

DIETER LIEWERSCHIEDT

DIE MACHT DER BÜHNE

Zur dramaturgischen Unentschiedenheit von Schillers »Kabale und Liebe«

Das letzte von Schillers Jugenddramen,¹ beim Publikum das erfolgreichste, hat der Forschung bis heute Probleme bereitet. Lange kam sie über einen schier unüberwindlichen Auslegungsdualismus nicht hinaus: Einerseits galt das Stück als »Dolchstoß in das Herz des Absolutismus«² mit zeitkritischer und politischer Stoßrichtung, andererseits wurde es als zeitlose Liebestragödie,³ als ausweglose Konfrontation eines metaphysischen Idealisten mit einer sich aufopfernden Realistin gelesen.⁴ An Vermittlungsversuchen hat es mittlerweile nicht gefehlt, und am überzeugendsten schien es, den alles beherrschenden Standesgegensatz tief in der Mentalität der beiden Protagonisten verankert zu sehen: Während die Bürgertochter sich von ihrer pietistisch sanktionierten Bindung an den Vater nicht lösen kann, bleibt der Präsidentensohn trotz seiner liberalen Ambitionen einem feudalistischen Verfügungsdenken verhaftet,⁵ und die Katastrophe, von einer lediglich beschleunigenden, keineswegs verursachenden Intrige befeuert, nimmt ihren Lauf. Der hermeneutische Dualismus blieb unterschwellig dennoch bestehen. Denn in der analytischen Wahrnehmung der Hauptfiguren blieb erkennbar,

- 1 Zitiert nach Schillers Werke, Nationalausgabe, 5. Bd. Neue Ausgabe, hg. von Herbert Kraft, Claudia Pilling und Gert Vohnhoff. Weimar 2000. 5–193 (Druckfassung und Mannheimer Bühnenbearbeitung), Erläuterungen 331–494. Aus anderen Bänden der Nationalausgabe (NA) wird im Folgenden nur unter Angabe der Band- und Seitenzahl zitiert.
- 2 Erich Auerbach, Musikus Miller, in ders.: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), Bern 1971, 5. Aufl., S. 404–411, hier S. 409. Er fasst dort zustimmend das Urteil von H. A. Korff zusammen.
- 3 Fritz Martini, Schillers *Kabale und Liebe*. Bemerkungen zur Interpretation des »Bürgerlichen Trauerspiels«, in: *DU 4* (1952), H. 5, S. 18–39.
- 4 Besonders prononciert: Wolfgang Binder, Schiller, *Kabale und Liebe*, in: *Das deutsche Drama*, Bd. I, hg. von Benno von Wiese, Düsseldorf 1960, 2. Aufl., S. 248–268. So noch, wenn auch in die Mentalitätsgeschichte integrierend: Karl S. Guthke, *Kabale und Liebe*. Tragödie der Säkularisation (1979), in: *Schillers Dramen. Interpretationen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1992, S. 105–158.
- 5 So z. B. Peter André Alt, *Tragödie der Autonomie. Schillers Kabale und Liebe*, in ders.: *Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung*, Tübingen 1998, S. 270–289, hier S. 282.

je nach Rechtfertigung oder Kritik, ob der Rezipient nach wie vor dem »sozial-kritischen« oder dem »metaphysischen« Lager angehörte: daran etwa, ob er Ferdinands Entwicklung mehr einem jugendlichen Enthusiasmus⁶ oder doch einer standestypischen Verblendung geschuldet sieht;⁷ oder ob er Luises Vaterbindung für sozialpsychologisch bedingt hält⁸ oder ihr doch eine autonome ethische Entscheidung zubilligt.⁹

Es soll daher versucht werden, das Drama jenseits der skizzierten Alternative und ohne dramaturgische Vor-Festlegung in seinem szenischen Wirkungspotential wahrzunehmen, wie es sich im Text der Druckfassung von 1784 präsentiert.¹⁰ Das bietet sich um so mehr an, als der Autor zu diesem Zeitpunkt noch über keine systematisierte Dramaturgie verfügt, die seine dramatische Produktion anleitet oder lenkt. Seine frühen dramentheoretischen Entwürfe geben zwar interessante Einblicke, etwa die beabsichtigte psychologische Ausleuchtung der »geheimsten Winkelzüge des Herzens«, »die Seele gleichsam bey ihren verstohlensten Operationen zu ertappen«.¹¹ Doch weder die pessimistischen Bemerkungen »Über das gegenwärtige teutsche Theater« (1782)¹² noch die konträre Rede »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?« (1784)¹³ liefern eine hinreichend zuverlässige Basis für ein zusammenhängendes Wirkungskonzept, zumal der Bewerbungskontext bei dem zur Schau gestellten Optimismus des jungen Mannheimer Hausautors zu berücksichtigen ist.¹⁴ Einen Eindruck von dem unbändigen Wirkungsanspruch des Dramatikers zu dieser Zeit gibt immerhin eine Passage

6 Z. B. Peter Michelsen, Ordnung und Eigensinn. Über Schillers *Kabale und Liebe*, in: JFDH 1984, S. 198–222, bes. S. 211.

7 So etwa Alexander Košenina, Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur »eloquentia corporis« im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995, S. 247–266, hier bes. S. 259–265. Vorher schon Rolf-Peter Janz, Schillers *Kabale und Liebe* als bürgerliches Trauerspiel, in: JdSG 20 (1976), S. 208–228, hier S. 220. Ihm folgend Andreas Huyssen, Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche, S. 121–130, 202–224, hier S. 212 ff.

