

III. Fazit

Eine zu Anfang noch mit Fragezeichen versehene These kann nun bestätigt werden: In *Kabale und Liebe* erweist sich die Schillersche Sprachgewalt in verschiedener Hinsicht als Gewaltsprache, das gesamte Drama als ein Text der Gewalt.

Über verbale Gewalt auf der Sprechhandlungsebene hinausgehend, sind umfassendere ‚Redens-Arten‘ gewaltgeprägt; sprachliche und diskursive Gewalt kulminieren in einer Art textueller Gewalt, mit der die Figuren ihre dramatischen Konzepte und entsprechenden Dramentexte durchsetzen wollen. Erst auf dieser autoreflexiven Textebene kommt die ästhetische Produktivität sprachlicher Gewalt voll zum Tragen, verdient die poetologische Lesart ganz ihren Namen: Die sechs zentralen dramatis personae beanspruchen – anders als die einen Autor suchenden Figuren Pirandellos – Autorschaft, Regie und Rollenverteilung. Gleichsam im Fadenkreuz der mit Gewalt aufeinanderprallenden Texte steht Luise Millerin.

Es kristallisieren sich heterogene dramatische Konzepte der ‚Autorinnen‘ und ‚Autoren‘ heraus, die sich hinsichtlich der Art des intendierten Textes, der Gewaltsamkeit des ästhetischen Aktes, des Dramenverlaufs und des von Luise (nicht) präsentierten Gegentextes unterscheiden.

An erster Stelle stand der Text des Präsidentensohns Ferdinand von Walter. Ein Romanenkopf ‚bastelt‘ an einem Riesenwerk der Liebe, wobei er sich an literarischen Modellen orientiert. Sein zugleich empfindsames und heroisches Drama basiert auf einem lektüregebundenen Liebesideal, das in dem metaphorischen Konzept ‚Liebe ist Sprache‘ eine prägnante Ausprägung erhält – und das in reizvollem Kontrast zu Ferdinands Postulat oraler, unvermittelter Liebe steht. Als Signatur des Liebesdramas kann der Kernsatz ‚Dieses Weib ist für diesen Mann‘ gelten, mit dem Ferdinand seinen deterministischen Idealtext umreißt.

Sein Autoranspruch ist ein Anspruch auf Autorität, Auctoritas, und massiv mit Gewalt verknüpft. Wenn Liebe vornehmlich als Sprache konzeptualisiert wird, muß auch ihr Gewaltaspekt verbal realisiert werden; dementsprechend waren vielfältige Erscheinungsformen sprachlicher und diskursiver Gewalt beobachtbar, die das Liebesdrama generieren sollen.

Die sprachliche Bedrängung, oft verbunden mit physischer, realisiert sich in imperativischen Sprachstrukturen – zugespitzt in inquisitorischen Verhören –, in Okkupation von Redezeit und Themenkontrolle, was sich in Ignoranz und monologischem Überrennen widerspiegelt. Ferdinand verfügt über Luise, indem er ihre Reden massiv modifiziert und sogar ihr Leben in einem taktischen Gesprächszug funktionalisiert. Gewaltgeprägt sind die heroisch-herrische Geste des Fluchtplans und die destruktive Reaktion auf dessen Verweigerung, der Sprachrausch des mörderischen Racheentschlusses und die zynische Dekonstruktion des empfindsamen Liebesdiskurses. Die Attacken gegen Luise, deren ökonomische und ästhetische Verdinglichung immer markanter wird, steigern sich zu Drohungen, Beleidigungen und Demütigungen und kulminieren im physischen Gewaltakt, der Mordtat.

Wie entwickelt sich Ferdinands mit Gewalt generierter Text nun im konkreten Verlauf des Dramas? Der intendierte glückliche Ausgang einer Geschichte, in deren Mittelpunkt die mutige Durchsetzung der Ansprüche eines Liebespaars stehen soll, wird in der symbolischen Hochzeit in II,5 gleichsam als potentieller Schluß durchgespielt, realisiert sich aber nicht.

