

HANS PETER HERRMANN

MUSIKMEISTER MILLER, DIE EMANZIPATION DER TÖCHTER UND DER DRITTE ORT DER LIEBENDEN

Schillers bürgerliches Trauerspiel im 18. Jahrhundert

I

Der cellospielende Hausvater Miller gilt in der Forschung durchweg als »Bürger«. Wie immer geisteswissenschaftliche und sozialgeschichtliche Methoden der Literaturwissenschaft ihren Streit mit Vehemenz an Schillers Jugenddrama ausgetragen haben: daß Miller »Bürger« sei, steht beiden vorab fest. In diesem Punkt sind sich auch heute noch z. B. Helmut Koopmann und Andreas Huyssen¹ einig – wobei Koopmann einem inzwischen topisch gewordenen geisteswissenschaftlichen Argumentationsschema folgt: der Ständegegensatz in *Kabale und Liebe* wird am Bürger Miller festgemacht und damit, was das Stück angeht, zur Nebensache erklärt.

Gelegentlich nahm die Forschung leichte Schattierungen vor, wurden kleinbürgerliche Züge an Miller betont;² an der pauschalen Zuordnung zum Bürgertum änderte das nichts. Nicht Millers Stand, nur dessen Bedeutung für die Interpretation schien bisher des Nachdenkens wert. Die auffallend genauen Angaben, die Schiller zur Berufsbezeichnung Millers macht, hat bisher niemand beachtet.³

¹ Helmut Koopmann, *Drama der Aufklärung. Kommentar zu einer Epoche*, München 1979, S. 143–160. Andreas Huyssen, *Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche*, München 1980, S. 202–244. Hier weitere Literatur.

² Erich Auerbach, *Musikus Miller*, in: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, S. 382–399. Fritz Martini, *Schillers »Kabale und Liebe«*. Bemerkungen zur Interpretation des »bürgerlichen Trauerspiels«, in: *Der Deutscher* 4 (1952), S. 18–39. Walter Müller-Seidel, *Das stumme Drama der Luise Millerin*, in: *Goethe. Neue Folge d. Jahrb. d. Goethe-Gesellsch.* 17 (1955), S. 91–103.

³ Der Aufsatz beruht auf Ergebnissen eines Bandes, in dem Schillers Drama für Zwecke des schulischen und akademischen Unterrichts durchinterpretiert wird: Hans Peter Herrmann/Martina Herrmann, *Friedrich Schiller: Kabale und Liebe*, Frankfurt a. M./Berlin/München 1983 (*Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*). – Thesen dieses Bandes schienen mir für die wissenschaftliche Diskussion fruchtbar; sie werden hier präzisiert und weiterentwickelt. Wörtliche Übernahmen habe ich nicht um jeden Preis vermieden, auf stützende und ergänzende Interpretationen, z. B. zum Thema des Hausfriedens, zur Figur der Milford, zur Gesellschaftskritik, zu einzelnen Szenen, nicht gesondert hingewiesen.

Dabei hätte einer unvoreingenommenen Lektüre des Stückes auffallen müssen, wie umständlich und genau Schiller seine Figur schon im Personenverzeichnis charakterisiert: »Miller, Stadtmusikant, oder wie man sie an einigen Orten nennt, Kunstpfeifer«. ⁴ »Stadtmusikus« und »Kunstpfeifer« sind im 18. Jahrhundert ständische Berufsbezeichnungen mit festumrissenen Konturen und historisch bestimmtem Ort. Sie benennen den, der »das Privilegium hat, alle in der Stadt . . . vorkommenden Musiken gegen Bezahlung auszuführen«. ⁵ Das Institut des Stadtpfeifers entwickelte sich in den Städten des deutschen und europäischen Mittelalters (nach Vorstufen im 13. Jahrhundert) im 14. Jahrhundert; es existierte bis weit ins 18. Jahrhundert und ging mit ihm im wesentlichen zu Ende. Stadtmusikanten, Stadtpfeifer etc. (die Namen variieren) waren freie Bürger, die mit der Stadt einen Vertrag geschlossen hatten (»Bestallung«), der ihnen Privilegien garantierte und Pflichten auferlegte. Sie hatten lokal unterschiedene, aber jeweils festgelegte Ausbildungsregeln, oft die Pflicht zur Gesellenhaltung und Lehrlingsausbildung, und sie hatten eine eigene Standesehre. In den städtischen Rang- und Kleiderordnungen haben sie ihren festen Platz, oft durften sie Silberschilde oder Wappen mit den Stadtinsignien führen. Rangstreitigkeiten mit städtischen Kaufleuten, vor allem aber unaufhörliche Auseinandersetzungen mit der Konkurrenz der nichtständischen, vagierenden, verachteten »Spieleute« zeigen ihren ständischen Zunftgeist. Einheirat in das Amt (vgl. *Kabale und Liebe* I, 1, 74 f.) war möglich; die Ausbildung von Musikschülern gehörte zu den Pflichten und Rechten (II, 6, 98 f.; V, 3, 11). Die Stadtmusikanten waren musikalische Alleskönner: Miller z. B. spielt das Cello und gibt Flötenunterricht, Ferdinand zerstört eine Violine in seinem Zimmer (III, 4, 72 ff.), Miller rekrutiert als Kapellmeister Leute für das Orchester (I, 2, 85 f.) und liefert auf Bestellung ein Adagio für den Hof (II, 6, 61 f.); Luise spielt auf dem Hammerklavier im Haus (V, 7, 11). Das Heraufkommen des spezialisierten Orchestermusikers und Virtuosen gegen Ende des 18. Jahrhunderts verdrängte sie überall; mit der Einführung der allgemeinen Gewerbefreiheit (in Württemberg erst 1828) verschwinden sie endgültig. Miller ist übrigens nicht nur einfaches Mitglied der Zunft, sondern in gehobener Position, ausdrücklich »Musikmeister« (I, 5, 12). ⁶

⁴ Schillers »Kabale und Liebe«. Krit. Ausg., hrsg. v. Herbert Kraft, Mannheim 1967. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert mit Akt, Szene, Zeilenzahl.

⁵ A. Gathy, Mus. Conversations-Lexicon, 1835, 304, zit. bei: Heinrich W. Schwab, Stadtpfeifer, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) Bd. 16, Suppl., Kassel/Basel/Tours/London 1979.

⁶ Darstellung nach Schwab, Stadtpfeifer, a.a.O. Dort weitere Literatur, vor allem: Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17.-19. Jh., hrsg. v. W. Salmen, Kassel 1971. Vgl. auch den Artikel »Zunftwesen«, MGG Bd. 14, 1968.

Schiller hat also seinen Miller in dem ständischen Bürgertum angesiedelt, das mit der Entwicklung der Städte seit dem späten Mittelalter die erste Welle der bürgerlichen Emanzipationsbewegung bildet, in Handwerkerzünften und Kaufmannschaften eine spezifische Mischform von freien und ständischen Sozialformen darstellt, im 17. und 18. Jahrhundert von der neuen, anwachsenden Schicht der liberalen »Bürgerlichen«, Verleger, Manufakturisten, Fabrikherren, Beamten und Intellektuellen, abgelöst wird und zum 19. Jahrhundert hin seine Funktionen verliert und sich aufzulösen beginnt. Miller vertritt im Stück nicht »die« bürgerliche Position, nicht eine historisch übergreifende und schon gar nicht die Position Schillers, sondern eine historisch gewachsene, in Schillers Zeit zu Ende gehende Position. *Kabale und Liebe* ist nicht zu verstehen, solange Millers Stand im Unklaren bleibt; Millers Stand ist nicht zu verstehen, solange der umfassende historische Prozeß außer acht bleibt, in dem die ständische Gesellschaft über die Köpfe der beteiligten Menschen hinweg und durch ihre Herzen (und sozialen Bezüge) hindurch gewaltsam in die bürgerliche Gesellschaft umgeformt wird.

Auf Millers Einbindung ins ständische Bürgertum verweist nicht nur sein Beruf. Sein Charakter wie sein Bewußtsein sind geprägt von den Widersprüchen der Übergangsgesellschaft. Traditionelle, ständische Züge trägt der Patriarchalismus, mit dem er in der ersten Szene die »Ehre« seines »Hauses« gegen fremde Einflüsse zu verteidigen sucht, auf daß es nicht ins »Geschrei« komme; ständisch ist die Ehevorstellung, nach der er einen Schwiegersohn wünscht, der in Stand und Beruf »in meine Kundschaft« einheiratet (I, 1, 74f.).

Aber die ständische Ordnung ist bedroht. Der »Musje von« (I, 1, 27) begehrt die Bürgerstochter, und deren weibliche Sinnlichkeit – meint Miller (I, 1, 30ff.) – arbeitet ihm entgegen, genauso wie die manifeste Aufstiegssehnsucht der Mutter. Die Mutter wiegt sich in illusorischen Hoffnungen und hat doch die Zeichen der Zeit nicht weniger erkannt als ihr Mann. Schließlich ist der bürgerliche Wurm zum Hofbeamten aufgestiegen, und der hochadlige junge Herr von Walter vertritt bürgerliche Ideale. Die alten Ordnungen lösen sich auf, die Klassengrenzen beginnen durchlässig zu werden.

Der Prozeß läuft auf vielen Ebenen. Miller wettet gegen die aufkommende schöne Literatur (»Bellatristen«) und gegen die aufkommenden Genußgifte (Kaffee und Tabak – I, 1, 65; 87) – beides unübersehbare Zeichen einer anderen Zeit. Kaffee und Tabak bedrohen seine auf genügsame »Versorgung« gerichtete Zunftwelt im Namen einer neuen, auf Genuß und Konsum gerichteten Lebensweise;⁷ die Belletristik bedroht seine fest-

⁷ Zum Thema: Wolfgang Schivelbusch, *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genußmittel*, München/Wien 1980.

gefügte und tradierte Glaubenswelt mit einer neuen, säkularisierten Kultur, mit stände-, moral- und religionauflösenden »Alfanzereien« (I, 1, 67).⁸ Miller setzt diesen Bedrohungen den Appell an die althergebrachte Ordnung entgegen. Deren Einheit von Stand, Gewerbe, Moral und Religion ist ihm »Heimat« (I, 1, 72), eine Heimat, in der jeder seinen Platz hat und die mitmenschlichen Bezüge durch den sozialen Ort gegeben und geheiligt sind, – eine Heimat, in der die Tochter weder vergessen muß noch sich zu schämen braucht, daß ihr »Vater Miller der Geiger ist« (I, 1, 72 f.).