8 Z. B. Hans-Peter Herrmann, Musikmeister Miller, die Emanzipation der Töchter und der dritte Ort der Liebenden. In: JdSG 28 (1984), S. 223–247, bes. S. 236 f.

9 U. a. Walter Müller-Seidel, Das stumme Drama der Luise Millerin (1955), in: Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen hg. von Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm, Darmstadt 1972 S. 131–147, hier S. 136–143. Vgl. Wilfried Malsch, Der betrogene Deus iratus in Schillers Drama *Louise Millerin*, in: Collegium Philosophicum. Studien Joachim Ritter zum 60. Geb., hg. von Hermann Lübke u. a. Basel, Stuttgart 1965, S. 157–208, hier S. 170, 174 f.

10 Natürlich unter Berücksichtigung der Mannheimer Bühnenfassung, s. NA Bd. 5.

11 So schon in der »Unterdrückten Vorrede« zu den *Räubern*, NA 3, 243 f. Dazu Košenina 1995, S. 247.

12 NA 20, S. 79–86.

13 NA 20, S. 87–100.

14 Dazu Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit, Bd. 1, München 2000, S. 379–383. – Schiller schreibt am 7. 3. 1783 an Reinwald von einem »Zustand der Unentschlossenheit und

aus seiner »Erinnerung an das Publikum«, die Schiller als Handzettel für die erste Aufführung seines *Fiesco* am 11. Januar 1784 in Mannheim verfasste:

Heilig und feierlich war immer der stille, der große Augenblick in dem Schauspielhaus, wo die Herzen so vieler Hunderte, wie auf den mächtigen Schlag einer magischen Rute, nach der Phantasie eines Dichters beben – wo herausgerissen aus allen Masken und Winkeln der *natürliche Mensch* mit offenen Sinnen horcht – wo ich des Zuschauers Seele am Zügel führe, und nach meinem Gefallen einem Ball gleich dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann.¹⁵

Dem hier offenbar ungefiltert und vorbehaltlos artikulierten Wirkungsanspruch und seiner dramaturgischen Offenheit soll im Blick auf *Kabale und Liebe* beschreibend nachgegangen werden. In der Euphorie über die fantasierten Manipulationsmöglichkeiten weiß er noch nicht, was er mit ihnen anfangen soll, auch wenn er in seiner Bewerbungsrede, aber unverbindlich, einige Perspektiven andeutet. Schillers Hinwendung zum bürgerlichen Trauerspiel als damaliger Modegattung, zu der er sich widerstrebend »herablässt«,¹⁶ unterstreicht diesen richtungslosen Wirkungsanspruch noch insofern, als er nach zwei vorausgegangenen Misserfolgen (mit den *Räubern* und erst recht mit dem *Fiesco*) nunmehr fest entschlossen ist, den Erfolg auf der Bühne zu erzwingen,¹⁷ und sei es in einem ungeliebten Genre.

*

Auch ohne das Stück als ganzes für ein primär politisches halten zu müssen, fällt seine zeitkritische Schärfe, gerade im Vergleich mit bürgerlichen Trauerspielen,¹⁸ sofort ins Auge. Die Aspekte seiner Absolutismus-Kritik sind vielfältig in Szene gesetzt,¹⁹ ob als Karikatur einer Hofschranze (zum Beispiel I 6, III 2), als Auftritt

Unthätigkeit« (NA 7.2, S. 12) und am 14. 6. 1784: »Ganze 14 Tage ist kaum was daran gethan worden, weil ich immer schwankte, und meine streitenden Gedanken nicht zu vereinigen wußte« (Na 23, S. 95).

15 NA 22, S. 90 f.; auch NA 4, S. 272.

16 An Reinwald am 29. Jan. 1783: »Meine Millerin geht mir im Kopf herum, Sie glauben nicht, was es mich Zwang kostet, mich in eine andre Dichtart hinein zu arbeiten« (NA 23, S. 63). Vgl. NA 7.2, S. 18, wo Schiller bekennt, sich zur »hohen Tragödie« hingezogen zu fühlen.

17 An Dalberg am 3. April 1783 (NA 23, S. 76 f.).

18 Dazu die vergleichende Studie von Cornelia Mönch, *Abschrecken oder Mitleiden – das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993, S. 331–340, hier S. 339; Schiller genügte die Gattung nicht mehr.

19 Zusammenfassend dazu Martin Stern, *Kein ›Dolchstoß ins Herz des Absolutismus‹ – Überlegungen zum bürgerlichen Trauerspiel anhand von Lessings *Emilia Galotti* und Schillers*