Ein heroisch-empfindsames Liebesdrama, dessen märchenhafte und utopische Elemente seine Literarizität akzentuieren, macht typische Handlungsmuster erwartbar. So erwartet der Autor Ferdinand geradezu Komplikationen, deren Überwindung seiner Liebe ein würdiges Zeugnis ausstellte, wie die Versuchung durch die Mätresse oder die Ablehnung durch den Vater. Zudem verführt die literarisch geprägte Erwartungshaltung ihn dazu, einen Nebenbuhler für realistisch zu halten und in Luise eher die Betrügerin als die Märtyrerin zu sehen. In seinem Drama ist als Rivale ein Mann, nicht ein soziales Normensystem vorgesehen; die adäquat erscheinende Reaktion, das Duell, ist ebenfalls literarisch vorgeprägt.

Luises vermeintlicher Verrat, eigentlich Intrige und Ignoranz, schließt das gute Ende aus; Ferdinand zielt daher auf eine – ebenfalls heroisch-empfindsame – Lösung, die Liebe mit Rache verquickt: die Vereinigung im Tod. Die Umschreibung des dramatischen Konzeptes erfordert einen Rollenwechsel. Wenn die Heilige zur Hure mutiert, wird ihr Retter zum Rächer. Der desillusionierte empfindsamer Autor de(kon)struiert sein Liebesideal samt zugehörigem Text, den er fast parodistisch in einen galanten, mehr komischen als tragischen Roman umschreibt.

Wie ein Intermezzo wirkt der plötzliche Wunsch, durch Herstellung von Nähe doch eine Wende – vielleicht die Versöhnung – zu provozieren. Denn Ferdinand erweist sich als unfähig, der Bösen die Rolle der Guten zurückzugeben: Der letzte Akt des Dramas, die Katastrophe, steht bereits fest, als der Handlungsverlauf Ferdinand doch noch zu einer Restituierung des Status der Heiligen zwingt. Seine fixierte Rächerrolle ist nur noch gegen ein anderes Objekt, den Vater, ausagierbar, der unvermittelte Umschwung zur großzügigen Vergebungsgeste wirkt fast wie eine übertrumpfende Antwort auf die Märtyrerinnenhaltung Luisens.

Das heroisch-empfindsamer Liebesdrama scheitert, denn obwohl zumindest der Plan des Doppeltodes gelingt, ist dieser eher eine Addition von Rachemord und trotzigem Freitod als eine innige Verschmelzung. So wie dem göttlichen Schöpfer das Kunstwerk ‚Luise‘ mißlungen zu sein scheint, ist auch Ferdinands Kunstwerk gescheitert: das ‚Riesenwerk‘ der Liebe.

Das skizzierte Liebesdrama erfordert eine bestimmte weibliche Hauptfigur. Übernimmt Luise die ihr zugewiesene, in der Literatur vormodellierte Rolle, verweigert sie das Mitspielen, oder gelingt es ihr gar, die Regie zu übernehmen? Zunächst verhält sie sich durchgehend passiv, abgesehen von vergeblichen Versuchen, das Gespräch umzufokussieren. Ihre Reaktion auf den Gewaltdiskurs ist reine Negation: gequälte Ablehnung, Verstummen, Flucht, Todesahnung, Sich-Sträuben gegen empfindsamer Utopien und symbolische Hochzeit.

Aus der Verweigerung heraus beginnt Luise mit der Formulierung eines gewaltlosen Gegentextes, der den empfindsamen Liebesdiskurs mit dem bürgerlichen Diskurs von Moral, Tugend und Verzicht konfrontiert. Ihr gesellschaftsaffirmativer

Text erweist sich als Märtyrerdrama, zu dessen Heldin sie sich pathetisch stilisiert und dessen Thema der Sieg der Pflicht über die Liebe ist – was vom skeptischen Ferdinand aggressiv abgelehnt wird.

Auf seinen dramatischen (Dis-)Kurs schwenkt Luise einmal zurück: In V,1 plant sie den Liebestod als letzte Möglichkeit empfindsamer Verschmelzung. Jene Marginalisierung des bürgerlichen Normendiskurses, der den Selbstmord verurteilt, wird durch die endgültige Entscheidung für die Rolle der geopfert Tochter aufgehoben. Die Liebeshandlung tritt zurück, wird sprachlich durch die Rückkehr zur konventionellen Rede gleichsam ausgelöscht.