Millers Verwurzelung im überkommenen ständischen Zunftbürgertum macht seine Stärke und Geschlossenheit aus: seine Identität mit sich selbst und seine kraftvolle Sprache; seinen scharfen Blick auf Wurm; seine selbstbewußte (wenn auch durch berechnete Furcht konterkarierte) Berufung auf das alte Hausrecht gegenüber dem Präsidenten (II, 6); seine nüchterne Einsicht in die Unrealisierbarkeit von Luises und Ferdinands Liebe.

Millers Einbindung in die ständische Welt macht aber auch seine Schwäche aus. Er stemmt sich gegen einen historischen Prozeß, der bald gnadenlos über ihn hinweggehen wird und den er verzweifelt abzuwehren sucht, ohne ihn zu durchschauen. Schon der Macht des absolutistischen Hofes ist er ohnmächtig ausgeliefert: noch ehe er aus dem Haus geht, um beim Vater Ferdinands persönlich zu intervenieren, hat Wurm die Situation in seinem Haus bereits ausgespäht (I, 2) und setzt die Hebel höfischer Gewalt und Intrigen in Bewegung (I, 5); und nicht Miller, der Hausherr, sondern nur Ferdinand kann Millers Haus vor dem staatlichen Eingriff, vorübergehend, schützen (II, 7). Zur Ohnmacht gegenüber der staatlichen Gewalt gesellt sich die Verführbarkeit gegenüber dem »bürgerlichen« Geld. Zwar ausdrücklich für seine Tochter möchte Miller mit Ferdinands »Blutgeld« (I, 1, 81) bessere Ausbildung und höheres gesellschaftliches Ansehen erwerben (V, 5, 93 ff.). Aber mit der eingangs verkündeten ständischen Selbstgenügsamkeit läßt sich sein peinlicher Tanz ums Geld in V, 5 nicht vereinen, und nur mühsam kann er dabei überspielen, daß er auch für sich selbst mit dem unerwarteten Reichtum eine höhere Geltung als die des ärmlichen »Dreibatzenplatzes« (V, 5, 79) erträumt. Die kurze Szene wirft ein scharfes Schlaglicht auf die immense Distanz zwischen arm und reich in der Welt dieses Dramas: dem in immerhin geordneten Verhältnissen lebenden Miller scheinen für einen Moment gesellschaftliche Möglichkeiten greifbar, auf die seine Familie immer hat verzichten müssen, mit schmerzlichen Kränkungen, wie sich hier zeigt, wo der grelle Blitz des

⁸ Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500–1800*, Stuttgart 1974; Günter Erning, *Das Lesen und die Lesewut. Beiträge zu Fragen der Lesergeschichte, dargestellt am Beispiel der schwäb. Provinz, Bad Heilbrunn/Obb. 1974.*

Geldes auch den scheinbar so selbstsicheren Vertreter der alten Sozialordnung blendet.

Millers Verhältnis zum Geld ist in Schillers Stück nur Randthema, nicht dramatisches Motiv.⁹ Die tödliche Dramaturgie von *Kabale und Liebe* läuft über Millers Beziehung zu seiner Tochter. Erst in der Liebesbindung Luises an Ferdinand, die ihre Familienbeziehungen gefährdet, entwirft das Stück die historische Alternative zu Millers ständischer Welt.

Denn nur vordergründig verläuft der Konflikt zwischen Vater und Tochter auf der Ebene, die Miller in den beiden ersten Akten vorwiegend im Auge hat; tatsächlich will Luise in der Liebe zu Ferdinand nicht den Stand wechseln und adlig werden (das will nur ihre Mutter), sucht Ferdinand bei Luise nicht sexuellen Genuß (das denken nur Miller und der Präsident). Vielmehr suchen beide Liebenden nach etwas, das in Millers Welt gar keinen Platz hat, und das es auch im Drama außerhalb dieser Liebe noch gar nicht gibt, nach einem »dritten« Ort jenseits von Zunftbürgertum und höfischem Adel, außerhalb der Ständeordnung, – dem Ort des liberalen Bürgertums mit seinem ständeübergreifenden Individualismus und Selbstverwirklichungsanspruch.

Diesen Anspruch nimmt Miller erst am Ende des Dramas wahr, als Luises Selbstmordplan in V, 1 ihn mit Vorstellungen von individueller Selbstverantwortung und unbedingter Selbstverwirklichung konfrontiert, die die Wertvorstellungen seiner Welt sprengen. Deshalb bekämpft er sie, blind und hellsichtig zugleich, mit rücksichtsloser Schärfe. Luises unbedingte Liebe ist ihm ebenso Sünde wie Unmoral; für ihn gelten vorrangig gewachsene soziale Bezüge und konkrete Verantwortung füreinander und vor Gott, die Tugenden des ständischen Bürgers, in dessen Grenzen sein Denken und Fühlen eingesperrt bleibt. Im Namen dieser ständischen Ordnung und ihres Gottes versperrt Miller seiner Tochter den letzten, verzweifelten, selbstmörderischen Ausweg (V, 1), mit dem sie hoffen konnte, doch noch ihrem Geliebten und sich selbst die Treue zu halten und zugleich die familialen Verpflichtungen gegenüber dem Vater und die religiöse Verpflichtung gegenüber dem geleisteten Eid zu erfüllen.

Unerbittlich hält Miller seine Tochter davor zurück, zu den Anschauungen des heraufkommenden liberalen Bürgertums überzulaufen, und zwingt sie wieder in die religiösen Vorstellungen der ständischen Welt hinein. Allerdings: mit diesem Zwang überzieht er seine Position und gerät selbst ins soziale Niemandsland. Das zeigt der Schluß der Szene. Für Luise gibt es »in dieser Gegend« keine Lebensmöglichkeit mehr, denn ihr »guter Name«, ihre Ehre ist zerstört (V, 1, 177f.). Und ihrem Vater fällt nur noch das

⁹ Anders: Rolf-Peter Janz, Schillers »Kabale und Liebe« als bürgerliches Trauerspiel, in: Jahrb. d. Dt. Schillergesellsch. 20 (1976), S. 208–228, hier S. 221 ff.

rührende, aber trostlose Bild eines unterbürgerlichen Daseins als fahrender Sänger ein, mit Luise nur noch als Kunstfigur und Objekt, Objekt seiner Ballade und des Mitleids fremder Leute (V, 1, 183 ff.): für den zünftischen Stadtmusiker, der seinen ständischen Platz immer gegen die sozial deklasierten, fahrenden Musikanten hat verteidigen müssen, eine verzweifelte Phantasie.¹⁰ Millers Welt ließ sich gegen das Neue nur noch mit Gewalt verteidigen, um den Preis gerade jener »Heimat«, die er seiner Tochter doch hatte erhalten wollen.

Ständisch ist nicht nur die soziale Ordnung, aus der Miller kommt und die er vergeblich gegen absolutistische Willkür, neumodische Belletristik, genußorientierte Geldwirtschaft und individuellen Selbstverwirklichungsanspruch zu verteidigen sucht; ständisch – und damit historisch bestimmt – ist auch die religiöse Ordnung, in deren Sprache er und seine Tochter sich über die Werte ihrer gemeinsamen Welt verständigen. Christliche Religiosität ist eine der zentralen Argumentationsebenen von *Kabale und Liebe*, in den Dialogen zwischen Miller und Luise ebenso wie im Selbstverständnis Ferdinands – so sehr, daß Wilfried Malsch in der Gottesproblematik den wichtigsten Verhandlungsgegenstand des Dramas sehen zu können meinte.¹¹ Gegenüber Malschs ebenso eindringender wie einseitiger Untersuchung hat Karl S. Guthke geltend gemacht, daß auch die religiöse Thematik von *Kabale und Liebe* ein historisches Datum trägt:¹² in Millers Richtergott und Ferdinands »Gott der Liebenden« stünden sich zwei Gottesbegriffe gegenüber, die auf den Säkularisierungsprozeß im 18. Jahrhundert verwiesen, auf die Auseinandersetzung zwischen orthodoxem Protestantismus und der »Säkularisierung der Liebe«, der »idealistischen Liebesreligion«, die im Autonomiestreben des Subjekts, dem »experimentum medietatis« ihre Wurzeln habe.¹³

Der Beitrag ist weiterzuentwickeln. Für Guthke ist Religionsgeschichte, offenbar sich selbst bewegend, ein nicht weiter ableitbarer Erklärungsgrund. Tatsächlich sind aber die religiösen Positionen des Stückes, und damit die geschichtlichen Bewegungen zwischen ihnen, bereits in Schillers Text selber sozial vermittelt. Sehr deutlich zeigt sich das an Luises Gottes- und Jenseitsvorstellungen. In der ersten großen Auseinandersetzung mit dem Vater um die Liebe zu Ferdinand (I, 3), von beiden Seiten als Auseinandersetzung um den rechten Glauben geführt, versucht Luise, ihrer Liebe,

¹⁰ Vgl. Gottfried Kellers Schwarzer Geiger in »Romeo und Julia auf dem Dorfe«.

¹¹ Wilfried Malsch, Der betrogene Deus iratus in Schillers Drama »Louise Millerin«, in: Collegium philosophicum. Studien Joachim Ritter zum 60. Geburtstag, Basel/Stuttgart 1965, S. 157–208.

¹² Karl S. Guthke, *Kabale und Liebe*, in: Schillers Dramen. Neue Interpretationen, hrsg. v. Walter Hinderer, Stuttgart 1979, S. 59–86.

¹³ Guthke a. a. O. S. 65 u. ö.

wenn ihr denn auf Erden kein Platz beschieden sei, wenigstens im Jenseits, nach dem Tode, einen glücklichen Ort zu erträumen. Es ist frappierend zu sehen, wie Luise in der entscheidenden Passage (I, 3, 58 ff.) einerseits aus der traditionellen Vorstellung von der Gleichheit aller Menschen vor Gott eine Jenseitsutopie liberal-bürgerlicher Egalitätsvorstellungen entwickelt – um dann, andererseits, im Fortgang zurückzufallen in das Bild eines Himmels, in dem »Schmuck«, »Titel«, »Triumphe«, »Ahnen« und »Vornehmsein« ihre Geltung haben wie auf der Erde auch, nur daß all das nicht mehr denen vorbehalten ist, die es von Geburt an besitzen, sondern nun auch der Bürgerstochter zukommt, durch Verdienst: »Ich werde dann vornehm sein, Mutter – was hätte er dann noch für seinem Mädchen voraus?« (I, 3, 66 f.). Eine wirklich egalitäre, liberale Jenseitsutopie läßt sich für Luise nicht durchhalten; auch die Vereinigung mit Ferdinand kann sie sich nur als Nobilitierung vorstellen. Noch Luises Himmel ist ständisch gegliedert, die ständische Ordnung ist universal.

