in der bildnerischen Kunst Jackson Pollocks – Farbe tropft wie zufällig auf das Papier –, trotzdem wird dadurch der Zusammenhang zwischen vermeintlich absichtslos eingeleiteter Aktion und wirkmächtigem Ergebnis untermauert.

Franz, der wiederholt unorthodoxe Positionen und Bewegungen am Laufband vornimmt und dieses auf spezifische Art und Weise für seine Zwecke verwendet (vgl. Kap. 1.5.1.).

Szene 1 und 2 des zweiten Akts gehen nahtlos ineinander über – Amalia, der alte Moor und die drei Sänger gehen auf dem kleineren Laufband¹⁸, während Franz rechts von ihnen allein auf dem größeren geht (BS2, 58:52). Neigung und Geschwindigkeit der Bänder sind gleich. Franz gibt einen erfundenen Botenbericht wieder, der den Tod Karls suggerieren will; diesen reichert er mimisch und gestisch lebhaft an. Als ihm der alte Moor ein „Scheusal! Schaff mir meinen Sohn wieder!“ entgegenschleudert, kontert Franz mit einem „Sterbt! Verzweifelt!“ (BS2, 1:02:55), dreht sich bewusst um und fährt nach hinten ab, wo er mit dem Rücken zum Publikum gegen die Laufbandrichtung weitergeht. Ein seltener Moment aktiver Bewegungsänderung, eine inszenierte Abkehr von der Richtung der anderen, die auch sozial zu verstehen ist. Während der Vater mit seinen Anschuldigungen fortfährt, verschieben sich die beiden Laufbänder in Neigung und Winkel zueinander – dies ebenso als Sinnbild für das stetig größer werdende Abdriften von Franz. Als er sich schließlich wieder umdreht (BS2, 1:06:08), lässt er seine Maske fallen: „Nun sollt ihr den nackten Franz sehen und euch entsetzen!“ Wenig später bleibt er erneut stehen und fährt – allein – nach oben ab (BS2, 1:07:50).

An Franz' Abgang schließt sich Chorszene 2 an (zweiter Akt, Szene 3/vgl. Schiller 2018, 59), die von Spiegelbergs Klosterbericht an Razmann eröffnet wird (BS2, 1:08:25) und über den Feuerjo-Loop (vgl. Kap. 2.1.3.) schließlich in eine chorische Polyphonie mündet. Spiegelbergs Ausruf „Razmann, ich rieche Pulver!“ (BS2, 1:13:08) kündigt bereits den Chor an, der sich über hintere Laufband immer weiter annähert. Per Botenbericht wird von den Vorkommnissen um Roller und dessen Befreiung vom Galgen durch Karl erzählt (BS2, 1:14:26). Als der Befreite selbst spricht, erhöht sich die Laufbandgeschwindigkeit, die es dem Kollektiv fortan ermöglicht, das von der Musik angebotene Metrum zu übernehmen. Der Chor um Roller und Karl rastet an dieser Stelle gewissermaßen in die metrische Struktur ein (BS2, 1:16:40). Am anderen Laufband formiert sich ein zweiter Chor um Spiegelberg – wie als symbolische Spaltung innerhalb des Kollektivs, das bis zum

¹⁸ 4/4-Takt, ca. 55bpm – die Laufbandgeschwindigkeit ist so niedrig, dass sie den Darsteller:innen eine halbtaktige Schrittfrequenz erlaubt; sie gehen also nur zwei Schritte pro Takt, was stark statisch wirkt. Der E-Bass spielt währenddessen ein fortlaufendes Sechzehntelpattern.

Ende der Szene zwischen Poly- und Homophonie oszilliert. Die eigentliche Bewegung der Räuber wird dabei als gruppodynamischer Prozess sichtbar, der Energie und Vehemenz ebenso deutlich macht (beispielsweise durch subtile Handbewegungen Schweizers, die die chorischen Aussagen gestisch stützen/BS2, 1:21:32), aber auch auf den Grad der Stilisierung des Gehens verweist. Die Gehbewegung bildet also nicht nur ein kollektives Fortbewegen am Laufband ab, sondern konstituiert sich über eine Vielzahl weiterer physischer Komponenten wie Hüftausrichtung, Kniewinkel, Schulteraktion oder Verweildauer des Fußes auf dem Band (diese ist im besonderen Maße vom Metrum und der Laufbandgeschwindigkeit abhängig). Individuelle Muster oder Bewegungsvarianten werden so sicht- und erkennbar. Als der Loop endet, setzt das Kollektiv seine Bewegung aus und fährt auf den nun wieder parallel laufenden Bändern aus dem Sichtfeld des Publikums nach hinten ab (BS2, 1:31:13).

3. Zur physiologischen und psychologischen Wirkweise der Inszenierung

Die Theaterwissenschaften und die Intermedialitätsforschung entwickelten über die Jahre ein zunehmendes Interesse an der Rolle des Publikums, seiner körperlichen Präsenz und seinem „Perzeptions- und Rezeptionsverhalten“ (Fischer-Lichte 1995, 7). Auch machten performative Elemente diverser avantgardistischer Strömungen des Theaters das Publikum mitunter selbst zum Teilnehmer am Aufführungstext.

