

KLAUS-DETLEF MULLER

## DIE AUFHEBUNG DES BÜRGERLICHEN TRAUERSPIELS IN SCHILLERS »DON KARLOS«

Die Auseinandersetzungen über das bürgerliche Trauerspiel, die zwischen 1750 und 1770 die literarische Kritik und das Publikum in Deutschland intensiv beschäftigten, haben in einem relativ kurzen Zeitraum zur Ablösung des Formtypus der heroischen Tragödie durch eine bürgerliche Dramatik geführt. Lessings »Hamburgische Dramaturgie« findet in der Theorie des bürgerlichen Trauerspiels ihren zu Unrecht oft vermißten<sup>1</sup> systematischen Bezugspunkt ebenso wie die für die kritische Diskussion in Deutschland zentral wichtigen Schriften Diderots und Merciers.<sup>2</sup> Nach der Durchsetzung der neuen Dramenform ist aber ihr sozialkritischer und politischer Anspruch rasch verbraucht: Sie endet in der trivialen Mode der Familien- und Rührstücke der Iffland, Schröder und Kotzebue<sup>3</sup>, deren »prosaische« Alltäglichkeit schon Hegel kritisch auf den Begriff gebracht hat.<sup>4</sup> Mag diese für einen von Anfang an poetologisch bewußten Autor wie Schiller unbefriedigende Entwicklung in ihren Konsequenzen mehr oder weniger durchschaubar sein, so ließ sich der herrschende Zeitgeist doch nicht einfach durch eine andersartige Orientierung überspringen. Seit 1770 hatte sich die bürgerliche Dramenform so vollständig durchgesetzt, daß sie — abgesehen von der Modeerscheinung des Ritterdramas im Gefolge von Goethes »Götz von Berlichingen« — keine Alternative mehr zuließ. Schillers Anfänge, entscheidend bestimmt durch die frühe Kenntnis der »Hamburgischen Dramaturgie«,<sup>5</sup> standen denn auch im Zeichen einer Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Trauerspiel. Das gilt für die Anlage der »Räuber« als Bruderkwitz in einem regierenden Haus ebenso wie für die Wahl des republikanischen Stoffes im »Fiesko«, der in einer Nebenhandlung nicht von ungefähr auch eine Kontrafaktur von Lessings »Emilia Galotti« enthält: die Wiedergewinnung der politisch-republikanischen Elemente der Virginia-Handlung; Freiheiten gegenüber dem historischen Stoff sind hier durch die ausdrückliche Berufung auf den »Hamburger Dramaturgisten« gerechtfertigt, und in der Vorrede argumentiert Schiller ganz im Sinne der bürgerlichen Dramaturgie: »Mein Verhältniß mit der bürgerlichen Welt machte

mich auch mit dem Herzen bekannter als dem Kabinet, und vielleicht ist eben diese politische Schwäche zu einer poetischen Tugend geworden.«<sup>6</sup>

Und in »Kabale und Liebe« erhält das bürgerliche Trauerspiel dann vollends seine letzte, gültige Gestalt, freilich im Zeichen eines von Streicher überlieferten Vorbehalts: Schiller wollte in dem Stück mehr »einen Versuch unternehmen, ob er sich auch in die bürgerliche Sphäre herablassen könne, als daß er sich öfters oder gar für immer dieser Gattung hätte widmen wollen«<sup>7</sup>.

