

**Cahiers de linguistique
théorique et appliquée**

10

1973
Fasc. 2

TIRAGE À PART

ÜBER DIE MATEHMATISCH-LINGUISTISCHE ANALYSIS DES DRAMAS

EINE ANALYSE DER KERNE IN SCHILLERS „RÄUBER“

WOLFGANG KLEIN

Im Folgenden die von S. Marcus¹ entwickelten Methoden und Begriffe verwendend, soll nun ein weiteres Drama mit einer relativ komplizierten Szenenführung, nämlich Friedrich Schillers „Räuber“, untersucht werden. Bei der Aufstellung der Matrix (Tabelle 1), in der im übrigen der besseren Lesbarkeit halber alle Nullen weggelassen wurden (ein Charakter ist also anwesend, wenn eine 1 an der betreffenden Stelle steht, sonst nicht), ergeben sich einige mehr praktische Schwierigkeiten:

a) Es ist nicht immer völlig klar, wann eine Person die Bühne verläßt und wann nicht; z.B. ist es sicherlich sehr sinnvoll anzunehmen, daß der Bediente in Konfiguration 72 nach seinem kurzen Sprüchlein wieder verschwindet, jedenfalls wird er nie wieder erwähnt; es fehlt aber ein ausdrücklicher Szenenhinweis. Ähnlich steht es mit dem letzten Auftritt Hermanns, als ihn Karl beim Füttern seines Vaters ertappt (62); es ist nicht ganz klar, was mit Hermann geschieht; er taucht nicht wieder auf. In diesen beiden Fällen wurde angenommen, daß die betroffenen Charaktere mit Ende der jeweiligen Konfiguration verschwunden sind. Streng genommen müßte man sich hier an die jeweilige Inszenierung des Stückes halten, in der diese von Schüler nicht ganz eindeutig geregelte Frage ja in spezifischer Weise geklärt sein muß.

b) Ähnlich steht es mit den Räubern selbst, bei denen Schiller nicht immer genau angibt, wer von ihnen sich gerade auf der Bühne befindet. So kann man etwa in 38ff. nur dem Dialog entnehmen, daß Boller gefallen ist und folglich nicht mehr unter den Anwesenden sein kann; aus den Szenenanweisungen geht das nicht hervor. Für die vorliegende Analyse wird angenommen, daß sich nur jene Räuber auf der Bühne befinden, die ausdrücklich erwähnt werden bzw. selbst zum Dialog beitragen. Gelegentlich wäre es im übrigen, wenn man ganz genau sein wollte, zwischen verschiedenen nicht namentlich genannten Räubern bzw. Räubertrupps zu unterscheiden, z. B. in 29; das wurde hier, um die Analyse nicht allzu kompliziert werden zu lassen, nicht getan.

c) Schwierig zu behandeln sind auch die Toten, über deren Abgang von der Szene in der Regel nichts gesagt wird. Der Fall kommt in den Räu-

¹ Solomon Marcus, *Poetica matematică*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1970, Kapitel VIII; vgl. desgleichen S. Marcus, *Ein mathematisch-linguistisches Dramenmodell*, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Jahrgang 1, 1971, Heft 1/2, S. 139-152.

bern mehrfach vor, beim Tod jeweils von Franz, Schweizer, Spiegelberg, dem alten Moor sowie Amaliens. In all diesen Fällen wurde angenommen, daß der Tod als solcher keinen Szenenwechsel begründet; der betreffende Charakter wird allerdings vom nächsten anderweitig bedingten Konfigurationswechsel an nicht mehr als anwesend betrachtet, obwohl seine Leiche möglicherweise noch eine Weile herumliegt; man wird sie dann aber als Staffage betrachten dürfen. Der scheinotote alte Moor in Szene 2 des zweiten Aktes hingegen gilt sinnvollerweise als weiterhin anwesend, obwohl er nicht spricht. Dasselbe gilt für die zeitweilig schlafenden Räuber in der 5. Szene des vierten Aktes, zumal ihr Schnarchen ja unmittelbar in den Dialog eingeht (Hermann: „... Immer ist mir, als hört ich ein Schnarchen...“). Es ist klar, daß dadurch eine gewisse Feinheit verloren geht, denn das Aufwachen der Räuber auf den Schuß Karls hin hat durchaus einen gewissen Auftrittcharakter; um diese Nuance zu erfassen, ist die hier praktizierte Analyse jedoch nicht fein genug; wir werden an der entsprechenden Stelle auf die andere Alternative, die Räuber als abwesend anzusehen, solange sie schlafen, kurz eingehen.