Nun wird in Rasches Schiller-Adaption dem Publikum weder aktive Partizipation abverlangt noch die vierte Wand durchbrochen – trotzdem scheinen die Anforderungen, die diese Inszenierung an ihr vermeintlich passives Publikum stellt, über dessen mögliche Erwartungshaltungen hinauszugehen. Wer mit herkömmlichem Sprechtheater rechnet, mag von den formalen Aspekten und der wuchtigen Gestalt der Arbeit überrascht sein. Ari Benjamin Meyers' Komposition, die so gar nicht Begleitmusik sein will und kann, trägt das ihrige zur Notwendigkeit eines ganzheitlichen Perzeptionsmodus bei. David Roesner untersucht in seiner Forschungsarbeit Prozesse der Musikalisierung von Theater: „[...] musicality helps to introduce new dramaturgies and structures to theatrical performance and to challenge the expectations and meaning-making processes of the

audience.“ (Roesner 2008, 44) Rasches Inszenierung ist jedenfalls solch eine formale Herausforderung. Ein beständiger Puls konstituiert, wie bereits gezeigt wurde, ihre theatralen Zeichen. Diese dominieren durch das Ausmaß ihrer Synchronizität vor allem die Chorszenen, sodass diese einen unweigerlichen Einfluss auf die physiologische und psychologische Befindlichkeit des Publikums haben müssen. Weitere Parameter wie die hohe Lautstärke (alle Stimmen und Instrumente werden elektronisch verstärkt) und die Präsenz der Laufbänder, die den Bühnenraum beinahe brutal ausfüllen, tragen dazu bei, dass die Publikumswirkung dieser Inszenierung von herkömmlichen Sprechtheateraufführungen stark verschieden ist und einen unerwartbaren Sog entfaltet (es lässt sich vermuten, dass dieser Effekt von manchen als positiv, von manchen als negativ empfunden wird; jedenfalls könnte dies nur durch direkte Befragung einer statistisch ausreichend großen Publikumsgruppe ermittelt werden).

In diversen (und diesbezüglich wohl überholten) Arbeiten der Intermedialitätsforschung wurden solch mögliche Sogwirkungen auf das Publikum bereits thematisiert. Fischer-Lichte spürt beispielsweise der Frage nach, wie das „energetische Feld“ (FL1, 262) zwischen Bühne und Zuschauerraum am besten beschrieben werden könnte. Sie verweist zwar auf starke „physiologische Reaktionen und intensive affektive Erfahrungen“ (ebd., 333), bleibt in ihren Beschreibungen aber lediglich beobachtend und deskriptiv. Etwaige neurologische Studien, die in ihrer Verwertbarkeit für die Frage nach der körperlichen Wirkung von Aufführungen auf das Publikum jedenfalls ergiebiger sein müssten, werden als Mittel der Zukunft und richtungsweisende Methode zur Beschreibung dieser Phänomene genannt. Für Gernot Böhme ist Atmosphäre u.a. „die emotionale Tönung eines Raumes“ (Bohn/Wilharm, 109) und stets an die menschliche Perzeption gebunden. Diesem Verständnis von Atmosphäre liegt die Bedeutung des Körpers und die Aufwertung der Körperlichkeit im Theater zugrunde – dabei macht es keinen Unterschied, ob die Körper im Raum den aktiv am Aufführungstext Mitwirkenden oder dem Publikum gehören. Die Körperlichkeit ist also immer auch ein Phänomen der Präsenz, ein „spezifischer Modus von Anwesenheit“ (FL1, 262). Im Rasche-Kontext heißt das konkret: „Es geht darum, Geist und Körper in einen Zustand zu bringen.“ (DTBpc 20:50) Damit ist

explizit sowohl der kollektive Körper¹⁹ des Chores auf der Bühne, als auch der des Publikums gemeint.

3.1. Anstrengung als Kollektiverfahrung

Die Körperlichkeit ist bei Rasche also eine des Kollektivs. Einerseits werden die Körper der Darsteller:innen zu deren „[...] wichtigste[m] Material und Mittel“ (FL1, 16), andererseits wirken die synchronisierten theatralen Zeichen unmittelbar auf das Publikum. Diese Wirkung, die an das Performative des Aufführungstexts gekoppelt ist, entsteht dabei ständig aufs Neue. Erfreulicherweise zeigt eine Vielzahl neurologischer und psychologischer Studien Ergebnisse, die die tatsächlichen Auswirkungen kollektiver Erfahrung untersuchen und sich dabei als anschlussfähig für die Intermedialitätsforschung erweisen. Dabei ist es kaum möglich, eine Unterscheidung zwischen den ausführenden Darsteller:innen und dem rezipierenden Publikum zu treffen, da im Kontext der eigentlichen Aufführung beide Gruppen einander bedingen.