Auch die frühen theoretischen Schriften weisen in die gleiche Richtung. So greift der »Schaubühnen«-Aufsatz die zeitgenössische Vorstellung vom latent politischen Gehalt der bürgerlichen Moralvorstellungen auf, indem er die aufklärerische Wirkung des Theaters explizit aus der höheren Gerichtsbarkeit der öffentlichen Meinung rechtfertigt.<sup>8</sup> Gleichwohl läßt Schiller sich auf den herrschenden Trend nicht wirklich ein. Während der Arbeit an »Kabale und Liebe« klagt er über den »Zwang, mich in eine andre Dichtart hineinzuarbeiten«<sup>9</sup>. Die poetologische Schwäche einer auf das Private eingeschränkten Konflikthanlage oder gar rein bürgerlich-privater Stoffe, wie sie in der zunehmend affirmativen Hausväterdramatik und im bürgerlichen Rührstück Konjunktur hatten, ist ihm bewußt. So fallen Dalbergs auf die Erneuerung der alten Haupt- und Staatsaktion gerichteten Bestrebungen<sup>10</sup> bei ihm auf fruchtbaren Boden. Mit dem »Don Karlos« unternimmt er gezielt den Versuch, die lange Zeit vernachlässigte Dimension der Öffentlichkeit für die Tragödie als ihr eigentliches Feld zurückzugewinnen,<sup>11</sup> und entdeckt — wie vielfach nachgewiesen wurde — in einem langen Entstehungsprozeß die dramatischen Qualitäten des historischen Stoffes, der dann im »Wallenstein« verbindlich festgeschrieben wird und das bürgerliche Drama auch explizit negiert. Das ist jedoch nicht im Sinne eines Paradigmenwechsels zu verstehen, wie ihn die »Don-Karlos«-Forschung in der Ablösung der Liebestragödie durch das politische Drama, des bürgerlichen Trauerspiels durch die politische Tragödie (Storz<sup>12</sup>), des »Gemäldes« durch die Intrigenhandlung (Böckmann<sup>13</sup>) gedacht hat. Und auch das vermeintlich klassizistische Konzept des Ideendramas wird in seiner vermittelnden Glätte dem Sachverhalt nicht gerecht, der freilich weniger widersprüchlich ist, als es den Anschein hat. Es ist nämlich möglich, den »Don Karlos« als eine kontinuierliche und insgeheim vielleicht sogar systematische Auseinandersetzung mit den Ansprüchen und Leistungen des bürgerlichen Dramas/Trauerspiels zu lesen, die in dessen Verfallsphase die Möglichkeiten und Schwächen dieser Form erkennt und produktiv überwindet, so daß sie in dem Werk im Hegelschen Sinne aufgehoben ist. Das führt nicht nur zu einer Entdeckung der poetischen Möglichkeiten des historischen Stoffes, son-

dem auch zur Wiedergewinnung tragischer Konstellationen, deren Gestaltung in der privat-alltäglichen Sphäre des bürgerlichen Trauerspiels nicht recht gelingen konnte — ein Erbe der Soziogenese der dramatischen Mischform.<sup>14</sup>

Schon in einem der frühesten Zeugnisse, dem Brief an Reinwald vom 27. März 1783, begründet Schiller sein Interesse am Stoff mit der Beobachtung, »daß man einen Mangel an solchen teutschen Stücken hat, die große Staatspersonen behandeln«<sup>15</sup>. Schon gut fünfzehn Jahre nach Lessings Kampf gegen die tragédie classique in der »Hamburgischen Dramaturgie« hat sich das bürgerliche Trauerspiel also konkurrenzlos durchgesetzt. Schiller sieht, wie er gut ein Jahr später an Dalberg schreibt, die Chance, durch »ein großes historisches Stück« den Wünschen von Kritik und Publikum entgegenzukommen: »Freilich ist ein gewöhnliches bürgerliches Sujet, wenns auch noch so herrlich ausgeführt wird, in den Augen der großen, nach außerordentlichen Gemälden verlangenden Welt niemals von der Bedeutung, wie ein kühneres Tableau, und ein Stück wie dieses erwirbt dem Dichter, und auch dem Theater dem er angehört schnellern und größeren Ruhm, als drei Stücke wie jenes.«<sup>16</sup> Noch deutlicher wird dieser Standpunkt, als die Arbeit am »Don Karlos« fortschreitet: »Ich kann mir es jetzt nicht vergeben, daß ich so eigensinnig, vielleicht auch so eitel war, um in einer entgegengesetzten Sphäre zu glänzen, meine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Kothurns einzäunen zu wollen, da die hohe Tragödie ein so fruchtbares Feld, und für mich, möcht ich sagen, da ist . . .«<sup>17</sup>