Das heißt: die religionsgeschichtliche Problematik von *Kabale und Liebe* läßt sich schon auf der Textebene nicht von der sozialgeschichtlichen trennen. Die orthodoxe Gottesvorstellung, die Miller vertritt und aus der seine Tochter nicht herausfindet, ist an Millers ständische Welt gebunden. Ebenso ist die Gottesvorstellung Ferdinands an das neue, liberale Bürgertum gebunden, dessen Positionen er vertritt, wie noch zu zeigen sein wird. Religionsgeschichte ist in Schillers Drama nur eine der Formen, in denen die Widersprüche der Zeit ausgetragen werden.

An der Figur des Musikmeisters Miller zeigt sich, wie auch sonst im Sturm und Drang, daß die Ideologen des liberalen Bürgertums in Deutschland nicht mehr nur die Front gegen Absolutismus und Adel, sondern auch die Front gegen das ständische Zunftbürgertum als konfliktträchtig ansehen. So ambivalent Schiller dieses ständische Bürgertum zeichnet – Millers Welt erscheint als Gefängnis *und* als Heimat –, so deutlich erkennt er es als eine eigene und als eine historisch rückständige Gruppe. Ihr setzt er eine andere bürgerliche Position entgegen: Und wenn auch unklar bleibt, wie deren Weg in die Zukunft führen soll: Hoffnung, sofern es sie gibt, liegt einzig bei ihr.

II

Genauer, als die Forschung bisher gesehen hat, ist die Figur des Musikmeisters Miller in den gesamtgesellschaftlichen Umwandlungsprozeß des 18. Jahrhunderts eingebettet. In diesem Prozeß geschieht mehr, als daß sich in die bisherige Gesellschaft eine neue Schicht hineinschiebt, die allmählich den alten Ständen ihren Stempel aufprägt; es geschieht auch mehr, als daß

die politischen und juristischen Strukturen sich ändern. Es findet zugleich ein Umbau zentraler Sozialisationsagenturen und ein tiefgreifender Wandel in den psychischen Strukturen statt. Die Trennungslinien zwischen den verschiedenen Ebenen des Prozesses müssen in Zeiten beschleunigten Umbruchs nicht synchron verlaufen. Die Widersprüche können mitten durch die Personen hindurchgehen, schon in der Realität, allemal in der Kunstwelt des Dramas mit seiner Mischung aus Realitätselementen und Projektionen. Miller gehört sozial und ideologisch der alten Ständegesellschaft an; erst die jungen Leute, Luise und Ferdinand, geraten durch den Zeitenwechsel in Identitätskonflikte. Aber der ständische Miller praktiziert gegenüber seiner Tochter ein Familienkonzept, das in das neue Bürgertum verweist. Erst Luises kleinfamiliale, »zärtliche« Sozialisation beschwört den zentralen Konflikt des Dramas herauf.¹⁴ Schillers Text hat auch für diesen Umwandlungsprozeß eine historische Spur aufbewahrt, die bisher übersehen wurde.

In I, 2 weigert sich Miller, auf Wurms Wunsch hin bei seiner Tochter den Brautwerber für den Sekretarius zu spielen. Er mag den Mann nicht (»konfiszierter widriger Kerl« – I, 2, 109f.), und dessen Stand entspricht nicht seiner Vorstellung vom erwünschten Schwiegersohn, der sich in seine »Kundschaft« setzt. Aber auf dieser Ebene argumentiert er gar nicht.

»Ich rate meiner Tochter zu keinem – aber Sie mißrat ich meiner Tochter, Herr Sekretarius. Lassen mich ausreden. Einem Liebhaber, der den Vater zu Hilfe ruft, traue ich – erlauben Sie, – keine hohle Haselnuß zu. Ist er was, so wird er sich schämen, seine Talente durch diesen altmodischen Kanal vor seine Liebste zu bringen – Hat er's Courage nicht, so ist er ein Hasenfuß, und für den sind keine Luise gewachsen – – Da! hinter dem Rücken des Vaters muß er sein Gewerbe an die Tochter bestellen.« (I, 2, 89ff.).

Der Text spricht von zwei Konzepten der Gattenwahl und ordnet sie chronologisch. Ein »altmodischer Kanal« war, daß der Vater über die Hand der Tochter verfügte, weshalb sich der Bräutigam tunlichst gleich an ihn hielt: gegen den Willen (»Rat« – I, 2, 81) des Vaters war doch keine Ehe zu schließen, mit ihm war sie so gut wie besiegelt. An diesen Weg denkt Wurm, und nach dem patriarchalischen Auftreten Millers in der ersten Szene hätte auch der Leser wohl nichts anderes erwartet. Miller jedoch verwahrt sich mit Vehemenz gegen die Zumutung. Seine Tochter soll sich ihren Ehemann selbst aussuchen:

¹⁴ Hierzu Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahr' undert*. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister, hrsg. v. Gert Mattenklott, Frankfurt a. M. 1973 (Suhrkamp Taschenb. Wissensch. 15).

»Ich zwinge meine Tochter nicht. Stehen Sie ihr an – wohl und gut, so mag sie zusehen, wie sie glücklich mit Ihnen wird. Schüttelt sie den Kopf – noch besser – – in Gottes Namen wollt ich sagen – so stecken Sie den Korb ein, und trinken eine Bouteille mit dem Vater – Das Mädels muß mit Ihnen leben – ich nicht – warum soll ich ihr einen Mann, den sie nicht schmecken kann, aus purem klarem Eigensinn an den Hals werfen? –« (I, 2, 66 ff.).

Die Selbstbestimmung, die Miller hier seiner Tochter zugesteht, wird von ihm anschaulich und durchaus lustvoll ausphantasiert (I, 2, 96 ff.). Sie ist kein Zugeständnis, sondern positiv besetzt. Andererseits ist sie nicht grenzenlos, sondern an Voraussetzungen gebunden. Die Heirat mit einem Adligen gehört zu solchen Voraussetzungen nicht: »– den Major – Gott ist mein Zeuge – ich kann dir ihn nimmer geben.« (I, 3, 54 f.). So muß Miller seiner Tochter den verbieten, mit dem sie Umgang hat; aber vorschreiben, wen sie heiraten soll, wird er ihr nicht. In dem von seinem Stand gesetzten und bejahten Rahmen soll sie ihr Leben selbst bestimmen.

Millers Unterscheidung hat eine literarische Parallele. Im »bürgerlichen Trauerspiel« *Romeo und Julie* von Christian Felix Weiße, heute zu Recht vergessen, 1767 mit großem Erfolg aufgeführt,¹⁵ leidet die weibliche Heldin fünf Akte lang um ihren geliebten Romeo, während ihr Vater sie mit einem von ihm ausgewählten Mann verheiraten will. Gegen des Vaters autoritäre Art, über die Hand der Tochter zu verfügen, wendet sich auch die Mutter. Für den Vater geht es in dem Streit um die Geltung der »väterlichen Oberherrschaft«,¹⁶ für die Mutter um das »Herz« und dessen Recht.¹⁷ Die Mutter betont, »daß es die Pflicht freundlicher Eltern ist, ihrer Kinder Neigung bei einer so wichtigen Sache zu Rate zu ziehen«. Der Vater setzt dagegen: »Das wäre ein neues Gebot! Die Pflicht der Kinder ist, zu gehorchen«. »Sie sind ein wenig zu strengel!« »Und Sie viel zu nachgebend!«¹⁸

»Altmodischer Kanal« – »neues Gebot«: Weiße und Schiller sprechen den gleichen historischen Wandel an. Sie diskutieren ein neues Konzept der Gattenwahl für die bürgerliche Tochter. Weiße stellt dieses Konzept in den entsprechenden größeren Zusammenhang. Er konstatiert Veränderungen in den familialen Rollenbildern: stärker emotionalisierte Familienbeziehungen mit »freundlichen« Eltern, die ihre Kinder über die Verinnerli-

¹⁵ Christian Felix Weiße, *Romeo und Julie*. Ein bürgerliches Trauerspiel in 5 Aufzügen, in: *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung*, Bd. 15, hrsg. v. F. Brüggemann, Leipzig 1937, S. 234–291.

¹⁶ Weiße a.a.O. S. 267, Z. 35 f.

¹⁷ A.a.O. S. 266, Z. 22 (in Opposition gegen »Verstand« und »Pflicht«).

¹⁸ II, 3, a.a.O. S. 257, Z. 13–23.

chung von Normen (»Neigung«, »Herz«) und nicht über das bloße Befolgen von Geboten (»Pflicht . . . zu gehorchen«) erziehen.

Was Weiße hier benennt, in seinem Stück jedoch nicht zeigt, wird von Schiller dargestellt: Millers Dialog mit seiner Tochter, etwa in I, 4, ist voller Fürsorge und wechselseitigem Verständnis, zeigt emotionale Wärme bis hin zu ausgesprochenen Zärtlichkeitsgesten; von »Zärtlichkeit« spricht später auch Luise (V, 1, 159). Der Kernkonflikt des bürgerlichen Trauerspiels, der Vater-Tochter-Konflikt um die richtige Liebeswahl der jungen Frau, steht im Zusammenhang mit konkreten Problemen bei der Herausbildung der sogenannten bürgerlichen Kleinfamilie im 18. Jahrhundert.