Körperliche Anstrengung wird in Rasches Inszenierung also als Kollektiverfahrung spürbar – sowohl für die Akteur:innen untereinander als auch für das Publikum selbst. Die auf der Bühne agierenden Körper verändern sich in denjenigen Szenen am stärksten, die im besonderen Ausmaß vom Puls konstituiert sind; die ständige Bewegung sowie das laute Sprechen führen zu schwitzenden Leibern, geröteten Gesichtern, hohen Atemfrequenzen usw. Eine diesbezüglich relevante Studie beschreibt den Effekt von synchronisierter Bewegung auf die Herz- und Atemfrequenz von unmittelbar Anwesenden (vgl. BBCV). Für die Rasche-Inszenierung hieße das, dass sich durch die Bewegungen der Schauspieler:innen in den Chorstellen stets aufs Neue eine spontane Synchronisierung von Herz- und Atemfrequenz einstellen müsste. Auch das regulierte und von exakt bemessenen Zäsuren durchwirkte Sprechen muss naturgemäß dazu führen, dass sich die Atmung der Darsteller:innen untereinander größtmöglich angleicht – in einer stark

¹⁹ In Rasches Inszenierung des Stücks „4.48 Psychose“, aufgeführt am Deutschen Theater Berlin/Spielzeit 2019/20, nimmt eine Wärmebildkamera die Körper der Darsteller:innen auf und macht die Bilder noch während der Aufführung sichtbar; darauf ist deutlich die temperaturbedingte farbliche Veränderung der sich bewegenden und erhaltenden Körper zu erkennen; die körperliche Veränderung im Verlauf des Aufführungstexts wird so intermedial visualisiert (vgl. DTBpc).

rhythmisierten bzw. musikalisierten Sprache können Atempausen kaum jemals zufällig stattfinden. Doch nicht nur die Anstrengung der Darsteller:innen wird offenkundig. Durch das unmittelbare Mitmarschieren der Sänger auf den Laufbändern und die Sichtbarkeit der Musiker:innen auf der Bühne wird auch deren Agieren als physisch fordernde Bewegung deutlich. Das kontinuierliche Spiel und die Menge an Tonwiederholungen, die sich aus den jeweiligen Patterns und Modulen für die Musiker:innen ergeben, machen nicht nur eine eindruckliche Dynamik deutlich, sondern auch ein gewisses Maß an Fehleranfälligkeit. Ari Benjamin Meyers meint dazu: „Vielleicht bemerkt jemand im Publikum, wie sich die Geigerin über die Dauer der Vorstellung verändert, wie ihre Kräfte schwinden, wie sie kämpft, um durchzuhalten – und das gehört dann zum Drama.“ (BS1, 19) Besagte Studie verweist auf Synchronisierungsprozesse, die sich allein durch das Beobachten von Bewegung einstellen. Die Autoren nennen solche Vorgänge auch „interpersonal coordination“ bzw. „interpersonal synchronization“ (BBCV, 1). „[When] people share visual information they immediately tend to coordinate their movements [...]“ (ebd.). Schließlich verweisen sie auf die Wirkung kollektiver Bewegungsmuster, die eine ritualistische Komponente betonen: „Collective rituals have also shown to evoke synchronized cardiac arousal over time between participants and bystanders.“ (ebd.) Der Zusatz ist wichtig, da er eben explizit auf ein gegebenenfalls anwesendes Publikum anzuwenden ist. Da sich dieses nicht bewegt und auf seinen Plätzen bleibt, müsste sich das bloße Beobachten von synchronisierter Bewegung zumindest auf dessen Herz- und Atemfrequenz auswirken; die körperliche Anstrengung des Kollektivs bliebe nicht ohne Effekt.

William Hardy McNeill thematisiert in seinem 1995 erschienen Buch *Keeping Together in Time* liminale und radikale Gruppenerfahrungen – so bespricht er die Bedeutung des kollektiven Marschierens in spezifischen Kontexten, beispielsweise in kriegerischen Handlungen oder Truppenübungen. Er beschreibt die Mechanismen und Auswirkungen synchronisierter Bewegungsmuster auf Gruppenbildung/-bindung und bezieht sich dabei auf historische Usancen ebenso wie auf seine persönlichen Erfahrungen:

Words are inadequate to describe the emotion aroused by the prolonged movement in unison that drilling involved. A sense of pervasive well-being is what I recall; more specifically, a strange sense

of personal enlargement; a sort of swelling out, becoming bigger than life, thanks to participation in collective ritual. (McNeill 1995, 2)

