

KABALE UND LIEBE



**BADISCHE STAATS
KARLSRUHE THEATER**

**LASS AUCH HINDERNISSE
WIE GEBIRGE ZWISCHEN
UNS TRETEN, ICH WILL
SIE FÜR TREPPEN NEHMEN
UND DRÜBER HIN IN DEINE
ARME FLIEGEN.**

KABALE UND LIEBE

Ein bürgerliches Trauerspiel von Friedrich Schiller

Präsident von Walter
Ferdinand, sein Sohn
Hofmarschall von Kalb
Lady Milford, Favoritin des Fürsten
Wurm, Haussekretär des Präsidenten
Miller, Stadtmusikant
Dessen Frau
Luise, dessen Tochter

Regie
Bühne
Kostüme
Musik
Licht
Dramaturgie

ANDRÉ WAGNER
THOMAS HALLE
RONALD FUNKE
AGNES MANN*
SIMON BAUER
FRANK WIEGARD
LISA SCHLEGEL
SOPHIA LÖFFLER

*als Gast

SIMONE BLATTNER
ALAIN RAPPAPORT
SABIN FLECK
CHRISTOPHER BRANDT
CHRISTOPH PÖSCHKO
KERSTIN GRÜBMEYER

PREMIERE 2.10.13 KLEINES HAUS

Aufführungsdauer 2 ¾ Stunden, eine Pause

Regieassistentz **MICHAEL LETMATHE** Bühnenbildassistentz **SANDRA DENNINGMANN**
Kostümassistentz **MARA WEDEKIND** Soufflage **DAGMAR WEBER / ANGELA PFÜTZEN-REUTER**
Inspizienz **NIKOLAUS NAUY** Theaterpädagogik **MARCO OBER** Regiehospitantz **MARIA HUBER**
Kostümhospitantz **STEFANIE HOFMANN**

Technische Direktion **HARALD FASSLRINNER, RALF HASLINGER** Bühne **HENDRIK BRÜGGEMANN, EDGAR LUGMAIR** Leiter der Beleuchtung **STEFAN WOINKE** Leiter der Tonabteilung **STEFAN RAEBEL** Ton **JAN FUCHS, JAN PALMER** Leiter der Requisite **WOLFGANG FEGER** Requisite **CLEMENS WIDMANN** Werkstättenleiter **GUIDO SCHNEITZ** Malsaalvorstand **DIETER MOSER** Leiter der Theaterplastiker **LADISLAUS ZABAN** Schreinerei **ROUVEN BITSCH** Schlosserei **MARIO WEIMAR** Polster- und Dekoabteilung **UTE WIENBERG** Kostümdirektorin **DORIS HERSMANN** Gewandmeister/in Herren **PETRA ANNETTE SCHREIBER, ROBERT HARTER** Gewandmeisterinnen Damen **TATJANA GRAF, KARIN WÖRNER, ANNETTE GROPP** Waffenmeister **MICHAEL PAOLONE, HARALD HEUSINGER** Schuhmacherei **THOMAS MAHLER, BARBARA KISTNER** Modisterei **DIANA FERRARA, JEANETTE HARDY** Chefmaskenbildner **RAIMUND OSTERTAG** Maske **SONIA ROSS, KATHLEN HEHNE, MAIKE ARNOLD**

**ICH SAH KEINE WELT MEHR,
UND DOCH BESINN' ICH
MICH, DASS SIE NIEMALS
SO SCHÖN WAR.**







VERBOTENE LIEBE

ZUM INHALT

Erster Akt

Der Musiker Miller und seine Frau streiten über ein leidiges Thema: Die Liebe ihrer Tochter Luise zu Ferdinand, dem Sohn des einflussreichen, mächtigen Präsidenten von Walter. Im Gegensatz zu seiner Frau glaubt Miller nicht daran, dass Ferdinands und Luises Beziehung eine Zukunft hat. Miller will Ferdinand das Haus verbieten, da er fürchtet, dass seine Tochter schwanger werden und so ihren Ruf ruinieren könnte.

Mitten in ihre Auseinandersetzung platzt Wurm, der Sekretär des Präsidenten, der schon vor Längerem um Luises Hand angehalten hat, und nun fürchten muss, dass Ferdinands Avancen seine Heiratspläne zunichte machen könnten. Frau Miller gibt ihm zu verstehen, dass er gegen Ferdinand keine Chance habe; als Wurm Miller bittet, seine Tochter umzustimmen, wird dieser wütend und beleidigt Wurm, der sich dar-

aufhin zurückzieht. Auch Luise schwankt zwischen ihrer heftigen Verliebtheit und den Zweifeln an der Lebbarkeit dieser Beziehung. Als Ferdinand sie zu Hause besucht, teilt sie ihm ihre Ängste mit – aber auch ihr Gefühl, dass es kein Zurück mehr gibt. Ferdinand will alle Hindernisse überwinden und als Ansporn nehmen, ihre Liebe gegen die gesellschaftlichen Widerstände zu verwirklichen.

Als Wurm seinem Vorgesetzten von der heimlichen Liebe berichtet, nimmt dieser ihn nicht ernst und offenbart seinem Sekretär außerdem, dass er für Ferdinand eine Heirat arrangiert habe – Lady Milford, die Favoritin des Herzogs, muss unter die Haube, um offiziell einer neuen Herzogin Platz zu machen und inoffiziell weiter dem Herzog zur Verfügung zu stehen. Den Einfluss der Lady beim Herzog will der Präsident nutzen, indem er sie mit Ferdinand verheiratet. Wurm überredet ihn dazu, Ferdinand in dem darauffolgenden Gespräch

zu testen. Als Präsident von Walter seinem Sohn zum Schein eine untadelige Partie vorschlägt, wird ihm klar, dass es diesem mit seiner Liebe zu Luise ernst ist.

Zweiter Akt

Lady Milford erwartet die Ankunft von Ferdinand, den sie liebt und den sie sich selbst als Bräutigam ausgesucht hat – deshalb hatte sie die Verbindung selbst eingefädelt. Schockiert muss sie bei seinem Auftritt feststellen, dass er sie aufgrund ihrer Vergangenheit verachtet. Sie erzählt ihm ihre tragische Lebensgeschichte, um seine Vorurteile aufzulösen. Ferdinand, der sich gegen seine Erwartung zur Lady hingezogen fühlt, beichtet ihr seine Liebe zu Luise und zerstört damit die Hoffnungen Lady Milfords auf eine Liebesheirat. Freigeben will sie den jungen Mann aus Furcht vor dem Gesichtsverlust dennoch nicht.

Im Hause Miller herrscht Angst und Schrecken – ein „Kerl des Ministers“ hat nach dem Musiker gefragt. Miller beschließt, selbst zum Präsidenten zu gehen, ihm die Liebesgeschichte aufzuzeigen und danach mit seiner Tochter das Land zu verlassen. Als Ferdinand hineinstürmt und fragt, ob sein Vater schon da gewesen sei, bricht vollends Hysterie aus, so groß ist die Furcht der Familie vor der Macht und der Rache des mächtigen Mannes. Doch Ferdinand will Luise und ihre Eltern überzeugen, ihm zu vertrauen: Er wird sich gegen seinen Vater stellen. Als kurz darauf der Präsident tatsächlich im Haus erscheint und droht, die Eltern zu verhaften und die Tochter in der Öffentlichkeit bloßstellen zu lassen, greift Ferdinand zu einem verzweifelten Mittel: Er kündigt seinem Vater an, die Verbrechen publik zu machen, durch die dieser an die Macht kam.

Dritter Akt

Nach dem gescheiterten Versuch, die Beziehung von Ferdinand zu Luise mit Gewalt zu beenden, sucht Präsident von Walter den Rat seines Sekretärs. Wurm empfiehlt ihm eine neue Strategie – statt Druck auf seinen Sohn auszuüben, solle er die Liebenden auseinanderbringen, indem er Ferdinand vorgaukelt, Luise würde ihn betrügen. Der angebliche Nebenbuhler soll der Hofmarschall von Kalb sein, dessen Stand beim Herzog – und damit seine Karriere – entscheidend von der Fürsprache des Präsidenten abhängt.

