

# Die Wirkung der >gotischen Vermischung< in Schillers *Kabale und Liebe*

Atsuko Aoki

Während *Die Räuber* mit der Tragödie der Freiheit enden, beginnt *Kabale und Liebe* mit einer Karikatur von Freiheit. Der ernst und schwer gestimmte Charakter wird jetzt zum Gegenstand des leichten Gelächters und der witzigen Ironie gemacht. Der wilde und vulgäre Streit von Luises Eltern am Beginn des Dramas gibt schon den Ton dieses Dramas vor. Ferdinand, ein Präsidentensohn, der nach dieser Szene auf Luise zufliegt<sup>1)</sup>, deutet selbst, daß er, wie diese Bewegung zeigt, eher ein fliegend leichter als ein würdevoll ernster Charakter ist, und eher eine komische Figur als ein tragischer Held.

Um in die Tragödie das Komische einzuführen, ließ Schiller einen alten theatralischen Stil, den der >gotischen Vermischung<, wieder auferstehen. Doch ist diese >gotische Vermischung von Komischem und Tragischem< bisher nicht als Wesensmerkmal des Dramas anerkannt worden, vielleicht weil sie vom Verfasser selbst als >Fehler<<<sup>2)</sup> bezeichnet wurde, oder vielleicht, weil das Stück den Nebentitel *Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen* trägt. Man faßte das Drama, ohne dabei den durchgehenden Grundton zu beachten, als eine ernste Tragödie auf, deren Thema, wie bei den letzten beiden Dramen, der Kampf um die Freiheit ist. Nach diesem Schema ist der junge Adlige

Ferdinand ein Kämpfer, der ernst und tapfer auf die Freiheit zielt, während Luise eine Verhinderin der freien Liebe oder eine in Tradition und Religion befangene Konservative ist.<sup>3)</sup> Aber die übertriebene und wilde Sprachen und die schnellen, sprunghaften und mechanischen Handlungen der Charaktere zeigen, daß das Drama diese Art von Interpretationen nicht akzeptiert. Wenn wir davon ausgehen, daß Schiller diesen Stil, auch wenn er ihn als Fehler bezeichnet, bewußt benutzt hat, läßt sich die Besonderheit dieses Dramas neu verstehen.

Um die Funktion der gotischen Vermischung im Drama zu klären, sollen zu den folgenden 4 Punkten Untersuchungen angestellt werden:

1. Was bedeutet gotische Vermischung? – Vor dem historischen Hintergrund soll zunächst geklärt werden, was dieser Begriff überhaupt bezeichnet. Daraufhin wird zu zeigen sein, daß der Stil kein Fehler ist, der gleichsam gegen den Willen des Dichters eingeführt worden ist, sondern zum Wesen dieses Dramas gehört.
2. Was für eine Figur ist Ferdinand? – Vorgeschlagen wird, ihn nicht als neue >Verkörperung Karls< zu sehen, der dessen Freiheitsidee wieder aufgreift, sondern als >Parodie Karls<, in der dessen inneres Wesen ausgehöhlt wird: Je ernsthafter Ferdinand auf die große Idee der Freiheit zusteuert, desto komischer wird er von dieser Idee in die Irre geführt.
3. Was für eine Rolle spielt Luise? – Die Figur der Luise, deren Namen Schiller bekanntlich auch als Titel des Dramas vorgesehen hatte, soll durch meine Lesart vom Ruch der Verhinderin der Freiheitsidee Ferdinands befreit werden; in ihrer Strategie, mit der sie sich ohne Gewalt von der Macht des Hofes befreit, sehe ich das positive Gegenbild zur von der abstrakten Freiheitsidee beherrschten Figur des Ferdinands, der mit Gewalt gegen Gewalt kämpft. Luises Weg bezeichnet gleichsam einen dritten Weg, der weder auf den Idealismus Ferdinands noch auf den Realismus der Hofleute

reduziert werden kann.

4. Welche Funktion hat die >gotische Vermischung< im Drama? - Abschließend kommen wir mit der von Ferdinand ausgelösten Katastrophe auf den Begriff der gotischen Vermischung zurück und versuchen zu klären, warum dieses Drama weder als bloße Tragödie noch als bloße Komödie verstanden werden kann.

### 1. Die gotische Vermischung

>Gotisch< erinnert an den Adjektiv >wild< und >geschmacklos< und weist auf >die Idee von Barbarischer Ordnung vom Element herauf bis zum Gipfel<<.<sup>4)</sup> Schiller selbst bezeichnete diese >gotische Vermischung<, vermutlich der Theorie der französischen Klassik von Boileau folgend, der die Vermischung der Gattungen streng verboten hatte, als einen Fehler des Stückes.<sup>5)</sup> Aber gerade wenn man die Wirkung und Bedeutung dieser >gotischen Vermischung< betrachtet, die der Dramatiker, auch wenn er sie als Fehler einstufte, schließlich doch nicht beseitigte, könnte man dem Kern dieses Stückes näher kommen.

Nach Gundolf steht die >gotische Vermischung< in einem untrennbaren Zusammenhang mit der Rezeption Shakespeares in Deutschland. Die Dramen des am Anfang des 17. Jahrhunderts von englischen Komödianten eingeführten Shakespeare haben sich als sogenannte Haupt- und Staatsaktionen ausgebreitet, auf einer Bühne für die einfachen Schichten, in der die komische Farce in das Ernste eingewoben war und der Clown Hans Wurst, der in der vorherigen Burleske Hauptakteur war, immer noch eine wichtige Rolle spielte.<sup>6)</sup> Der Terminus >Gotik< wurde zuerst auf übertriebene und wilde Inhalte, die auf grobe und vulgäre Wirkungen zielten, angewandt; >die gotische Vermischung< verwies dann auf eine Mischung von Elementen der Komödie und Tragödie.

Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, daß die Dramen Shakespeares gerade

in ihrer gotischen Vermischung nicht nur von den Oberschichten verabscheut, sondern auch von den damaligen Kritikern scharf getadelt wurden. Nach einem Skribenten, dessen Worte in der Hamburgischen Dramaturgie zitiert wurden, bemängelte die damalige Kritik scharf, daß die Stücke Shakespeares >keinen, oder doch nur einen fehlerhaften unregelmäßigen Plan haben; daß komisches und tragisches darin auf die seltsame Art durch einander geworfen ist<<<sup>7)</sup>. Lessing selbst stimmte diesem Skribenten zu, der eben darin natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens zu sehen behauptet, und weist darauf hin, >daß dieser Fehler keiner ist; denn nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist<<.<sup>8)</sup> Gleichwohl blieb die Wertschätzung Shakespeares angesichts des >Gotischen< in seinem Werk gering.

Die Wende kam um die Zeit, in der Schiller als Dramatiker zu debütieren versuchte. Nachdem sich die Schweizer, die ihre Ästhetik auf >das Wunderbare<<<sup>9)</sup> aufbauten, Milton zum Vorbild genommen hatten, erkannten schon Elias Schlegel<sup>10)</sup> und Nikolai<sup>11)</sup> die Wahrheit der Menschenbeschreibung Shakespeares an. Lessings *Hamburgische Dramaturgie*, die die wahre Natur der englischen Dramen lobte und das Drama nicht aufgrund seiner Regeltreue, sondern aufgrund seiner Wirkungen der Furcht und des Mitleides schätzte, war eine Kriegserklärung an den Rationalismus und ein Entscheidung für Shakespeare zugleich. Zur gleichen Zeit übersetzte Wieland, der in Shakespeare die Quellen der Heiterkeit und eines Spielens, das mit der Regelmäßigkeit nichts zu tun hat, suchte, die Dramen Shakespeares (1762-66). Mit Herder - >Da ist nun Shakespear der größte Meister, eben weil er nur und immer Diener der Natur ist<<<sup>12)</sup> - und dem Sturm und Drang, der gegen den verfaulenden Rationalismus >Natur und Freiheit< betonte, wurde Shakespeare schließlich ein Liebling der damaligen Zeit. >Der größte Meister, der der Natur dient<! Das >Gotische< wurde zur modernsten Geistesströmung.