Zwar ist diese Aussage von Erinnerungen an Emotionen gefärbt und relativ unspezifisch (vgl. Sog/Atmosphäre/Präsenz). Aber auch McNeill verweist eben auf die rituelle Komponente kollektiver Erfahrung. Wenn er außerdem von „muscular bonding“ (McNeill 1995, 1) spricht und betont, dass „moving big muscles together and chanting, singing, or shouting rhythmically“ (ebd., 2) den Zusammenhalt einer Gruppe erhöht, dann nimmt er damit intuitiv etwas vorweg, dass beispielsweise in der Studie „The rhythm of joint action: Synchrony promotes cooperative ability“ (vgl. DOV) untersucht wird. Nun ist Rasches Inszenierung ein Theaterstück und kein Truppenmarsch, aber im Sinne des *performative turn* ließe sich aus den Ergebnissen besagter Studie ableiten, dass das Wissen um die Auswirkungen kollektiven und synchronisierten Handelns einerseits auf Schillers Räubertrupp selbst verweist (vgl. Kap. 4.), andererseits aber explizit auf die Gruppe der Darsteller:innen, die ihre Körper nutzen müssen, um die theatralen Zeichen des Inszenierungstexts hervorzubringen. Sie synchronisieren sich nicht nur über die fiktionale Ebene des Dramas, sondern auch über ihre körperliche Präsenz. „Soldiers march in step because it builds camaraderie.“ (DOV, 693) heißt es in der Studie, und weiter: “[...] moving together in time serves as a cooperation-enhancing mechanism.“ (ebd.) Beide Zitate könnten in ihrer Unmittelbarkeit auch McNeill entnommen sein.

Das Publikum beobachtet nicht nur das Bühnengeschehen und reagiert physiologisch sowie psychologisch darauf; es nimmt sich auch selbstreflexiv wahr. Dazu Einar Schleef:

Der Zuschauer zahlt und ist genau für diesen Exhibitionismus anwesend, deshalb sitzt er im Dunkeln. [...] Bereitwillig räumt er das auch seinem zuschauenden Nachbarn ein, gerade die körperliche Nähe der Zuschauenden untereinander ist angenehm und wird gesucht [...]. (Schleef 2018, 159)

Unverblümt nimmt er damit etwas vorweg, was die Studie „The Mere Co-Presence [...]“ (vgl. AGLB) untersucht, nämlich Synchronisierungsvorgänge zwischen Personen, die sich zwar in unmittelbarer Nähe zueinander befinden, dabei aber nicht direkt interagieren. Die Zuschauer:innen der Aufführung bilden sozusagen ein „minimal social setup“ (AGLB, 2) und befinden sich – wie es auch Schleef beschreibt – in der „periphery of each other’s

visual field“ (ebd.). Allein dies führt dazu, dass zusätzlich zur Wirkung, die durch das beobachtete Geschehen auf der Bühne entsteht, ein wechselseitiges Beeinflussen durch Kopräsenz stattfindet. Mittels Untersuchung von kardiovaskulären und elektrodermalen Aktivitäten wurden „temporally synchronized response patterns“ (AGLB, 1) ausgemacht; geteilte Rezeption führt außerdem zu „shared emotional experiences“ (AGLB, 2). Das Agieren des aktiven Kollektivs auf der Bühne und das vermeintlich passive Beobachten des Kollektiv im Zuschauerraum sind also stets aufeinander bezogen. Mehr noch – die Betonung des Kollektivs ist auch von unmittelbarer Bedeutung für Schillers Drama selbst.

4. Das Kollektiv als Verdichtung von Schillers Drama

Während die theatralen Zeichen von Rasches Inszenierungstext das Kollektiv betonen sowie physiologische und psychologische Effekte bei den Darsteller:innen und dem Publikum auslösen, wird das Kollektiv als solches schließlich auch zu einem Faktor, der auf Schillers Drama rekurriert – die Betonung des Kollektivs bei Rasche verändert also den Blick auf *Die Räuber* an sich.

Der Dramentext gilt ursprünglich als „wortkünstlerische Schöpfung des Einzelnen“ (FL 2001, 17), aber wie im Sinne des *performative turn* bereits festgestellt wurde, ist an „die Stelle einer dominant textuellen [...] eine hochgradig performative Kultur getreten.“ (FL 2001, 17) Anstatt Schillers Text und seiner Figurenentwicklung zu folgen, bietet der reduzierte Theatertext eine thematische Verdichtung, die ihre Entsprechung in der Inszenierung findet. Selbst wenn die Figuren der Räuber also nun weniger individuell dargestellt werden und ihre Eigen- und Besonderheiten nicht mehr so leicht voneinander zu unterscheiden sind, so wird diese vermeintliche Schwächung der einzelnen Figuren durch die Installation des Kollektivs abgefedert. Bemerkenswert sind in diesem Kontext Schillers eigene Anmerkungen zur Chorbildung und zum Akt des Inszenierens:

Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen; nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben. Solange also dem Chor diese sinnlich mächtige Begleitung fehlt, solange wird er in der Oekonomie des Trauerspiels als ein Außending, als ein fremdartiger Körper und als ein Aufenthalt erscheinen, der nur den Gang der Handlung unterbricht, der die Täuschung stört, der den Zuschauer erkältet. Um dem Chor sein Recht anzuthun, muß man sich also von der wirklichen Bühne auf eine *mögliche*

versetzen; aber das muß man überall, wo man zu etwas Höherem gelangen will. (vgl. Schiller, „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“)