eines karrieresüchtigen, skrupellosen Präsidenten (zum Beispiel I 5/7)²⁰ oder als Klage einer Mätresse über das berechnende, verschwenderische Hofleben (zum Beispiel II 1). Die Kammerdiener-Szene II 2, auf die Schiller auch in der Mannheimer Bühnenfassung nicht verzichtete,²¹ fällt ihrer szenischen Aggressivität wegen selbst in diesem Kontext aus dem Rahmen, erst recht im Vergleich mit der Szene I 8 aus Lessings *Emilia Galotti*, die als Vorbild gedient hat.²² Während Lessing den Prinzen beiläufig und zerstreut »recht gern« ein Todesurteil unterschreiben lassen will, was der Rat Camillo Rota gerade noch verhindert, aber durch seinen entsetzten Kommentar nachträglich ins Bewusstsein der Zuschauer hebt,²³ lässt Schiller eine zunehmend entsetzte Mätresse mit dem drastischen Bericht eines bebenden Kammerdieners und Vaters über Soldatenverkauf und Rekrutenerschießung konfrontieren und obendrein erfahren, dass mit dem Geld für den Menschenhandel das gerade überbrachte Juwelengeschenk bezahlt worden ist. Man mag den grellen Anklagegestus dieser Szene – gerade im Vergleich – für abstoßend, allzu plakativ und marktschreierisch oder für meisterhaft halten – worauf es hier ankommt, ist Schillers konsequente Wirkungsbetontheit herauszustellen. Ob die Anprangerung einer systemtypischen Machenschaft das Hauptanliegen darstellt, ob gar die historische Stimmigkeit der Episode zu diskutieren ist,²⁴ verblasst hinter der Tatsache eines theatralischen Schocks, genauer: hinter der szenischen Leistung, welche die Verabreichung eines solchen Schocks mit Augenöffner-Effekt darstellt. Hier, so könnte man bewundernd sagen, hat Schiller, im Sinne jener »Erinnerung«, mit seiner »magischen Rute« zugeschlagen.

Mit der gleichen Wirkungsintensität hat er auch den Standeskonflikt auf die Bühne gestellt – unabhängig von der Frage, ob darauf auch der Wirkungszentriert liegt. Präludiert von den adelskritischen Äußerungen des alten Miller I 3 lässt eine robust zielstrebige Handlungsführung die beiden Sozialsphären in II 6/7 frontal zusammenprallen, wo der präsidiale Vater die standesübergreifenden Ambitionen seines Sohnes durch den Überfall auf die Bürgerwohnung brachial

Kabale und Liebe, in: Théâtre, nation & société en Allemagne au XVIII siècle, hg. von Roland Krebs, Nancy 1990, S. 91–106, hier S. 95 f.; und Günter Saße, *Liebe als Macht. Kabale und Liebe*, in: Schiller. Werk-Interpretation, hg. von G. S., Heidelberg 2005, S. 35–55, hier S. 35.

20 Alt 1998, S. 286 billigt ihm immerhin Skrupel zu.

21 Darauf macht Herbert Kraft aufmerksam: Die dichterische Form der *Louise Millerin*, in: ZfdPh 85 (1966), S. 7–21, hier S. 11.

22 Der Hinweis auf die Kammerdienerszene II 2/3 in *Miß Sara Sampson* (Erläuterungen, NA 5, S. 432 ff.) ist unergiebig.

23 Gotthold Ephraim Lessing, *Das dichterische Werk*, Bd. 2, hg. von Herbert G. Göpfert. München 1979, S. 142.

24 Erläuterungen, NA 5, S. 433 f.

zu unterbinden versucht und nur durch eine unerwartete, wiederum entlarvende Erpressung daran gehindert wird. Handgreifliche Gerichtsdienere, ein gezückter Degen und schlotternde Bürgerangst beherrschen für Augenblicke die Szene. Ohnehin verstärkt die scheiternde Liebesbeziehung in Anlehnung an Shakespeares *Romeo and Juliet*²⁵ zunächst die theatrale Präsentation des Standesgegensatzes: Der spektakuläre Untergang eines Liebespaares ist eine probate Form der Personalisierung und Visualisierung, nach breit angelegter Intrigenhandlung gipfelnd in einem lange hinausgezögerten Giftmord. Zugleich ist in der Entfaltung des Eifersuchtsmotivs bis in Einzelheiten hinein das Vorbild von Shakespeares *Othello* unverkennbar.²⁶

*

Dass der wirkungsbetonte Gestus trotz der genannten provokativen Beispiele nicht durchgängig im Dienste einer schroffen Standeskonfrontation steht, zeigt die Ambivalenz, mit welcher alle Hauptfiguren des Dramas gezeichnet sind, und zwar unabhängig davon, ob sie dem bürgerlichen oder dem aristokratischen Stande angehören. Von einer schwarz-weiß präsentierten Standesdichotomie kann angesichts Lady Milfords oder Ferdinands einerseits, des Musikus Miller und seiner Tochter andererseits nicht die Rede sein.²⁷ Die Schärfe von Schillers Figurenzeichnung bedeutet keineswegs zugleich deren kritische Verurteilung, wohl aber ihre Profilierung.

Das lässt sich zunächst am Beispiel des alten Miller zeigen. Während seine Frau in ihrer geschwätzigen Aufstiegsorientiertheit als lineare Karikatur gezeichnet ist (I 1-3), ist er mehrdimensional angelegt: Sowohl in der Demonstration seines bürgerlichen Selbstbewusstseins, »wechselweis für Wut mit den Zähnen knirschend, und für Angst damit klappernd« (II 6), als auch in seiner Korruptierbarkeit durch Geld, um das er V 5 einen närrischen Tanz aufführt;²⁸ sowohl in der begrenzten Toleranz bei der Gattenwahl seiner Tochter, die er gegen den

25 Schiller nahm Ende 1782 Einblick in das Stück, NA 23, S. 57 f.

26 Zu Schillers Quellen und Anregungen s. Mönch 1993 und Helga Meise, *Kabale und Liebe*, in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Matthias Luserke-Jacqui, Stuttgart 2005, S. 65–88, hier S. 75 f. Auf den Freiherrn von Gemmingen verweist ausdrücklich Michelsen 1984, S. 217.