Sieht man von den kleinen Unsauberkeiten, die durch diese insgesamt doch marginalen Schwierigkeiten bedingt sind, einmal ab, dann erbringt die Analyse doch einige interessante Aufschlüsse über die szenische Struktur des Stückes. Drei Gegebenheiten fallen zunächst ins Auge :

a) das Stück besitzt mit 78 Konfigurationen eine ziemlich lebhaft geführte Szenenführung (der „Verlorene Brief“ hat 44, „Letzte Nachrichten“ 52, „Starke Seelen“ von Camil Petrescu 28); etwa 40 von 2¹⁸ möglichen Konstellationen kommen vor, d.h. auf eine belegte kommen etwa 8000 mögliche;

b) man kann zwei klar getrennte Szenenstränge, genauer gesagt, Stränge von Konfigurationen, unterscheiden, die sich erst in der Mitte des Stückes zu berühren beginnen; wir werden diese Stränge in der Folge als „Schloßszenen“ bzw. als „Räuberszenen“ bezeichnen;

c) das Stück besitzt keinen Kern, der aus nur einem Charakter bestünde („Einerkern“), wohl aber einen höchst markanten Zweierkern, der von den beiden Antagonisten Franz und Karl gebildet wird.

Auf b und c soll nun ein wenig ausführlicher eingegangen werden.

In der hier gewählten Anordnung der Charaktere treten die beiden lange getrennt geführten Szenenstränge besonders deutlich hervor. Man kann ihnen etwa die folgenden Konfigurationen zuordnen (es soll nicht der Versuch gemacht werden, die beiden Stränge mit irgendwelchen andern Hilfsmitteln, z.B. den Orten, näher zu bestimmen):

Schloßszenen : 1—2, 9—24, 33—37, 45—50, 56, 66—73.

Räuberszenen : 3—8, 25—32, 38—43, 52—55, 58—61, 74.

Die Schloßszenen bestehen aus Konfigurationen der Charaktere Moor, Franz, Amalia, Hermann, Daniel und Bedienter, die Räuberszenen aus Konfigurationen der übrigen Charaktere. Mit 44 setzt eine dritte Serie von Konfigurationen ein, die man als „Kontaktszenen“ bezeichnen kann; sie bestehen aus den Konfigurationen 44, 51, 62—65, 75—77 und enthalten jeweils einen Teil der Schloß- und der Räuberszenencharaktere, und zwar Moor, Amalia, Hermann, Daniel sowie auf der andern Seite Karl, Schweizer, Grimm, Schwarz, Kosinsky, Räuber; die beiden letztgenannten sind allerdings bloß Chargen.

Wir wollen nun zunächst einige Kerne jeweils innerhalb dieser drei Szenenstränge zu charakterisieren versuchen; dabei bleiben vereinbarungsgemäß alle andern Charaktere — jene also, die nicht innerhalb der jeweiligen Sequenz auftreten — außer Betracht.

Da in den Schloßszenen sowohl der Bediente wie Pastor Moser nur zusammen mit Franz auftreten, besitzen sie — mit einer Ausnahme — ziemlich uninteressante Kerne: (Moser, Bedienter, Amalia), (Moser, Hermann, Daniel), (Moser, Bedienter, Moor) sowie schließlich als Einerkern (Franz); daß Franz der einzige Einerkern in sämtlichen Schloßszenen ist, entspricht offenbar der dominanten Bolle, die er in diesen Szenen innehat.

Umgekehrt enthalten die Räuberszenen eine ganze Serie von Einerkernen, nämlich (Karl), (Schweizer), (Grimm), (Schwarz) und (Räuber) — der relativ wichtige Spiegelberg übrigens nicht, da er nicht zusammen mit Kosinsky auftritt — und vier Zweierkerne, nämlich (Pater, Kosinsky), (Spiegelberg, Kosinsky), (Boiler, Kosinsky) und (Schufterle, Kosinsky); diese vier sind offenbar ziemlich trivial; die in allen vieren auftauchende Figur des Kosinsky ist augenscheinlich nur wichtig, um den Kontakt zum Schloß herzustellen, d.h. die ganzen Kontaktszenen auszulösen; sie ist jedoch nicht von tragender Bedeutung für das Stück insgesamt. Es erscheint aber nicht zufällig, daß Karl innerhalb der Räuberszenen keineswegs eine beherrschende Bolle spielt; er dominiert keinen der übrigen Einerkerne, und die Zweierkerne werden gleichermaßen von allen Einerkernen dominiert bzw. — im Falle Spiegelberg — nicht dominiert (genauer gesagt werden natürlich nicht die Kerne dominiert, sondern die sie bildenden Charaktere); auch hier genießt also Karl keinerlei Vorrangstellung.