Dieser modernen und in hohem Maße anschlussfähigen Position – schließlich ist der Chor bei Rasche weder Außending, noch fremdartig, noch Unterbrechung der Handlung – lässt sich eine Aussage von Yannik Stöbener gegenüberstellen, der als Schauspieler in zahlreichen Rasche-Inszenierungen mitgewirkt hat und konkret beschreibt, wie bereits im frühen Probenprozess das Kollektiv bemüht wird:

Wir nehmen uns das Stück, das Werk, und die erste Besonderheit ist, dass Ulrich – zusammen mit seinem Chorleiter, mit dem Regieteam [...] – erstmal schaut: Was sind Texte, die man vermeintlich einem Individuum zuschreibt, und was sind Texte, die verallgemeinert, entindividualisiert werden, also ein Chor als Verdichtung, als Entindividualisierung, also als Vergesellschaftlichung [...]. (DTBpc, 10:45)

Während sich Stöbener auf die Produktion des Theatertexts bezieht, äußert sich auch Rasche zu dieser Tendenz der Entindividualisierung, meint dabei aber weniger konkrete Textstellen, sondern die Selbstverortung des Einzelnen: „Das Individuum steht innerhalb und außerhalb der Gruppe zugleich und muss sich seiner Position stets neu versichern.“ (BS1, 14) Roller beispielsweise zweifelt wiederholt und ist im Grunde ein Idealist; Razmann strauchelt oft und oszilliert zwischen einer latenten Faszination für das Verbrechen und den postulierten Idealen; Schufferle wird aufgrund seiner Taten gar von Karl verbannt, während der intrigante Spiegelberg seinen Richter im loyalen Schweizer findet. Sie alle gehören jedoch zum selben Kollektiv. Die Bildung der Räuberbande, die durch die Installation des Chors eine formale Entsprechung erfährt, impliziert Gruppen- oder gar Gesellschaftszugehörigkeit. Die chorische Sprache verstärkt diesen Effekt; niemand weiß das besser als Einar Schleaf: „Schon wenn 2 Personen einen Text gemeinsam sprechen, tritt die Abkehr des Textes vom individuellen Ausdruck ein [...].“ (Schleaf 1997, 479) Und Yannik Stöbener sagt schließlich über den Chor: „Hier sind wir [eben] Teil eines Bewusstseins, einer Psyche – ich habe überlegt, ob ich Psyche oder Körper sage; allein die Entscheidung ist wahrscheinlich Schwachsinn.“ (DTBpc, 12:00) Diesem Eindruck folgend, ist der Chor bei Rasche also stets übergeordnete Idee und physische Präsenz zugleich.

Auffällig zeigt sich beispielsweise Chorszene 4: Spiegelberg (bereits zuvor von Schweizer umgebracht/BS2, 2:17:39) geht ebenso wie Franz (er suggeriert seine Selbsttötung durch gestische Zeichen/BS2, 2:38:20) und Schweizer (er schneidet sich die Kehle durch, nachdem er Franz nicht lebendig an Karl liefern konnte/BS2, 2:39:50) bis zum Schluss der Inszenierung im Räuberkollektiv weiter. Verständlicher wird dies durch folgende Lesart: Räuber sind und bleiben sie alle. Franz mag zwar isoliert und einzelgängerisch sein, ein Räuber ist er dennoch auch. Spiegelberg wiederum ist es, der einst den initialen Funken zur Bildung der Bande gelegt hat, durch den Eid in den böhmischen Wäldern aber unauflösbar und bis über den Tod hinaus mit ihr verbunden bleibt; der treue Schweizer sowieso. Dies gilt auch für Karl – er wird von der Gruppe an den Schwur erinnert („Denk an die böhmischen Wälder! [...] Treuloser, wo sind deine Schwüre? Vergisst man Wunden so bald?“/BS2, 2:45:38/Schiller 2018, 145) und opfert Amalia für das Kollektiv („Ich habe euch einen Engel geschlachtet!“/BS2, 2:48:21/Schiller 2018, 147). Mit dieser Szene endet auch die Inszenierung – der Chor skandiert „Hauptmann! Hauptmann! Was machst du? bist du wahnsinnig worden?“ (BS2, 2:48:46/Schiller 2018, 147) im Loop, bis sich der Vorhang senkt.²⁰

Auch einige andere Stellen der Inszenierung zeigen die Formation des Kollektivs besonders virtuos und machen deutlich, dass der ausgeprägte Einsatz des Chors inhaltlich wirkmächtig ist und mehr als eine rein ästhetische Komponente. Zu Beginn von Chorszene 1 (1. Akt, Szene 2/BS2, 17:25) treten Spiegelberg und Karl an die Kante des Laufband. Bei Schiller heißt es:

SPIEGELBERG: Geh, geh! Du bist nicht mehr Moor. Weißt du noch, wie tausendmal du, die Flasche in der Hand, den alten Filzen hast aufgezogen und gesagt: Er soll nur drauflos schaben und scharren, du wollest dir dafür die Gurgel absaufen. – Weißt du noch? he? weißt du noch? O du heilloser, erbärmlicher Prahlschamane! Das war noch männlich gesprochen und edelmännisch, aber – (Schiller 2018, 25)

Bei Rasche wird daraus ein Amalgam aus Originalität und Ergänzungen:

²⁰ Ein Blick ins Soufflierbuch verrät, dass laut Inszenierungstext ursprünglich eine Teilung des Chors geplant war; während Chor 1 eine bemerkenswert lange Passage des Unsichtbaren Komitees rezitiert hätte, wäre Chor 2 beim „Hauptmann“-Loop verblieben; der DVD-Mitschnitt liefert diese polyphone Chorphase nicht – sie wäre vor allem inhaltlich spannend, da der repetitive „Hauptmann“-Loop auf eine emotionale Ebene verweist, während die berechnende Kühle der Pamphlet-Passage die Ratio ansprache.