Luise ist verzweifelt, sie spürt, dass die Beziehung zu Ferdinand unter dem Druck seines Vaters und der Gesellschaft zusammenbrechen wird. Sie fürchtet die Rache des Präsidenten an ihrem Vater und will sich trennen, um ihre Familie zu beschützen. Ferdinand versteht ihre Sorge nicht und schlägt vor, das Land zu verlassen. Doch Luise ist entschlossen, die Beziehung zu beenden. Ferdinand unterstellt ihr eine Affäre. Kurz darauf wird Luise von Wurm dazu gezwungen, einen Liebesbrief an den Hofmarschall von Kalb zu schreiben. Ihre Eltern sind verhaftet worden und der Brief ist die Bedingung ihrer Freilassung. Außerdem muss sie einen Eid schwören, diese Intrige nicht zu verraten.

Vierter Akt

Wie geplant fällt der Brief Ferdinand in die Hände, der daraufhin seinen Verdacht bestätigt glaubt und vor Eifersucht tobt. Er stellt den Hofmarschall zur Rede, überhört aber, dass dieser ihm im Angesicht einer geladenen Pistole die Wahrheit sagt. Als der Präsident noch zum Schein seinem Sohn Abbitte leistet und ihm die Beziehung

zu Luise, in der er sich getäuscht habe, erlaubt, steht Ferdinands Welt vollends auf dem Kopf: Luise erscheint ihm falsch und betrügerisch, sein Vater dagegen freundlich und verzeihend.

Inzwischen hat Lady Milford Luise zu sich bestellt, um ihre Konkurrentin einzuschätzen und auch, um ihr ein Geschäft vorzuschlagen: Luise könne den Platz der Kammerzofe einnehmen, wenn sie dafür Ferdinand entsage. Luise lehnt dies ab und führt der Lady die Unmöglichkeit dieser Situation vor Augen. Sie überlässt es der Lady, zu entscheiden, ob sie Ferdinand noch haben will, wenn der Preis dafür der Selbstmord Luises ist. Als die Lady allein ist, beschließt sie, sich aus der Beziehung zum Herzog endgültig zu lösen und außer Landes zu gehen.

Fünfter Akt

Miller wurde freigelassen und findet Luise zu Hause vor, die ihm einen Brief an Ferdinand übergibt, in dem sie ihm die Wahrheit beichtet und ihren Selbstmord ankündigt. Der entsetzte Vater erinnert sie an seine Liebe und argumentiert, dass sie mit ihrem eigenen auch das Vaterherz durchstoßen

würde. Luise zerreißt den Brief und entscheidet sich, mit ihrem Vater außer Landes zu fliehen. Da erscheint Ferdinand, der Luise ein letztes Mal zur Rede stellen will. Luise, aus Angst vor der Bedrohung ihres Vaters durch den Präsidenten, bestätigt ihm auf sein Nachfragen, dass sie den Brief an den Hofmarschall geschrieben habe. Um Zeit zu gewinnen, bittet Ferdinand Luise um ein Glas Limonade und schickt schließlich ihren Vater unter einem Vorwand weg. Luise und Ferdinand bleiben allein zurück. Von Luise unbemerkt vergiftet Ferdinand die Limonade, trinkt davon und fordert Luise auf, ebenfalls davon zu kosten – und besiegelt damit ihrer beider Schicksal.

Als Luise spürt und von Ferdinand erfährt, dass sie vergiftet wurde, offenbart sie sich ihm endlich, klagt seinen Vater als Urheber der Intrige an und stirbt. Der Präsident und Wurm erscheinen und Ferdinand schreibt seinem Vater sterbend die „größte, grässlichste Hälfte“ der Schuld an Luises Tod zu, während der Präsident versucht, Wurm alle Schuld in die Schuhe zu schieben. Dieser weist alles von sich und kündigt an, nun alle alten und neuen Verbrechen des Präsidenten zu veröffentlichen.

**ICH WILL MICH ZWISCHEN
DICH UND DAS SCHICKSAL
WERFEN – EMPFANGEN
FÜR DICH JEDE WUNDE.**







SPRACHE DER HERZEN, SPRACHE DER GEWALT

ZUM STÜCK

Einen Tag nur umspannt die Handlung von **Kabale und Liebe** – in weniger als 24 Stunden wird die Liebe der zwei jungen Protagonisten zerstört, werden Ferdinand und Luise in den Tod getrieben und die zugrunde liegende Intrige wird aufgedeckt. Aber die Tragödie hat längst begonnen, als die Handlung einsetzt; das Drama behandelt die Explosion schwelender Konflikte.

Im Streit zwischen Miller und seiner Frau zu Beginn scheint es sich zunächst nur um den Standesunterschied zwischen den Liebenden zu handeln, der für Miller ein Problem, für seine Frau eher ein Glücksfall ist – beide wollen Luise glücklich machen. Doch das entscheidende Hindernis, so stellt sich schnell heraus, ist die politische Heirat, die Ferdinand eingehen soll und dass Luise dabei im Weg steht. Je heftiger und länger sich die zwei Hauptfiguren an diesen äußeren Umständen abarbeiten, je verzweifelter sie dagegen anrennen und ihre jeweils eigenen Strategien versuchen

um sie auszuhebeln, desto deutlicher tritt ein dritter Grund zu Tage, der für das Scheitern dieser Liebe verantwortlich ist: Ferdinand und Luise lieben aneinander vorbei, das tragische Missverständnis, an dem sie zerbrechen werden, besteht schon länger als die Intrige.

Eine Vielfalt von Deutungen hat **Kabale und Liebe** seit der Erstveröffentlichung 1784 erfahren – die Zeitgenossen kritisieren das Stück scharf für seine Widersprüche, die „Auswüchse der Sprache“, die „überspannten Charaktere“ und nicht zuletzt die „Abwechslung des hohen Tragischen mit dem niedrigen Komischen“; selbst der berühmte Germanist Erich Auerbach bezeichnet es als „melodramatischen Reißer“. Erst nach 1945 erlangt das Stück die Popularität, die es bis heute hat, und wird zu einem der meistgespielten Theaterstücke und zur Schullektüre. Das 20. Jahrhundert erkannte sich in der „schadhaften, am Rand der Verzweigung

taumelnden Welt“ des Stücks wieder, wie es im **Schiller-Handbuch** heißt. Neuere Deutungsansätze jenseits vom „Ständekonflikt“ oder dem religiös-existentialen Gehalt des Textes nehmen nun die Widersprüchlichkeit der Figuren nicht als Fehler des Dichters wahr, sondern analysieren sie als Zweideutigkeit, als Ausdruck gespaltener, moderner Menschenseelen, die nicht nur in äußeren Machtsystemen, sondern auch in ihren Vorstellungen von Liebe gefangen sind.

Besonders wird dabei die Unfähigkeit der Liebenden, unmissverständlich und wahrhaftig miteinander zu reden, offenbar; sowie die sich in der Sprache widerspiegelnde strukturelle Gewalt in der beschriebenen Konstellation. In ihrem Buch **Das Gewebe ist satanisch fein** nimmt sich die Literaturwissenschaftlerin Nikola Roßbach dieser „gewalttätigen Sprache“ Schillers an, die einer brutalen Welt entstammt, aber auch Ausdruck eines Kampfes verschiedener Liebes- und Machtdiskurse ist, den die Figuren gegeneinander führen. Roßbach geht es nicht um die Darstellung von Gewalt, sondern um jene, die mit Sprache selbst ausgeübt wird: „Sprechhandlungen werden zu Akten der Gewalt, wenn Worte bedrängen, erschlagen, zum Sprechen, Schweigen (Nicht-) Handeln zwingen. In **Kabale und Liebe** wird z. B. durch Abwerten, Aneinander vorbeireden, Attackieren, Bedrängen, Befehlen, Beleidigen, Drohen, Ignorieren, Ironisieren ... Unterbrechen, Gewalt sprachlich realisiert.“ Diese Sprechhandlungen sind nicht als „alltagssprachliche Äußerungen“ zu begreifen, sondern sind „konstitutiv für dramatische Strukturen und Dynamik“. Es stellt sich die Frage nach der „Funktion“ der Gewalt, die Roßbach darin sieht, dass die Figuren als „Textpro-

duzenten“ eines bestimmten „Dramas“ auftreten, das sie für sich anstreben und gegen die übrigen Figuren mit aller Gewalt behaupten. Diese „Autorschaft“ der Figuren ist nicht zu verwechseln mit der „psychologische Motivation“, da die Figuren nicht nur Urheber, sondern zugleich auch Gefangene ihrer eigenen Texte sind. Diese Texte wiederum analysiert Roßbach als typische, vorgeformte Liebeskonzepte, nach deren Regeln die Figuren leben und handeln.