Das mag, ebenso wie die im gleichen Zusammenhang geäußerte Absicht, die »klassischen Stücke Corneilles, Racines, Crebillons und Voltaires« zu übersetzen und zu bearbeiten, also der tragédie classique neuerlich Geltung zu verschaffen, eine Reverenz an den Geschmack Dalbergs sein: Wichtig ist jedoch die klare Entgegensetzung von »bürgerlichem Kothurn« und »hoher Tragödie«, verbunden mit der Einsicht in die ungleich größeren tragischen Qualitäten der heroischen Sujets. Die Möglichkeiten des historischen Stoffes sind also bereits erkannt, und die Wendung gegen die von Anfang an problematisierte bürgerliche Gegenständlichkeit ist vollzogen, aber die Darstellungsgrundsätze bleiben der bürgerlichen Dramatik verpflichtet: »Carlos würde nichts weniger seyn, als ein politisches Stück — sondern eigentlich ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hauße, und die schreckliche Situation eines Vaters, der mit seinem eigenen Sohn so unglücklich eifert, die schrecklichere Situation eines Sohns, der bei allen Ansprüchen auf das größte Königreich der Welt ohne Hoffnung liebt, und endlich aufgeopfert wird, müßten denke ich höchst interessant ausfallen.«<sup>18</sup>

Schon die Terminologie, insbesondere der Begriff des »Familiengemäldes«, verweist auf bürgerliche Anschauungen, wie sie vor allem Diderot in seinen Theaterschriften vorgetragen hatte: Schiller geht es zunächst nur um die Rückgewinnung des öffentlich-repräsentativen Raumes als eines Feldes wirklich tragischer Konflikte. Aber er scheint sich dabei gängigen Ansichten anzuschließen, hatten doch Diderot und Lessing festgehalten, daß die hohen Standespersonen in der Tragödie nur als Menschen, nicht als Regenten das Interesse des Publikums finden: »... wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen.«<sup>19</sup> Will Schiller sich an dieser Argumentation orientieren, wenn er Philipp und Karlos als Vater und Sohn, Elisabeth als die um ihre Liebe betrogene Frau einführt und den tragischen Konflikt in den familiären Beziehungen begründet? In Wahrheit liegt in dieser scheinbaren Nähe zu geläufigen Anschauungen gerade der entscheidende Differenzpunkt und der Hebel für die Aufhebung des bürgerlichen Trauerspiels. Denn Lessing und Diderot war es darum gegangen, den ständischen Unterschied als unerheblich erscheinen zu lassen, die tragischen und dramatischen Wirkungen durch eine Perspektive zu erzielen, in der die Dramenfiguren ungeachtet ihres tatsächlichen Ranges als »unsergleichen« verstanden werden, in den Familienbeziehungen die Gleichheit einer menschlichen Verfassung deutlich zu machen. Genau darauf zielt aber Schiller nicht. Er benutzt vielmehr die höfische Stellung seiner Figuren, das Prinzip der ständischen Ungleichheit, um spezifische Zwänge sichtbar zu machen, denen diese privilegiertesten Personen, die Herrscher einer Welt, ausgeliefert sind und in denen sie eine Verkürzung und Entstellung ihrer Menschlichkeit erfahren. Erst daraus resultieren die tragischen Vorgänge.

Diese Fragestellung ist allerdings eine bürgerliche und hatte sich in der Praxis (kaum in der Theorie) des bürgerlichen Trauerspiels, soweit es den Standesgegensatz thematisierte (»Emilia Galotti« und die Dramen des Sturm und Drang einschließlich »Kabale und Liebe«) bereits angekündigt. Sie lautet: In welcher Weise verändern sich die zwischenmenschlichen (humanen) Beziehungen unter dem Zwang des Höfischen? Neu ist ihre Behandlung in einer geschlossenen, historisch verstandenen höfischen Welt. Und insofern spielt Schiller das Grundsätzliche seines Ansatzes herunter, wenn er das »Familiengemälde« in einen Gegensatz zum »politischen Stück« stellt. Tatsächlich macht er es sich nicht nur — ungeachtet aller Zensurrücksichten — von Anfang an »zur Pflicht, in Darstellung der Inquisition, die prostituierte Menschheit zu rächen, und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen«,<sup>20</sup> sondern weiß auch, daß er »nothwendig mit dem Nationalcharakter, den Sitten, und der Staatistik des (spanischen) Volks be-