SPIEGELBERG: Geh, geh! Du bist nicht mehr Moor. Weißt du noch: Es wird nie Frieden auf Erden geben. Der einzig wahre Frieden besteht darin, die Idee des Friedens aufzugeben. – he? Der vollkommene griechische Bürger ist einer, der in den Waffen wie in der Rede siegt. Weißt du noch: Das Gegenteil von Demokratie ist nicht Diktatur, sondern Wahrheit. O du heilloser, erbärmlicher Prahlhans! Das war noch männlich gesprochen und edelmännisch, aber – (BS2, 20:23/vgl. Unsichtbares Komitee 2015)

Spiegelbergs Appell beinhaltet bei Schiller also Erinnerungen an Aussagen Karls, die von einer draufgängerischen Großmauligkeit gekennzeichnet sind. Rasche hingegen legt Karl – durch Spiegelberg – entindividualisierte Aussagen wie Aphorismen in den Mund, deren Gehalt deutlich politischer ausfällt und in einem viel höheren Ausmaß auf kollektives bzw. gesellschaftlich relevantes Gedankengut verweist sowie die eigentliche Motivation zur Gründung der Räuberbande antizipiert.

Als Karl im Beisein der noch zu formierenden Bande einen Brief seines Bruders Franz erwartet, ist es bei Schiller schließlich Roller, der den Brief an sich nimmt und vorliest (Schiller 2018, 29). Bei Rasche hingegen ist es die Stelle der Inszenierung, in der sich der Chor erstmals formiert und als Kollektiv spricht (vgl. Kap. 2.1.3.):

(ROLLER) Nur kürzlich muss ich dir melden, dass deine Hoffnung vereitelt ist – du sollst hingehen, lässt dir der Vater sagen, wohin dich deine Schandtaten führen. Auch, sagt er, (SCHWEIZER + RÄUBER 1 dazu) werdest du dir keine Hoffnung machen, jemals Gnade zu seinen Füßen zu erwimmern, wenn du nicht gewärtig sein wollest, (RAZMANN dazu) im untersten Gewölb seiner Türme (SCHUFTERLE dazu) mit Wasser und Brot so lang traktiert zu werden, (RÄUBER 2 dazu) bis deine Haare wachsen wie Adlersfedern, und deine Nägel wie Vogelklauen werden. Das sind seine eigenen Worte. Er befiehlt mir, den Brief zu schließen. (ROLLER wieder alleine) Leb wohl auf ewig! Ich bedaure dich – Franz von Moor. (BS2, 25:05)

Indem die Räuber den Brief in einem bedrohlichen Crescendo verlesen, nehmen sie dessen Auswirkung auf sich selbst vorweg; ist es doch der Brief, der Karl aus der Bahn wirft (im Wortsinn – er erstarrt und fährt am Laufband nach hinten weg/BS2, 24:55). Wenn er bald nach diesem Moment also zustimmt, zukünftig der Hauptmann der Räuberbande zu sein, tut er das nicht in der allgemeinen und von Spiegelberg befeuerten Erregung einer Bandeninitiation, sondern vor allem auch im Furor und der Erschütterung des Eindrucks, den der Brief seines Bruders Franz bei ihm hinterlassen hat. Durch den Brief bekommt das Räuberkollektiv also indirekt das, was es – mit Ausnahme Spiegelbergs – von Anfang an wollte: Karl als Hauptmann.

Die Auswahl der hier kurz skizzierten Szenen betont das Kollektiv – das inhaltlich ins Drama eingeschrieben ist und ihm auch seinen Namen gibt – auf eigentümliche und eindringliche Art und Weise. Diese Angleichung von Inhalt und Form extrahiert aus Schillers Text gewissermaßen die Essenz des kollektiven Gedankens. So gesehen ist Rasches Inszenierung von *Die Räuber* unter seinen bisherigen Regiearbeiten sicher mit derjenigen, in der sich das chorische Sprechen besonders eindrücklich präsentiert.

5. Rekapitulation und Ausblick

Zahllose Ansätze und Möglichkeiten der Intermedialitätsforschung erlauben einen weiten und variantenreichen Blick auf ein plurimediales Gefüge, wie es die von Ulrich Rasche entwickelte Theatersemiotik in der Inszenierung von Schillers *Die Räuber* entwirft. Der Chor ist dabei nicht ohne die beständige Kraft des Metrums zu denken, in das sich die Sprache ebenso wie die von Ari Benjamin Meyers komponierte Musik einschreibt und – wie hoffentlich klarer werden konnte – ein Netzwerk mit weiteren formalen Parametern wie Bewegung und Bühne aufspannt.