Das heroisch-empfindsame Liebesdrama beispielsweise, das Ferdinand im Kopf hat und verfolgt, sieht Komplikationen vor, ja benötigt sie sogar. Damit seine Liebe den heldischen „Riesensprung“ machen kann, braucht sie ein Hindernis. Doch da er die „Verhältnisse“ nicht als Hindernis akzeptiert und glaubt, sie überwinden zu können, braucht es bald einen Ersatz. Dem typischen Handlungsmuster eines solchen „Romans“ folgend, muss ein Rivale her. Ferdinand ist der Held seiner Geschichte, der nun vom Retter der Unschuld zum Rächer des Verrates werden kann – eine Luise als Märtyrerin und damit selbst Heldin hat in seinem Liebesdrama keinen Platz.

Der Theaterkritiker und Regisseur Ernst Wendt bezeichnet die Schiller-Helden als „Selbstdarsteller ihrer Gefühle“ und schreibt: „All diese schillerschen ‚positiven Helden‘ sind im Grunde anrührende Monster: in allen Künsten der Verdrängung, eines energischen Lebens im Unterbewusstsein, sind sie Meister, und sie bedienen sich der schillerschen Sprache, die wird ihnen zur Droge, welche einen Teil der Phantasien, die ihnen innewohnen, umlenkt auf Ersatzvorstellungen, an denen sich's idealischer sterben lässt.“

Wie Ferdinands Liebeskonzept sich in seiner Kommunikation niederschlägt und sich mit aller Macht durchzusetzen versucht, zeigt Nikola Roßbach anhand einer Reihe von gewalttätigen Sprechakten und -taktiken: Von der „Okkupation von Redezeit“, der „Themenkontrolle“ über die „Ignoranz“ der Einwände Luises und deren „monologisches Überrennen“ oder auch der „Modifizierung“ der Rede Luises, wenn er als „Echo“ ihre Antworten auf das Verhör des Präsidenten ergänzt.

Drohungen, Beleidigungen, Demütigungen sind in diesem Stück in fast jeder Szene, jeder Figur gegenüber zu verzeichnen. Sie dienen der Durchsetzung der eigenen Motivation, des eigenen Textes. Die Ausnahme macht Luise, die im „Fadenkreuz“ dieser gegeneinander kämpfenden Texte steht, auf die sich jedes Begehren und die ganze Gewalt richtet. Auf Ferdinands Liebesdrama reagiert sie zunächst mit einer Mischung aus Faszination und Zurückhaltung, ja fast Ablehnung. Diskursanalytisch könnte man sagen, dass sie seinen Text faszinierend findet, aber spürt, dass er nicht zu ihr passt. Sie hat längst ihren eigenen, den sie schließlich auch als „Gegentext“ zu formulieren beginnt. Es ist der des Märtyrerdramas, zu dessen Heldin sie sich stilisiert. Wie als Übersteigerung ihrer Opferrolle nimmt sie von Beginn an den Freitod als heroische Tat in den Blick. Wie Nikola Roßbach es formuliert: „Ferdinand will seine Partnerin in die Rolle der ihre Liebe absolut setzenden Heldin drängen, in Luises Wunschdrama hingegen sieht die Liebende ihre Erfüllung im Vereinigungstod.“ Den sie schon in der ersten Szene, in der sie auftritt, imaginiert: „Ich entsag' ihm für dieses Leben.“ – bedeutet nichts anderes als: Wir können nur im Tod zusammen sein.

Von der Selbstopferung durch den Vater abgebracht opfert sie schließlich „nur“ ihre Liebe für die „Pflicht“ und die Familie. Sie gibt damit ihren eigenen Text, das Märtyrerdrama, zugunsten der Tochterrolle auf, die ihr der Vater vorschreibt. Millers Sprache ist die eines egoistischen Vaters, der sich selbst häufig in die Rolle des Liebhabers der Tochter imaginiert, und der diesem Egoismus schließlich die Tochter opfert. Schon vorher ist er bereit, die Tochter dem bürgerlichen Pragmatismus einer standesgemäßen Heirat mit Wurm zu überantworten, und lehnt die „Bücherei“ Ferdinands und Luises als „Quark“ ab – entfernt sie die Tochter doch zu sehr von ihrer „Heimat“: dem väterlichen Einfluss bzw. dessen Sphäre. Da er sie als sein „Hab und Gut“ ansieht, ist auch ihr Selbstmord – quasi als Sachbeschädigung – undenkbar und wird von ihm mit höchster Überredungskunst verhindert. „Ich zwinge meine Tochter nicht“, sagt Miller zu Beginn zu Wurm, und man möchte ergänzen: Solange sie meine Tochter bleibt.

Luise ist von vier Männern und deren Begehren umstellt: Ferdinand, ihrem Vater, Wurm und dem Präsidenten. Alle diese Beziehungen enthalten perfide, aber auch unverhohlenen direkte, sprachliche und körperliche Formen von Gewalt. Ob es die Verhöre Ferdinands sind, die sich von einem zärtlichen „Liebt mich meine Luise noch?“ zu Beginn des Stücks zu einem rasenden „Hast du den Hofmarschall geliebt?“ steigern – oder die brutale sprachliche Übergriffigkeit des Präsidenten, der Luise unterstellt, sich an Ferdinand zu verkaufen, und der sie vorab einem regelrechten Kreuzverhör unterzieht: „Wie lange kennt sie den Sohn des Präsidenten?“ Luises Vater selbst kann den Freitod als letztmögliche autonome Entscheidung



seiner Tochter nicht akzeptieren und setzt sie mit seinem eigenen Leiden unter Druck. Der Sekretär Wurm schließlich zwingt Luise, die „gräßlichen Zeilen“ an den Hofmarschall zu schreiben, indem er sie manipuliert, ihr Informationen vorenthält, sie zappeln, bitten und immer wieder dasselbe fragen lässt. Auch er spielt seine „Rolle“ sehr gut. Und er „vergewaltigt“ Luise, wie einige Interpreten herausarbeiten, sprachlich, indem er die Liebes-Sprache selbst vergewaltigt: „Schreiben Sie.“

Wenn es nach den jeweiligen Liebesromanen ginge, die ausgelebt werden wollen, dann wären Lady Milford und Ferdinand das perfekte Paar. Beide hegen sie denselben Widerwillen gegen die höfische Welt und idealisieren die Liebe als einzige Möglichkeit auszubrechen. Das „Riesenwerk“ der Liebe Ferdinands entspricht sprachlich dem „Werk meiner Liebe“ der Lady, die damit ihre eigene heimliche Intrige meint, die ihre Verbindung mit Ferdinand erst zustande brachte. Auch bedrängt die Lady Ferdinand sprachlich so vehement, dass sich die Rollen verkehren, bzw. Ferdinand sich einer Ebenbürtigen gegenüber sieht, die plötzlich „seinen“ Liebestext spricht. Auch dadurch kommt ihm die Lady so gefährlich nahe, dass er für einen Moment „seine Luise“ vergisst – weil er sich selbst vergisst.

In der Begegnung zwischen Luise und der Lady dreht Luise den Spieß um – ihre Sprache gegenüber der Lady erinnert an die Verhöre, die Suggestion oder die Gewaltandrohung der sie umstellenden

Männer. Und obwohl auch die Lady sämtliche ihr zu Gebote stehenden sprachlichen Geschütze abfeuert, gewinnt Luise die Auseinandersetzung, da sie in ihre eigene gewalttätige Rede zugleich ihre Opferrolle integriert, ja, diese gegen die Lady einsetzt, indem sie ihr den Selbstmord ankündigt.