27 Auf die Ambivalenz der Bürgerkritik wurde mehrfach hingewiesen: Meise 2005, S. 51; Herrmann 1984, S. 237 f.; Michael Hofmann, Schiller. Epoche – Werk – Wirkung, München 2003, S. 54 ff.

28 Dazu Herrmann 1984, S. 226; Janz 1976, S. 221 ff., 226 f.; und Bernd Fischer, *Kabale und Liebe*: Skepsis und Melodrama in Schillers bürgerlichem Trauerspiel, Frankfurt am Main 1987, S. 138.

Sekretär Wurm entschieden verteidigt (I 2), als auch bei seiner emotionalen Erpressung Louises (V 1)²⁹ – in allen Fällen treibt Schiller die Empfindungen seiner Figur zu gestischer Sichtbarkeit und bringt auf diese Weise ihre Zwiespältigkeit zur Anschauung. Dass Miller seine Tochter abgöttisch liebt, kommt szenisch genauso markant zum Ausdruck wie seine wiederholte Ermahnung, dass sie für seine Altersversorgung eingeplant ist (I 1, V 1).

Nicht ganz so offensichtlich ist die Ambivalenz der Lady Milford in Szene gesetzt. Zwar liegt die Spannung zwischen ihrer adligen Standeszugehörigkeit und ihrem bürgerlich-empfindsamen Habitus in den meisten ihrer Auftritte auf der Hand. Sie zeigt sich von den Eröffnungen des Kammerdieners ostentativ erschüttert (II 2) und ergreift schließlich, als Fernwirkung dieser Szene und nach ihrer endgültigen »Bekehrung« durch die Bürgertochter (IV 7), wortreich die Flucht vor der zunehmend unerträglichen Hofwelt (IV 9), während sie vor Louise vorübergehend die herablassende oder die drohende Hofdame hervorkehrt. Eine subtilere Ambivalenz zeigt sich aber in der Begegnung mit Ferdinand (II 3), dessen emotionale Empfänglichkeit sie einerseits durch empfindsame, Mitleid erregende Töne – besonders durch die Präsentation ihrer leidvollen Herkunftsgeschichte – anzusprechen und geradezu qualvoll zu rühren weiß, den sie zugleich aber, sich an ihn drängend, mit der Professionalität der erfahrenen Mätresse erotisch zu beeindrucken sucht³⁰. Diese Komponente ihres Auftretens zeigt ebenso wie die sentimentale Inszenierung ihrer Flucht, dass der Vereinnahmung dieser Figur für eine lineare politische Instrumentalisierung immer wieder ein Repertoire an abweichenden Verhaltensweisen entgegensteht. Der Autor hat sie in seinem Bemühen um szenische Plastizität so schillernd ausgestattet. In ihrer spektakulär zelebrierten Flucht spielt außer der darin demonstrierten Hofkritik auch die Enttäuschung über die zurückgewiesene Liebe zu Ferdinand eine Rolle. Diese Enttäuschung hat sie zuvor als Schmerz, aber auch in der Androhung von Rache und Zwang ausagiert (II 3, IV 7).

*

Der Versuch, die Hauptfiguren auf eine leitende Antriebsquelle ihres Handelns festzulegen, hat sich in der Kontroverse um die beiden Protagonisten immer deutlicher als unzureichend herausgestellt. Galt Ferdinand lange als enthusiastischer Verfechter einer weltvergessenen Liebesutopie, der von einer ränkevollen Reali-

29 Dazu Herrmann 1984, 225 f., und Nikola Roßbach, »Das Geweb ist satanisch fein«. Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* als Text der Gewalt, Würzburg 2001, S. 92.

30 Die Erläuterungen NA 5, S. 439 und 479 weisen auf das Inszenatorische ihrer Auftritte, z. B. am Flügel sitzend (S. 429), und erkennen »Züge einer Hetäre« (S. 400).

tät zu Fall gebracht wird³¹, wurde dieses Scheitern stattdessen als Konsequenz eines standestypischen Misstrauens und Besitzdenkens verstanden,³² das schon bereit liegt, noch bevor der Intrigenmechanismus ausgelöst wird. Die Belastbarkeit seiner utopischen Überzeugung, die immerhin einer massiven physischen Konfrontation standhält (II 6/7), erweist sich als zu schwach, und so hat sich ein Konsens gebildet, der das Konzept der säkularisierten Liebesreligion, wie Schiller selbst sie in der »Theosophie des Julius« vertrat, szenisch kritisiert oder gar widerlegt sieht:³³ als rhetorisch aufgeblasene Tirade (II 5/6, IV 4), als schwärmerische und ortlose Fluchtfantasie (III 4)³⁴ und schließlich, an der Seite der fast unbemerkt sterbenden Louise, als Egomane.³⁵ Trotz dieser überwiegend kritischen Darstellungstendenz gilt es wiederum festzuhalten, dass dieser Ferdinand, in sein Liebesprojekt vernarrt, im Verkünden seines pathetischen Liebesschwurs (II 6), seiner romantischen Fluchtpläne (III 4) und sogar in seiner mörderischen Blindheit, in seiner zügellosen Wut (V 8) in einer solchen emotionalen Intensität vorgeführt wird, dass sich neben der kritischen Tendenz auch ein szenisches Eigengewicht behauptet, das jenseits der Erzeugung von Antipathie steht.³⁶ Das gilt auch für die berühmte Szene III 4 in der Mitte des Stücks, in der Ferdinand die Saiten einer Violine zerreißt und das Instrument zerschmettert. So sehr die Szene die Gewaltsamkeit des männlichen Verfügungsanspruchs zum Ausdruck bringt und als Symptom einer narzisstischen Kränkung gelesen werden kann,³⁷ so sehr bezeugt sie in ihrer Rohheit auch den theatralen Beeindruckungswillen, ja die ästhetische Gewaltsamkeit ihres Autors.