kannt seyn«<sup>21</sup> muß, um seinen Intentionen zu genügen. Dabei geht es nicht um historische Dokumentation, sondern um die politische, im weiteren Sinne dann geschichtsphilosophische Dimension von Vorgängen, die der Dramatiker unbedenklich der sensationslüsternen, klatschsüchtigen höfischen Memoirenliteratur entnimmt.

Der dichterische Zugang zum Stoff beruht hingegen zunächst auf einer Identifikation. An Reinwald, schreibt Schiller in der Phase der ersten Konzeption: »Jede Dichtung ist nichts anderes, als eine enthusiastische Freundschaft oder platonische Liebe zu einem Geschöpf unsers Kopfes. . . . Wir schaffen uns einen Charakter, wenn wir *unsre* Empfindungen, und unsre historische Kenntniß von *fremden*, in andere Mischungen bringen. . . . Alle Geburten unsrer Phantasie wären also zuletzt nur *wir selbst*. . . . die Anschauung unserer Selbst in einem andern Glase.«<sup>22</sup>

Die Identifikation mit den Dramenfiguren, die das bürgerliche Drama über die mitleidige Einfühlung des Publikums gesucht hatte, wird hier schon in der Identifikation des Dichters mit seinem Helden vorweggenommen. Das ist die Rückübertragung des wirkungsästhetischen Gesichtspunkts in die werkästhetische Genese. Der Protagonist wird damit zum Inbegriff jener Vorstellung von Menschlichkeit, die der Dichter sich bewußtmachen kann. Nicht aus der Nachahmung der Natur oder der Geschichte entsteht die repräsentative Figur, sondern aus der Selbstobjektivierung ihres Schöpfers, der als Einzelmensch schon das ganze Wesen der Menschheit in sich trägt und Dichter nur in dem Maße ist, wie er es in seinen Gestalten zu objektivieren vermag.<sup>23</sup>

Die Konzeption des »Familiengemäldes« bedingt eine ungewöhnlich ausführliche und strukturell bedeutsame Exposition, die nicht von ungefähr (als Fragment) selbständig veröffentlicht werden konnte. Hier wird der Konflikt aufgebaut als Kollision legitimer menschlicher Ansprüche mit den Zwängen der Politik und Staatsräson unter dem menschenverachtenden Diktat des kirchlichen Machtanspruchs, d. h. als eine letztlich doch von Anfang an politische Konstellation. Das Interesse richtet sich auf den Infanten, die Hamlet-Figur eines Melancholikers. In das Geheimnis seines Kummers versucht der Beichtvater des Königs und Vertreter der Inquisition vergeblich einzudringen, während Karlos sich dem Freund aus Kindertagen und aus gemeinsamer akademischer Erziehung, dem Marquis Posa, vorbehaltlos öffnet. Die Freundschaft, die selbstgewählte und freiwillige Bindung verwandter Seelen, ist der einzige Bereich, in dem Menschlichkeit unter dem totalen Zwang der höfischen Öffentlichkeit — repräsentiert durch die besonders menschenunwürdige Form der von der Kirche kontrollierten spanischen Hofetikette — unverstellt überleben kann, ein Freiraum persönlicher

Autonomie. Im Freundschaftsdialog klärt sich die »Situation« des Infanten und der übrigen Protagonisten, unter denen Schiller den Marquis in der ersten Arbeitsphase charakteristischerweise noch nicht aufführt. Er ist zunächst Funktionsgestalt, die zwischen den durch die politischen Zwänge jeweils total isolierten Figuren ein Medium der Kommunikation und der handlungsmäßigen Verknüpfung schafft. Von der dramatischen Tradition her hat er die Rolle des Vertrauten und Vermittlers, den auch die tragédie classique braucht, um in der repräsentativen Öffentlichkeit die Innerlichkeit der Personen, ihre Leidenschaften zur Sprache bringen zu können.