Die Bedeutung familiengeschichtlicher Vorgänge für die Literatur des 18. Jahrhunderts ist der Literaturwissenschaft erst in den letzten zehn Jahren voll bewußt geworden. Den gegenwärtigen Wissensstand faßt Heide Rosenbaum zusammen:¹⁹ im Lauf des 18. Jahrhunderts entwirft das neu entstehende liberale Bildungs- und Beamtenbürgertum ein neues Familienbild, diskutiert es intensiv in den Medien der ebenfalls neu entstehenden bürgerlichen Öffentlichkeit und beginnt gegen Ende des Jahrhunderts, dieses Leitbild in die Realität umzusetzen. Das neue Familienleitbild wird bestimmt durch eine veränderte Liebes- und Eheauffassung (stärkere Betonung der Liebe für die Ehe und in ihr, Ehe als Gefühls- und Geistesgemeinschaft, Individualisierung der Beziehung) und eine neue, intimisierte Kindererziehung. Es entsteht aus den spezifischen Bedingungen der bürgerlichen Klasse: Individualisierung und soziale Isolierung der Einzelnen, Trennung von Erwerbs- und Familiensphäre (Auflösung der sog. traditionellen Hauswirtschaft), Ausbildung eines eigenen Raumes der Kindheit als Vorbedingung für den »innengesteuerten«, leistungsbestimmten neuen Charaktertyp, Abgrenzung der bürgerlichen Familienmoral (»Tugend«) gegen adlige Lebensformen.

Die Umriss dieses Prozesses sind inzwischen klar erkennbar und gesichert, wichtige Einzelheiten liegen noch im Dunkeln. So fehlt es vor allem für die ersten beiden Drittel des 18. Jahrhunderts an Material, fehlen insbesondere Untersuchungen über den familialen Erfahrungshintergrund der Literaten, die das neue »Leitbild« diskutierten. Ich vermute nicht, daß sie ein Ideal entworfen haben, das dann in die Realität überführt wurde,²⁰ sondern daß sie avantgardistische Erfahrungen diskutierten in einer Zeit, als solche Erfahrungen sich rapide zu verbreiten begannen. Doch über

¹⁹ Heidi Rosenbaum, *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1982 (Suhrkamp Taschenb. Wissensch. 374); zum Folgenden dort S. 261 ff.

²⁰ Rosenbaum legt eine solche Interpretation nahe, obwohl sie sich S. 262 ausdrücklich dagegen verwahrt.

Vermutungen kommt man hier nicht heraus, bevor nicht der sehr komplexe Prozeß genauer erforscht worden ist. Für die Interpretation von *Kabale und Liebe* läßt sich immerhin einiges sagen:

Das Recht auf freie Gattenwahl der Tochter, von dem Miller spricht, ist im Stück nicht Nebensache, sondern Vorbedingung für den Zentralkonflikt. Es wird seit den zwanziger Jahren in der deutschen Öffentlichkeit diskutiert, zuerst in den moralischen Wochenschriften, dann auf dem Theater. Daß es sich – langsam – durchsetzt,²¹ hat reale Gründe in der sozialen Umbruchsituation der Zeit. Wo die traditionellen Sozialverbände in den Städten sich auflösen beginnen, wo junge Beamte, Gelehrte, Literaten etc. mit größerer sozialer und lokaler Mobilität Ehen über die alten Standesgrenzen hinweg eingehen, müssen neue Formen der Partnerfindung entwickelt werden. Die »Moralischen Wochenschriften« reflektieren diese Entwicklung ausführlich und sprechen von »neuen Sitten«, die zu entwickeln und gegen traditionelle Widerstände durchzusetzen sind.²² So sollen z. B. die Töchter nicht mehr so »eingeschränkt« gehalten werden, damit die jungen Leute Gelegenheit bekommen, einander kennenzulernen.²³ Auch dort, wo an eine eigene Entscheidung der Tochter noch nicht gedacht wird, muß doch der stärkeren Individualisierung der Charaktere und Beziehungen Rechnung getragen werden: angesichts einer in Bewegung geratenen Welt können die Eltern ihrer überkommenen Maßstäbe und Erfahrungen nicht mehr sicher sein, sondern müssen Rücksichten auf die je individuelle Eigenart ihrer Kinder nehmen.²⁴ Das gilt übrigens nicht nur für die jungen Frauen bei der Partnerwahl, sondern auch, und mit gleicher Emphase diskutiert und gefordert, für die jungen Männer bei der Berufswahl;²⁵ die Parallele zwischen beiden wird auch ausdrücklich gezogen.²⁶

Nicht nur äußere Wandlungen erzwingen solche neuen Formen. Die »Moralischen Wochenschriften« begründen sie auch aus der Eigenart der kleinfamilialen Beziehungen selbst. Wenn die jungen Leute nicht richtig zueinander passen, kommt es zu Mißstimmungen und Streit in der Ehe, die

²¹ Vgl. H. F. Schopenhauers Werbung um Johanna, 1785: Johanna Schopenhauer, *Jugendleben und Wanderbilder*, Kap. 27, hrsg. v. W. Drost, o. O.: Velox-Verl. o. J., S. 150.

²² Die *Discourse der Mählern*, IV:16; 3 f. 1721, zit. bei Helga Brandes, *Die »Gesellschaft der Maler« und ihr literarischer Beitrag zur Aufklärung. Eine Untersuchung zur Publizistik des 18. Jh.*, Bremen 1974, S. 111. Die gleiche Formel abgewandelt in: *Der Patriot* No. 28, 13. VII. 1724, hrsg. v. W. Martens, Berlin 1969, Bd. I, S. 235, Z. 13 ff.

²³ A. a. O.; vgl. auch: *Der Biedermann*, Bl. 78, 1. XI. 1728, hrsg. v. W. Martens, Stuttgart 1975, S. 111 f.

²⁴ *Der Patriot* No. 133, 18. VII. 1726, a. a. O. Bd. III, S. 237, Z. 12 f.

²⁵ XIV. *Discours*, in: *Die Discourse der Mählern, 1721–1722*, hrsg. v. Theodor Vetter, *Frauenfeld* 1891, S. 68 ff. *Der Patriot* No. 108, 31. I. 1726, a. a. O. Bd. III, S. 35 ff.

²⁶ *Der Patriot* No. 133, 18. VII. 1726, a. a. O. Bd. III, S. 231, Z. 3 ff.

vermieden werden können, wenn die junge Frau sich vorher genau prüft und ihre Wahlmöglichkeit bewußt wahrnimmt.²⁷ Argumentiert wird hier nicht mehr mit den sozialen Zwecken der Ehe (Kindererziehung und Versorgung), sondern mit ihrem inneren Zustand, der Harmonie. Sie spielt in den Überlegungen der »Moralischen Wochenschriften« eine Rolle, die frühere Jahrhunderte nicht kannten. Die Familie beginnt, zum emotional geschützten Binnenraum für die psychischen Bedürfnisse des aus dem Beruf heimkehrenden Mannes und für die über Werteverinnerlichung (statt über direkte Nachahmung) laufende Kindererziehung zu werden. Wo aber der Mann tagsüber nicht zuhause und die direkte Aufsicht der Gesellschaft über Haushaltsführung und Kindererziehung der Frau nicht mehr gesichert ist, kann nur eine prinzipielle Zustimmung der Frau zur Ehe und zu diesem Partner das Funktionieren der Ehe sichern. Auch wenn im Ehealltag die Frau der Gewalt des Mannes unterworfen bleibt: ein bestimmtes Maß an Übereinstimmung in den Wertvorstellungen und an gegenseitigem Vertrauen zwischen den Ehegatten wird in dieser Familienstruktur zur Voraussetzung der Eheschließung. Sind sie vorhanden, ist die Harmonie zwar noch nicht gesichert; fehlen sie aber, ist Harmonie kaum zu erreichen. Das heißt, daß die Ehen nicht mehr vorwiegend nach ständischen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten, und damit nach Status und Meinung der Eltern, geschlossen werden können,²⁸ sondern aus freier Wahl der Partner, auch der Frau hervorgehen müssen.

So stellt bereits der *Patriot* die Ehregel auf: »Haltet sie [die jungen Leute] nicht ohne erhebliche Ursachen von Personen ab, die sie selbst erwehlen.«²⁹ 1727 ist diese Anweisung noch durch eine Fülle von Empfehlungen eingerahmt, die das Elternrecht sichern.³⁰ Doch die Tendenz, das Wahlrecht der Mädchen zu respektieren, verstärkt sich seit der Mitte des Jahrhunderts mit dem allgemeinen Klimawechsel im gebildeten Bürgertum,³¹ wo »zärtliches Herz« und »schöne Seele« immer mehr in den Mittelpunkt des Frauenideals rücken.³² Dem entspricht, daß auch in juristischen, philosophischen und allgemein-erzieherischen Schriften der zweiten Jahrhunderthälfte naturrechtliche Vertragsvorstellungen in den Familien- und Ehebegriff der Zeit vorzudringen beginnen: die Ehe als Vertrag zwischen Gleichberechtigten. Innerhalb der familialen Beziehungen hat das

²⁷ Der *Patriot* No. 129, 20. VI. 1726, a.a.O. Bd. III, S. 195, Z. 2–6.

²⁸ Der *Patriot* No. 35, 31. VIII. 1724, a.a.O. Bd. I, S. 297, Z. 18 ff.: Das sei »ein altes Vorurtheil«. Allgemein dazu Wolfgang Martens, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Stuttgart 1968, S. 367 f.

²⁹ Der *Patriot* No. 133 a.a.O. (Anm. 24) Z. 16 ff.

³⁰ Ebd. Z. 20 ff. sowie der vorausgegangene Artikel.

³¹ Hierzu H. Brandes a.a.O. (Anm. 22) S. 111.

³² Zu dieser Entwicklung vgl. W. Martens, *Die Botschaft der Tugend* a.a.O. S. 368 ff.

zu einem deutlichen »Emanzipationseffekt zugunsten der Frau und der Kinder gegenüber dem Inhaber der familialen Gewalt« geführt.³³

Freiheit der Gattenwahl ist der zentrale Punkt – allerdings auch der einzige –, an dem Frauen im 18. Jahrhundert (und später) an der Forderung der Aufklärung nach Selbstbestimmung des Menschen teilhaben können. Entsprechend ist die Emanzipationsbewegung des Bürgertums im 18. Jahrhundert begleitet von Mädchenerziehungsschriften, die die prinzipielle Freiheit der Partnerwahl voraussetzen und diese Freiheit zugleich durch Ratschläge und Vorschriften kanalisieren.³⁴ Denn das Interesse der neuen bürgerlichen Schichten gilt nicht der Emanzipation der Mädchen und Frauen, sondern dem Funktionieren ihrer zentralen Sozialisationsinstanz, der Familie. Dazu war zwar der freiwillige Akt der Partnerwahl durch die Frau unabdingbar. Aber zugleich mußte sichergestellt werden, daß sie ihre Freiheit nicht mißbrauchte, daß also zwei mögliche Fehlentscheidungen vermieden wurden: das Mädchen durfte seinen einzigen Akt freier Entscheidung nicht als Schritt in sexuelle Freiheit mißbrauchen, es mußte tugendhaft sein; und: es mußte seine Wahl »vernünftig« treffen, also einen passenden Ehepartner aussuchen und nicht einen Tunichtgut, Faulpelz oder Geldverschwender. »Tugend« und »Vernunft« sind die Werte, mit denen die männlich-patriarchalische Gesellschaft ihre Aufsicht auch über die notwendig gewordene freie Liebeswahl der Frau auszuüben sucht. Der »autonome« Akt der weiblichen Liebesentscheidung ist nicht nur auf einen Punkt eingengt als Übergang von einer Bindung in die nächste, sondern seine prinzipielle Autonomie und Freiwilligkeit steht zugleich unter den inhaltlichen Einschränkungen von Tugend und Vernunft. Für beide Werte stand in der Familie der Tochter der Vater (wie in der Familie der späteren Ehefrau der Gatte).