Auch über Louise Millerin, Schillers ursprüngliche Titelheldin, war die Forschung sich lange uneins, mit welcher fantasierten Weiblichkeit sie es hier zu tun hatte. Dass ihr Anteil an Ferdinands Liebesreligion (I 3/4) zu schmal, jedenfalls für eine standes-überwindende Liebe nicht tragfähig genug ist, entfachte die Kontroverse darüber, ob sie auf klein- oder zunftbürgerlicher Standesgebun-

31 Am konsequentesten vertreten von Binder 1960.

32 Beim prüfenden Blick auf seinen Diamantring I 4 schon erkennbar. Vgl. Janz 1976, S. 218; Herrmann 1984, S. 243; Müller-Seidel 1972, S. 140; Karl S. Guthke, *Kabale und Liebe*, in: Schillers Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1979, S. 58–86, hier S. 76.

33 Zusammengefasst bei Hofmann 2002, S. 56 ff. Schiller griff die liebesutopische Vorstellung noch am 14. 4. 1783 an Reinwald auf (NA 23, S. 80 f.), was diesen Konsens nicht gerade bestätigt.

34 Dazu Herrmann 1984, S. 241.

35 Erläuterungen, NA 5, S. 491.

36 Michelsen 1984, S. 210 f. sieht Ferdinand sogar überwiegend mit Sympathie gezeichnet.

37 So Ulrike Horstkamp-Strake, »Daß die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt, als Tyrannenwut!« Autorität und Familie im deutschen Drama, Frankfurt am Main/Bern/Berlin 1995, S. 71–81, hier S. 78 f.

denheit, aus mangelnder innerer Freiheit versagt³⁸ und gar schuldig wird, indem sie in vorausseilender »Unterwerfungsmentalität«³⁹ ihren Geliebten freiwillig aufgibt (IV 7),⁴⁰ oder ob sie, eben als Angehörige ihres Standes, die unbestechliche Realistin bleibt, welche die Unrealisierbarkeit dieser Liebe früh erkennt (I 4, III 4)⁴¹ und ihre ökonomischen Grundlagen nie aus den Augen verliert.⁴² Oder ob sie, da sie ihre Liebe zu Ferdinand zunächst nicht als Frevel empfindet (zu Beginn der Szene I 3), diese Standesordnung durchaus bezweifelt,⁴³ bevor sie sich ihr, gezwungen und leidend, schließlich beugt und die Erfüllung ihrer Vereinigungswünsche ins Jenseits (I 3) und gar ins Grab verlegt (V 1).⁴⁴ Als Leidende, als welche sie in einigen wahrhaft einschneidenden Szenen erscheint, ist sie das Objekt gleich vierfacher männlicher Gewalt: Zuerst ist sie dem brachialen Übergriff und den Beleidigungen des Präsidenten ausgesetzt (II 6/7), dann der erpresserischen Folter des Sekretärs Wurm (III 6), schließlich, sich überlagernd, den Verdächtigungen und dem Hohn des eifersüchtigen Ferdinand (I 4, II 5, III 4, V 2, 7) und schließlich den emotionalen Erpressungen ihres Vaters, denen ein »libidinöser Kern« innewohnt: »Daß die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt als Tyrannenwut!« (Louise V 1).⁴⁵ Bei diesem szenisch ausgiebig entwickelten Leiden stellt sich die Frage, ob seine Darstellung mehr zur Erregung von Mitleid oder, wegen der gezeigten Dulderqualitäten, mehr zur Bewunderung herausfordert.⁴⁶ Diese Ambivalenz entsteht aber nur übergangsweise, weil Louise schon vor dem 5. Akt Züge einer Heroine entwickelt (III 4: »Laß mich die Heldin dieses Augenblicks seyn«), die das Mitleid überflüssig macht – Ferdinand bezeichnet sie zuletzt als »Engel des Himmels« (V 7) und als »Heilige« (V 8) – und sich der Sphäre des Erhabenen nähert, die auf Schillers spätere Dramaturgie verweist.⁴⁷ Dies wie-

38 Auerbach, 1971, S. 411, der darin wiederum Korff folgt.

39 Hofmann 2003, S. 58 f.

40 Kraft 1966, S. 19.

41 Michelsen 1984, S. 201.

42 Martina Schönenborn, Tugend und Autonomie. Die literarische Modellierung der Tochterfigur im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, Göttingen 2004, S. 220–238.