Die Figuren sind also nicht allein ihren „Verhältnissen“ unterworfen, gegen die sie berechtigter- und notwendigerweise rebellieren, sondern sind Opfer ihrer eigenen Vorstellungen, Opfer einer bestimmten „Lesart“ der Liebe, einer Wunschvorstellung. Natürlich ist auch diese gesellschaftlich vorgeprägt und keine individuelle Erfindung der Figuren: Ferdinand muss ein Held sein – in der Liebe wie im Schlachtfeld. Luise muss ein Opfer sein, in der Liebe wie in der Familie; Lady Milford muss ihre Tugend zurückgewinnen, indem sie ihre Empfindsamkeit zurückerobert. Die „Macht“, die diese Figuren regiert, ist die der Texte, d.h. der Konzepte, Diskurse, die sie gefangen halten. Die Gewalt scheint nicht nur ein Mittel zu sein, den eigenen Text gegen die der anderen durchzusetzen, sondern auch ein Ausdruck des unbewußten Leidens unter diesem Handlungskorsett, das zugleich die Gefühle vorschreibt und hervorbringt. Das Stück erweist sich in seiner komplexen diskursiven und damit „gattungssprengenden Struktur“ eines Geflechts einander angreifender und gegenseitig zerstörender „Texte“ als Vorausgriff der Moderne, was seinen späten Erfolg im 20. Jahrhundert erklärt.







NEUE FORMEN, NEUE HELDEN

ZUM AUTOR

Der gebürtige Marbacher Friedrich Schiller gilt als einer der bedeutendsten deutschen Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts. 1759 geboren und im Alter von nur 45 Jahren verstorben, prägte Schiller die Epoche des Sturm und Drang sowie die der Weimarer Klassik entscheidend, mit Dramen wie **Die Räuber**, **Don Karlos**, **Wilhelm Tell**, aber auch mit seinen ästhetisch-theoretischen Schriften, Balladen wie **Der Taucher**, **Der Handschuh**, **Die Kraniche des Ibykus** und Erzählungen wie **Verbrecher aus verlorener Ehre**. Mit Johann Wolfgang Goethe verband ihn ab 1794 eine enge Freundschaft, sie tauschten Briefe, Dramen, Lyrik und ästhetische Schriften aus, gaben gemeinsam Zeitschriften heraus und arbeiteten für das Theater.

Als der junge Schiller mit der Arbeit an **Kabale und Liebe**, seinem wohl berühmtesten Drama, begann, hatte er gerade erst seine Ausbildung an der Militär-Pflanzschule des württembergischen Herzogs Carl Eugen

und ein Jura- und Medizinstudium hinter sich gebracht, um seine erste Stelle als Regimentsarzt in Stuttgart anzutreten.

Sein Interesse für die Literatur hatte er in der Welt des Militärs nur wenigen Eingeweihten offenbaren können, denn dort hatten diese Neigungen keinen Platz. Also las Schiller den gesamten Shakespeare, die antiken Philosophen, Rousseau und die zeitgenössischen Philosophen heimlich. Auch sein erstes Drama, **Die Räuber**, erschien zunächst anonym und im Selbstverlag. Doch als es Januar 1782 mit überwältigendem Erfolg am Nationaltheater Mannheim uraufgeführt wurde und Schiller den Eintritt in die Welt des Theaters öffnete, wagte er den Ausbruch aus dem scheinbar vorgezeichneten Weg des Militärarztes und die Flucht aus Württemberg, wo er bereits einmal wegen eines Theaterbesuches unter Arrest gestellt worden war. Von September bis Dezember 1782 war Schiller mit seinem Freund

Andreas Streicher auf der Flucht, von Frankfurt über Mannheim bis nach Oggersheim; im Jahr 1783 hielt er sich hauptsächlich in Thüringen im Hause Henriette von Wolzogens auf, arbeitete aber auch für das Nationaltheater Mannheim als Theaterdichter und richtete seine neuen Stücke für das dortige Ensemble ein: **Die Verschwörung des Fiesco zu Genua** und **Kabale und Liebe**, das zunächst noch den Titel **Luise Millerin** trug. Seine Verliebtheit in Henriette von Wolzogens Tochter Charlotte, für die er aufgrund seiner Mittellosigkeit und unsicheren Lage nicht in Frage kam, ist wahrscheinlich in **Kabale und Liebe** eingeflossen, nur mit vertauschten Rollen.

Mit **Luise Millerin** betrieb Schiller eine „Art Selbstversuch“, wie der Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Rüdiger Safranski schreibt. Der junge Dramatiker wollte „seine Fertigkeiten in dem neuen, vom Theater stark nachgefragten Genre des ‚rührenden‘ bürgerlichen Familienstücks erproben“ und sich dramatisch in „die bürgerliche Sphäre herablassen“, wie er es Andreas Streicher gegenüber formuliert. Das Genre des „bürgerlichen Trauerspiels“ war durch Lessings **Miß Sara Sampson** und **Emilia Galotti** in Deutschland eingeführt worden – in Frankreich war es bereits früher durch Diderot als „genre sérieux“ vertreten. Die literarische Eroberung des Trauerspiels, das bis dato nur adelige Figuren kannte, war ein Ausdruck für das immer selbstbewusster werdende Bürgertum. Nun eroberten die Bürger und vor allem ihre Töchter als Hauptfiguren die Bühne und traten dort für ein neues Wertesystem ein. Dass Emilia Galotti sich lieber von ihrem eigenen Vater erstechen lässt, als die Mätresse eines Prinzen zu werden, ist ein klares Beispiel dafür, wie das neue Genre die bürgerlichen

Wertvorstellungen in den Vordergrund stellt und propagiert.

Schiller übernahm die Elemente des bürgerlichen Trauerspiels wie „die Beziehung zwischen Vater und Tochter“, die „Verfolgung der Tugend durch das Laster“ oder die „Liebe zwischen sozial ungleichen Personen“ – sowie die Katastrophe, die dadurch unweigerlich ausgelöst wird. Der Aufsatz zu **Kabale und Liebe** von Helga Meise aus dem **Schiller-Handbuch** zeigt auf, dass er sich neben Shakespeares **Romeo und Julia** und den bereits veröffentlichten Trauerspielen wie **Emilia Galotti** auch an dem damals populären Familienstück **Der deutsche Hausvater** von Otto Heinrich Reichsfreiherr von Gemmingen orientierte, das einen adeligen Vater in den Mittelpunkt stellt, der alle familiären Krisen als gütiger Patriarch zu lösen weiß.

Mit diesen und anderen Inspirationsquellen im Hintergrund suchte der junge Autor Schiller nach einer neuen Form, nach „seiner“ Form des bürgerlichen Trauerspiels, in der er das Komische mit dem Tragischen verbinden und die theatrale Wirkung steigern wollte. Auch die expliziten Verweise des Stücks auf den württembergischen Herzog Carl Eugen, dessen Mätressenwesen und Verschwendungssucht, der berühmte „Dolchstoß ins Herz des Absolutismus“, war eine Neuerung des Genres. Das Stück spricht den von Herzog Carl Eugen praktizierten Soldatenhandel direkt an, den „Verkauf“ junger, meist zwangsrekrutierter Männer für die Kolonialkriege in Amerika. Für jeden verschleppten Bauern, Handwerker und Tagelöhner bekam der Herzog Kopfgeld, das er in ein ausschweifendes höfisches Leben nach dem Vorbild Versailles investierte. Die einflussreiche Mätresse des Herzogs, Franziska von

Leutrum, die dieser sogar heiratete, gilt als Vorbild für Lady Milford. In dem Präsidenten, Ferdinands Vater, porträtiert Schiller den im Bürgertum verhassten Minister Graf Friedrich Samuel von Montmartin, der seinen Rivalen mittels gefälschter Briefe zu Fall gebracht hatte und mit seiner gnadenlosen Steuerpolitik das Land finanziell ausquetschte. **Luise Millerin** war also inhaltlich und formal höchst aktuell – doch die teilweise harsche Kritik der Zeitgenossen trübte den Erfolg des Stücks, das auf Anraten des Schauspielers August Wilhelm Iffland unter dem Titel **Kabale und Liebe** 1784 in Frankfurt uraufgeführt wurde. Einige warfen Schiller Unglaubwürdigkeit und Kolportage vor. Dennoch wurde seine Wirkung auf die jungen Literaten der Zeit nachträglich als „elektrisierend“ beschrieben.