Der Text der märtyrerhaft entsagenden Bürgerstochter, aus deren Warte das Mord und Selbstmord synthetisierende Todesprojekt nur entsetzen kann, überhöht sich am Ende ins Melodramatische, wird aber von dem gescheiterten Autor Ferdinand schließlich anerkannt.

Ein anderer ‚Co-Autor‘ begrüßt Luises Entscheidung für die Märtyrerinnenrolle zugunsten der patriarchalischen Ordnung von vornherein: Der Gegentext des Musikmeisters Miller kann nur dann funktionieren. Seine ‚Inhaltsangabe‘ des Liedes „von der Tochter, die, ihren Vater zu ehren, ihr Herz zerriß“ (KL 89), trifft ins Zentrum des Schillerschen Dramas. Millers Text, dessen Literarizität sowohl die variierenden Genrebezeichnungen ‚Geschichte‘, ‚Lied‘ und ‚Ballade‘ als auch die Inszenierung ihres Autors als Dichter, Komponist und Sänger signalisieren, wird von seinem Autor auch hinsichtlich der Wirkungsästhetik (die ‚Weinenden‘ verweisen auf das von Rührung und Mitleid affizierte Publikum) charakterisiert. Es ist offensichtlich, daß der gegen die empfindsame Belletristik polemisierende Musiker selbst ein empfindsames Drama – ein rührendes Familienstück – intendiert.

Wenn ‚Gram‘ zur Geschichte, Trauer zum Text wird, dann fallen Gewaltakt und poetischer Akt zusammen. Millers Mittel zur Textgenerierung richten sich buchstäblich mit aller Gewalt gegen die weibliche Hauptfigur, deren Rollenfach – Tochter oder Liebende – zur Debatte steht. Die gewaltvolle Durchschlagkraft seiner Rede basiert auf dem von der Tochter verinnerlichten bürgerlich-patriarchalischen Moraldiskurs.

Die verbalen Gewaltakte sind teilweise denen des Rivalen Ferdinand vergleichbar: Okkupation von Redezeit, Signalisierung eines (inzestuös gefärbten) Besitzanspruchs, Pendeln zwischen herrisch-imperativischer Sprache, zur Themenkontrolle eingesetzten Redeverbote und Ignoranz, Funktionalisierung Luises in gewaltvoller Rhetorik und Gestik. Ein erfolgsentscheidender Unterschied ist das manipulative Element, mit dem Miller seine ‚zärtliche Herrschaft‘ erpresserisch ausspielt und seine Macht perfekt inszeniert. Darüber hinaus treibt er Luises ökonomische Verdinglichung auf die Spitze, etwa in der Kosten-Nutzen-Rechnung des betrogenen Anlegers, der finanziellen Verwertbarkeit des Leids durch Ästhetisierung, der Ausstattung Luises als Statussymbol und schließlich ihrer Funktionalisierung als Handelsware.

Zum Verlauf des rührenden Familiendramas: Der Musikmeister ist von Anfang an bestrebt, die empfindsamen Liebesgeschichte zu verhindern. Seine Vater-Tochter-Geschichte ist ursprünglich durch und durch untragisch; eine Opferung der Tochter, die ganz unspektakulär eine gute bürgerliche Partie zum ökonomischen Vorteil des

Vaters machen soll, ist nicht notwendig. Millers dramaturgischer Anspruch äußert sich in dem dominanten Gestus, mit dem er in II,4 die Rollenverteilung (Verführer, Kupplerin) übernimmt.