Indem man Puls bzw. Metrum als gekerbte Zeit verstehen kann, die den Raum prägt bzw. mit diesem eine spezifische Zeit-Raum-Ebene eröffnet, war ein ursprünglicher Gedanke, für die vorliegende Arbeit einen Anschluss zu verschiedenen raumtheoretischen Konzepten zu suchen. Besonders reizvoll schien mir hierbei eine Beschäftigung mit Gilles Deleuze und Félix Guattari, deren prägender Aufsatz „Das Glatte und das Gekerbte“ (vgl. Deleuze/Guattari, 1992) einige Ansätze aufweist, die sich für eine intermediale Betrachtung chorischen Theaters nutzbar machen ließen.²¹ Dies gilt außerdem für Pierre Boulez' Aufsatz „Der glatte und der eingekerbte Raum“ (vgl. Günzel/Hg. 2013), der sich explizit mit der Organisation von Tonmaterial in einem vormals unbesetzten Kontinuum beschäftigt (zwar bezieht sich Boulez auf Tonhöhen, allerdings könnten sich seine Ideen auf rhythmische Strukturen anwenden lassen, die bei Rasche von so großer Bedeutung sind). Diesem eher abstrakten Zugang stünde eine genauere Beschäftigung mit dem

²¹ Auch Ruth Prangen verfolgt in ihrem Buch *Szenosphäre & Szenotopie* einen solchen Ansatz im Kapitel „Zeiträume und Raumkerben“ (Prangen 2016, 200ff.).

umfangreichen Korpus an wissenschaftlichen Werken entgegen, die sich mit Traditionen und Spezifika von Sprechchören sowie Theatermusik an sich beschäftigen. Sehr nützlich und gewinnbringend scheint mir dabei die Forschung David Roesners, der Methoden und Ansätze zur Untersuchung von Musik im Theater kontinuierlich in diversen Projekten weiterentwickelt. Gewiss besonders lohnend ist (vor allem hinsichtlich theatersemiotischer Analysen zukünftiger Rasche-Inszenierungen) ein Vergleich mit den Ergebnissen der Masterarbeit von Rebecka Dürr, die sich in ihrer Zeit als Hospitantin am Wiener Burgtheater mit der chorischen Sprache in Rasches Adaption von Euripides' *Die Bakchen* beschäftigt hat und somit einen umfassenden Blick *von innen* auf die eigentliche Probenarbeit und den Inszenierungsprozess werfen konnte (vgl. Dürr 2019).

Ein persönliches Fazit schließt mit ein, dass Ulrich Rasches vielschichtige Annäherung an *Die Räuber* einen performativen Prozess abbildet, der sich einer eindeutigen Lesbarkeit sowohl in formaler als auch inhaltlicher Hinsicht entzieht. Die vorliegende Analyse kann also lediglich ein Ansatz sein, eine Richtung, ein von persönlichen und fachlichen Präferenzen geprägter Blick. Und selbst in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit jenem plurimedialen Gefüge darf nicht darauf vergessen werden, was es ist und jedenfalls bleiben soll – Theaterkunst. Meine Faszination für diese Inszenierung hat nicht gelitten, immer noch finde ich in ihr Momente ästhetischer Reibung oder ekstatischen Vergnügens.

6. Bibliographische Angaben

Siglen

AGLB = Arzouan, Yossi/Golland, Yulia/Levit-Binnun, Nava (27.05.2015): „The Mere Co-Presence: Synchronization of Autonomic Signals and Emotional Responses across Co-Present Individuals Not Engaged in Direct Interaction“, in: *Plos One* <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0125804> (Zugriff 26.03.2021)

BBCV = Bernardi, Luciano/Bernardi, Nicolò/Codrons, Erwan/Vandoni, Matteo (12.09.2014): „Spontaneous Group Synchronization of Movements and Respiratory Rhythms“, in: *Plos One* <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0107538> (Zugriff 05.04.2021)

BF = anonym: „Die Räuber“, in: *Berliner Festspiele* https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_206952.html (Zugriff 05.04.2021)

BS1 = Bayerisches Staatsschauspiel (Hrsg.): *Die Räuber*, München: Residenztheater, Programmheft 2016/17.

BS2 = Bayerisches Staatsschauspiel/Residenztheater München (Hrsg.): *Die Räuber. Friedrich Schiller inszeniert von Ulrich Rasche*. ZDF/3sat 2018, DVD belvedere edition, 172 min.

DOV = DeSteno, David/Ouyang, Jennifer/Valdesolo, Piercarlo (12.03.2010): „The rhythm of joint action: Synchrony promotes cooperative ability“, in: *Science Direct* <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0022103110000430> (Zugriff 05.04.2021)

DTBpc = Deutsches Theater Berlin Podcast: „4.48 Psychose‘: Schauspieler Yannick Stöbener und Justus Pfanckuch im Gespräch“, in: *Soundcloud* <https://soundcloud.com/deutsches-theater-berlin/448-psychose-stoebener-pfankuch> (Zugriff 08.04.2021)

FL1 = Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen und Basel: Francke 2001.