Es ist dieser Widerspruch, der die erzieherische Mädchen- und Frauenliteratur im 18. Jahrhundert hervortreibt; es ist dieser Widerspruch, der den Vater-Tochter-Konflikt des bürgerlichen Trauerspiels trägt; es ist dieser Widerspruch, der die Rolle bürgerlicher Frauen vom 18. Jahrhundert bis heute entscheidend prägt und die Konflikte des bürgerlichen Trauerspiels immer noch aktuell sein läßt. Das Zentralmotiv »des« bürgerlichen Trauerspiels hat damit in der realen gesellschaftlichen Entwicklung des 18. Jahrhunderts seinen genau bestimmbaren Ort. Und Schillers Stück spricht diesen historischen Ort ausdrücklich an. Im bürgerlichen Trauerspiel dis-

³³ Dieter Schwab, Familie, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hrsg. v. Otto Brunner/Werner Conze/Reinhard Koselick, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 253 ff., hier S. 283.

³⁴ Vgl. hierzu Dagmar Grenz, Mädchenliteratur. Von den moralisch-belehrenden Schriften im 18. Jahrhundert bis zur Herausbildung der Backfischliteratur im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1981.

kutieren bürgerliche Literaten Konflikte, die sich aus den neuen kleinfamilialen Beziehungsmustern für die Beteiligten ergaben; die Liebeswahl der Tochter ist ein besonders deutliches Beispiel solcher Konflikte.

Es macht den Rang von Lessings und Schillers bürgerlichen Trauerspielen aus, daß sie diesen Rollenkonflikt als einen grundsätzlichen Konflikt bürgerlicher Familialität und bürgerlicher Weltanschauung darstellen. Damit meine ich hier nicht, daß beide Autoren die in der Familie gründende Tugendmoral offensiv gegen feudal-absolutistische Unmoral gewendet und damit zu einem Moment ideologischer Selbstversicherung in der politischen Auseinandersetzung des 18. Jahrhunderts gemacht haben. Dieser Zusammenhang ist inzwischen bekannt³⁵ und wird hier vorausgesetzt. Ich meine vielmehr, daß der Vater-Tochter-Konflikt von ihnen in einer libidinösen Tiefendimension gesehen wird, deren Bedeutung den Autoren selbst nicht bewußt gewesen sein dürfte, und daß er zugleich in eine grundsätzliche Dimension gehoben wird, als nicht auflösbarer Widerspruch von Ich-Werdung und Konvention, von Autonomie und Heteronomie.

Zuerst zur Triebdynamik des Konflikts. In *Miß Sara Sampson* gestaltet Lessing die inneren, libidinös besetzten Konflikte, in die ein nicht autoritärer, ausdrücklich »zärtlicher«³⁶ Vater und seine Tochter geraten: der Vater im Widerspruch zwischen liebevollem Gewährenlassen und der Notwendigkeit, sein negatives Urteil über den Freier gegen die Tochter durchzusetzen; die Tochter in den Strudeln einer psychischen Disposition, die die Stimme des lebendigen Vaters gar nicht mehr wahrnehmen kann, weil sie der Stimme des introjizierten Vaters bis in die Träume hinein ausgeliefert ist.³⁷

In *Emilia Galotti* gestaltet Lessing die Kostenseite einer auf Triebsublimierung und Triebunterdrückung gegründeten Charakterstruktur, in der die eigene Natur als Versuchung erfahren wird, so daß die Konfrontation mit dem Unterdrückten Psyche und Verstand zu überfluten droht und der Kampf um die Triebbeherrschung schließlich nur auf Kosten der eigenen Existenz beendet werden kann.

Schiller geht noch weiter. Er läßt in *Kabale und Liebe* seine Figuren, Vater und Tochter, die Zwanghaftigkeit einer libidinösen Eltern-Kind-Beziehung voll ausagieren. Aus der Sicht Luises stellt sich das dramatische Geschehen in *Kabale und Liebe* als eine Kette erzwungener Verzichtleistungen dar. Der Vater macht ihr klar (I, 3), daß sie zumindest »für dieses Leben« dem ihr Liebsten »entsagen« muß (I, 3, 58); mit Blick auf den Vater

³⁵ Maßgeblich hierfür noch immer Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels* (s.o. Anm. 14).

³⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Miß Sara Sampson* III, 1.

³⁷ Ebd. I, 7.

weigert sie sich, mit Ferdinand zu fliehen, und setzt damit sein Vertrauen zu ihr aufs Spiel (III, 4); um des Vaters willen läßt sie sich von Wurm zu Intrige, Lüge und Meineid gegenüber Ferdinand erpressen (III, 6); der Vater schließlich verstellt ihr den Weg in den Selbstmord, mit dem sie den Betrug an Ferdinand sühnen und die Liebe zu ihm im Tod wiederherstellen wollte (V, 1). Der Vater kann diese Macht nur ausüben, weil er in ihrer gemeinsamen Welt Teil eines umfassenden psychischen Systems ist, in dem ständische, religiöse und familiale Bindungen zusammenwirken.³⁸ Aber zum Schluß, als selbst die anmaßende Identifizierung von Vaterautorität und Gottesbild nicht die gewünschte Wirkung tut (V, 1, 150 ff.), wirft er nur noch sich selbst in die Waagschale: »Hier ist ein Messer – durchstich dein Herz, und (*indem er laut weinend fortstürzen will*) das Vaterherz!« (V, 1, 156 f.). Den drohenden Kontaktabbruch zum »Vaterherz« hält Luise nicht aus: »(*springt auf und eilt ihm nach*). Halt! Halt! O mein Vater! –« (V, 1, 157). Als sie dann immer noch zögert, bringt Miller die Sache, die hier verhandelt wird, auf ihren libidinösen Kern: »Wenn die Küsse deines Majors heißer brennen als die Tränen deines Vaters – stirb!« (V, 1, 161 f.) – ein mehrdeutiger Satz. Dem hat Luise nichts entgegensetzen: »Vater, es sei! – Ferdinand – Gott sieht herab! – So zernicht ich sein letztes Gedächtnis (*sie zerreißt ihren Brief.*)« (V, 1, 166 f.).

Für Luise bedeutet dieser Sieg des Vaters, daß ihr der einzig mögliche Akt weiblicher Selbständigkeit, der der eigenen Gattenwahl, vom Vater zunichtegemacht wird; daß ihr Versuch, Selbstidentität in ihrer Liebe zu wahren, vereitelt wird; daß sie ihre Liebe und ihren Geliebten endgültig verraten hat; – aber auch, daß sie in ihrem Stand kaum noch leben kann; zumindest an diesem Ort ist ihre Ehre und ist ihr guter Name zerstört. Für die Geschichte, die Schillers Text erzählt, bedeutet das, daß das ständische Bürgertum nicht in der Lage ist, einen Kompromiß mit dem liberalen Bürgertum einzugehen, daß gesellschaftliche Entwicklung auf dem Weg der Evolution, wie ihn sich noch die Aufklärung dachte, nicht mehr möglich scheint.

Schiller stellt in dieser Szene die Zwangsmechanismen der bürgerlichen Familienbindung nicht nur erstaunlich genau und hellichtig dar, lange vor *Maria Magdalena* und Strindberg; er hebt sie darüber hinaus noch ins Wort: »LUISE: . . . Daß die Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt, als Tyrannenwut! –« (V, 1, 159) – eine Formel, deren Bedeutung sich erst voll erschließt, wenn man die zeitgenössischen poetischen Implikationen von »zärtlich« und »Tyrann« mitdenkt. Im düster funkelnden Licht dieser Sentenz zeigt sich für einen Augenblick, wie brüchig das Fundament ist, auf

³⁸ Etwas anders W. Müller-Seidel a.a.O. (Anm. 2) S. 91–103.

dem das Bürgertum seine Wertvorstellungen und seine Identitätskonzepte im 18. Jahrhundert aufbaut.

Andreas Huyssen hat die hier analysierte Schicht von Schillers Drama als den «Zusammenhang von Kapitalakkumulation, Askese, Patriarchat und Unterdrückung der Sinnlichkeit» beschrieben und daran die Überlegung geknüpft, »ob Schiller wirklich schon die religiös fundierte Familienstruktur darstellen und kritisieren wollte«. ³⁹ Huyssen verneint seine Frage (»Schiller konnte das gar nicht wollen...« – ebd.) und konstatiert eine Differenz zwischen Autorwillen und Textaussage. Mir scheint nach dem Bisherigen diese Trennung zu simpel, weder dem Autor noch dem Text angemessen, bei beiden noch zu sehr auf der Ebene der Ideologie verharrend. Ich denke, man muß folgendermaßen argumentieren:

In den Text ist die Kritik eingegangen, weil der Autor bei der Abfassung eigene leidvolle Erfahrungen phantasierend mitaufgearbeitet hat. In den Text konnte diese Kritik eingehen, weil die Ebene der Libido- und Repressionskritik von Lessing bereits ins bürgerliche Trauerspiel eingeführt worden war. Lessing hatte sie damit erstmals sprach- und darstellungsfähig gemacht. In Schärfe und Ausdrücklichkeit der Kritik über Lessing hinausgehen konnte Schiller, weil er später schrieb und deshalb die Form weiterentwickeln mußte, und weil er dabei Lessings einheitliches Konzept bürgerlicher Positionen aufspaltete. Er kritisiert die Gewalthaftigkeit bürgerlicher Familienbeziehungen in der Gestalt des von seinem Standpunkt aus historisch überholten ständischen Bürgertums.