Er inszeniert sich mit dem Gang zum Präsidenten und dem Gang über die Grenze als Handelnder, der das Liebesdrama unterbindet und gegen andere Texte angeht, etwa gegen den Walters, der die tugendhafte Tochter als Hure stigmatisiert. Seinen spektakulärsten Angriff unternimmt Miller gegen Luises Text selbst, den er mit der perfekten Inszenierung des leidenden Vaters pariert. Er verhindert die Schlußversion des freiwilligen gemeinsamen Liebestodes, arbeitet konsequent der Versöhnung des Paares entgegen. Aber auch sein eigener Plan einer glücklich endenden Vater-Tochter-Geschichte, deren inzestuöse Komponente ‚Hochzeit‘ und Fluchtphantasie offenbaren, scheitert.

Dem Autor der Geschichte von der Tochter, deren Opfer sich im Dramenverlauf als notwendig herauskristallisiert, mißlingt die angestrebte Austarierung von Ratio und Emotion. Das wohltemperierte Familienstück endet als leidenschaftliches Drama von Liebe und Haß. Verantwortlich dafür ist nicht die sich der väterlichen Regie fügende Tochter, sondern ihr Geliebter – und Miller selbst, der ihm regelrecht zuarbeitet: Der vom Reichtum Korruptierte gibt die Regie ab, er überläßt dem Konkurrenten das Feld für die Katastrophe.

Gibt es einen zum ‚Vatertext‘ konträr verlaufenden ‚Tochertext‘? Luises Entscheidung für ein Märtyrerdrama ohne tödliches Ende, in dem sie die entscheidende Heldin spielt, geht konform mit Millers Intention. Schon beim ersten Konflikt, als sie einer empfindsamen Liebesreligion das Wort redet, geht Luise in die Defensive, reagiert unterwürfig auf den bürgerlichen Normendiskurs. Vom väterlichen Dramen(dis)kurs weicht sie zwischenzeitlich ab, zieht aber ihr Votum für die Rolle der tragisch Liebenden, der der Tod Erfüllung bedeutet, zurück: Unter der manipulativen Gewalteinwirkung wird ihre Gegenrede auseinandergenommen. Der fremdbestimmten Autorin bleibt die resignative Ergebung in die Rolle der geopferten Tochter.

Die zweite Vaterfigur in *Kabale und Liebe* repräsentiert eine von aller Zärtlichkeit entblößte patriarchalische Herrschaft. Das dramatische Konzept des Präsidenten von Walter sieht weder ein idealistisches, empfindsames Liebesdrama noch ein rührendes Familienstück vor. Aus Machtinteresse entwirft er mit seinem Sekretär ein Intrigenstück, in dessen Handlungsplan der Sohn sich einpassen soll und seine Geliebte als verdinglichtes Funktionselement integriert wird. Ferdinand charakterisiert den väterlichen Gewalt-Text mit seiner Rede von der zürnenden Liebe, die im Gegensatz zur Holzpuppe ungehorsam geworden sei, treffend als eine Art Marionettentheater. Zugunsten des Machtkalküls reduziert der Präsident, der die Rollenverteilung und damit die Regie des Dramas beansprucht, Menschen auf Marionetten. Beim Fädenziehen hilft der Sekretär, buchstäblich einspannen läßt sich der Hofmarschall.

Der auf tyrannischer Macht – ‚potestas‘ – gründende Diskurs des Präsidenten ist Gewalt – ‚violentia‘ – in brutalster Form. Walter attackiert Luise in einem kriminalistischen Verhör, das sich von aggressiver Rücksichtslosigkeit in beleidigende Beschimpfung steigert, schließlich von verbaler in physische Gewalt umschlägt. Die

eindringlichste Beschreibung der präsidentialen Gewalt liefert Ferdinands Metapher von der auf dem Körper fixierten, deformierenden Schrift.

Zu Beginn des Dramas ist Walters Ziel schlicht die der Machterhaltung dienende, standesgemäße Verheiratung des Sohnes. Deshalb durchkreuzt er das Liebesdrama, will den Roman beenden. Dessen weibliche Hauptfigur paßt nur nach einem Rollenwechsel in seinen Plan: als Affäre, gar als Dirne auf Ferdinands Weg zum galanten Hofmann. Wenn die Bürgerin und ihre Familie sich widersetzen und ‚die Plane‘ zu zerschlagen drohen, stellen sie ein gefährdendes Moment dar und werden zum Angriffsziel der Gewalt.