Der Mannheimer Intendant Dalberg hatte Schiller bereits 1783 wieder aus der Festanstellung als Theaterdichter entlassen und so folgte er im Frühjahr 1785 der Einladung seines Bewunderers Christian Gottfried Körner nach Leipzig und zog zwei Jahre später nach Weimar, wo er am 7. September 1788 schließlich Johann Wolf-

gang Goethe kennenlernte. Es sollte noch sechs Jahre dauern, bis sich ihre große Freundschaft entwickelte, aber Goethe vermittelte dem wesentlich Jüngeren immerhin eine Professur am Lehrstuhl für Geschichte der Universität Jena. Schiller konnte jedoch von seinen Einnahmen kaum seinen Lebensunterhalt bestreiten und war stets auf Freunde, Gönner und Mäzene angewiesen. 1790 heiratete er Charlotte von Lengefeld, mit der er vier Kinder hatte. 1792 bis 1801 entstanden seine theoretischen Schriften wie **Über die tragische Kunst**, **Über Anmut und Würde**, **Über die ästhetische Erziehung des Menschen** oder **Über das Erhabene**. 1799 zog Schiller mit seiner Familie dauerhaft nach Weimar, die „Weimarer Klassik“ wird geboren. Hier vollendete Schiller seine Arbeit an **Wallenstein** und **Maria Stuart**, es entstanden **Die Jungfrau von Orléans**, **Das Lied von der Glocke** und zuletzt **Wilhelm Tell**.

1802 wurde er in den Adelsstand erhoben. Friedrich Schiller, von schlechter Konstitution und seit seiner Kindheit immer wieder von schweren Krankheiten geplagt, starb 1805 an einer Lungenentzündung in Weimar.

DIE HÖCHSTE GEFAHR MUSSTE DA SEIN, WENN MEINE LIEBE DEN RIESENSPRUNG WAGEN SOLLTE







WENN MENSCHEN NUR MENSCHEN SIND

ZUR INSZENIERUNG

Seit fast 230 Jahren lieben und trennen sich Ferdinand und Luise auf der Bühne. „Ein unvergleichliches Stück“, schrieb Brecht, in dem „über dem Liebestod mit Limonade die bezwungenen Teufel den zerfleischten Engeln Beifall klatschen.“

In der ersten Annäherung an diesen „Schiller’schen Wust“, wie dessen Zeitgenosse Karl Philipp Moritz einst seinem Missfallen Luft machte, drängt sich zunächst die Frage nach der Aktualität oder Übertragbarkeit der Konflikte auf. Standesunterschiede, politische Zwangsehen, erpresste Liebesbriefe – wo gibt es das, heute, im Karlsruhe des Jahres 2013? Kann man **Kabale und Liebe** noch spielen, ohne dabei nur ein „historisches Problem“ zu behandeln? Das Stück vereint eine Reihe uns bekannter Genres in sich: Das Familiendrama, den Polit-Krimi, den großen Liebesfilm und sogar den Psychothriller. Es behandelt Themen wie Machterwerb durch Machtmissbrauch, Erpressung,

Manipulation und erweiterter Selbstmord. Und es steht mit seinem Liebesdiskurs quasi stellvertretend für unsere Vorstellung von der großen, romantischen Liebe. In den kulturellen Codes von **Kabale** kennen wir uns also aus. Die Gesellschaft, die darin gezeigt wird, scheint uns dagegen vollkommen fremd.

Aber finden wir nicht den „Ständekonflikt“ heute in einem System subtiler, aber dennoch vorhandener gesellschaftlicher Grenzziehungen wieder, die ein- und ausschließen, Beziehungen ermöglichen oder verhindern und uns im Weg stehen? Insbesondere bei der Partnerwahl sind die „Standesgrenzen“ durch eine Vielzahl von Kategorien wie Bildung, Herkunft, wirtschaftliche Potenz, Status und natürlich Aussehen abgelöst worden. Diese Kategorien sind nicht nur ausschlaggebend dafür, welchen Menschen uns als potentielle Partner begegnen, sondern auch dafür, ob wir uns verlieben – und wie lange diese

Beziehungen andauern. Zwar erscheinen uns diese Grenzen nicht mehr als Zwang von außen, sondern als größere Freiheit an Auswahl und Entscheidungsmöglichkeiten, dennoch grenzen sie uns ein, sorgen dafür, dass wir nicht unter unserem Bildungsniveau heiraten, dass wir innerhalb unseres Milieus bleiben, dass wir nicht gegen den herrschenden Geschlechterdiskurs verstoßen etc.

Der Soziologin Eva Illouz zufolge ist die romantische Liebe heute den Regeln des Kapitalismus unterworfen und unsere als individuell wahrgenommene Partnerwahl ist in Wahrheit von den „gesellschaftlichen Verhältnissen geformt“, wie Illouz in ihrem Buch **Warum Liebe weh tut** formuliert. „Die Güter und Werte des Warenaustauschs können die Liebesbeziehungen je nach Kontext stärken oder untergraben“, schreibt Illouz in **Der Konsum der Romantik**. So kann sich eine Mittel- und obere Mittelschicht am ehesten eine „romantische Utopie“ erfüllen, die mit Autonomie, Gleichheit und Toleranz einhergeht. Zugleich leidet diese Schicht an der Entzauberung der Liebe durch deren Konsumcharakter und ihre Darstellung in den Massenmedien. Sie nimmt romantische Liebesrituale als „leere Hülse“ oder Klischee und nicht als „authentisch“ wahr.

Die Brücke zu schlagen zwischen diesem modernen, komplexen Liebesempfinden und einem klassischen Text ist das Anliegen der Inszenierung von Simone Blattner. Alle Figuren des Stücks sind Teil des Systems, welches die Liebe von Ferdinand und Luise zerstört – inklusive der beiden Liebenden selbst. Ob sie in der Enge eines kleinbürgerlichen Heims einander auf den Füßen stehen, ob sie vor lauter Anpassung mit dem Hintergrund verschmelzen, ob sie

trotz aller Zeichen der Zeit krampfhaft auf dem Laufenden bleiben müssen, ob sie alles offenbaren und dennoch abgewiesen werden oder ob sie erleben, was für ein Zwang die eigene Macht sein kann. Die Struktur, in der diese Figuren zappeln, kämpfen, mit sich und den Übrigen ringen, wird im Bühnenbild von Alain Rappaport als riesige Vergrößerung des kleinen Miller-Hauses angedeutet. Es gibt kein Entkommen aus einem System, in dem selbst über dem mächtigsten Mann immer eine noch größere Macht steht. Heute ist dies nicht mehr ein Herzog, sondern das System, in welchem wir uns selbst eingesperrt haben und täglich aufs Neue einschließen.

Die Inszenierung nimmt alle Figuren in ihren Handlungsmotiven, als Liebende und Kämpfende ernst. Selbst der Präsident ist ein liebender Vater, auch wenn sich seine Liebe in Druck und Bevormundung äußert. Simone Blattners Regie konzentriert sich auf die Durchdringung der Schiller'schen Gedankenwelt und deren direkte und moderne Verkörperung, als Ausdruck modernen Lebens- und Liebesgefühls.

Das System, in dem junge Liebende sich heute verlieren können, ist zwar komplexer geworden – die Sehnsucht nach der Liebe als „letzter Zuflucht“ ist dafür aber umso drängender. „In einer Zeit riesiger Unternehmen und transantionaler Kapitalströme ist das Privatleben eine der letzten Arenen, in der das Individuum ein gewisses Maß an Kontrolle und Autonomie erfahren kann“, so Eva Illouz. Ferdinand braucht die Liebe zu Luise, um sich den „Landeswucher“ seines Vaters zu „versüßen“. Der Präsidentensohn ist gänzlich in eine kapitalistische Logik eingespannt – aus politischen Gründen wird er in eine Heirat

gezwungen. Sein ganzes Leben ist bereits von einem starren Regelsystem fremdbestimmt, in dem er stets seine Funktion als Sohn, Erbe und zukünftiger Präsident erfüllen muss. Die Liebe zu Luise ist sein Ausbruch, die Rebellion gegen dieses System. Der „Standesunterschied“ ist dabei sogar noch von Vorteil – er steigert das Gefühl der Befreiung und damit das Selbstwertgefühl.