Es ist leicht zu ahnen, daß der vielversprechende Aspirant für Literatur für

diese Strömung der Zeit empfänglich war. Daß Schiller seit seiner Zeit an der Karlsschule die Dramen und die theoretischen Schriften Lessings kannte und auch mit den Dramen Shakespeare sehr vertraut war, wurde von seinen Freunden erwähnt<sup>13)</sup>. Es gibt sogar eine Anekdote, wonach er auf sein Lieblingsgericht verzichtete, um dafür von seinem Freund Hofen das Recht zu erkaufen, die Wielandsche Übersetzung Shakespeares länger behalten zu dürfen.<sup>14)</sup>

Als Schiller die Gelegenheit bekam, ein neues Werk im Geiste Shakespeares zu verfassen, war er Flüchtling. In einem kleinen Landhaus bei Frau von Wolzogen untergebracht, erhielt der Dichter, der wegen des Mißerfolgs seines *Fiesco* aus Mannheim verbannt worden war, plötzlich von dem dortigen Theaterintendanten Dalberg einen Brief. Bestimmt konnte Schiller nicht vergessen, daß er wegen der Verletzung des Vertrags von Dalberg in eine Krise gebracht worden war und erwägen mußte, auf den Beruf des Schriftstellers zu verzichten. Doch war ihm sicher auch klar, daß er die gute Gelegenheit nicht versäumen durfte. Deshalb bedankte er sich bei ihm schließlich kalt in seiner etwas verspäteten Antwort dafür, daß er trotz seines mißlungenen Versuchs noch einiges Zutrauen zu seiner dramatischen Feder zeigte.<sup>15)</sup> Es war vor allem die Wirkung auf das Publikum, auf die der Dichter jetzt wieder seine Hoffnung setzte, auch wenn er eine gelassene Haltung einnahm. Das Drama soll beim Publikum unbedingt ankommen. Aus der Beschreibung Streichers, der Schillers Reaktionen auf die erste Aufführung im April 1784 aufzeichnete, kann man schließen, wie sehr er sich für die Wirkung dieses Dramas interessierte und wie genau er auf die Reaktionen des Publikums achtete. >Ruhig, heiter, aber in sich gekehrt und nur wenige Worte wechselnd, erwartete er das Aufrauschen des Vorhanges. Aber als nun die Handlung begann – wer vermöchte den tiefen erwartenden Blick, das Spiel der unteren gegen die Oberlippe, das Zusammenziehen der Augenbrauen, wenn etwas nicht nach Wunsch

gesprochen wurde, den Blitz der Augen, wenn auf Wirkung berechnete Stellen diese auch hervorbrachten, wer könnte dieß beschreiben! Während des ganzen ersten Aufzuges entschlüpfte ihm kein Wort, und nur bei dem Schlusse desselben wurde ein: "Es geht gut" gehört. Der zweite Act wurde sehr lebhaft und vorzüglich der Schluß desselben mit so vielem Feuer und ergreifender Wahrheit dargestellt, daß, nachdem der Vorhang schon niedergelassen war, alle Zuschauer auf eine damals ganz ungewöhnliche Weise sich erhoben und in stürmisches einmüthiges Beifallrufen und Klatschen ausbrachen. Der Dichter wurde so sehr davon überrascht, daß er aufstand und sich gegen das Publicum verbeugte. In seinen Mienen, in der edlen stolzen Haltung zeigte sich das Bewußtsein, sich selbst genug gethan zu haben, so wie die Zufriedenheit darüber, daß er seine Verdienste anerkannt und mit Auszeichnung beehrt würden<<. <sup>16)</sup>

Die gotische Vermischung, die die Aufführung zum Erfolg gebracht hat, wurde aber keineswegs erst nachträglich akzeptiert – eben weil sie schließlich zum Erfolg beitrug –; vielmehr war der Dramatiker bereits von ihr überzeugt, als er anfang, das Stück zu schreiben. Das kann man aus Formulierungen im Brief an Dalberg schließen, mit denen er ihn über sein Drama informiert: >Außer der Vielfältigkeit der Charaktere und der Verwicklung der Handlung, der vielleicht allzu freien Satire und Verspottung einer vornehmen Narren- und Schurkenart hat dieses Trauerspiel auch diesen Mangel, daß Komisches mit Tragischem, Laune mit Schrecken wechselt und, obschon die Entwicklung tragisch genug ist, doch einige lustige Charaktere und Situationen hervorragen<<. <sup>17)</sup> Anschließend schrieb er: >Wenn diese Fehler, die ich Euer Exzellenz mit Absicht vorhersage, für die Bühne nichts Anstößiges haben, so glaube ich, daß Sie mit dem übrigen zufrieden sein werden. Fallen sie aber bei der Vorstellung zu sehr auf, so wird alles übrige, wenn es auch noch so vortrefflich wäre, für Ihren Endzweck unbrauchbar sein, und ich werde es

besser zurückbehalten<<.<sup>18)</sup> Wenn das Stück wegen der gotischen Vermischung nicht akzeptiert würde, möchte er das Stück lieber zurückbekommen. Diese Entschlossenheit zeugt eher vom Selbstvertrauen Schillers als von einem aufrichtigen Eingeständnis eines >Fehlers<. Ich möchte jetzt zeigen, daß es gerade diese gotische Vermischung war, die der Dichter für sein Drama unentbehrlich fand.

## 2. Die Karikatur des Idealismus – Ferdinand als eine Parodie von Karl

Wenn von einer über die Grenzen der feudalabsolutistischen Klassengesellschaft erhabenen freien Liebe gesprochen wird, so mag man sich an den Karl Moor erinnern, der gegen alles kämpft, was ihm bisher zu glauben und zu achten gelehrt worden ist. Wenn aber hier dieser Charakter auf die Bühne tritt, wird sofort klar, daß er eher ein komischer Narr als ein heroischer Held ist. Hier wird eher eine Person aufgespießt, die von der Freiheitsidee begeistert ist und sich dazu getrieben fühlt, alle Hindernisse, die ihr entgegenstehen, zu zerstören: Ferdinand, der Held von *Kabale und Liebe*.

>Aufs Äußerste treibts nur die Liebe<<.<sup>19)</sup> Fasziniert von dem Ideal, die freie Liebe mit einem bürgerlichen Mädchen zu verwirklichen, erklärt der Präsidentensohn Ferdinand seine Entschlossenheit. Auch der adlige Jüngling aus *Kabale und Liebe*, dem es um die unbedingte freie Liebe geht, kämpft gegen die alten Konventionen und Sitten des Hofes, wie Karl Moor gegen die alten Konventionen der Gesellschaft kämpfte, um >die gesunde Natur<<<sup>20)</sup> zu verwirklichen. Um die das geistige Leben des ausgehenden 18. Jahrhunderts beherrschende Freiheitsidee zu verwirklichen, versuchen beide, das zu zerstören und zu beseitigen, was ihre eigene Freiheit einschränkt. Auch wenn ihre Strategie gewalttätig ist, wird ihr Ideal gerechtfertigt, weil es von ihrer festen moralischen Überzeugung getragen wird. Das ist auch der Grund dafür,

daß der um Freiheit kämpfende Ferdinand, wie die bisherigen Helden von Schiller, als Held aus dem Geiste des Sturm und Drang verstanden wird.