Das Motiv der Ehe aus Staatsräson war in das bürgerliche Trauerspiel bereits eingeführt,<sup>24</sup> es verbindet sich hier mit dem für den jungen Schiller zentralen Komplex des Vater-Sohn-Konflikts als der Manifestation einer gestörten Weltordnung. Die höfische Politik ignoriert die persönlichen Interessen der betroffenen Individuen fraglos. Die Institution der Ehe läßt die Liebe des um sein Glück betrogenen Paares inzestuös werden: »Weltgebräuche, / Die Ordnung der Natur und Roms Gesetze / Verdammen diese Leidenschaft«<sup>25</sup> (V. 276 ff.). Das hindert nicht, daß Vater und Sohn zu leidenschaftlichen Rivalen werden: Der Sohn haßt den Vater als unverdient glücklicheren Nebenbuhler, der Vater ist auf den Sohn eifersüchtig, weil er weiß, daß er ihn ohne eigenes Verdienst verdrängt hat. Die Königin ist als Opfer des politischen Kalküls in ihrem Glücksanspruch, d. h. in ihrer Menschenwürde verletzt; ihr bleibt nur die erhabene Resignation. Das ist eine Darstellung der höfischen Situation aus bürgerlicher, an den Rechten des Individuums orientierter Sicht. Schiller kehrt also zur höfischen Tragödie zurück, indem er Politik und Hof als den Erfahrungsbereich einer aufs höchste gesteigerten Entfremdung des Menschlichen durch verdinglichte Gebilde zeigt. Die Repräsentanten der politischen Ordnung stehen nicht über den Zwängen, in denen sich die Staatsorganisation als Gewalt äußert, sondern sind ihr in extremer Weise ausgeliefert. Das ist eine Fortführung der Konzeption von »Kabale und Liebe« insofern, als die Repräsentanten des Staates nicht lasterhafte Menschen sind, die ihren Rang mißbrauchen, sondern Opfer des durch sie repräsentierten Systems. Der Infant, der Despot und die Königin sind weniger als selbst die Hofschranzen in der Lage, den Ansprüchen ihres subjektiven Wollens Geltung zu verschaffen.

Die Vater-Sohn-Beziehung ist von Anfang an gestört, hat im eigentlichen Sinne nie bestehen können: »Ich weiß ja nicht was Vater heißt — ich bin / Ein Königssohn« (V. 193 f.), ein Waisenkind am Thron (V. 191 f.). Seinen Vater hat er als Siebenjähriger zuerst gesehen (V. 311 f.), und beider Beziehung ist völlig objektiv. Dementsprechend äußert Philipp in der Thalia-Fassung auch abgrundtiefe Verachtung für das Verlangen der Köni-

gin, »mit ihrem kleinen Wiegenkind zu spielen«<sup>26</sup>. Der Infant ist hingegen vor allem der prädestinierte Thronfolger, ein gefährlicher politischer Konkurrent,<sup>27</sup> den die Eifersucht nochmals zum Rivalen entstellt. Natur ist pervertiert durch den Zwang der gesellschaftlichen Rollen. Die erste Begegnung von Karlos mit dem »Fürchterlichen, der, wie sie mir sagten, / Mein Vater war« (V. 313 f.), steht im Zeichen von vier Bluturteilen, also von Gewalt, Furcht und Fremdheit.

Zurückweisung erfuhr Karlos als Knabe auch von dem ihm intellektuell und infolge geringeren Zwanges auch menschlich überlegenen Posa, dessen Freundschaft er sich erst durch eine menschliche Erniedrigung, eine »auf Sklavenart« (V. 252) erlittene väterliche Bestrafung erwerben konnte. Und selbst diese Beziehung gilt nur auf Zeit, denn Posa glaubt zu wissen:

Don Philipp stirbt. Karl erbt das größte Reich  
Der Christenheit. — Ein ungeheurer Spalt  
Reißt vom Geschlecht der Sterblichen ihn los,  
Und Gott ist heut, wer gestern Mensch noch war,  
Jetzt hat er keine Schwächen mehr. Die Pflichten  
Der Ewigkeit verstummen ihm. Die Menschheit  
— Noch heut ein großes Wort in seinem Ohr —  
Verkauft sich selbst und kriecht um ihren Götzen. (V. 949 ff.)