Aber vor allem kann Ferdinand es sich leisten, seine Liebe zu verschenken, fast ein bisschen gönnerhaft auch über Standes-, Bildungs-, Milieu-, oder Herkunftsgrenzen hinweg. Umso heftiger ist seine Reaktion, als Luise es wagt, dieses Geschenk abzulehnen. „Der Mensch sieht sich – zu allen Zeiten und in allen Kulturen – vor das Problem der Lösung der einen und immer gleichen Frage gestellt: wie er sein Abgetrenntsein überwinden, wie er zur Vereinigung gelangen, wie er sein eigenes einzelnes Leben transzendieren und das Einswerden erreichen kann.“ Erich Fromm spitzt diese These in **Die Kunst des Liebens** für den modernen Menschen noch zu, für den das „Einswerden“ nur noch „in der zwischenmenschlichen Einheit“ möglich sei, „in der Vereinigung mit einem anderen Menschen, in der Liebe ... Gelingt diese Vereinigung nicht, so bedeutet das Wahnsinn oder Vernichtung – Selbstver-

nichtung oder Vernichtung anderer.“ Der moderne Mensch hat sich für Fromm in eine „Gebrauchsware“ verwandelt und versucht seine Angst vor dem Abgetrenntsein entweder zu betäuben oder in einer großen, „wahren“ Liebe zu kompensieren. Ferdinand liebt nach Fromm eine „Pseudoliebe“, um das eigene „Loch im Selbst“ zu füllen, das über eine entfremdete Lebensweise entstanden ist. Diese ist letztlich aber auch nur ein Versuch, den eigenen Wert zu steigern, da die Existenz selbst zur Ware geworden ist.

Luise ist sich anders als Ferdinand ihres Werts sehr bewusst, denn sie hat nichts außer der Liebe zu geben: „Wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen – wenn von uns abspringen all die verhassten Hülsen des Standes – Menschen nur Menschen sind – und die Herzen im Preise steigen. Ich werde dann reich sein. Was hätte er dann noch mir voraus?“ Diese Utopie der Gleichheit, dass „Menschen nur Menschen sind“, die Schiller seiner Heldin in den Mund legt, harrt bis heute ihrer Verwirklichung. Auch daran können wir anschließen und mit **Kabale und Liebe** den Traum von einem anderen, besseren Leben träumen, in dem sich auch unsere Grenzen aufgelöst haben – die in unseren Herzen oder in unserem Gesellschaftssystem.

**DEIN KIND KANN JA NICHT DAFÜR,
DASS DIESE TRÄUM SO SCHÖN WAR,
UND SO FÜRCHTERLICH JETZT
DAS ERWACHEN**



DAS ROMANTISCHE ELENDE

VON EVA ILLOUZ

Der Widerspruch zwischen Gesellschaft und Liebe ... ist heute kaum noch von Bedeutung. Es gibt heute keine nennenswerten ökonomischen oder normativen Verbote ... Im Gegenteil, unser heutiges Verständnis von Angemessenheit würde von uns verlangen, dem Diktat unseres Herzens zu folgen und nicht unserem sozialen Milieu ... Zu sterben, Selbstmord zu verüben oder ins Kloster zu gehen, zählt nicht mehr zu unseren kulturellen Repertoires und schon gar nicht mehr zu denen, auf die wir stolz sind. Damit ist natürlich nicht gemeint, dass wir „Post“- oder „Spätmodernen“ nichts von den Qualen der Liebe wüssten. Ja, wir wissen vielleicht sogar mehr über sie als unsere Vorgängerinnen und Vorgänger. Sehr wohl ist damit aber die Behauptung verbunden, dass sich die soziale Organisation des Liebesleids tiefgreifend verändert hat.

Die Freudsche Kultur legt nahe, dass das Liebeselend im großen und ganzen selbst

verschuldet sei ... Die Vorstellung, das romantische Elend sei hausgemacht, hat im Laufe des 20. Jahrhunderts einen geradezu unheimlichen Siegeszug erlebt, vielleicht, weil die Psychologie gleichzeitig das tröstliche Versprechen abgab, es könne überwunden werden. Schmerzvolle Liebeserlebnisse wurden zum Gegenstand endloser psychologischer Kommentare und zu einer beeindruckend starken Triebfeder, die eine ganze Batterie von Experten ... in Aktion treten ließ. Die Qualen der Liebe verweisen jetzt nur noch auf das Selbst, auf seine private Geschichte und seine Fähigkeit, sich selbst zu gestalten.

War es Ende des 19. Jahrhunderts radikal zu behaupten, Armut sei nicht das Resultat von Charakterschwäche oder zweifelhafter Moral, sondern die Folge systematischer ökonomischer Ausbeutung, so müssen wir heute geltend machen, dass unsere privaten Niederlagen nicht nur unseren schwachen Psychen zuzuschrei-

ben sind, sondern dass die Wechselfälle und Nöte unseres Gefühlslebens vielmehr durch institutionelle Ordnungen geprägt werden ... Denn diese Probleme bestehen nicht in dysfunktionalen Kindheiten oder mangelnder Selbsterkenntnis, sondern in jenem Bündel sozialer und kultureller Spannungen und Widersprüche, die das moderne Selbst und seine Identität strukturieren ... Denn wenn sie lieben, agieren Männer und Frauen nach wie vor die tiefen Spaltungen aus, die ihre jeweiligen Identitäten charakterisieren ... Die romantische Liebe verschleiert die Segregation nach Klasse und Geschlecht nicht nur, sie macht sie erst möglich ... Der Grund, warum die Liebe so entscheidend ist für unser Glück und unsere Identität, hängt eng mit dem Grund zusammen, warum sie so ein schwieriger Teil unserer Erfahrung ist; beides hat damit zu tun, wie Selbst und Identität in der Moderne institutionalisiert werden. Wenn viele von uns eine „bohrende Furcht und Unruhe“ in Liebesdingen verspüren und den Verdacht haben, die Liebe ginge mit einem „Gefühl der Verärgerung und der Unzufriedenheit mit uns selbst“ einher, um mich der Worte des Philosophen Harry Frankfurt zu bedienen, so deshalb, weil die Liebe das „Gefangensein“ des Selbst in den Institutionen der Moderne einschließt, widerspiegelt und verstärkt – wobei diese Institutionen selbstverständlich durch die ökonomischen und die Geschlechterverhältnisse geprägt sind ... Wenn wir lieben oder schmollen, dann tun wir dies, indem wir auf Ressourcen zurückgreifen und uns in Situationen befinden, die wir nicht selbst gemacht haben.

Das kulturelle System der Liebe, das sich auf den religiösen Sinn und später auf die romantische Ideologie stützte, verklärte

die Frauen und stellte sie auf ein Podest, während es gleichzeitig den Männern Gelegenheit bot, ihre Ehre und eine vergrößerte Version ihrer selbst zur Schau zu stellen. Die gesellschaftliche Auslöschung der Frau konnte demzufolge mit der absoluten Hingabe des Mannes in der Liebe erkaufte werden, die ihrerseits just der Schauplatz war, auf dem die Männer ihre Männlichkeit ausstellen und ausagieren konnten ... Es überrascht daher nicht, dass die Liebe so ungemein verlockend für die Frauen war: Sie versprach ihnen den moralischen Status und die Achtung, die ihnen sonst in der Gesellschaft versagt blieb, und sie verklärte ihr soziales Los: Als Mütter, Frauen und Geliebte andere zu versorgen und zu lieben. Die Liebe war somit hochgradig verführerisch, weil sie die tiefgreifenden Ungleichheiten im Herzen der Geschlechterverhältnisse zugleich verschleierte und in ein schöneres Licht rückte.

Die Hoch- oder Hypermoderne ... unterwarf die Kultur der Liebe sowie die in ihr implizierte Ökonomie der Geschlechtsidentität einem – mitunter tiefgreifenden – Wandel. Diese Kultur bewahrte, ja stärkte das Ideal der Liebe als einer Macht, die das alltägliche Leben zu transzendieren vermag. Doch als sie die beiden politischen Ideale der Geschlechtergleichheit und der sexuellen Freiheit ins Zentrum der Intimität rückte, entkleidete sie die Liebe jener ritualisierten Ehrerbietigkeit und mystischen Aura, in die sie bis dahin gehüllt gewesen war. ... Es ist dieser zutiefst gespaltene und doppelte Aspekt der Liebe – als Quelle existentieller Transzendenz und als bis in die Grundfesten umkämpfter Schauplatz, auf dem die Geschlechteridentität ausagiert wird –, der die zeitgenössische romantische Kultur charakterisiert.