Doch macht die unnatürlich übertriebene Haltung Ferdinands, der uns an italienische Opern erinnert, schon am Beginn des Dramas die Wahrhaftigkeit einer solcher Interpretationen zweifelhaft. >Du brauchst keinen Engel mehr – Ich will mich zwischen dich und das Schicksal werfen – empfangen für dich jede Wunde<<. <sup>21)</sup> Solche übertriebenen Worte dementieren die heldenhafte Gestalt, die ernsthaft nach Freiheit zu streben schien. Der von Ferdinand erklärte Idealismus wird hier karikiert. Zwar wiederholt er die gleichen Gedanken wie die bisherigen Helden, aber durch ihre Übertragung in eine andere Tonlage erscheinen sie beinahe komisch. Der Weg, den Ferdinand von jetzt an verfolgt, ist einerseits der eines Idealisten, der seinen Willen bis zum bitteren Ende durchsetzen will, was seinen reinen Gehorsam gegenüber dem Ideal und die strenge Moralität seines Willen zeigt. Derselbe Weg ist aber andererseits der Weg eines Komödianten, der törichterweise seine närrischen Handlungen fortsetzt. Denn sein Weg zum Ideal, den er blindlings verfolgt, ohne anderen Gehör zu schenken, und auf dem er die Welt schließlich nach seinen Vorstellungen verdreht, ohne es zu bemerken, erinnert schon fast an die Tugend des Alceste, des Helden von *Le Misanthrope* Molières.

Hinweise darauf findet man überall. Als Ferdinand voller Eifer Lady Milford, die Favoritin des Fürsten, aufsucht, um den vom Präsidenten manipulierten Heiratsvorschlag abzusagen, hängt er augenblicklich sein Herz an sie, ohne durchschauen zu können, daß diese Manipulation von der Lady selbst, die ihn heimlich liebt, eingefädelt worden ist. Um sein Herz zu bewegen, genügt schon ihre Erzählung, daß sie, weil sie ihre Eltern und das ganze Vermögen verloren hat, aus England nach Deutschland geflohen ist, daß sie, als sie verzweifelt allein auf der Brücke stand, dem Fürsten auffiel und seine Favoritin wurde, und daß sie aber heimlich die falsche Politik und schlechte



Gewohnheit des Hofes zu verbessern versucht. Kaum daß er >wärmere Blicke auf die Lady<<<sup>22)</sup> zu heften beginnt, wird er >sehr bewegt und eilt ihr nach<<<sup>23)</sup> und ist am Ende >durch und durch erschüttert<<<sup>24)</sup>. Als er aber, sich >von ihr losreißend<<<sup>25)</sup> zu Luise zurückkehrt, stürzt er >betäubt zu Luisens Füßen nieder<<<sup>26)</sup> erzählt in theatralischer Bewegung das Geschehen, >springt an ihr auf<<<sup>27)</sup> und gesteht Luise seine Liebe. Seine Gedanken fallen, wie seine Haltung, plötzlich von einem Extrem ins andere. Kaum hat er Luise seine Liebe gestanden, wird er von den Worten der Lady tief bewegt, weil seine Leidenschaft offenbar nicht nur von natürlichen Gefühlen abhängt, sondern sein Ideal, das >er aus Akademien brachte<<<sup>28)</sup> zugleich eher ein geborgtes Ideal zu sein scheint. Die mechanischen Bewegungen wie Zurücktreten, schnelles Zugehen, Niederstürzen und Aufspringen, die sich bei allen seinen Worten wiederholen, deuten auf einen Willen, der dem großen Ideal blindlings und mechanisch folgt.

Indem freilich die Freiheitsidee karikiert wird, öffnet der Held der Tragödie die Tür. Er selbst bemüht sich nach wie vor mit aller Kraft um die Selbstverwirklichung der edlen Tugend der freien Liebe. Aber je mehr er danach strebt, desto weiter entfernt er sich davon. Wenn seine Freiheitsidee nicht zum Gegenstand der Karikatur gemacht worden wäre, hätte sie wie bisher den Ort des Absoluten behalten. Nachdem sie aber zum Gegenstand der Komödie geworden ist, kann sie diesen Ort nicht mehr einnehmen, auch wenn die Komödie jetzt in eine tragische Handlung mündet. Indem Ferdinand dem Weg der Tragödie folgt, wird seine Torheit immer deutlicher.

Wichtig ist für ihn in jedem Falle, aufs Ganze zu gehen, um sein Ideal zu verwirklichen. So schlägt er Luise vor, mit ihm zu fliehen. Dieser blinde Idealist hört auf, mit der äußeren Welt zu kämpfen und versucht, wie es beim Räuber Moor der Fall war, seine Idee in einer von der Gesellschaft abgekapselten Welt zu verwirklichen, weil der Druck der äußeren Welt für ihn

zu groß wird. In seiner Welt gibt es nur noch das Ideal der Verwirklichung der freien Liebe, wo nur >Du, Luise, und ich und die Liebe<<<sup>29)</sup> existieren, und Schuld nur im Verrat des eigenen Ideals liegen kann. Deswegen kann er auf Luises Zurückweisung seines Vorschlags, mit ihm zu fliehen, nur mit Vorwürfen reagieren. Ihre Entscheidung, bei ihrem Vater, der sich auf sie verläßt, zu bleiben und an der Ordnung der Bürgerwelt festzuhalten, weil die Rache des Präsidenten nicht nur sie, sondern auch ihre Familie treffen würde, ist ihm nichts anderes als das Böse, das sein großes Ideal zu beschmutzen droht. Weil er zu hartnäckig auf dem Ideal besteht, kann er sich nur schwer in die Lage anderer versetzen.

In seiner abgekapselten Welt legt er Phantasien auf Phantasien und verwechselt sie schließlich mit der Wirklichkeit. Nur deshalb kann die vom Sekretär Wurm eingefädelte Intrige seinen Verdacht, daß >ein Liebhaber (Luise) fesselt<<<sup>30)</sup>, in die vermeintliche Gewißheit verwandeln, daß sie tatsächlich einen Liebhaber hat und sich deswegen >so beharrlich der Flucht widersetzt<<<sup>31)</sup>. Wenn sich die Verdachtsmomente häufen, gewinnen die Phantasien logische Plausibilität und werden als >Wirklichkeit< anerkannt. All das beruht auf Ferdinands großer Idee, an der er unbeirrt festhält. Weil diese große Idee von Luise gestört wird, wird er mißtrauisch und fällt umso leichter dem Betrug zum Opfer. Seine Vorsätze, gegen Vorurteile zu kämpfen und Luise vor allen zu schützen, brechen angesichts der Intrige in sich zusammen. Aus der Phantasie wurde Gewißheit, und aus der Gewißheit wurde Wirklichkeit, wobei die aus leeren Phantasien zusammen gefügte Wirklichkeit, von einer großen Idee unterstützt, immer solider erscheint. Die gleichsam in sein leeres Herz eingesetzte >Seelengröße<<<sup>32)</sup> beweist vor der >Weisheit<< des Hofes, die >im rechten Tempo, auf eine geschickte Art, groß und klein<<<sup>33)</sup> sein kann, ihre Untauglichkeit.