Karlos kann darauf zunächst nur erwidern: »Wahr und schrecklich / Ist dein Gemälde von Monarchen.« (V. 969 f.) Den Terminus vom »ungeheuren Spalt«, der das Königshaus von der Menschheit trennt, gebraucht Schiller wiederholt: Er ist das zentrale Motiv seines Gemäldes der höfischen Welt. Dabei ist Vergottung nicht im Sinne der Lessingschen Kritik gemeint, daß man durch »Lebensart, Etiquette und Ceremoniel« in der Welt der Großen »den größern Theil der Menschen bereden will, daß es einen kleinern gäbe, der von weit besserm Stoffe sey, als er«<sup>28</sup> — hier geht es vielmehr darum, daß die Majestät aus dem Kreis des Menschlichen ausgeschlossen und damit ihrer Natur entfremdet wird, wie es sich in der Schilderung der höfischen Welt fortlaufend zeigt. Wenn Karlos also den Freundschaftsbund mit Posa erneuert, so widersetzt er sich den Zwängen seiner zukünftigen Rolle: Er beansprucht Brüderlichkeit, wo er nicht seinesgleichen haben darf, und er empfindet, als er dem Freund das Du anbietet, »süße Ahnungen von Gleichheit« (V. 1008). Wenn hier die Maximen der Französischen Revolution anklingen (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit), so ist das kein Zufall, denn der Freundschaftsbund steht notwendigerweise in den politischen Zusammenhängen einer späteren Zeit. So wird Karlos zum Rebellen gegen eine Ordnung, die ihm seine Menschenwürde nimmt,

und der von Philipp in einer beschränkteren Sicht gefürchtete Staatsstreich gehört zur Exposition der Figur, und zwar nicht nur im Sinne einer punktuellen Erfahrung von Gleichheit und Brüderlichkeit, sondern in dem Anspruch eines Dienstes für die Sache (Freiheit) der flandrischen Provinzen, als deren Sachwalter Posa von Anfang an, schon im Thalia-Fragment, eingeführt wird. Die individuelle Erfahrung einer gefährdeten Menschlichkeit muß sich gegen das Unrecht auflehnen, das den Provinzen angetan wird, d. h., wenn Karlos sich dem Zwang widersetzt, von der Menschheit durch einen ungeheuren Spalt getrennt zu sein, und also Freundschaft sucht, so schließt das auf der durch seinen Rang gegebenen politischen Ebene die Sorge für die Menschenwürde der religiös Verfolgten notwendig ein: Das Private ist von der Konstellation her notwendig politisch.

Das wird auch in der Unterredung mit der Königin deutlich. Elisabeth, wie Karlos das Opfer eines politischen Schachers (»Unterpand zerbrechlicher Verträge«),<sup>29</sup> macht deutlich, daß jede gewaltsame Aufhebung ihrer Ehe eine neuerliche und unerträgliche Erniedrigung ihrer persönlichen Würde wäre, und weist Karlos — schon in der Thalia-Fassung — auf den Weg der politischen Pflicht: »Elisabeth / War Ihre erste Liebe. Ihre zweyte / Sey Spanien.« (V. 792 ff.) Die Beziehung zur flandrischen Sache hatte der Infant schon selbst hergestellt: »Wie könnten, / Wo Sie Regentinn sind, die Alba würgen? / Wie könnte Flandern für den Glauben bluten?« (V. 691 ff.) So ist die Königin als Opfer des politischen Kalküls folgerichtig die Verbündete Posas, und sie kann dann auch schließlich bewirken, daß nach ihrem Beispiel der Infant den erhabenen Verzicht auf die individuelle zugunsten der Menschenliebe leistet (V. 5342 ff.), sich anschickt, sein »bedrängtes Volk / Zu retten von Tyrannenhand« (V. 5345 f.): Das persönliche Leiden ist mit dem des Volkes vermittelt und nur in ihm aufzuheben.