43 So Horstkamp-Strake 1995, S. 76.

44 Nach Hans-Jürgen Schings: Luise Millerin, die Aufklärung und das Gräßliche, in: Deutsche Schillerges. (Hg.), Tübingen 1999, S. 23–36, hier S. 30, ist der Selbstmordentschluss Louises für Schiller wirkungsstrategisch erforderlich, um sie nicht als Verräterin an Ferdinand dastehen zu lassen.

45 Herrmann, 1984, S. 236. Vater Miller setzt nach: »Wenn die Küsse deines Majors heißer brennen als die Tränen deines Vaters – stirb!«

46 Fischer 1987, S. 141 sieht das Martyrium nur zitiert, vorwiegend aus barocken Märtyrerdramen bzw. -opern. Das Vorbild der Barock-Oper scheint hier nachzuwirken, vgl. Michelsen 1984, S. 216.

47 Wie die Vergebungsgeste der Sterbenden, V 7.

derum steht jener hofkritischen Anklagefunktion entgegen, die das Leiden der Bürgertochter für sich reklamieren möchte. Abgesehen davon scheinen manche Szenen, die das Leiden ausstellen, ins Quälerische (mit Ferdinand, V 7) oder gar Sadistische zu exzedieren (die Folterszene mit Wurm, III 6). Hier sieht es so aus, als wolle die Wirkungsbeflissenheit des jungen Dramatikers, frei von aller dramaturgischen Fessel, sich verselbstständigen (siehe unten). Was das Figurenkonzept der Louise aber vor noch größere Herausforderungen stellt, ist die Konfrontation mit Lady Milford (IV 7). Hier darf die Protagonistin, ganz im Gegensatz zu ihrer sonstigen Passivität, sich triumphierend als bürgerliche Heldin inszenieren⁴⁸ und eine schlagfertige Artikulationsfähigkeit zeigen, die man von ihren Auftritten sonst nicht kennt.⁴⁹ Auch dies ein Beispiel dafür, dass es Schiller primär um die Wirksamkeit des Einzelauftritts geht, was wiederum dem Facettenreichtum seiner Figuren zugute kommt.

*

Wie sich schon in der Figurenzeichnung zeigt, sind die dramaturgischen Ansätze des Stücks, sofern überhaupt erkennbar, höchst divergent und reichen von schroffer politischer Anklage – Absolutismus-, Hof- und Bürgerkritik – über Mitleidsdramatik bis zu tragisch-erhabener Zuspitzung (Louise V 1: »Verbrecherin, wohin ich mich neige!«), die auf die Erzeugung von Bewunderung angelegt ist. Alle diese Ansätze sind in der Forschung je für sich isoliert betrachtet, gegeneinander ausgespielt und gelegentlich verabsolutiert worden. Was den meisten Szenen aber, unabhängig von dieser jeweiligen Zuordnung, gemeinsam ist, zugleich ein Erkennungsmerkmal des frühen Dramatikers Schiller, ist ihre permanente szenische Wirkungsoffensive⁵⁰, die im Falle von *Kabale und Liebe* noch

48 Erläuterungen NA 5, S. 474.

49 G. A. Wells, Interpretation and misinterpretation of Schiller's *Kabale und Liebe*, in: *German Life and Letters* 38 (1985), S. 448–461, macht auf diese und andere Unstimmigkeiten in Schillers Figurengestaltung aufmerksam. In IV 7 ist Louise, im Gegensatz zu Müller-Seidels (1972) Fixierung, alles andere als »stumm«, in der Folterszene mit Wurm repliziert sie wortreich (III 6), und auch im 5. Akt artikuliert sie noch, zu dieser Stummheit gezwungen worden zu sein (V 7).

50 Der Aufführungspraxis der Schauspielhäuser ist diese Abwesenheit von dramaturgischen Normen beim frühen Schiller nicht neu, nur wird sie dort drastischer benannt. So urteilt z. B. Benjamin Henrichs anlässlich der Frankfurter Inszenierung von Christof Nels 1977: »Schillers ungezügelter Effektsinn, sein Pathos, seine Formulierungswollust, sein skrupelloser dramaturgischer Verstand (der, um der Spannung willen, auch vor fragwürdigsten Tricks nicht zurückschreckt [...])«, in: Erläuterungen und Dokumente: Friedrich von Schiller, *Kabale und Liebe*, Stuttgart 1980, S. 131. Vgl. auch Henning Rischbieter: Schiller I (= Dramatiker des Welttheaters 52), Velber 1969, bes. S. 52–67.

von dem Erfolgshunger eines bislang Erfolglosen befeuert wurde. Schon die Tite­länderung der ursprünglichen »Louise Millerin« durch den erfolgsgewohnten Iffland, worauf sich der Autor einließ, folgt in ihrer als reißerisch und plakativ kritisierten Publikumsorientierung⁵¹ diesem Bedürfnis. Auch die Beschränkung auf die drei aristotelischen Einheiten, die im Gegensatz zu den früheren Stücken die technischen Möglichkeiten der zeitgenössischen Bühne im Blick behält⁵² und in den antithetisch und fast symmetrisch angeordneten Szenen⁵³ eine disziplinierte Bauform erkennen lässt, ist erkennbar erfolgsorientiert, was freilich zu den exzessiv ausgestalteten Einzelszenen in Spannung gerät.