Die erste Intrige scheitert an Ferdinands Drohung, die Geschichte der präsidentialen Machtergreifung zu erzählen, die zweite gelingt. Walter und Wurm zerstören die Liebe(sgeschichte), indem sie deren autodestruktive Energie durch eine Kabale anregen. Ihr Text ist ein satanisch feines Gewebe – und scheitert trotzdem. Am Schluß muß der Präsident die Fäden seines Intrigenstücks aus der Hand geben, die Marionetten werden ungehorsam. Insbesondere sein Sohn fällt aus der Rolle, indem er mit Gewalt ein katastrophisches Dramenende durchsetzt.

Ein oppositioneller Text Luises bleibt fast aus. Es sind Vater und Geliebter, die gegen den tyrannischen Gewaltdiskurs aufbegehren, gegen die erzwungene Dirnenrolle protestieren, da diese mit den Rollen der tugendhaften Tochter und der angebeteten Geliebten unvereinbar ist. Die Attackierte selbst, die sich angesichts der ‚Vaterwelt‘ nur negativ, als ‚Nichts‘ begreift, beantwortet zunächst gehorsam die Verhörfragen, verstummt dann und setzt der absoluten Macht lediglich ihre physisch markierte Ohnmacht entgegen.

Die Geste des Verzichts zugunsten des Vaters, dem sie den Sohn wiederschenken will, wird nur einmal widerlegt, und zwar durch den Freitodentschluß, der schon den eigenen Vater brüskierte. Luise will Walter auf ihre Weise – Herz gegen Kopf – überlisten, doch Miller entwendet ihr ihre ‚Waffe‘, den Brief. Nachdem sie so kampfunfähig gemacht worden ist, signalisiert sie bis zum Dramenende bedingungslose Anerkennung der patriarchalischen Macht. Die märtyrerhafte Vergebungsgeste der Sterbenden schließt den Präsidenten ein.

Der Sekretär Wurm ist der Drahtzieher im Intrigendrama. Er zieht die Fäden im Marionettentheater, knüpft das ‚satanisch feine Gewebe‘. Seine Motivation speist sich aus einer eigenen Zielsetzung: der Ehe des Intriganten mit dem Opfer der Intrige.

Wurm ist der subtilste Mechaniker der Gewaltsprache – und der Gewaltschrift. Seine Dialogtaktik ist die psychologische Folter, deren Mittel nicht ignoranten Überrennen oder herrische Gesprächskontrolle und -dominanz sind, sondern äußerste sprachliche Reduktion. Außer jenem mit zynischer Attitüde vorgebrachten, hochmanipulativen Verknappen und Verschweigen von Information zählt das aufgezwungene Diktat der Lüge zu Wurms grausamen Methoden der sprachlichen Gewaltausübung, die als regelrechte Vergewaltigung bezeichnet werden kann.

Da eines Schreibers Ausdrucks- und Handlungsmedium par excellence die Schrift ist, besteht Wurms handlungsentscheidende Aktion folgerichtig darin, Luise zur Verschriftlichung einer erlogenen Liebe zu zwingen. In der zunächst nur mündlichen

Auseinandersetzung gelingt der Millertochter ein einziger effektvoller Gesprächszug, dessen Wirkung bald verpufft. Nach dem Wechsel zum schriftlichen Medium kulminiert die Vergewaltigung in dem Diktat der die Liebe zerstörenden Kabale. Der Triumph des Gewalt-Textes, der Luises Identität, von ihr selbst als Name, Liebe und Lebensglück konkretisiert, gleichsam vernichtet, ist vorläufig. Am Ende scheitert der Sekretär wie die anderen Sprach-Gewaltigen.

Es ist jedoch nicht der Gegentext der Dialogpartnerin, an dem er scheitert, obgleich jener ungewöhnlich offensiv ist. Luises stolze Sprachgesten, oft pathetische, gar zynisch-polemische Anklagen, erinnern an Ferdinands Rhetorik, ebenso tut dies die häufige imperativisch-interrogative Struktur ihrer Rede. Der Wider-Spruch der Bedrängten gegen das ihr aufgezwungene Rollenscript bleibt aber mit einer Ausnahme ohne Wirkung. Nach heftigem Kampf und wiederholtem Stocken des Diktats unterwirft Luise sich, gibt ihre Rede auf, die unter der manipulativen Gewaltsprache regelrecht zerreißt. Dem Sekretär gelingt es wie den anderen Männern außer Ferdinand, Luise seine Wunschrulle aufzuzwingen: die der Betrügerin.