Dafür spielt er eindeutig die erste Geige in den Kontaktszenen; er ist hier der einzige Einerkern, und die übrigen Kerne der Sequenz (Daniel, Schwarz), (Daniel, Grimm), (Daniel, Räuber) sind offensichtlich irrelevant; wenn man schließlich im Gegensatz zu unserer oben gemachten Annahme die in 61—63 schlafenden Räuber doch als nicht anwesend betrachtet, ergeben sich die Dreierkerne (Hermann, Daniel, Schwarz), (Hermann, Daniel, Grimm) und (Hermann, Daniel, Räuber), die gleichfalls ziemlich belanglos wirken; wir gehen darauf nicht weiter ein.

Es ist offenkundig, daß zwischen der Funktion eines Einerkerns und der von Zweier- oder gar Dreier-, Viererkernen usw. ein klarer Unterschied besteht; ein Einerkern hält eine Folge von Konfigurationen gleichsam zusammen, weil er mit allen andern Charakteren der betreffenden Folge Konfigurationen eingeht; er ist also ein Bindeglied zwischen allen auftauchenden Charakteren; daraus ergibt sich weiter, daß ein singulärer Einerkern eine ganz dominante Bolle spielt. Ganz anders sieht es mit Kernen aus, die aus mehreren Charakteren bestehen; die Charaktere müssen dann alternativ sein; manchmal sind sie sogar komplementär, d. h. sie segeln durch das ganze Stück hindurch gleichsam umeinander herum. Die Alternativität (oder gar Komplementarität) kann in ganz verschiedener Weise begründet sein: es mag sich bei den betroffenen Charakteren um Nebenpersonen handeln, die einander zufällig nicht begegnen; diesen Fall ist man etwa bei den oben erwähnten Kernen (Pater, Kosinsky) oder (Daniel,

Grimm) anzunehmen geneigt; ganz zufällig ist natürlich nichts; man kann etwa den Fall (Pater, Kosinsky) in den Räuberszenen als Ausdruck zweier einander entgegengesetzter Versuche werten, auf Karl und die Räuber von außen Einfluß zu nehmen, und in der Tat ist es ja dann Kosinsky, der die Kontaktszenen auslöst und damit die ganze weitere Szenenführung auf ihren Weg weist. Und was den Kern (Daniel, Grimm) — und ganz analog (Daniel, Schwarz), (Daniel, Räuber) — betrifft, so repräsentiert er offenbar die „zweite Ebene“ der Kontaktszene, d.h. einen Delegaten für die Schloßcharaktere und einen Delegaten für die Räubercharaktere, jeweils für die Nebenpersonen innerhalb der beiden Repertoires. Diese Interpretationen drängen sich aber zugegebenermaßen nicht gerade auf. Ganz anders steht es jedenfalls mit dem anfangs erwähnten Zweierkern (Karl, Franz); hier werden die beiden Zentralfiguren des Stücks offenbar mit großer Absicht umeinander herumgeführt; wir kommen darauf noch zurück. Die Beispiele machen deutlich, daß bei der Beurteilung der Bedeutung eines Kerns für die Szenenführung stets auch noch andere Kriterien heranzuziehen sind.

Wir werden nun kurz die Kerne betrachten, die sich ergeben, wenn man das Stück in seine einzelnen Akte, so wie Schiller sie vorgegeben hat, zerlegt.

Der erste Akt ist in dieser Hinsicht nicht so ergiebig; er weist für die Schloßszenen zwei hinsichtlich der vorkommenden Charaktere komplementäre Kerne auf, nämlich (Franz) und auf der andern Seite (Moor, Amalia). In den Räuberszenen fungiert jeder namentlich genannte Räuber von Karl bis zu Razmann als eigener Kern. Nimmt man beide Stränge zusammen, so ergeben sich zwei Serien von Kernen: auf der einen Seite mit jeweils einem Räuber einschließlich Karl und auf der andern Amalia und Moor mit jeweils einem Räuber; sie alle sind ziemlich uninteressant. Klar zutage tritt lediglich der expositorische Charakter des Aktes: zwei Szenenstränge: im einen die Dichotomie Franz vs Moor und Amalia, im andern die noch undifferenzierte, quasi gleichberechtigte Gruppe der Räuber.