Schillers frühe Neigung zu pointierter Figurengestaltung, ja zur Überzeichnung⁵⁴ nimmt karikaturistische Verzerrungen von Nebenfiguren in Kauf⁵⁵ und kommt in exaltierter Körpersprache und Gestik,⁵⁶ in der Überdeutlichkeit symbolhaltiger Requisiten (der zerschmetterten Geige III 4) und immer wieder in den pathetischen Beschwörungen und Anklagereden Ferdinands hyperbolisch zum Ausdruck (I 4, 7, II 5 oder in dem Fluch-Monolog IV 4), ein Pathos, zu dem sich sogar Louise vor Lady Milford steigern darf (IV 7). Anders äußert sich dieser schier unbändige Drang zu dramatischer Übersteuerung in melodramatischen Konstellationen (zum Beispiel IV 3: der schlotternde Hofmarschall vor dem hitzigen Ferdinand), in der Ausgestaltung rührender Szenen (etwa Lady Milfords Abschied IV 9) oder einer raffiniert angelegten Intrige, welche, wie erwähnt, die Trennung der Liebenden zwar katalysatorisch beschleunigt, sie aber nicht bewirkt, weil sie mental schon vorher vollzogen ist (s. I 4, III 4).⁵⁷ All dies ist eher kritisch zur Kenntnis genommen,⁵⁸ oft unreflektiert gerügt worden als Abweichung von der unausgesprochenen klassischen Norm der Mäßigung

51 Vgl. Auerbach 1971, S. 409, und Erläuterungen NA 5, S. 411.

52 Schiller an den Schauspieler Großmann, 8. Febr. 1784, über sein neues Drama: »Ich darf hoffen, daß es der deutschen Bühne keine unwillkommene Acquisition seyn werde, weil es durch die Einfachheit der Vorstellung, den wenigen Aufwand von Maschinerie und Statisten, und durch die leichte Faßlichkeit des Plans, für die Direction bequemer, und für das Publikum genießbarer ist als die Räuber und der Fiesco«. NA 23, S. 131 f.

53 Bei Binder 1960, S. 266 f. und Alt 1998, S. 274 und Alt 2000, S. 355 f. vermerkt, aber anders gedeutet.

54 Košenina 1995, S. 251.

55 Wie erwähnt: beim Hofmarschall, bei Frau Miller und bei Wurm. Vgl. Michelsen 1984, S. 219.

56 S. Alt 2000, S. 356.

57 Vgl. Sasse 2005, S. 74, 80. Dazu der Hinweis von Michelsen 1984, S. 220: »Die Intrige will eine Ordnung aufrechterhalten, die von denen, gegen die sie vorgeht, gar nicht in Frage gestellt wird.«

58 Schon früh moniert von Karl Philipp Moritz, Dokumente 1980, S. 102.

und Dämpfung der Affekte, zu welcher der noch unreife junge Dramatiker erst auf dem Wege sei.

*

Die ungehemmte Wirkungsorientierung von »Kabale und Liebe« soll abschließend anhand zweier Szenenbeispiele demonstriert werden. Die lange Folterszene III 6, in welcher der Sekretär Wurm von Louise einen Brief erpresst, welcher die Grundlage der Intrige und der folgenden Eifersuchthandlung bildet, setzt nicht nur die Protagonistin, sondern mit ihr den Zuschauer einer (arbiträren) Qual aus, deren Unerträglichkeit in berechneter Abstufung gesteigert wird. Wurm vollzieht hier einen Teil seiner sozialpsychologisch durchkalkulierten Intrigenplanung, in den, »satanisch fein«, der Zuschauer schon III 1 eingeweiht wurde, durch den Louise in den Solidaritäts- beziehungsweise Zugehörigkeitskonflikt zwischen ihrem Vater und Ferdinand getrieben wird. Unter Ausnutzung ihrer übermächtigen Vaterbindung,⁵⁹ unter Vorspiegelung von Lebensbedrohung, kann der Sekretär eine Klimax der Erpressungsstufen entfalten, kann die Gepeinigte dagegen nur eine Strategie demonstrativer Verächtlichkeit setzen, die aber, aller rhetorisch ausgespielten Überlegenheit zum Trotz (Epiphern, Anaphern, Metaphern), seiner langsam und verzögernd arbeitenden Einschüchterungstaktik nicht gewachsen ist. Ihre abwehrenden Sprechakte der Verurteilung, Beleidigung und Verfluchung bleiben ebenso unwirksam wie ihre entsprechende Kommentierung seiner sehr wohl durchschauten Foltermethode. Ihr Versuch, sich Hilfe suchend zum Herzog aufzumachen, verschafft ihr nur kurzfristige Erleichterung, erweist sich schnell als vergeblicher und naiver Verteidigungsreflex und leitet das abschließende quälende Briefdiktat ein, dessen mechanische Unterbrechung durch die immer gleiche Wendung »An den Henker Ihres Vaters« die angesetzte Folterschraube geradezu hörbar macht. Wurms genüssliches Zögern bei der Informationsvergabe, zugleich Louises zitterndes Nachfragen erzeugen für den Zuschauer den Eindruck, voyeuristischer Zeuge einer sadistischen Szene zu sein.⁶⁰

59 Worauf natürlich die Handlungs konstruktion beruht. Eine Entscheidung zugunsten des Geliebten ist, gattungswidrig und eher untragisch, von vornherein nicht vorgesehen.