Ironischerweise findet die Tragödie genau zu dem Zeitpunkt statt, an dem

alle Bedingungen für die Verwirklichung von Ferdinands ursprünglichen Absichten gegeben sind. Während sich seine am Beginn des Dramas gemachte Liebeserklärung >ich will über dir wachen<<<sup>34)</sup> in die Drohung >Sie soll dran!<<<sup>35)</sup> verwandelt, lösen sich die Hindernisse für die Eheschließung in der Wirklichkeit auf. In der 3. Szene des 4. Aktes wird Ferdinand durch den von ihm bedrohten Hofmarschall von Kalb über den Betrug informiert. In der 5. Szene desselben Aktes bittet ihn der Präsident um Entschuldigung und gibt dem Sohn die Erlaubnis, Luise, die ihn beeindruckt hatte, zu heiraten. In der anschließenden Szene zieht sich Lady Milford, die der Liebe der beiden am meisten im Wege stand, nach einem klärenden Gespräch mit Luise, nach England zurück. Und genau jetzt entschließt Ferdinand sich, Luise zu töten. Weder dem Hofmarschall noch dem Präsidenten schenkt er Gehör, sondern behauptet, daß sie alle von Luise betrogen worden sind. Das Ideal der freien Liebe, die eigentlich in der Freiheit ihre Wurzeln hat, ist zu einer zu vollziehenden Pflicht geworden. Und weil sie allgemeingültig wie das Vernunftgesetz ist, gilt die einzelne Pflicht als eine allgemeine Pflicht. Daher muß auf jemanden, der gegen dieses Gesetz verstößt, Zwang ausgeübt werden. Ferdinands Logik lautet: Wer die heilige Liebe mißachtet, soll bestraft werden. Luise hat sie besudelt. So soll sie bestraft werden. Wenn ein einzelnes Ideal zu einem allgemeinen moralischen Gesetz gemacht wird, muß es auch mit Zwang durchgesetzt werden.

Ferdinand wurde bisher vor allem durch seinen >Subjektivismus< charakterisiert. Sein >subjektivistischer Extremismus<<<sup>36)</sup>, der >allzu sehr von sich selbst und seinem Verlangen nach Glück besessen ist<<<sup>37)</sup>, oder seine >subjektivistische Hybris<<<sup>38)</sup> wurden als ungenügend bezeichnet, um in dieser Welt die freie Liebe zu verwirklichen. Die Interpreten waren sich darin einig, daß Ferdinand wie Karl Moor durch seine subjektivistische Haltung geprägt sei und das Drama die Tragödie eines solches Helden sei. Aber daß gerade die

extreme Ungeselligkeit des Subjektivisten zum Gegenstand des Komischen gemacht wurde, scheint übersehen worden zu sein. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich darin, daß das Drama ausschließlich als Tragödie betrachtet worden ist, in der der Held wie bisher auf seiner Freiheit besteht. Und deshalb ist wohl auch übersehen worden, daß sich die Art der Tragödie durch die Einführung des Komischen verändert hat.

Sowohl Ferdinand als auch Karl Moor geht es um die Verwirklichung der eigentlichen Freiheit, und beide kämpfen um diese Freiheit gegen eine Gesellschaft, die sie beschränkt. Gegen den äußeren Druck kapseln sich beide von der Gesellschaft ab und negieren am Ende ihr eigenes Ziel. Insofern sind die Handlungen der beiden Tragödien erstaunlich ähnlich. Aber in den beiden Charakteren findet sich ein großer Unterschied: der von Karl ist >schwer<, der von Ferdinand >leicht<. Ferdinand bringt das Ideal der Freiheit auf eine übertriebene Weise zum Ausdruck, die sich durch die schnelle mechanische Bewegung von der schwer gestimmten Haltung Karls unterscheidet. Die extreme Hartnäckigkeit, mit der Ferdinand auf der Tugend beharrt, erzeugt paradoxerweise eine Leichtigkeit, die wiederum einen wesentlichen Unterschied in der Darstellung von Ferdinand und Karl und zugleich eine Besonderheit dieses Dramas ausmacht. Indem das große und ernste Thema relativiert wird, erscheint Ferdinand als >parodierter Karl<. Die Zuschauer gewinnen Abstand von seinen Ideen; die Tragödie erscheint als Torheit. Die Freiheitsidee wird zum Gegenstand der Prüfung gemacht.

### **3. Über den Umgang mit Macht – Luises Strategie des Ausweichens**

Mit Luise begegnen wir einem Charakter, wie er bisher noch nicht in Schillers Dramen aufgetaucht war. In der Tat gerät man in Schwierigkeiten, wenn man Luise mit Klassifikationen wie Vernunft und Sinnlichkeit oder radikaler

Idealismus und traditioneller Konservatismus beizukommen versucht. Solche Klassifikationen gelten wohl für Ferdinand und die Hofleute, aber nicht für Luise. Denn ihre Handlung zeigt, wenn ich jetzt den Schluß vorwegnehme, einen anderen Typ, der weder in dieses noch in jenes Schema einzuordnen ist. Hinzu kommt, daß es sich um eine Frau handelt, und zwar um eine weibliche Heldin, wie sie in den Dramen Schillers hier zum ersten Mal auftritt. Frauen gab es natürlich auch in den bisherigen Dramen. Aber Fioscos Frau Leonore war nur Opfer des Ehrgeizes ihres Mannes, und selbst die Geliebte Karl Moors Amalie ist keine Heldin, auch wenn sie bei der Klimax des Dramas des Helden mitspielt. Dagegen erhält Luise eine äußerst positive Rolle, die das Bürgerliche überschreitet, das nach dem damaligen theatralischen Verstand nur karikiert werden sollte. Während Ferdinand, der die Intrige zu durchschauen behauptet, einfach in die Falle tappt, entwickelt Luise, die in die Falle gezwungen wurde, einen geschickten Weg, ihr auszuweichen. Wenn dem so ist, kann man daraus schließen, daß Luise die Figur ist, in der Schiller in diesem Drama seine positive Absicht verkörpert? Tatsächlich nannte er dieses Stück zunächst "Louise Millerin". Was hat Schiller dazu bewogen, ein bürgerliches Mädchen in den Mittelpunkt des Dramas zu stellen, und was für ein Horizont wird damit eröffnet? Die bisherigen eher negativen Bilder – die der in alten gesellschaftlichen Vorurteilen befangenen Person<sup>39)</sup>, die der Verwirklichung des Ideals Ferdinands im Wege steht und so die Katastrophe der Tragödie auslöst<sup>40)</sup> oder die der religiösen Traditionalistin, deren Handlungsweisen so wenig wie die Ferdinands genügen, um die freie Liebe zu verwirklichen<sup>41)</sup> – müssen überwunden werden, damit wir Luise als einen positiven Charakter fassen können, der uns mit den Schwierigkeiten der Freiheitsidee konfrontiert.