Der Konflikt des Sohnes mit dem Vater, um den es in Schillers eigenem Triebhaushalt geht und dessen Bearbeitung der triebdynamische Motor für das Schreiben von *Kabale und Liebe* war, dieser Konflikt wird von Schiller zweifach verschoben: zur Tochter-Vater-Problematik und ins rückständige Zunftbürgertum. Durch beide Verschiebungsakte mit ihren genauen Konkretionen wird die unmittelbare Nähe der phantasierten Realität zur eigenen Person gelockert. Eben dadurch kann mehr an eigener unbewältigter Problematik in die Stellvertreterfiguren einfließen. Auf diese Weise kann Schiller eine Schärfe der Kritik in seine Gestaltung einarbeiten, deren Reichweite sein Bewußtsein nicht zur Kenntnis zu nehmen brauchte, gerade weil ihre hohe affektive Besetzung in der doppelten Brechung eingebunden war.

Die libidinöse Tiefendimension des familialen Konflikts mit ihrem von den Autoren kritisch eingeklagten Leidenspotential ist nur die eine Ebene, auf der Lessing und Schiller ins Grundsätzliche gehen. Die andere Ebene ist die Ausfaltung des Antagonismus' von Autonomie und Heteronomie im Gegensatz von Selbstbestimmung und Familienkonvention. Sie ist in den

³⁹ A. Huyssen a.a.O. (Anm. 1) S. 220.

Dramen mit der Figur der männlichen Protagonisten verbunden und läßt sich für Schiller nur darstellen, wenn man Ferdinand von Walter einbezieht.

III

Bisher hat sich gezeigt, daß es nützlich ist, die Figuren von Schillers Dramen genauer, als bisher geschehen, auf ihren historischen Ort im sozialen Gefüge des 18. Jahrhunderts hin zu befragen. Da liegt es nahe, unter gleichem Gesichtspunkt auch die dritte Figur im Kerndreieck des Stückes zu betrachten. Rolf-Peter Janz hat als erster versucht, Ferdinand von Walter auf solche Weise konsequent von seinem Stand her zu deuten; Andreas Huyssen ist ihm darin gefolgt: Ferdinand sei primär als Adliger zu verstehen, der sich bürgerliche Ideale nur äußerlich angeeignet habe, aber in seinem Charakter, in seiner Liebe zu Luise wie in seinen Lebensplänen ganz von »aristokratischem Sozialverhalten« bestimmt sei.⁴⁰

Die These hat viel für sich. Es gibt wichtige Charakterzüge Ferdinands, die auf seine adlige Herkunft verweisen. Sie sind bei Janz und Huyssen im einzelnen verzeichnet. Dennoch scheint es mir falsch, auch seine Beziehung zu Luise als »Absolutismus der Liebe« zu bezeichnen,⁴¹ mit eindeutig sozialgeschichtlicher Konnotation des Begriffs, und sie aus Ferdinands Stand abzuleiten. Eine der Hauptstützen dieser Interpretation, Luises »dein Herz gehört deinem Stande« (III, 4, 58),⁴² ist gerade *keine* richtige Aussage über Ferdinands Gefühle, sondern entspricht Luises ständisch-beschränkter Verblendung. Schillers eigene Reflexionen zum Thema »Herrschafts- und Besitzanspruch« des Dramenhelden legen eine komplexere Interpretation von Ferdinands Charakter nahe.

1788, vier Jahre nach *Kabale und Liebe*, erschienen Schillers *Briefe über Don Carlos*. In ihnen rechtfertigt der Autor, daß Posa am Ende des *Don Carlos* seinen Freund, statt ihn als Person ernstzunehmen, mit »einer despotischen Willkür«, »wie einen Unmündigen« behandelt.⁴³ Der Vorwurf eines »gewalttätigen und fehlerhaften Betragens« gegen den Marquis sei sehr berechtigt, aber der Dichter habe ihn so zeichnen müssen, weil die Neigung, das Eigenrecht des anderen nicht zu respektieren, Charaktermerkmal des hier gezeichneten Idealisten sei: »Ich halte für Wahrheit, daß

⁴⁰ R.-P. Janz a.a.O. (Anm. 9) S. 220; A. Huyssen a.a.O. S. 212 ff.

⁴¹ R.-P. Janz a.a.O. S. 219.

⁴² A. Huyssen a.a.O. S. 214.

⁴³ Friedrich Schiller, Briefe über Don Karlos, Elfter Brief, in: Schillers Werke, Nationalausg., Bd. 22, Vermischte Schriften, hrsg. v. Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 168 ff.; die zit. Stelle dort S. 170, Z. 5 ff.

Liebe zu einem *wirklichen Gegenstande* und Liebe zu einem *Ideal* sich in ihren Wirkungen ebenso ungleich sein müssen, als sie in ihrem Wesen voneinander verschieden sind – daß der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch aus enthusiastischer Anhänglichkeit an *seine Vorstellung* von Tugend und hervorzubringendem Glück sehr oft ausgesetzt ist, ebenso willkürlich mit den Individuen zu schalten, als nur immer der selbstsüchtigste Despot, weil der Gegenstand von beider Bestrebungen *in* ihnen, nicht *außer* ihnen wohnt, und weil jener, der seine Handlungen nach einem inneren Geistesgebilde modelt, mit der Freiheit anderer beinahe ebenso im Streit liegt als dieser, dessen letztes Ziel *sein eigenes Ich* ist. Wahre Größe des Gemüts führt oft nicht weniger zu Verletzungen fremder Freiheit als der Egoismus und die Herrschsucht, weil sie um der Handlung, nicht um des einzelnen Subjektes willen handelt. «

Schiller begründet diese »Wahrheit« dann doppelt: die Vorstellung von »einem zu erreichenden Ideale der Vortrefflichkeit« liege nicht »natürlich« im Menschenherzen, sondern komme »durch Kunst«, durch die Vernunft in dieses. Sie müsse deshalb keineswegs immer »wohlütig wirken«. Zudem verbinde diese Vorstellung sich nur allzu leicht beim praktischen Handeln mit der uns eigenen »Hinneigung unseres Gemüts zur Herrschbegierde«. Der Despotismus vieler geistlicher Orden und Ordensstifter im Namen ihrer brüderlichen Ziele sei dafür Beleg. »Schwärmerei« nennt Schiller die Haltung, die subjektivistisch »um ihres Ideals willen« handle und nicht, wie die »Liebe«, »um des Gegenstandes willen«. ⁴⁴ Ferdinand wäre demnach, wie Posa, ein »Schwärmer« bürgerlicher Ideale, also ein Charakter, bei dem Subjektivität und eigene Lebensgeschichte mit den leidenschaftlich ergriffenen bürgerlichen Idealen eine problematische Verbindung eingegangen sind. Schillers eigene Deutung des Idealisten schlüsselt Ferdinands Charakter auf – vorausgesetzt, daß man dessen Problematik nicht selbst, mit Schillers eigener Theorie, anthropologisch interpretiert, sondern an einem sozialgeschichtlichen Deutungsansatz festhält.

Ferdinand wäre dann angemessen zu begreifen nicht als der adlige Herr mit ein paar angelesenen bürgerlichen Vorstellungen, sondern als der bürgerliche Intellektuelle zwischen den Klassen. Von altadliger Herkunft und Sohn eines hohen fürstlichen Beamten, steht er durch väterliche Protektion und eigene Tüchtigkeit am Beginn einer glänzenden Karriere im immerhin modernsten Teil des Absolutismus, im staatlichen Beamtenapparat. Doch hat er auf diesem Weg zu viel an höfischen Praktiken und systemimmanenten Verbrechen gesehen, als daß er sich mit seinem eigenen Stand noch identifizieren und in der eingeschlagenen Laufbahn einen Sinn sehen könnte. Während seiner Ausbildung auf »Akademie:1« ist er mit

⁴⁴ Ebd. Z. 23f.

dem Gedankengut der bürgerlichen Aufklärung in Berührung gekommen – wie Schiller auf der Carlsschule und wie mit ihm Hunderte von jungen Adels- und Bürgerssöhnen, die in den fürstlichen Bildungsanstalten und Universitäten auf Posten im anwachsenden Beamtenapparat vorbereitet wurden. Karl August Freiherr von Hardenberg (geb. 1750) und Reichsfreiherr vom Stein (geb. 1757) waren solche Adlige, die später als staatliche Beamte in Preußen dezidiert sozialpolitische Positionen der bürgerlichen Bewegung vertraten; sie gehörten der gleichen Generation an wie Schiller und sein im Erscheinungsjahr von *Kabale und Liebe*, 1784, zwanzigjähriger Ferdinand. Die Grafen Stolberg (geb. 1748 und 1750) waren Autoren des »bürgerlichen« Göttinger Hains. Eine knappe Generation später kann man Heinrich von Kleist nennen. Ähnlich wie Kleist, zwischen die Klassen geraten, wird man sich den jungen Ferdinand von Walter denken müssen. Im Gedankengut der Aufklärung fand er das Rüstzeug, das ihm erlaubte, einen geistigen und moralischen Standpunkt außerhalb der Welt seiner Herkunft einzunehmen, nicht Einfluß und Macht zu erstreben, die mit Selbsterniedrigung und Verbrechen verbunden waren, sondern persönliche Selbstverwirklichung als Lebensziel zu sehen. »Mein Ideal von Glück zieht sich genügsamer in mich selbst zurück. In meinem *Herzen* liegen alle meine Wünsche begraben«, formuliert er seine »Begriffe von Größe und Glück« mit einem Leitwort der bürgerlichen Bewegung, der Selbstgenügsamkeit des Herzens (I, 7, 60ff.; 53. Hervorhebung von Schiller).

Daß der Wert des Menschen nicht in seinem Stand, sondern in seiner eigenen Seele beschlossen ist und von seiner eigenen Leistungsfähigkeit und Kraft abhängt, das sind die Ideale der bürgerlichen Aufklärung, von den Autoren der Sturm-und-Drang-Bewegung vielfach wiederholt. Ferdinand entwickelt sie weiter im Gespräch mit der Lady, als Rechtfertigung seiner Liebe zum bürgerlichen Mädchen: »Natur«, »Entschluß«, »Menschheit« setzt er dort gegen »Konvenienzen«, »Vorurteil« und »Mode« (II, 3, 215–217). Die Szene verdient einen Augenblick Beachtung. Der hochadlige junge Herr definiert gegenüber der fürstlichen Mätresse in deren höfischem Palais sich und seine Liebe zu einem Bürgermädchen mit dem Zentralgedanken der bürgerlichen Sturm-und-Drang-Bewegung, dem sich selbst bestimmenden autonomen Ich und seinen Wertvorstellungen. Schillers Werk zeigt nicht nur, wie oft bemerkt, das gewaltsame Eindringen höfischer Gewalt ins bürgerliche Haus; es zeigt zugleich das Vordringen bürgerlicher Ideologie bis in die Nähe des absolutistischen Thrones.