60 Das Sympathieproblem, dass Louise durch den erzwungenen Brief, aller Zwangsumstände zum Trotz, Verrat an Ferdinand begeht, mildert Schiller nur halbherzig: Ferdinand würde ohne die Trennung von Louise, d. h. ohne diesen Brief, enterbt und verflucht. Sie wird hier also wiederum in die Rolle der sich Aufopfernden versetzt. Vgl. aber Schings' Überlegungen zu ihrem Selbstmordplan (1999). – Die Szene liest sich wie die Vorwegnahme des »Theaters der Grausamkeit« von Artaud, kommt auch seinem anarchistischen Impuls entgegen. Dem nachzugehen wäre eine eigene Studie wert.

In anderer, gleichwohl peinigender Form wird der Zuschauer der Qual der Protagonistin ausgesetzt, als sie unter Einhaltung des erzwungenen Schweigegebots den Hohn und das Selbstzerfleischungsgebaren des verbitterten Ferdinand zu ertragen hat. In V 7 kennt Louise, im Gegensatz zu ihm, den intriganten Zusammenhang, muss aber, durch Eid bekräftigt, darüber schweigen. Ferdinand hat gerade die Limonade vergiftet, was wiederum sie sehr spät erfährt. Der Zuschauer weiß beides und sieht das unabwendbare Unheil kommen, was ihn in eine düstere Erwartungsspannung versetzt. Auf der Basis dieser Informationsverteilung ist die gesamte Szene eine Retardation, die in sich noch weitere enthält: Da sind Ferdinands wiederholte Schwankungen zwischen Verzweiflung, Hass, aufflammender Liebe und Sentimentalität, eingeleitet durch Louises hilflose und zunehmend deplacierte Konversationsversuche, wovon sie wiederum weiß und was sie auch artikuliert. Sie wird von peinigendem Schweigen, dann von Ferdinands eisigem Sarkasmus attackiert, was zugleich Ferdinands Schmerz und Verbitterung zeigt bzw. zeigen soll.⁶¹ Ist damit für den Zuschauer seine folternde Härte gerechtfertigt? Der quälerische Zug seines Dialogverhaltens ist zugleich ein selbstquälerischer, wie die leidende Louise bemerkt, die unter dieser Selbstquälerei wiederum mitleidet. Die zum Schweigen verurteilte Protagonistin zieht einerseits das Mitleiden des Zuschauers auf sich, aber auch Bewunderung für ihre heroische Passivität; schließlich aber noch, wie um ihre ambivalente Aura zu vervollständigen, den kritischen Vorbehalt, dass ihre Bindung an den Eid Reflex ihrer kleinbürgerlichen Religiosität und Vaterbindung ist. Die quälende Dehnung der Szene durch dreimaliges Nachfragen Ferdinands (wie schon V 2 eine Anleihe bei *Othello*) und seine ambivalente Unsicherheit zwischen Liebesrückfällen und wieder erneuerten Hass-Anfällen wird als Wettlauf mit der verrinnenden Lebenszeit der Protagonisten synchronisiert, was wiederum den Zuschauer auf die Folter spannt. Die doppelte Verzögerung der Aufklärung Louises über die tödliche Vergiftung einerseits und Ferdinands über den Erpressungshintergrund andererseits bildet den Konstruktionsrahmen dieser Szene, die abermals in mehrfacher Hinsicht den Autor als kalkulierenden »Affektregisseur«⁶² erkennen lässt.

In der Komposition des Dramas lässt sich ein Crescendo schriller und dissonanter Kraftlinien ausmachen, die, in der Folterszene III 6 präludiert, im Schlussakt gipfeln, in einer Fermate der Grausamkeit, eingeleitet durch die unheimliche Atmosphäre der dämmrigen Szene V 1 und abgeschlossen durch den Giftmord

61 Analog zu V 2, wo Ferdinand ihr Geständnis, den Brief an den Hofmarschall geschrieben zu haben, nicht glauben, sondern lieber eine Lüge will.

62 Schings 1999, S. 33.

in V 7.⁶³ Doch die Divergenz des szenischen Eigenlebens lässt die Beobachtung von durchgehenden Konstruktionslinien kaum zu: Mit seiner Versöhnungsgeste in der Schlusszene, in der Imitation von Louises Jesus-Imitation, nimmt Ferdinand den Protest gegen seinen Präsidenten-Vater wieder zurück, dem er doch gerade noch die Hauptverantwortung für den Giftmord aufgebürdet hat.⁶⁴ Das mag an Ambivalenz, die eine Figur auszustrahlen vermag, zuviel sein. Mit dieser letzten Herausforderung an die gewohnten Anforderungen kohärenter Figurenkonzeption entlässt uns das Stück. Den Gesamteindruck eines wüsten Zugriffs auf die Wahrnehmungstoleranz des Zuschauers hebt dieser Schluss nicht auf, er bestätigt ihn eher.

63 Schings ebd. 31 f. noch zögernd; Karl Philipp Moritz stellt dies fest, wenn auch ablehnend (Dokumente 1980, S. 103).

64 Die Kritik an dieser (nichts als) theatralischen Geste ist weit verbreitet, beinahe selbstverständlich. Bei Aufführungen wird die Vergebungsgeste seit langem vermieden.