Im zweiten Akt werden die beiden Szenenstränge nun weitergesponnen; interessante Kerne bilden sich nicht; in den Schloßszenen sind Amalia und Moor jeweils Einerkerne; ferner formen (Daniel, Franz) und (Daniel, Hermann) zwei ziemlich belanglose Zweierkerne; bei den Räubern bleibt hinsichtlich der Szenenführung alles beim alten, nur daß sich jetzt noch der Pater und die Räuberbande hinzugesellen; wegen 32 bilden alle Beteiligten einen Einkern. Wenn man die beiden Szenenfolgen wieder zusammennimmt, entstehen vier Serien von Kernen, jeweils Amalia, Moor sowie die beiden Zweierkerne mit je einem Räuber, dem Pater und der Räuberbande; der ganze Akt enthält also nicht weniger als 40 Kerne.

Im dritten Akt bildet Amalia innerhalb der Schloßszenen den einzigen Einkern; ihr steht ein Kern aus ihren beiden Mochtégern-Liebhabern Franz und Hermann gegenüber. Bei den Räubern tut sich wenig; Spiegelberg, Roller und Schusterle treten nicht in Erscheinung, dafür kommt Kosinsky hinzu.

Betrachtet man einmal die ersten drei Akte zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: *a*) sie stellen etwa die Hälfte aller Konfigurationen dar (41 von 77): *b*) beide Szenenstränge werden streng getrennt geführt

(gleich zu Beginn des nächsten Aktes kommt es zur ersten Kontaktszene); c) innerhalb der Räuberszenen gibt es fünf Einerkerne (Karl, Schweizer, Grimm, Schwarz, Räuber) und fünf Zweierkerne (Kosinsky und Pater, Kosinsky und Spiegelberg, Kosinsky und Roller, Kosinsky und Schufferle, Kosinsky und Razmann); sieht man einmal davon ab, daß Kosinsky und Razmann später noch zusammentreffen und der entsprechende Kern damit hinfällig wird, so ist ansonsten schon die endgültige Struktur, wie sie weiter oben beschrieben wurde, erreicht; d) innerhalb der Schloßszenen gibt es zwei Einerkerne, nämlich Amalia und Moor, sowie zwei Zweierkerne, nämlich (Hermann, Daniel) sowie (Franz, Daniel); bis zum Schluß treten also noch ziemliche Veränderungen ein.

Auf dieser Grundlage werden dann im vierten Akt mit einer gewissen Systematik die Kontaktszenen durchgespielt: Karl und Amalia, Karl und Daniel, Karl und Hermann, Karl und Moor; ausgespart bleibt lediglich die Konfrontation Karl: Franz. In den Schloßszenen gibt es überhaupt keinen Einerkern, in den Räuberszenen weiterhin eine ganze Anzahl, darunter allerdings nicht mehr Karl und Spiegelberg; diese beiden bilden jedoch — als Antagonisten in ihrem Verhältnis zu den Räubern — gemeinsam einen Kern. Alle andern sind uninteressant.

Im fünften Akt nun ist Franz in den verbleibenden Schloßszenen die beherrschende Figur; ihm stehen alle andern noch auftretenden Charaktere als ein Kern (Daniel, Bedienter, Moser) gegenüber. Bei den bis dahin ziemlich kohärenten Räuberszenen hat sich die Struktur durch das Auftreten von Moor und Amalia gelockert; auch Räuber- und Kontaktszenen gemeinsam bieten kein interessantes Bild. Klar tritt, wenn man jetzt alle Konfigurationen des fünften Aktes zusammennimmt, der Antagonismus Franz : Karl hervor; wenn man im Gegensatz zu der oben getroffenen Annahme den toten Franz in Konfiguration 74 als weiterhin anwesend betrachten würde — schließlich wird die Leiche ja von Grimm, Schwarz und Schweizer begutachtet, von letzterem sogar angesprochen —, so wären Franz und Karl sogar komplementär. Betrachten wir nun noch einmal das ganze Stück. Das Markanteste ist, wie schon gesagt, daß Franz und Karl einen Kern bilden. Da eine Figur überhaupt nur ein einziges Mal mit einer einzigen Person auftritt, nämlich mit Franz, ist es sehr schwer, weitere Kerne zu bilden; ohne Franz ist überhaupt keiner möglich; außer mit Karl bildet er jeweils mit Grimm, Schwarz und den Räubern einen Zweierkern, ferner mit Spiegelberg und Kosinsky zusammen einen Dreierkern; sie alle sind ziemlich irrelevant, wie es scheint. Interessant ist nun, daß das ausbleibende Zusammentreffen zwischen Karl und Franz indirekt über das Bild Karls in 44 und 46 erfolgt. Man kann nur Spekulationen darüber anstellen, warum Schiller diese Szenenführung gewählt hat, die eine direkte Konfrontation der Brüder auf der Szene ausschließt.