UNTERWERFUNG & WAHNSINN

VON ROLAND BARTHES

Lösungsideen

1. Idee des Selbstmordes; Idee der Trennung; Idee des Rückzuges; Idee der Reise; Idee des Opfers usw.; ich kann mir verschiedene Lösungen der Liebeskrise ausmalen und höre nicht auf, das zu tun ...

2. Die Lösungsidee ist immer eine pathetische Szene, die ich mir ausmale und die mich bewegt; kurz, ein Theater. Und eben dieses theatralische Wesen der Idee mache ich mir zunutze: dieses Theater des stoischen Genres hebt mich, verleiht mir Größe. Indem ich mir eine extreme (das heißt definitive, das heißt überdies definierte) Lösung ausmale, bringe ich eine Fiktion hervor, werde ich zum Künstler, male ich ein Buch, stelle ich meinen Ausbruch dar; die Idee wird sichtbar wie der „prägende“ (mit großer Bedeutung ausgestattete, erwählte) Vorfall des bürgerlichen Trauerspiels: bald ist das eine Abschiedsszene, bald ein feierlicher Brief,

bald, wenn auch viel später, ein würdevolles Wiedersehen. Die Kunst der Katastrophe beschwichtigt mich.

3. Alle Lösungen, die ich mir ausmale, liegen innerhalb des Systems der Liebe selbst: Rückzug, Reise, Selbstmord – immer ist es der Liebende, der sich zurückzieht, davonmacht oder stirbt; aber wenn er sich auch zurückgezogen, verschwunden oder tot sieht, so ist, was er sieht, doch noch immer ein Liebender: ich erlege mir auf, Liebender zu sein und es nicht mehr zu sein. Eben diese Art der Identität von Problem und Lösung definiert die Falle: ich sitze in der Falle, weil es außerhalb meiner Reichweite liegt, das System zu ändern: ich stecke doppelt „fest“: im Innern meines eigenen Systems, und weil ich es durch kein anderes ersetzen kann. Dieser Doppelknoten definiert anscheinend auch einen bestimmten Typus von Wahnsinn ... um mich „aus der Affäre zu ziehen“ müsste ich aus dem System heraustreten.

„Ich bin verrückt“

1. Ich bin verrückt, weil ich verliebt bin, ich bin es nicht, weil ich es aussprechen kann, mein Bild verdoppelt sich: in meinen eigenen Augen wahnwitzig (ich kenne meinen Wahn), lediglich unvernünftig in denen des Anderen, dem ich meine Verrücktheit sehr einsichtig gestehe: mir diese Verrücktheit bewußt, sie in Sprache bannend ...

2. Jeder Liebende ist verrückt, glaubt man. Vermag man sich aber auch einen liebenden Verrückten vorstellen? ...

3. Seit hundert Jahren glaubt man der (literarische) Wahn bestünde in der Formel „Ich ist ein anderer“, der Wahn sei eine Depersonalisierungserfahrung. Für mich als liebendes Subjekt ist er genau das Gegenteil: es ist das Subjektwerden, das Sich-nicht-enthalten-Können, Subjekt zu sein, was mich verrückt macht. Ich bin kein anderer: eben das nehme ich mit Entsetzen wahr ...

4. Verrückt ist, wer über keinerlei Macht verfügt. – Was, der Liebende kennt keinerlei Machtstreben? Gleichwohl ist meine Sache die der Unterwerfung: unterworfen, als Unterwerfungslüsterer, erlebe ich auf meine Weise die Lust an der Macht, die libido dominandi, die Herrschsucht: verfüge ich nicht in gleicher Weise wie politische Systeme über einen ordentlichen Diskurs, der stark ist, wendig, deutlich artikuliert? Und doch liegt gerade darin meine Besonderheit, meine Libido ist völlig umzingelt: ich bewohne keinen anderen Raum als den der dualen Beziehung der Liebenden: kein Atom von draussen, also auch kein Herdenmenschatom: ich bin verrückt: nicht, dass ich originell wäre, sondern weil ich von jeder Sozialität abgeschnitten bin.

Verzückung

1. Die Sprache (das Vokabular) hat seit langem die Gleichwertigkeit von Liebe und Krieg herausgestellt: in beiden Fällen handelt es sich darum, zu erobern, zu rauben, gefangenzunehmen usw. Immer wenn ein Subjekt in Liebe ver-„fällt“, läßt es etwas von der archaischen Zeit wiederaufleben, in der die Männer die Frauen entführen mussten (um die Exogamie zu gewährleisten): jeder Liebende, den der Blitzschlag der Liebe trifft, hat etwas von einer Sabinerin (oder einer beliebigen anderen der berühmten Entführten) an sich ...

Das „Subjekt“ ist für uns (seit dem Christentum?) derjenige, der leidet: wo es eine Wunde gibt, gibt es auch ein Subjekt: Die Wunde! Die Wunde! sagt Parsifal, der dadurch „er selbst“ wird; und je weiter die Wunde im Zentrum des Körpers („innerlich im Herzen“) aufklafft, desto mehr wird das Subjekt zum Subjekt: denn das Subjekt ist die Innerlichkeit ... „Eben das ist die Wunde der Liebe: ein „gierendes Klaffen“ (bis zu den „Wurzeln“ des Seins), dem es nicht gelingt, sich zu schließen, und dem das Subjekt entströmt und sich in diesem Ausströmen erst eigentlich konstituiert ...

Es gibt eine Illusion der Zeit-„Spanne“ der Liebe (diese Illusion heißt Liebesroman). Ich glaube (wie alle Welt), daß der Zustand der Verliebtheit eine „Episode“ ist, ausgestattet mit einem Anfang (dem ersten Blick) und einem Ende (Selbstmord, Verlassen, Abkühlung, Rückzug, Kloster, Reise usw.). Gleichwohl tue ich nichts anderes als die Anfangsszene, die mich gefangengenommen hat, wiederherzustellen: eine Form von Nachträglichkeit ... „Ich sah ihn, ich erröte-te, verblaßte / Bei seinem Anblick; meinen Geist ergriff / Unendliche Verwirrung.“



REGIE Simone Blattner

Simone Blattner, geboren 1968 in Basel, studierte Regie an der Otto-Falckenberg-Schule in München. Seit 1998 arbeitet sie als freie Regisseurin, u. a. am Theater Neumarkt in Zürich, Theater Basel, Theater Luzern, am Staatsschauspiel München, Schauspiel Frankfurt, Berliner Ensemble und Staatsschauspiel Dresden. Sie inszenierte u. a. die Uraufführungen mehrerer Stücke von Martin Heckmanns, darunter **Schieß doch, Kaufhaus!** am TIF Dresden und **Kränk** am Schauspiel Frankfurt. Beide Inszenierungen wurden zu den Mülheimer Theatertagen eingeladen und erhielten jeweils den Publikumspreis. Am Staatsschauspiel Dresden führte sie zuletzt bei **Damen der Gesellschaft** Regie. In Karlsruhe inszenierte sie 2011 zur Eröffnung des STUDIOS **Der große Marsch** von Wolfram Lotz und Lessings **Minna von Barnhelm** als Doppelabend, außerdem Kleists **Amphitryon** im KLEINEN HAUS. 2012 eröffnete sie das Schauspiel mit Büchners **Dantons Tod**.



BÜHNE Alain Rappaport

Alain Rappaport wurde 1964 in Zürich geboren. Dort diplomierte er in Architektur und bildender Kunst, arbeitete anschließend als Architekt im Studio dpd9 in New York und als Bühnenbildassistent am Schauspielhaus Zürich. Seit 1995 ist Alain Rappaport als freischaffender Bühnenbildner, Architekt und Künstler tätig und realisierte und konzipierte Bühnenbilder u. a. am Burgtheater Wien, Schauspiel Frankfurt, Schauspiel Köln, Hamburger Kammerspiele, Theater Basel, Theater am Neumarkt, Schauspielhaus Zürich und an der Staatsoper Unter den Linden. Er arbeitete u. a. mit den Regisseuren Christoph Frick, Ruedi Häusermann, Robert Lehniger, Christiane Pohle und Bernd Mottl zusammen. 2009 hatte er einen Lehrauftrag in der Abteilung für Kommunikationsdesign an der HfG Karlsruhe inne. Seit 2011 ist er Dozent für Szenographie im Studiengang Ausstellen & Vermitteln an der Zürcher Hochschule der Künste. Er gestaltete auch die Bühne für **Dantons Tod**.