Zwar wird Luise am Anfang als ein Mensch vorgestellt, der nur seiner Empfindsamkeit folgt und zwischen der Liebe zu Ferdinand und dem ihre Liebe störenden Vorurteil hin und her gerissen wird: Luise, die, kaum daß sie

mit einem ihr von dem Geliebten gegebenen Buch in der Hand aufgetreten ist, die Eltern eifrig nach ihm fragt<sup>42</sup>; die im Selbstgespräch rasch von ihrer ersten Begegnung mit ihm berichtet<sup>43</sup>, sich aber sogleich vor ihrer hoffnungslosen Zukunft fürchtet, als Ferdinand schließlich vor ihr erschienen ist<sup>44</sup>. Als sie von seinem Gesinnungswandel gegenüber Lady Milford hört, >sinkt (sie) mit verhülltem Gesicht auf den Sessel nieder<<<sup>45</sup>, und als der Präsident sie abholen will, >stürzt (sie) nieder<<<sup>46</sup> angesichts dieser Beleidigung. Diese radikalen Wechsel der Stimmungslagen, die nur von der Lage und dem Gefühl motiviert scheinen, haben wohl dazu beigetragen, daß Luisens Entschluß, auf die von Ferdinand vorgeschlagene Flucht zu verzichten und an der bürgerlichen Ordnung festzuhalten, als Reaktion einer >Traditionalistin<< oder >Konservativen<< gebrandmarkt wurden.

Aber gerade diese Entscheidung zeugt von einem Wandel. Ihre Entschlossenheit, >einem Bündnis (zu) entsagen, das die Fugen der Bürgerwelt auseinandertreiben, und die allgemeine ewige Ordnung zugrund stürzen würde<<<sup>47</sup>, ist ein Wendepunkt, in dem sie, die bisher nur empfindsam reagiert hatte, sich selbst vernünftig zu beurteilen lernt. Ihre Zurechtweisung des Unbesonnenen und ihr – bei tiefstem Leiden – entschiedenes Festhalten an ihrer Entscheidung<sup>48</sup>, zeigt, daß sie sich sowohl von dem Idealisten, der blindlings auf sein Ziel zugeht, als auch von den Realisten, die von ihrer Selbstsucht geblendet sind, unterscheidet, während Ferdinand so in Wut gerät, daß er eine Violine >auf den Boden zerschmettert und in ein lautes Gelächter ausbricht<<<sup>49</sup>. Deutlicher noch wird dieser Wandel an ihrem Umgang mit der überwältigenden Macht der Lady Milford in der nächsten Szene.

>Spottet sie einer Verzweifelnden, oder sollte sie an der barbarischen Tat im Ernst keinen Anteil gehabt haben? – Ha! So könnt ich mir ja noch den Schein einer Heldin geben, und meine Ohnmacht zu einem Verdienst aufputzen. Nehmen Sie ihn denn hin, Mylady! – Freiwillig tret ich Ihnen ab den Mann,

den man mit Haken der Hölle von meinem blutenden Herzen riß<<<sup>50</sup>. Indem sie durch die Intrige des Sekretärs Wurm, der ihren Vater als Geisel nahm, gezwungen wurde, einen gefälschten Brief an einen Unbekannten zu schreiben und darüber Stillschweigen zu schwören, wurde Luise in einen Konflikt zwischen ihrer Liebe zu Ferdinand und der zu ihrem Vater gestürzt, derart, daß sie dem Vater das Leben nehmen wird, wenn sie Ferdinand wählt, oder daß sie das Vertrauen Ferdinands mißbrauchen wird, wenn sie den Vater wählt. Aber die Lady scheint nichts davon zu wissen, daß Luise Ferdinand schon aufgegeben hat, denn sie drängt Luise immer noch, auf ihre Liebe zu ihm zu verzichten. Da tut sie, als ob sie den Geliebten, den die Lady mit Gewalt an sich zu bringen versucht, von sich aus anböte – mit dem Resultat, daß die Lage umschlägt, weil sie sich scheinbar der Macht unterwirft. Luise kann Stärke zeigen, indem sie dem Angriff der Lady ausweicht und der Machthaberin das, was sie besitzen will, freiwillig übergibt. Durch dieses Verhalten Luises verliert der Gegner seine überlegene Stellung<sup>51</sup>; die Macht der Lady läuft ins Leere.

Aber diese Strategie, Veränderung nicht durch Macht, sondern durch Ausweichen zu erreichen, gehörte eigentlich zu den Stärken der Lady Milford. Die Eheschließung der Lady mit Ferdinand, die von den Hofleuten manipuliert zu sein schien, war in der Tat das Ergebnis der Taktik der Lady. Sie war Subjekt, indem sie so tat, als ob sie sich von den Hofleuten manipulieren ließe. Stolz berichtet sie Ferdinand davon. Das Ausweichen vor der Macht ist also eine allgemeine Strategie, die Schiller hier den weiblichen Charakteren zuschreibt. Die Frauen wollen der Macht, die ihre Freiheit gewaltsam einschränkt, nicht mit Gewalt begegnen. Sie wollen die Wirklichkeit nicht, wie es die alten Helden noch versucht haben, durch Kampf verändern. Daß sich die alte Struktur dadurch nicht verändern läßt und das Negierte sich immer nur wiederholt, war schon die republikanische Tragödie, die Schiller im Fiesco vorführte. Deswegen greifen die Frauen nicht auf diese Strategie zurück. Statt

dessen nehmen sie die ihre Freiheit einschränkenden Hindernisse hin, weichen der Gewalt aber zugleich mit großer Geschicklichkeit aus und konterkarieren auf diese Weise die Absichten ihrer Gegner. Das ist keine >schwere<, sondern eine >leichte<, geschickte Strategie, die ganze Lage völlig zu verändern, indem der Gewalt durch Akzeptanz der Gewalt ausgewichen wird, während die alten Helden der Gewalt nur Gewalt entgegensetzen können. Ironischerweise fällt die Lady dieser Strategie, die eigentlich ihre Stärke war, selbst zum Opfer, als >eben heute die kostbaren Brillanten an (ihr) blitzen<< und >der reichste Stoff (sie) bekleidet<< und ihre >Antischamber von Heiducken und Pagen wimmelt, und das Bürgermädchen im fürstlichsten Saal (ihres) Palastes erwartet wird<<.<sup>52)</sup> Dagegen wurde das Bürgermädchen Luise in dem Augenblick frei von der Beschränkung durch die Machthaber, in dem sie alle Freiheit und alle Ideale aufgibt und sich ganz der Wirklichkeit fügt.

Diese Strategie, nicht die Macht als solche zu brechen, sondern sie durch Veränderung der die Macht setzenden Beziehungen aufzuheben, richtet sich auch gegen den Zeitgeist, der die Freiheit durch direkte Konfrontation mit der Macht zu verwirklichen suchte. Alle drei Helden wollten die ihre Freiheit einschränkende Macht gewaltsam vernichten: Karl zerstört das Gesetz und die Ordnung, die die gesunde Natur behindern, während Fiesco zum Führer der Verschwörung zum Sturz des Tyrannen wird. Auch Ferdinand kämpft mit Gewalt gegen die Vorurteile und Konventionen, die seiner freien Liebe im Weg stehen. Mit ihrer Strategie gelingt es ihnen aber nicht nur nicht, die Lage zu ändern; sie werden überdies noch von dem, das sie abzuschaffen suchen, beherrscht und negieren schließlich selbst ihr eigenes Ziel: Fiesco wird selbst Tyrann, nachdem er den Tyrannen gestürzt hat; Karl tötet wegen des mit den Räufern geschworenen Eides seine Geliebte. Und Ferdinand gerät selbst in die Intrigen, gegen die er angetreten war, und sieht sich schließlich ebenfalls gezwungen, seine Geliebte zu töten. Dagegen nimmt Luise sowohl die Intrige



des Hofes als auch seine Macht einfach hin, ohne sie mit Gewalt abschaffen zu wollen. Obwohl auch sie am Ideal der Freiheit festhält, verzichtet sie auf dessen gewaltsame Durchsetzung und macht sich, indem sie die Macht hinnimmt, selbst zum Subjekt. Der Unterschied in der Strategie von Ferdinand und Luise besteht darin, daß jener der Gewalt Gewalt entgegensetzt, während diese der Gewalt geschickt ausweicht und sie damit nicht als Gegner anerkennt.