Für seine bürgerlichen Vorstellungen findet Ferdinand in der kleinen Residenzstadt des Stückes keinen sozialen Ort; sie konnten dort nur als »phantastische Träumereien« (III, 1, 20) wirken. Die Realität um ihn bot ihm keine soziale Gruppe an, mit der er sich hätte identifizieren können. Sein eigener Stand war zu korrupt, das Zunftbürgertum zu eng; die neue

bürgerliche Klasse war nicht als Gruppe erfahrbar, schon gar nicht bot sie ihm Platz zum Handeln, und an ihrer Entwicklung zu arbeiten, etwa auf dem literarischen Markt wie Schiller, war nicht sein Metier. So schloß ihn sein Schicksal, d. i. sein Platz im Umbruchsprozeß seiner Zeit, davon aus, seine Identität im öffentlichen Bereich auszubilden. Umso entschiedener strömten seine Energien in die »Welt des Herzens«, wie sie ihm die Aufklärungsphilosophie als einen Raum der Selbstverwirklichung allererst eröffnet hatte.⁴⁵ Von den Möglichkeiten dieses privaten Bereichs, Kultur, Freundschaft und Liebe, realisierte er nur die Liebe. Die Begegnung mit Luise muß ihm der lebendige Beweis dafür gewesen sein, daß alles, womit er in seiner Ausbildungszeit einen eigenen Standpunkt außerhalb seiner Klasse gewann, daß die hohen Ideale von Menschlichkeit und Selbstverwirklichung nicht nur Gedanken waren, sondern Wirklichkeit werden konnten, an einem eigenen, dritten Ort außerhalb der Standeswirklichkeit, in der Liebe. Die soziale Ortlosigkeit und Isoliertheit Ferdinands bestimmt den Charakter dieser Liebe.

Es ist nicht übertrieben, wenn Ferdinand darauf besteht, daß Luise ihm »Alles« war, noch zweimal: »Alles! . . . Alles!«, mit explizierender Emphase (V, 2, 119 ff.). Alle Beziehungen, die sonst Glück und Selbstidentität eines Menschen ausmachen, Natur und Gesellschaft, gelten für ihn nichts außer dieser einen. Im Monolog IV, 4 phantasiert er diese Ausschließlichkeit seiner Liebesbeziehung als Tausch vor Gottes Angesicht: »Ich trat dir deine ganze Welt für das Mädchen ab, habe Verzicht getan auf deine ganze herrliche Schöpfung. Laß mir das Mädchen. – Richter der Welt . . . das Mädchen ist mein.« (IV, 4, 7 ff.). Man hat an diesem Monolog vor allem die Hybris und Maßlosigkeit dessen unterstrichen, der sich hier richtend an Gottes Stelle setzt.⁴⁶ Wichtiger scheint mir die psychische Wahrheit dessen, der sich in völliger Isolierung weiß und nur diesen einen Menschen hat, in dem er sich verwirklicht. Das belegt die folgende, grausige Jenseitsphantasie (IV, 4, 17–22). Nicht, um sich für Treuebruch und Leid zu rächen, verlangt Ferdinand die Verfügungsgewalt über Luise, sondern um die Verbindung mit ihr über den Treuebruch hinaus zu verlängern: Wenn Liebe und Glück in diesem Leben unmöglich geworden sind, dann sollen Haß und gemeinsame Verzweiflung die Vereinigung über den Tod hinaus um so unauflöslicher machen. Im Mannheimer Soufflierbuch gibt es eine Textvariante zu V, 6, die das Gleiche sagt. Ferdinand mischt dort den

⁴⁵ Zur Entstehung einer eigenen »Sphäre« des Privaten und zu ihrer Funktion bei der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft: Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Neuwied/Berlin 1968, und P. Szondi, Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels (s.o. Anm. 14).

⁴⁶ Z. B. Adolf Beck, Die Krisis des Menschen in Dramen des jungen Schiller, in: Euphorion 49 (1955), S. 163–202, hier S. 184; K. S. Guthke a.a.O. (Anm. 12) S. 75 f.

Gifttrank für Luise mit den Worten: »Wohltätiger abscheulicher Trank! Was der feurigsten Liebe unmöglich war, kannst *du*: – uns vereinigen!« (Anm. zu V, 6, 31–34, a. a. O. S. 110). Nicht Vergeltung, sondern Wiederherstellung der Verbindung zu Luise im Tod ist der psychische Sinn des Giftmords. Das in sich selbst verfangene isolierte Individuum hat all seine Energien auf diesen einen Punkt geworfen, seinen ganzen Identitätsentwurf auf die Verbindung zu dieser einen Frau gebaut.

Adlig sind viele Äußerungsformen von Ferdinands Liebe; seine Figur ist durchsetzt mit Gesten und Bildern seines Standes. Ihr Kern ist bürgerlich, ein seiner individuellen Erfahrung des gesellschaftlichen Umbruchs abgerungener Entwurf von Selbstidentität und Selbstverwirklichung in der Liebe. Die Unbedingtheit, mit der Ferdinand die Geschlechtsliebe zum Angelpunkt der eigenen Existenz macht, die psychischen Energien, die er an sie wendet, der religiöse Überbau, mit dem er sie abstützt: sie sind anders gar nicht zu erklären.

Nicht erst der Mordplan zeigt die tödliche Dialektik einer solchen Liebe. Ferdinand liebt in der Liebe zu Luise »schwärmerisch« sein Ideal von Selbstverwirklichung und Mitmenschlichkeit, nicht die Geliebte als individuelle Person »um des Objektes willen«. Daraus erklären sich seine oft vermerkte Blindheit für Luises konkrete Welt, die Labilität seiner Beziehung zu ihr, seine Täuschbarkeit durch die Kabale. Das sind jedoch nicht individuelle Charaktermängel; Luise steht ihm in solcher Blindheit kaum nach. Noch ehe Wurm die Briefintrige ansetzt, haben in III, 4 *beide* Liebenden rettungslos aneinander vorbeigeredet, hat auch Luise gezeigt, daß sie wenig von Ferdinand weiß und nicht imstande ist, ihn wahrzunehmen. Diese beiden Liebenden haben nichts gemeinsam als ihre Liebe. Nur sie ermöglicht ihnen Verständigung, aber gerade in ihr sind Verständigung und Gemeinsamkeit auf Dauer nicht möglich. Ihre Liebe scheitert nicht erst an Standesgrenzen und höfischer Kabale, sondern bereits an ihrer eigenen Widersprüchlichkeit. Beide wollen in ihrer Liebe Individualität verwirklichen, aber diese Individualität ist abstrakt. Sie existiert nur außerhalb der konkreten sozialen Bindungen, aus denen beide stammen; so schlagen diese Bindungen hinterrücks in ihre Idylle wieder hinein. Luise kann ihre zunftbürgerliche Enge ebensowenig abstreifen wie ihre Vaterbindung, Ferdinand nicht seine feudalen Verfügungsgesten und das Mißtrauen seines Standes. Die Suche nach dem »*dritten* Ort« führt ins Nichtbewohnbare; am Ende ist er nur noch vorstellbar als Grab (V, 1, 59).

Allerdings: am tödlichen Ausgang der Geschichte sind beide auf *unterschiedliche* Weise beteiligt, Luise durch ihre Vaterbindung, Ferdinand durch die Unbedingtheit seiner Liebe. An dieser Grundkonstellation führt m. E. kein Weg vorbei; Janz und Huyssen verfälschen den Text, wenn sie in Ferdinand durchgängig den adligen Helden und nicht mehr den Schiller-

schen Idealisten sehen wollen. Die alte geisteswissenschaftliche Germanistik hatte Schillers Text an diesem Punkt richtiger erfaßt.⁴⁷ Nur hatte sie den dialektischen Gegensatz von bedingter und unbedingter Existenz mit Schillers expliziter Intention als einen absoluten Maßstab hypostasiert und diese Intention selbst enthistorisiert, statt ihn mit Schillers Text in seiner historischen Einbettung und Relativierung zu sehen und Schillers Intention selbst zu interpretieren. Ferdinands Idealismus wird in *Kabale und Liebe* nicht einfach postuliert, sondern kritisch ausgestellt. Er wird als »Schwärmerei« gezeigt, und die historische Genese des Idealisten und seines Schwärmertums wird mitgeliefert. Schiller zeigt die Abkunft des Idealisten aus den spezifischen Bedingungen der Übergangsgesellschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Er zeigt sie am Paradigma des adligen Liebhabers; die Verbindung zum bürgerlichen Literaten ist leicht zu ziehen.

IV

Es hat sich gezeigt: die konflikthaltige Grundkonstellation des Stückes, das Dreieck Vater–Tochter–Liebhaber, gibt dem Drama einen bestimmbareren Ort im praktischen sozialgeschichtlichen Umwandlungsprozeß des 18. Jahrhunderts. Schiller beteiligt sich an der literarischen Diskussion um Konflikte bei der weiblichen Gattenwahl, die sich aus der Situation der neuen bürgerlichen Kleinfamilie ergaben.⁴⁸

Die Anziehungskraft der Gattung liegt aber offensichtlich nicht nur in der familiengeschichtlichen Verwurzelung ihrer Konflikte, sondern zugleich darin, daß der familiäre Widerspruch von Selbstbestimmung und Familienkonvention den allgemeineren Widerspruch des neuzeitlichen Individualismus, den Widerspruch von Ich-Autonomie und Sozialität, in sich enthält.⁴⁹ Biographisch entsteht das auf Selbstverwirklichung, Leistung und Gewissen orientierte Individuum in der Kleinfamilie, und in bestimm-

⁴⁷ Als Beispiel für viele Arbeiten der 50er Jahre, die Schillers Drama ganz von Schillers Gegensatzpaar Idee–Wirklichkeit aus deuten: Wolfgang Binder, Schiller: »Kabale und Liebe«, in: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart, hrsg. v. Benno v. Wiese, Düsseldorf 1958, S. 248–268.