König Philipp ist zunächst jenes Schreckensbild der Majestät, das Posa Karlos vorhält: Tyrann, Despot, unmenschlicher Herrscher. Immer wieder wird seine Gestalt im ersten Akt mit Bluturteilen und Blutgerichten in Verbindung gebracht. Auch von der Rückkehr des Hofes nach Madrid erwartet man sich ein Autodafé, eine Ketzerverbrennung als unterhaltsames Spektakel. Die Königin, die sich als aufgeklärtere Französin den fremden Blick für die spanischen Greuel bewahrt hat, erschrickt vor der freudigen Erwartung ihrer korrumpierten Hofdamen und erhält zur Antwort: »Es sind ja Ketzer, die man brennen sieht.« (V. 422) Aus der Sicht des 18. Jahrhunderts sind Ketzerverbrennungen eines der größten Greuel der Menschheitsgeschichte. Von Gottfried Arnolds »Unpartheiischer Kirchen- und Ketzehistorie« (1699/1700) bis zu Lessings »Nathan« ist das Problem der religiösen Toleranz eines der zentralen Anliegen der Aufklärung gewesen, ein

Gradmesser für die Einschätzung der menschlichen Würde. Deshalb bringt Schiller den Despotismus Philipps II. in engste Verbindung mit der Institution und der Tätigkeit der Inquisition. Die zerstörten Familienbeziehungen liegen auf einer Ebene mit diesen Formen der Gewalt. Ausdrücklich konstatiert Posa die politische Ruhe in Spanien als Gegensatz zur politischen Bewegtheit des übrigen Europas (V. 522 ff.). Sie ist das Ergebnis der in Philipp repräsentierten Herrschaft.

Und dem entspricht auch Gewalt im privaten Bereich, die Schiller auf sehr bedeutsame Weise in der Etikette und im Hofzeremoniell sichtbar werden läßt.<sup>30</sup> Hier liegt einer der wichtigsten Komplexe bürgerlicher Kritik am Hofleben. Die junge Königin, von Frankreich her an freiere Formen gewöhnt, fühlt sich eingekerkert, und sie ist es auch, wie sich in I/6 zeigt, wo der König die von der Königin verfügte Entfernung ihrer Hofdamen mit strengsten Strafen ahndet. Der Hofstaat ist unter dem Schein des Glanzes repräsentativer Öffentlichkeit eine totale Entwürdigung der Person. Die Königin wird — wie auch der Infant — bewacht wie eine Gefangene, und wenn der Despot sich zu seiner Eifersucht bekennt, so ist das zwar menschlich, aber höchst ambivalent, denn auch die Eifersucht äußert sich als Gewalt. Philipp sucht nicht das Vertrauen und die Liebe der Gattin, sondern überwacht ihre Kerkermeister und erklärt seinen Besitzanspruch. Das ist die Haltung des durch sein Amt seiner Menschlichkeit entfremdeten, der eifersüchtig ist, ohne Liebe wecken zu können. Nicht von ungefähr verläßt der Monarch, nachdem er sein Mißtrauen gegen Frau und Sohn öffentlich verlautbart hat, die Szene mit der Ankündigung eines Ketzergerichts als einer grausamen Warnung für die Niederlande, deren Partei die Königin und der Infant ergriffen haben. Private Sphäre und Politik verschränken sich, um so mehr, als Elisabeth und Karlos, die Parteigänger der flandrischen Provinzen, gleich zu Beginn mit dem Abscheu gegen die Ketzerverbrennungen als Aura der königlichen Macht und der Person des Monarchen eingeführt werden:

Dieß Blutgericht soll ohne Beispiel seyn;  
Mein ganzer Hof ist feierlich geladen. (V. 899 f.)