FL2 = Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Umathum, Sandra/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Verkörperung*, Tübingen und Basel: Francke 2001.

FL3 = Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian/Umathum, Sandra/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen und Basel: Francke 2001.

NP = anonym: „Beste deutschsprachige Aufführung ‚Die Räuber‘“, in: *Nestroy. Der Wiener Theaterpreis* https://www.nestroypreis.at/show_content2.php?s2id=284&reload=1 (Zugriff 17.03.2021)

.....

Affenzeller, Margarete (09.09.2019): „Der intellektuelle Maschinist: Ulrich Rasche im Porträt“, in: *Der Standard* <https://www.derstandard.at/story/2000108414792/der-intellektuelle-maschinist-ulrich-rasche-im-portraet> (Zugriff 13.11.2020)

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999.

Böhme, Gernot: „Die Kunst des Bühnenbildes als Paradigma einer Ästhetik der Atmosphären“, in: *Inszenierung und Vertrauen. Grenzgänge der Szenografie* (Hrsg. Ralf Bohn u. Heiner Wilharm), Bielefeld: transcript Verlag 2011.

Boulez, Pierre: „Der glatte und der eingekerbte Raum“ in: *Texte zur Theorie des Raums* (Hrsg. Stephan Günzel), Stuttgart: Reclam 2013.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: „1440 – Das Glatte und das Gekerbte“ in: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II* (Gilles Deleuze u. Félix Guattari), Berlin: Merve 1992.

Dürr, Rebecka: *Chorisches Sprechen im Schauspiel. Eine Analyse der chorischen Einstudierung von Toni Jessen und Jürgen Lehmann in Ulrich Rasches Inszenierung DIE BAKCHEN*, Marburg: Philipps-Universität, Masterarbeit 2019.

Fischer, Eva Maria: „Voll auf der Walze“, in: *Der Theaterverlag* <https://www.der-theaterverlag.de/theatermagazin/dtm/theatermagazin-11-2017/voll-auf-der-walze/> (Zugriff 12.11.2020)

Fischer-Lichte, Erika/Hasselmann, Kristiane/ Rautzenberg, Markus (Hrsg.): *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*, Bielefeld: transcript Verlag 2010.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr 1983.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen und Basel: Francke 1995.

Jessen, Toni (26.04.2021): *Gespräch via Zoom*, Berlin/Innsbruck: privat, Digitalisat 2021.

Langer, Michael (19.04.2020): „Der Komponist Ari Benjamin Meyers“, in: *Deutschlandfunk* https://www.deutschlandfunk.de/musik-und-fragen-zur-person-der-komponist-ari-benjamin.1782.de.html?dram:article_id=472492 (Zugriff 13.11.2020)

Leucht, Sabine (24.09.2016): „Der kommende Laufstand“, in: *Nachtkritik* https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13000:die-raeuber-im-residenztheater-flasht-ulrich-rasche-das-muenchner-publikum-mit-einem-mensch-maschine-schiller-amalgam&catid=671&Itemid=40 (Zugriff 04.04.2021)

McNeill, William Hardy: *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press 1995.

Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20.Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2001.

Prangen, Ruth: *Szenosphäre & Szenotopie. Künstlerische Forschungen zur Raumwahrnehmung und -struktur der Szenografie*, Bielefeld: transcript Verlag 2016.

Roesner, David: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*, Tübingen: Gunter Narr 2003.

Roesner, David (29.10.2008): „The politics of the polyphony of performance: Musicalization in contemporary German theatre“, in: *Contemporary Theatre Review* <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10486800701749587> (Zugriff 06.04.2021)

Roselt, Jens/Weiler, Christel: *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen: Francke 2017.

Scherpe, Klaus R.: „Die Räuber“, in: *Schillers Dramen. Neue Interpretationen* (Hrsg. Walter Hinderer), Stuttgart: Reclam 1979.

Schiller, Friedrich: *Die Räuber*, Stuttgart: Reclam 2018.

Schiller, Friedrich: *Die Räuber. Fassung für das Residenztheater (Soufflierbuch)*, München: Residenztheater, hausinterne Ausgabe 2016.

Schiller, Friedrich: „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, in: *Friedrich Schiller Archiv* <https://www.friedrich-schiller-archiv.de/die-braut-von-messina-oder-die-feindlichen-brueder/ueber-den-gebrauch-des-chors-in-der-tragoedie/> (Zugriff 13.02.2021)

Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Schleef, Einar: *Und der Himmel so blau. Ein Lesebuch*, Berlin: Elfenbein 2018.

Unsichtbares Komitee: *An unsere Freunde*, Hamburg: Edition Nautilus 2015.

Unsichtbares Komitee: *Der kommende Aufstand*, Hamburg: Edition Nautilus 2010.