Die einzige weibliche Gegenspielerin Luises, Lady Milford, knüpft hinsichtlich der ‚Textgattung‘ an einen anderen Autor an. Das Ziel der höfischen Mätresse ist vergleichbar mit dem Ferdinands: Sie strebt die Inszenierung eines empfindsamen und heroischen Liebesdramas an, allerdings mit anderer Rollenbesetzung. Zugleich jedoch basiert ihr Plan auf einer Intrigenhandlung, geht also gewissermaßen eine Synthese der Pole ‚Liebe‘ und ‚Kabale‘ ein. Wenn Ferdinand ein Riesenwerk der Liebe, sein Vater und Wurm ein Werk der Kabale schaffen wollen, dann verbindet Milford beides im „Werk – meiner Liebe“, das scheinbar eine „Hofkabale“ (KL 27) ist.

Zur Durchsetzung ihres Werks wendet die Lady ausdrücklich Gewalt an. Sie bedrängt die Rivalin mit verhörtartigen Fragen, attackiert sie mit Demütigungen, die ihre standesmäßige Überlegenheit ausspielen, mit Einschüchterungsversuchen bis hin zu Beschimpfungen, Drohungen und aggressiven Rachephantasien.

Bemerkenswerterweise sind Formen verbaler Gewalt – und zwar die wirkungsvolleren – diesmal auch bei der Millertochter nachweisbar; die Reden der Frauen prallen buchstäblich mit Gewalt aufeinander. Einerseits ist Luises wortgewaltiges, sogar körperlich bedrängendes Pathos, mit dem sie ihre auf dem bürgerlichen Moraldiskurs basierenden Angriffe und Anklagen vorträgt, durchaus mit Milfords Rhetorik vergleichbar; die auffälligste Analogie bieten die aggressiven ‚Gespensterphantasien‘. Andererseits unterscheidet die Taktik der Bürgerin sich von derjenigen ihrer Rivalin. Deren nackter, rachlüsterner Gewalt-Diskurs unterliegt der manipulativen, subtil verdeckten Gewaltstruktur der konkurrierenden Rede Luises.

Wie geht es der Autorin Milford im Verlauf der Dramenhandlung, vor deren Beginn sie das Projekt von Liebe und Kabale eingefädelt hat? Ihr Ziel ist die weibliche Hauptrolle im Liebesdrama und damit die Suspensierung der Konkurrentin von dieser Position. Die Auseinandersetzung erweist bald, daß Luise sich nicht in die Nebenrolle abdrängen läßt, sondern früh einen aggressiven Gegentext, gekoppelt mit dem Anspruch auf Gesprächsregie, formuliert.

Die Gegnerinnen haben das gleiche Ziel, die Dissoziierung der jeweils anderen und des Geliebten. Luise befindet sich zum Zeitpunkt des Gesprächs, nach Briefintrige und Zerwürfnis mit Ferdinand, bereits in einer ausweglosen Situation. Ihr bleibt nur die Rolle der tugendhaften, verzichtenden Märtyrerin – obgleich sie kurz darauf noch einmal jemand anderen spielt: die zum Freitod entschlossene, empfindsame Liebesheldin. In jedem Fall mißgönnt sie Milford die Rolle der erfüllten Liebenden. Indem Luise deren Machtgehabe die eigene Machtlosigkeit entgegenhält, ihren vermeintlich freiwilligen Verzicht als wahre Heldinentat inszeniert, manipuliert sie die Mätresse mit einem bürgerlich-empfindsamen, typisch weiblichen Rollenangebot. Die provozierte Lady ändert das dramatische Konzept, schreibt sich selbst die großartige Verzichtsgeste einer Tugendheldin auf den Leib. Die Konkurrenz einer ebenfalls märtyrerhaft entsagenden Heroin muß Luise Millerin nicht stören, denn die Fortsetzung der Milfordschen Geschichte ereignet sich nicht mehr auf der Bühne dieses Dramas.