Liegt der Grund dafür, daß Luise bisher als vor allem als Hindernis bei der Realisierung von Ferdinands Ideal betrachtet wurde, vielleicht auch darin, daß das Drama als eine bloße Tragödie verstanden worden ist? Wenn das Thema des Stückes als die Verherrlichung der von Ferdinand gehobene Freiheitsidee gefaßt wird, wird Luise als die Störende<sup>53)</sup> und ihr und sein tragisches Ende als ein Gerichtshof gegen sie<sup>54)</sup> verstanden. Aber wie Ferdinand nicht bloß ein Idealist ist, der die Freiheit gegen die Konventionen geltend macht, so ist Luise auch keine bloße Traditionalistin, die der Verwirklichung des Ideals nur im Wege steht, auch wenn sie selbst auf diese Verwirklichung verzichtet. Ihr Wort am Anfang des Dramas >Ich entsag ihm für dieses Leben<<<sup>55)</sup> zeigt zwar ihren Verzicht, aber ihre Äußerung >wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen – wenn von uns abspringen all die verhaßte Hülsen des Standes – Menschen nur Menschen sind<<<sup>56)</sup> deutet zugleich klar auf ihr modernes Freiheitsbewußtsein hin. So unterscheidet sich ihr auf Selbständigkeit gegründetes Bewußtsein, das sie in große Schwierigkeiten bringt, von dem der anderen Bürger: ihren Eltern und dem Sekretär Wurm, die sich nur an ihren eng begrenzten eigenen Interessen orientieren. Luises letzte Entscheidung für die bürgerliche Ordnung bedeutet, daß sie sich selbst zu beurteilen gelernt hat, und ihr Umgang mit der Macht der Hofleuten zeigt einen neuen Ansatz, mit der dem Ideal entgegengesetzten Wirklichkeit umzugehen. Während Ferdinand sich abstrakt gegen die Wirklichkeit insgesamt stellt, weigert Luise sich, die Wirklichkeit als Gegner anzuerkennen, indem sie die Beziehung zwischen der

Wirklichkeit und sich selbst ändert. Der Gegensatz zwischen den beiden ist also kein Gegensatz zwischen modernem und vormodernem Menschen, sondern der zwischen zwei unterschiedlichen Strategien, sich als moderner, seiner Freiheit bewußter Mensch zur Macht zu verhalten<sup>57)</sup>. Deshalb spielt Luise keineswegs nur eine Nebenrolle in der Tragödie, deren eigentlicher Held Ferdinand ist.

Insofern muß Luise auch deutlich von der ebenfalls bürgerlichen Heldin von Lessing Emilia Galotti unterschieden werden. Während Luise unter ähnlichen Umständen – der Intrige eines Fürsten, der die Eheschließung verhindern will – der Macht des Gegners erfolgreich ausweicht, wählt Lessings Heldin den Tod, um so der Macht zu entkommen. Daß die äußerste Konsequenz dieser Strategie, die eigene Welt von den äußeren Welt abzukapseln, weil die Macht der Außenwelt zu groß ist, der Selbstmord ist, hat schon der Räuber Moor gezeigt<sup>58)</sup>. Das ist aber nur eine Radikalisierung der Strategie der alten Helden in Schillers Dramen und nur eine Weiterführung der bisherigen Strategie der Verwirklichung von Freiheit. Daß die Macht nicht überwunden werden kann, wenn man die Augen fest vor der Wirklichkeit verschließt, wissen wir auch schon aus dem Fiesco. Deswegen läßt Schiller Luise diese Strategie, die die gleiche Qualität wie die der Emilia Galotti hat, nicht anwenden.

Damit muß Luise, die geschickt und weise ihre ungünstige Lage verändert, entsprechend dem von Schiller selbst gewählten Titel, als die wirkliche Heldin dieses Stücks anerkannt werden. Doch gibt Schiller der Klimax dieses Dramas noch eine raffinierte Technik, in der auch der eigentliche Effekt der >gotischen Vermischung< zur Wirkung kommt.

#### **4. Noch einmal die gotische Vermischung – Eine neue Tragödie**

Zwei gegensätzliche Typen von Charakteren stehen Luise entgegen. Zum einen gehören die Hofleute, die durch ihre augenblicklichen Interessen bestimmt

werden, zum anderen gehört der junge Adlige, der von der Freiheitsidee begeistert ist. Die beiden Typen entsprechen den >Karikaturen<<<sup>59)</sup> der >psychologischen Antagonisten der Menschen<<<sup>60)</sup> in *Über naive und sentimentalische Dichtung*: dem Realisten und dem Idealisten. Erstere, die Hofleute gehören zwar zu den Realisten, die von den empirischen Tatsachen ausgehen und daraus ihre Regeln ableiten, aber sie sind >gemeine Empiriker<<<sup>61)</sup>, die sich den Bedürfnissen wie Stellung, Ehre, Reichtum oder Vorteil wahllos und blind unterwerfen. Und der letztere, Ferdinand, ist zwar ein Idealist, der sich an der Vernunft seiner Erkenntnisse und Motive orientiert, aber er ist zugleich >der Phantast<<<sup>62)</sup>, der die Natur verläßt, >um dem Eigensinne der Begierden und den Launen der Einbildungskraft desto ungebundener nachgeben zu können<<<sup>63)</sup>. Je eifriger erstere ihren Interessen folgen und letzterer der Tugend seines Ideals gehorcht, desto deutlicher bringen sie allesamt ihre Unvernunft an den Tag.

Schiller wollte diese Charaktere, wie es sich für einen Dramatiker geziemt, leicht karikieren, statt sie, wie es ein moralischer Philosoph machen würde, offen zu kritisieren, was mit seinem Verständnis der Komödie übereinstimmt: >frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungemeinheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen<<<sup>64)</sup>. *Kabale und Liebe* spiegelt die Probleme des Realismus und die Gefahren des Idealismus im Gelächter, indem sowohl die Wirklichkeit, die existiert, als auch das Ideal, das existieren soll, zum Gegenstand der Karikatur gemacht wird.