⁴⁸ Das gilt für viele bürgerl. Trauerspiele. An Guthkes zusammenfassender Gattungscharakteristik ließe sich zeigen, wie hinter den von ihm gewählten Interpretationsbegriffen des zeitgenössischen Bezugsrahmens, Tugend, Laster, Vernunft und empfindsame Liebe, das oben unter II beschriebene Konfliktmuster sichtbar wird. Vgl. Karl S. Guthke, Das deutsche bürgerliche Trauerspiel, 2. Aufl., Stuttgart 1976 (Slg. Metzler Bd. 116), S. 54 ff.

⁴⁹ Vgl. hierzu Rüdiger Scholz, Die beschädigte Seele des großen Mannes. Goethes »Faust« und die bürgerliche Gesellschaft, Rheinfelden 1982, Teil A. Das Drama in der Gesellschaftsentwicklung des 18./19. Jahrhunderts, bes. S. 27 ff. u. 49 ff.

ten Zeiten rascheren Wandels wird das den Beteiligten auch literarisch bewußt. Historisch aber ist dieses Individuum Teil eines umfassenderen Prozesses, der auch die Entstehung und die Wandlungen der bürgerlichen Kleinfamilie übergreift, der die ständisch-feudale Welt des Mittelalters zur bürgerlichen Konkurrenzgesellschaft umgewandelt hat und am umfassendsten immer noch mit dem Marxschen Begriff der Umwälzung der Produktionsverhältnisse beschrieben werden kann.

Es macht den eigentümlichen Charakter des bürgerlichen Trauerspiels aus, daß der Zusammenhang von besonderer Familien- und allgemeiner Individualitätsthematik in den drei großen Exemplaren der Gattung offen dargestellt und historisch entfaltet wird. Diese Entwicklung soll abschließend noch kurz umrissen werden.

In Lessings *Miß Sara Sampson* wird das allgemeine Thema noch ganz innerhalb des besonderen abgehandelt, bleibt das Problem der Ich-Werdung an den Familienrahmen gebunden. Sara versucht, den schwierigen Weg zu sich selbst aus den Zwängen einer Familie hinaus zu gehen, die durch Zärtlichkeit und Zuwendung des Vaters die Möglichkeit zur Individualitätsfindung allererst in ihr angelegt und zugleich verstellt hat. Es ist ja gerade nicht so, daß nur der Eingriff der Marwood von außen die Familie zerstört; vielmehr ist die Familie überhaupt erst gefährdet durch Saras Unfähigkeit, auf dem Boden der vollzogenen Selbstbestimmung (Flucht mit Mellefont) eine neue, selbständige Beziehung zum Vater (wie auch zum Geliebten) zu finden. In diesem Kampf mit sich selbst erschöpft sie sich so, daß Marwoods Gift nur noch vollzieht, was Sara bereits im Traum vorweggenommen hatte:⁵⁰ die Rache der introjizierten Vaterinstanz für das Verbrechen der Selbstbestimmung.

Das gleiche Thema: Selbstbestimmung kontra Familienbindung, wird auf seiten Mellefonts durchgespielt, wenn er über die Unvereinbarkeit zwischen männlicher Selbstidentität und Familiengründung nachgrübelt in Tönen, die auf die problematischen Helden des Sturm und Drang, etwa Goethes Clavigo, vorweisen. Mellefont verwirklicht eine freiere Existenz als Sara, aber in seiner Männerrolle wie in seinem Selbstverständnis bleibt auch er an den familialen Bezugsrahmen gebunden. Das Stück endet mit der Wiederherstellung der kleinfamilialen Vater-Tochter-Szenerie. Die einzige selbständige Figur im Stück, Marwood, bleibt moralisch, faktisch und ideologisch außerhalb dieser Welt.

In Lessings *Emilia Galotti* sind die Konflikte individueller Selbstbestimmung nicht mehr handlungstragendes Zentralmotiv. Selbstbestimmung und Familienkonvention sind vielmehr gewaltsam versöhnt und, als »Tugend«, zum ideologischen Wert erhoben. Ihre Problematik ist dabei in

⁵⁰ Lessing, *Miß Sara Sampson* I, 7.

Nebenhandlungen und in die Charaktere zurückgenommen; die Widersprüche sind dort allerdings nicht weniger erkennbar.

Emilia findet überhaupt erst zu sich selbst im heroischen Entschluß, die familiale Tugendnorm offensiv gegen die angedrohte Fremdbestimmung zu wenden. Das gelingt ihr unter Aufspaltung der eigenen Person, unter Ausstoßung der eigenen Sinnlichkeit aus dem Ich und unter Opferung des Lebens: Lessing zeigt die Kostenseite einer gewaltsamen Identifizierung von Selbstbestimmung und Familienethos.

Auch bei Appiani scheinen die beiden Pole, mit deren Widerspruch Mellefont sich abplagte, in der Person legiert. Er wird beschrieben als einer, der durch die Familiengründung ganz »sich selbst« leben wird.⁵¹ Aber diese Einheitlichkeit erkaufte er im Stück mit einer allgemeinen Farblosigkeit, mit einem deutlichen Zug ins Melancholische als einziger charakteristischer Färbung, die Lessing ihm zugesteht, mit gesellschaftlicher Randexistenz und mit einem frühen, brutalen Tod. Ich-Autonomie, bürgerliche Selbstbestimmung hat sich in diesem Stück vorwiegend gegen äußere Zwänge zu behaupten und wird entsprechend ideologisiert. Aber die inneren, familialen Widersprüche, denen sie sich verdankt, sind nur zurückgedrängt, nicht eliminiert; sie wirken aus dem Unbewußten weiter, als Versuchbarkeit und melancholische Charaktertönung.

An der stärkeren Profilierung der Selbstbestimmungsthematik hat auch die Figur der Orsina teil. Wie Marwood vertritt sie nicht-familiale Selbstständigkeit und Sexualität und wird deshalb mit einem exaltierten Charakter und mit Unglück bestraft. Zugleich aber wird sie im Stück erster genommen und vom Autor positiver gestaltet: eine Frau, die nicht nur ironisch »Philosophin« genannt wird, die dem Manne »zum Trotze auch denken will«⁵² und denken kann.

Schillers *Kabale und Liebe* entwickelt einerseits die Problematik des Familienkonflikts weit über Lessing hinaus und entfaltet andererseits die Individualitätsthematik als eigenes Thema. Für die Familie konkretisiert er den Konfliktort, verschiebt das Milieu ins Zunftbürgertum und zeigt dort die Unvereinbarkeit von Familienkonvention und (weiblicher) Selbstbestimmung. Auch Sara hatte erst im Tod zu sich selbst gefunden, aber ihre Selbstfindung hatte die Familie auf höherer Ebene wiederhergestellt. Bei Schiller ist die Familie am Ende gesprengt, die Mutter im Spinnhaus verblieben, der Vater desavouiert: Luise muß ohne ihn sterben, und er hält noch nicht einmal bis zum Ende des Stückes bei ihr aus. Individualität, wie Schiller sie hier denkt, müßte über den Rahmen der Familie hinauswachsen.

⁵¹ Lessing, Emilia Galotti II, 4.

⁵² A.a.O. IV, 3.

Entsprechend wird von ihm die Figur des Liebhabers dargestellt. Mellefont und Appiani waren in Familienbezüge eingebettet; der adlige Präsidentensohn kommt aus keiner bürgerlichen Familie und strebt in keine hinein. Mit Ferdinand von Walter hebt Schiller das Thema der Ich-Autonomie und Selbstbestimmung des Individuums aus der familialen Erfahrungsebene heraus (ohne im Stück den Bezug zu ihr aufzugeben) und bringt es dadurch auf eine abstraktere, allgemeinere Ebene. Auf dieser Ebene fügt er, gegenüber Lessing, die utopische Dimension des individuellen Selbstverwirklichungsanspruchs als Liebesanspruch hinzu und zeigt gleichzeitig seine Nichtrealisierbarkeit. Von der Autonomie des Ich aus ist Liebe immer nur zu entwerfen, nie, oder nur tragisch, zu verwirklichen, weil Sozialität im Autonomieanspruch des Ich nicht mitgesetzt ist, ihm immer das andere bleibt, bestenfalls Forderung, nicht Sein. Die Sehnsucht nach erfüllter individueller Liebe ist in Ferdinand und Luise dargestellt: sie ist der Antrieb für ihre tödliche Geschichte. Aber darüber hinaus wird in Schillers Stück nichts sichtbar; vom Glück dieser Liebe hören wir nur im Imperfekt.

Es scheint, daß Schiller dieses doppelte Scheitern des Autonomiepostulats als unbefriedigend empfunden hat. So steigert er die Figur der sexuellen Frau weit über Lessings beide Frauen hinaus zur eigentlichen Trägerin von Ich-Autonomie im Stück, mit allen Zügen einer Schillerschen Tragödienheldin – ohne daß er sie damit aus ihrer Randexistenz hätte herausführen können. So fügt er vor allem dem von der Fabel vorgegebenen Dramenschluß, dem tragischen Tod der Liebenden, einen zweiten hinzu, die Schlußgeste, mit der Ferdinand dem Vater »*seine sterbende Hand*« (V, 8, 87) reicht. Ganz überraschend wird damit auf einer »höheren« Ebene die familiale »Natur«ordnung der Vater-Sohn-Beziehung als vermeintliche Versöhnung der Widersprüche beschworen. Aber das bleibt eine pathetische Geste, ohne Legitimation aus dem vorangegangenen Stück; das bleibt partikular, an die beiden Personen gebunden, denn der andere Vater ist in die Versöhnung nicht eingeschlossen; und: das Stück endet gar nicht mit diesem rudimentären Tableau, sondern mit der Amtshandlung der Justiz. Die erhabene Geste, in der das Individuum seinen Anspruch auf Selbstbestimmung bewährt und zugleich sich einer allgemeineren Gesetzhaftigkeit unterwirft, somit das Allgemeine zum Gegenstand der individuellen Selbstdefinition macht: diese Geste, mit der die *Räuber* wirkungsvoll abgeschlossen hatten und an deren Ausarbeitung der Klassiker Schiller später all seine Kraft setzt – in *Kabale und Liebe* will sie Schiller nicht gelingen. Zu tief ist das Drama in die soziale Realität der Zeit eingelassen, als daß die vom Autor ersehnte Versöhnung ihrer Widersprüche in der Literatur sich realisieren ließ.