Kabale und Liebe präsentiert sich als satanisch feines Gewebe konkurrierender, sich gegenseitig zerstörender Texte. Eine interessante Beobachtung ist dabei zu machen: Es ist gerade Luise, das Hauptangriffsziel der sprachlichen, diskursiven und textuellen Gewalt, deren Scheitern nicht so radikal ist wie das der anderen AutorInnen. Schon beim ersten Auftritt nimmt sie die Rolle der entsagenden Tochter ein und läßt diese, nach kurzer Abweichung, zuguterletzt in einer märtyrerhaft überhöhten Pose münden. Dabei soll nicht übersehen werden, daß jene Rolle natürlich auch einem Zwang unterliegt – der Befolgung des verinnerlichten Normensystems.

Die nicht nur an Luise erkennbare Rollenverhaftetheit ist bemerkenswert. Sie läßt den Schluß zu, daß Schillers Figuren noch nicht als psychologisch differenzierte, einzigartige Persönlichkeiten erscheinen, sondern vielmehr bestimmte, äußerst heterogene Rollenschemata wählen. Besonders deutlich zeigten sich die Entscheidungen und Wechsel der Rollen und zugleich der dramatischen Konzepte bei den drei Liebenden Ferdinand, Luise und Lady Milford.

Hält das bürgerliche Trauerspiel eine derartige Uneinheitlichkeit der dramatischen Konzepte aus, ist die Gattung so flexibel? Skepsis ist angebracht. ‚Sechs Autoren schreiben ein Drama‘: Die spielerisch anmutende Abwandlung des Pirandelloschen Titels bestätigt erneut ihre Fruchtbarkeit. Wenn das Theaterstück Pirandellos eine immanente Poetik des unmöglich gewordenen Dramas bzw. seines Scheiterns darstellt, dann ist das poetologische Extrakt des Schillerschen Textes ebenfalls mit Begriffen wie Scheitern, Negation oder Ende beschreibbar: Anstelle eines Dramas ‚aus einem Guß‘ existiert eine Pluralität verschiedener Dramen(entwürfe) – die sich zudem gewaltsam destruieren.

Die gattungstheoretischen Konsequenzen aus der hier vollzogenen poetologischen Lesart sind gravierend. Kritisch zu überprüfen ist die gängige literatursoziologische These von der ideologischen Selbstversicherung des Bürgertums als zentraler Gattungsfunktion, die erst mit *Maria Magdalena* Mitte des neunzehnten Jahrhunderts obsolet geworden sei: Erst mit Friedrich Hebbel sei das bürgerliche Trauerspiel zum Trauerspiel des Bürgertums geworden. Schon Schillers Drama, dessen

sprachliche und diskursive Gewaltimplikate analysiert wurden, muß auf seine Tauglichkeit als Instrument bürgerlicher Identitätsfindung befragt werden. Gegen die Nachweisbarkeit solcher identifikatorischer Rezeptionsmuster in der Wirkungsgeschichte soll damit nichts gesagt werden – zumindest aber Erstaunen über sie bekundet werden. *Kabale und Liebe* läßt eine solche Rezeptionshaltung nicht erwarten: Statt eines einheitlichen ‚bürgerlichen‘ Diskurses ist die gegenseitige Destruktion *verschiedener* Diskurse beobachtbar. Die Gattung des bürgerlichen Trauerspiels scheint schon bei Schiller an ein Ende zu kommen.

Begriffe wie ‚Scheitern‘, ‚Negation‘, ‚Ende‘ können dennoch produktiv verstanden werden: als Zeichen von Modernität. Wenn auch die schematische Rollenverhaftetheit der Schillerschen Figuren eher vormodern anmutet, so weist das Drama insgesamt durch seine komplexe diskursive und in gewissem Sinn ‚gattungssprengende‘ Struktur voraus auf die Moderne.