Doch hat Schiller dieses Stück, wie bekannt, nicht als Komödie konzipiert. Mit den Mitteln der Komik und der Karikatur hatte schon Lessing in seiner Komödie *Minna von Barnhelm* experimentiert, in der er Tellheim, der sich an den alten Konventionen orientiert, durch die geistreiche Weisheit und die gesunde Ethik Minnas zu verbessern versucht. Unbedingt wollte Schiller das

Komische in die Tragödie integrieren. Dabei läßt er den Idealisten und den Realisten nicht das gleiche Schicksal zuteil werden. Die Realisten werden durch Luise bekehrt und zu neuen Menschen. Dagegen besteht Ferdinand hartnäckig auf seinem Ziel der freien Liebe und gerät dadurch in den tragischen Widerspruch, daß er sich selbst und sein Ziel im Handeln negiert. Obwohl er einen Mord begangen hat, hält er fest: >ein Bösewicht bin ich niemals gewesen<<<sup>65)</sup>. Das ist die bittere Ironie, zu der das große Ideal geführt hat. Er ist nur seinem Glauben an die heilige Liebe und seinem guten Gewissen, das er für wahr und richtig hielt, gefolgt. Wenn die Moral nach Kant nur vom guten Willen abhängt, so ist Ferdinand in diesem Sinne tatsächlich kein Bösewicht gewesen. Denn er hat im Namen seines guten Willens das Recht, seine Taten zu rechtfertigen. Das ist der Grund, warum Schiller in *Über naive und sentimentalische Dichtung* an die Gefahr erinnert, in der der Idealist steht: >als Sache ist er (der falsche Realist) noch immer etwas, er kann noch immer zu etwas gut sein<<<sup>66)</sup>, während der Phantast >gar nichts (ist) und auch zu gar nichts (dient)<<<sup>67)</sup>. >Die Natur<<<sup>68)</sup>, der der falsche Realist folgt, schützt ihn und läßt ihn nicht ganz sinken. >Aber eben darum, weil die Phantasterei keine Ausschweifung der Natur, sondern der Freiheit ist, also einer an sich achtungswürdigen Anlage entspringt, die ins Unendliche perfektibel ist, so führt sie auch zu einem unendlichen Fall in eine bodenlose Tiefe und kann nur in einer völligen Zerstörung sich endigen<<<sup>69)</sup>

Der Idealismus Ferdinands steht vor dem Hintergrund des damals lauter gewordenen Anspruch, das Joch der Gesellschaft, die das Individuelle beschränkt, abzuschütteln. Mit diesem Anspruch geht die Tendenz einher, Ordnungen überhaupt in Frage zu stellen, seien sie nun durch traditionelle Konventionen oder durch rationale Gesetze begründet, so wie dies bei Rousseau, der die Gewalt der geschichtlich entwickelten Gesellschaft als den Ursprung alles Bösen betrachtete, oder bei Fichte, der das Ich absolut setzte

und seiner Autonomie höchsten moralischen Wert zubilligte, der Fall war. Dabei ergibt sich die Gefahr, daß die Gesetze, die das Ich setzt, falsch verallgemeinert und anderen aufgezwungen werden. Gegenüber den gemeinen Empiristen, die noch den alten Konventionen folgen, reicht es wohl, ihre Taten zu karikieren und sie lächerlich zu machen. Aber mit dem Freiheitsbegriff, von dem alle träumen, fertig zu werden, ist nicht so leicht. So versucht Schiller mit Hilfe der >gotischen Vermischung< die Gefahren der Freiheitsidee deutlich zu machen und ihr gegenüber durch Karikatur Abstand zu gewinnen. Ferdinand wird als Idealist gezeichnet, der fest an die große Idee glaubt, und zugleich als tapsiger Tugendheld, dessen übertriebene Worte und Bewegungen umso komischer werden, je entschlossener und ernsthafter er auf sein Ziel losgeht. Sein tragisches Ende, die völlige Zerstörung, ist Ergebnis seines eigensinnigen guten Willens.

Dagegen erscheint Luise als eine Heldin, der es gelungen ist, die Realisten von ihrem blinden Gehorsam gegenüber ihren Bedürfnissen zu überzeugen und sie davon abzubringen. Ihr geschicktes Vorgehen hat das Fieber der Lady Milford gedämpft und den Präsidenten zur Vernunft gebracht. Nicht an der Intrige, sondern an der Phantasterei ihres Geliebten scheitert sie. Gerade wenn sie gerade die Intrigen, die die Liebe der beiden hinderte, überwunden hat, wird sie von ihrem Geliebten Ferdinand ermordet. Ermordet wird sie durch den festen Glauben an die freie Liebe von Ferdinand. Luise, die auf ihre Liebe verzichtet und die Ordnung der Bürgerwelt gewählt hat. Luise, die im Verzweifeln den Zaum der Intrigen befreit hat. Und ihr katastrophales und nichts als erbärmliches und vergebliches Ende, in dem sie unter den erfüllten Bedingungen und ohne Grund des Mordes von ihrem Geliebten ermordet wird<sup>70</sup>.

Das Drama schließt sich damit, daß die zwei wegen der Freiheitsidee von Ferdinand in eine Tragödie gefallen sind. Diese Handlung am Ende ändert sich

nicht von der der alten Tragödien Schillers. Aber durch die Einführung des Komischen, d.h. die der Narrheit von Ferdinand vermehrt die Tragödie der Luise ihre >erbärmliche Vergeblichkeit<, die *Die Räuber* und *Fiesco* nicht bringen konnten. Indem in einen Faden, der sich nach der Tragödie richtet, eine Komik, die die einzelnen Szenen färbt, verwickelt, bringt es dem Drama eine mehrschichtige Effekt. Die Bühne, über die man immer lacht und am Ende weint, soll sicher viele neue Zuschauer mobilisiert haben, weil eben auch ein Bürgermädchen als eine Heldin verholten haben soll. Auf diese Weise kam eine andere Art Tragödie mit einer neuen Effekt zustande. Und das ermöglichte gerade die >gotische Vermischung<.

### Schluß

Wie sollte nun *Kabale und Liebe* eingeordnet werden? Geistesgeschichtlich zeigt das Drama einen deutlichen Abstand Schillers von der Freiheitsidee, wie sie noch für *Die Räuber* maßgeblich war. Das Stück stellt also einen Versuch dar, die Gefahren der Freiheitsidee zu zeigen. Insofern kann das Stück auch als Distanznahme gegenüber der langsam aufkommenden Romantik gelesen werden, in der die Freiheit das innere Problem des Einzelnen darstellt.

Vom Gesichtspunkt der Bühnencharakteristik her weicht das Stück jedoch nicht sehr von den ersten beiden Dramen ab. Denn die tragische Handlung wird auch hier noch durch die subjektivistische Idee des Helden in Gang gesetzt und nicht durch äußere Zufälle. >Das eigentliche Schicksal thut noch zu wenig, und der eigne Fehler des Helden noch zuviel zu seinem Unglück<<<sup>71)</sup>, schrieb Schiller an Goethe, als er später am *Wallenstein* arbeitete. Worum es Schiller von jetzt an geht, ist also die Tragödie, die nicht durch eine bloße innere Kraft des Menschen, sondern durch eine Verwicklung innerer und äußerer Kräfte hervorgerufen wird. Die Handlung von *Kabale und Liebe* hängt zu sehr von

dem subjektiven Charakter Ferdinands ab, und daher gilt für dieses Drama noch, daß >der Fehler des Helden zuviel zu seinem Unglück tue<<.

Doch darf man das Stück angesichts der späteren Zielsetzung Schillers nicht abwerten. Daß in diesem Drama der Charakter des Helden in den Vordergrund rückt, hängt vor allem damit zusammen, daß Schiller sich damals noch vor die Aufgabe gestellt sah, eine Charaktertragödie zu vollenden, wie er sie bereits mit den *Räubern* angestrebt hatte. So wie es in der Erfurtischen Gelehrten Zeitung in der ersten Rezension des noch nicht aufgeführten Erstlings von Schiller hieß: >Haben wir je einen teutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser<<<sup>72)</sup>, war der damalige Schiller ein Dramatiker, der eine Charaktertragödie im Geiste Shakespeares für Deutschland vorzulegen versuchte.