KOSTÜM Sabin Fleck

Sabin Fleck, geboren im schweizerischen Thal, ist ausgebildete Damen-, Herren-, und Theaterschneiderin. Von 1999 bis 2003 arbeitete sie als Kostümassistentin bei Bert Neumann an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin. Seit 2002 ist sie als freie Kostümbildnerin u. a. am Wiener Burgtheater, am Schauspielhaus Bochum, am Deutschen Theater Berlin, an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin und zuletzt am Luzerner Theater tätig. An der Volksbühne gestaltete sie u. a. die Kostüme für Ulrich Seidls Inszenierung **Vater Unser** sowie für René Polleschs **Twopence, Twopence und die Voodoothek**. Mit Christoph Schlingensiefel arbeitete sie an **Quiz 3000** und **Bambiland** zusammen. Außerdem arbeitete sie mit Thomas Dannemann, Gero Troike und Andreas Herrmann. Für Simone Blattner entwarf sie die Kostüme für **Othello** und **Kasimir und Karoline** am Schauspiel Frankfurt, sowie für **Das Käthchen von Heilbronn** am Berliner Ensemble.



MUSIK Christopher Brandt

Christopher Brandt studierte Schulmusik und Gitarre sowie Germanistik und Philosophie in Frankfurt, Gitarre in Würzburg und Komposition an der Akademie für Tonkunst in Darmstadt. Zusammenarbeiten verbanden ihn u. a. mit dem Ensemble Modern, dem Klangforum Wien, den Bochumer Sinfonikern und den Wiener Philharmonikern. Er wirkte bei Ur- und Erstaufführungen u. a. von Olga Neuwirth, Wolfgang Rihm, Frank Zappa, Helmut Oehring, Moritz Eggert, Clemens Gadenstädter, Helmut Lachenmann mit, u. a. bei den Berliner Festwochen, den Wiener Festwochen und dem New Yorker Lincoln Center Festival, und erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Er ist Professor für Gitarre und Methodik an der Frankfurter Musikhochschule und arbeitet als Musikalischer Leiter, Komponist und Bühnenmusiker, u. a. am Staatstheater Kassel, Hamburger Thalia Theater, Schauspiel Frankfurt. In Karlsruhe war er an **Minna von Barnhelm** und **Dantons Tod** beteiligt.



SOPHIA LÖFFLER Luise Millerin

Sophia Löffler, 1985 in Potsdam geboren, begann 2007 ihr Schauspielstudium in Leipzig. Von 2009 bis 2011 gehörte sie zum Studio am Staatsschauspiel Dresden. Seit 2011/12 fest in Karlsruhe engagiert, steht sie aktuell in **Verrücktes Blut**, **Der Vorname**, als Natalie in **Prinz von Homburg** sowie ab Frühjahr 14 wieder als Nina in **Die Möwe** auf der Bühne.



AGNES MANN Lady Milford

Agnes Mann, geboren 1980 in Berlin, studierte an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, Berlin. Sie spielte am Schauspiel Köln u. a. in der Regie von Jürgen Gosch, sowie an der Schaubühne in Berlin. 2007/08 bis 2012/13 war Agnes Mann am Staatstheater Kassel engagiert und dort u. a. als Schillers **Maria Stuart** zu sehen. Zuletzt spielte sie u. a. Sally Bowles im Musical **Cabaret** und Wedekinds **Lulu**.



LISA SCHLEGEL Frau Miller

Lisa Schlegel arbeitete zunächst als Restauratorin, bevor sie die Schauspielschule in Wien besuchte. Ab 1999 war sie am Landestheater Tübingen engagiert, seit 2002 ist sie in Karlsruhe. Zuletzt spielte sie u. a. in **Du musst dein Leben ändern** und **Immer noch Sturm**. Aktuell ist sie in **Männerphantasien**, **Der einsame Weg** und bald in **Richtfest** zu sehen.



SIMON BAUER Sekretär Wurm

Geboren 1981 in Morbach, wuchs Simon Bauer in Überlingen am Bodensee auf. Während seines Studiums an der Universität der Künste Berlin spielte er u. a. am Deutschen Theater Berlin. 2010/11 gehörte er zum Ensemble des Theaters Heidelberg. Er spielt u. a. in **Verrücktes Blut**, **Prinz von Homburg** und ab November als Stanley in **Endstation Sehnsucht**.



RONALD FUNKE Hofmarschall von Kalb

Ronald Funke wurde 1954 in Berlin geboren. Engagements u. a. am Nationaltheater Mannheim, am Volkstheater Rostock, dem Hans Otto-Theater Potsdam und am Heidelberger Theater. Seit 2011 spielte er in Karlsruhe u. a. die Hauptrollen in **Der Mann der die Welt aß** und **Immer noch Sturm**. Aktuell ist er in **Der einsame Weg** und bald in **Irgendwann in der Nacht** und **Endstation Sehnsucht** zu sehen.



THOMAS HALLE Ferdinand von Walter

Thomas Halle wurde 1987 in Berlin geboren und studierte Schauspiel an der Hochschule „Ernst Busch“ in Berlin. Im Studium war er in der Regie von Andreas Kriegenburg am Deutschen Theater der Hamlet. In Karlsruhe stand er u. a. in **Die Hermannsschlacht** auf der Bühne und spielt in **Verrücktes Blut**, **Müdigkeitsgesellschaft** und **Prinz von Homburg**.



ANDRÉ WAGNER Präsident von Walter
Geboren 1963, studierte André Wagner Schauspiel an der Hochschule „Ernst Busch“ in seiner Heimatstadt Berlin. Nach Engagements u. a. am Landestheater Tübingen sowie an den Bühnen Graz und Münster kam er 2002 fest nach Karlsruhe. Aktuell spielt er den Schriftsteller in **Agnes**, den Kurfürsten in **Prinz von Homburg** und bald auch in **Richtfest** und **Ein Sommernachtstraum**.



FRANK WIEGARD Miller
Frank Wiegard spielte nach seinem Studium an der Hochschule „Ernst Busch“ in Berlin u. a. am Staatstheater Kassel, Schauspiel Frankfurt und Maxim Gorki Theater Berlin. Von 2007 bis 2011 war er fest in Heidelberg engagiert. In Karlsruhe ist er zur Zeit als Danton in **Dantons Tod**, in **Prinz von Homburg** und in **Der einsame Weg** zu sehen.

**DU HAST EIN HERZ, LIEBER
FERDINAND. ICH KENNE ES.
WARM WIE DAS LEBEN
IST DEINE LIEBE,
UND OHNE SCHRANKEN,
WIE'S UNERMESSLICHE –
SCHENKE SIE EINER ANDEREN.**

BILDNACHWEISE

UMSCHLAG Felix Grünschloß
SZENENFOTOS Jochen Klenk

TEXTNACHWEISE

Eva Illouz, **Warum Liebe weh tut, Eine soziologische Erklärung**, Suhrkamp Berlin 2011

Roland Barthes, **Fragmente einer Sprache der Liebe**, Suhrkamp Frankfurt am Main 1984

Nicht gekennzeichnete Texte sind Originalbeiträge für dieses Heft von Kerstin Grübmeier.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER
STAATSTHEATER KARLSRUHE

GENERALINTENDANT
Peter Spuhler

VERWALTUNGSDIREKTOR
Michael Obermeier

SCHAUSPIELDIREKTOR
Jan Linders

REDAKTION
Kerstin Grübmeier

KONZEPT
DOUBLE STANDARDS BERLIN
www.doublestandards.net

GESTALTUNG
Kristina Pernesch

DRUCK
medialogik GmbH, Karlsruhe

BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE 13/14
Programmheft Nr. 136
www.staatstheater.karlsruhe.de

LASS MICH DIE HELDIN DIESES AUGENBLICKS SEIN.



**ICH FÜRCHTE
NICHTS – NICHTS
ALS DIE GRENZEN
DEINER LIEBE**

**BADISCHES
STAATSTHEATER
KARLSRUHE**