Daher orientierte Schiller sich auch in seinen weiteren Dramen an der Form der Charaktertragödie. An die Stelle der philosophisch gefärbten Stimmung, die Die Räuber noch ganz beherrschte, trat im *Fiesco* eine neue dramatische Technik. Das neue Stück, in dem einem zum tragischen Ende geführten Strom ein am Ende eine Karikatur erzeugender Strom hinzugefügt wird, schätzte Schiller weit höher ein als den Vorgänger, wie seine Äußerung gegenüber seinem Freund Petersen zeigt: >Meine *Räuber* mögen untergehen! Mein *Fiesco* soll bleiben<<<sup>73)</sup>. Doch hatte *Fiesco*, auch wenn die dramatische Struktur der *Räuber* überlegen war, keinen guten Ruf und ist in der Aufführung mißlungen. Daraus ergab sich eine doppelte Aufgabenstellung, mit der sich Schiller in *Kabale und Liebe* auseinandersetzte: ein Drama mit einer neuen dramatischen Struktur und mit einem guten Ruf.

Die >gotische Vermischung< kann als eine Antwort Schillers auf diese Aufgabenstellung verstanden werden. Und Schiller hatte damit Erfolg. Dieser Erfolg des neuen Dramas, in dem der tragischen Handlung eine komische hinzugefügt wird, muß für Schiller wohl zugleich auch eine Genugtuung

gegenüber dem Mannheimer Theaterintendanten Dalberg bedeutet haben. Daher dürfte der Erfolg für ihn eine doppelte Freude gewesen sein. *Kabale und Liebe* kann somit als ein vollendetes Werk des Dichters in der früheren Zeit und zugleich als ein Wendepunkt im Werk des Dramatikers gelten, der sich von nun an der Schicksalstragödie zuwenden wird.

### Anmerkungen

- 1) Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, in: *Sämtliche Werke*, München 1987, Bd. 1, S. 765; im folgenden nach dieser Ausgabe so zitiert: SW, Band- und Seitenzahl.
- 2) Brief an Heribert Dalberg, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 23, Weimar 1956, S. 77; im folgenden so zitiert: NA, Band- und Seitenzahl.
- 3) H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*. Bd. 1, Leipzig 1966, S. 206f.
- 4) Johann Gottfried Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Beytrag zu vielen Beyträgen des Jahrhunderts. 1774*, in: *Herders Sämtliche Werke*, Berlin 1891, Bd. 5, S. 528.
- 5) NA, Bd. 23, S. 77.
- 6) Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*. München und Düsseldorf 1959, S. 26. Max von Boehn, *Deutschland im 18. Jahrhundert*. Berlin 1922, S. 377.
- 7) Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Werke, Bd. 4, München 1973, S. 552.
- 8) Ebd.
- 9) Johann Jakob Breitinger, *Dichtkunst*. Zürich 1740, Bd. 1, S. 129ff.
- 10) Gundolf ( Anm. 6), S. 105ff.
- 11) Ebd. S. 112f.
- 12) Herder (Anm. 4), *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*. 1773, II. Shakespear. S. 222.
- 13) Max Hecker und Julius Petersen, *Schillers Persönlichkeit*. Hildesheim, New York 1976, Erster Teil S. 130 und 150.
- 14) Ebd. S. 51 und 86.
- 15) NA, Bd. 23, S. 76f.
- 16) *Schillers Persönlichkeit* (Anm. 13), S. 270.
- 17) NA, Bd. 23, S. 77.
- 18) Ebd.



- 19) SW, Bd. 1, S. 793.
- 20) Ebd. S. 503.
- 21) Ebd. S. 767.
- 22) Ebd. S. 786.
- 23) Ebd.
- 24) Ebd. S. 787.
- 25) Ebd. S. 788.
- 26) Ebd. S. 792
- 27) Ebd. S. 793.
- 28) Ebd. S. 799.
- 29) Ebd. S. 807.
- 30) Ebd. S. 810.
- 31) Ebd. S. 817.
- 32) Ebd. S. 799.
- 33) Ebd.
- 34) Ebd. S. 767.
- 35) Ebd. S. 849.
- 36) Fritz Martini, Schillers "Kabale und Liebe", in: Der Deutschunterricht 1952, Heft 5, S. 32.
- 37) Benno von Wiese, Schiller. Stuttgart 1959, S. 208.
- 38) Karl S. Guthke, Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Tübingen und Basel 1994, S. 111.
- 39) H. A. Korff (Anm. 3), S. 237.
- 40) Benno von Wiese ( Anm. 37), S. 208.
- 41) Wolfgang Binder, Kabale und Liebe, in: Das deutsche Drama, Düsseldorf 1958, Bd. 1, S. 267f.
- 42) SW, Bd. 1, S. 763f.
- 43) SW, Bd. 1, S. 765.
- 44) Ebd. S. 766.
- 45) Ebd. S. 792.
- 46) Ebd. S. 795.
- 47) Ebd. S. 809.
- 48) Ebd. S. 810.
- 49) Ebd.
- 50) Ebd. S. 830.
- 51) Martini weist hier auf ihre seelische Entwicklung hin, die Luise, nach dem tiefsten Sturz, weit über sich hinauswachsen läßt; vgl. Fritz Martini (Anm. 38) S. 35.

Hamburger nennt diese Art von Selbsttätigkeit >Existenzialismus<; vgl. Käte Hamburger, Zum Idealismus bei Schiller, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Stuttgart 1960, Bd. 4, S. 60 -71.).

- 52) SW, Bd. 1, S. 824.
- 53) Wiese (Anm. 37), S. 208.
- 54) Ebd. S. 218. Wolfgang Binder (Anm. 41), S. 267f.
- 55) SW, Bd. 1, S. 765.
- 56) Ebd.
- 57) Bruce Duncan sieht in dieser sprachlichen Taktik Luises das Prinzip des Erhabenen (Bruce Duncan, >An Worte läßt sich trefflich glauben<. Die Sprache der Luise Millerin, in: Friedrich Schiller: Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung; ein Symposium, hrg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 26-37).
- 58) Die Räuber. Ein Schauspiel (1781), SW, Bd. 1, S. 591.
- 59) Über naïve und sentimentalische Dichtung. SW, Bd. 5, S. 779.
- 60) Ebd. S. 769.
- 61) Ebd. S. 779.
- 62) Ebd. S. 780.
- 63) Ebd.
- 64) Ebd. S. 726.
- 65) SW, Bd. 1, S. 857.
- 66) SW, Bd. 5, S. 780.
- 67) Ebd.
- 68) Ebd.
- 69) Ebd.
- 70) Müller-Seidel liest in Luises auswegsloser Situation die Wirkung des Schweigens, während Roßbach hier auf die Gewalt der Sprache Ferdinands hinweist (Walter Müller-Seidel, Die stumme Drama der Luise Millerin, in: Schiller zur Theorie und Praxis der Dramen, Darmstadt 1972, S. 131-147. Nikola Roßbach, "Das Gewerbe ist satanisch fein." Friedrich Schillers Kabale und Liebe als Text der Gewalt, Würzburg 2001).
- 71) NA, Bd. 29, S. 15.
- 72) Karl Berger, Schiller, München 1910, S.144.
- 73) Schillers Persönlichkeit (Anm. 13). Erster Teil S. 225.

(ドイツ文学科 非常勤講師)