Die Exposition des »Familiengemäldes aus einem fürstlichen Hause« ist also sehr wohl eine historisch-politische, die »Situation« der Protagonisten ist bestimmt durch den Verlust von Menschenrecht und Menschenwürde in der höfischen Welt und durch sie. Die Familienbeziehungen, in denen das bürgerliche Trauerspiel das Prinzip der Gleichheit sichtbar machen wollte, sind hier der Maßstab einer auf Erschütterung abzielenden Ungleichheit, durch sie gewinnt Schiller die Möglichkeit einer Hofkritik aus dem Geiste seiner humanitätsphilosophischen Normen. Die Dramaturgie des bürger-

lichen Trauerspiels bringt also die politischen Implikationen des Stoffes zuallererst zur Erscheinung. Und die Kritik liegt auch nicht auf der Ebene der geläufigen Hofkritik, denn nicht persönliches Versagen und Lasterhaftigkeit der Herrschenden sind die bestimmenden Momente, sondern die zwangsläufige Beschränkung der persönlichen Möglichkeiten durch die Macht der verdinglichten Gebilde, durch Institutionen, Herrschaftsform und politisches Kalkül, die nur die Alternative affirmativen Verzichts auf Selbstverwirklichung oder der Rebellion lassen — und letzteres auch nur unter Preisgabe subjektiver Glücksansprüche. Auf dieser Ebene liegt, wie noch zu zeigen ist, die eigentliche Aufhebung des bürgerlichen Trauerspiels, das für die Exposition in einer durch die Stoffwahl bedingten konsequenten Veränderung noch bestimmend ist. Dabei stößt Schiller mit gutem Grund an die Grenzen der theatralischen Darstellung: Das »Familiengemälde aus einem königlichen Hause« kann »kein Theaterstück werden«<sup>31</sup>. Die Form der dramatisierten Erzählung in der Thalia-Fassung läßt dafür einen vom Autor nicht realisierten Grund erschließen: Die Formen der Selbstentfremdung und ihre Begründung in den verdinglichenden Zwängen der gesellschaftlichen Institutionen führen im 18. Jahrhundert zur Romanform als der Gattung zeitgemäßer Schilderung von Wirklichkeit,<sup>32</sup> und in dieser Entwicklung sind auch die epischen Elemente der Exposition des »Don Karlos« begründet.

Die weitere Analyse steht zunächst einmal vor gewissen Schwierigkeiten. Schillers Äußerungen verweisen auf Änderungen der Konzeption. Andererseits hat er aber in der Vorrede zur Thalia-Fassung angekündigt, daß »der ganze Gang der Intrige ... schon in diesem ersten Aufzug veraten sein (wird)«<sup>33</sup>. Das gilt für die dramaturgische Konzeption, die von Anfang an einheitlich ist, während Figurengestaltung und Ideenentwicklung Präzisierungen erfahren. Diese sind jedoch im bürgerlichen Verständnis der höfischen Welt von vornherein angelegt und ergeben sich primär aus der hier begründeten genaueren Orientierung an den historischen Zusammenhängen,<sup>34</sup> also in einem Selbstklärungsprozeß, der zu einer folgenreichen Einsicht in das Verhältnis von Dichtung und Geschichte führt. Die Konzeption ist aber insofern einheitlich, als sie die in der Dramaturgie des »Familiengemäldes« angelegte Wahrnehmung der Selbstentfremdungszwänge in der höfischen Welt historisch vertieft und geschichtsphilosophisch reflektiert.

Das gilt auch für die Fortführung als Intrigenhandlung und für die Verwendung der »coups de théâtre«. Hier liegt kein Abweichen von der dramaturgischen Linie vor, denn die Intrige erscheint als das notwendige Handlungsmuster in einer Wirklichkeit, die unverstellte Personenbeziehungen sowenig zuläßt wie vernünftige Aktion. Die Intrige ist die notwendige

Reaktion auf die herrschende Unvernunft, die wider-natürlichen Verhaltenszwänge.

Das wird schon in der für den weiteren Fortgang bestimmenden Eboli-Handlung deutlich. Ihr Nährboden ist die höfische Etikette, die alle zwischenmenschlichen Beziehungen zweideutig macht. Die Hofdame kann die versteckten Liebesäußerungen des Infanten, die der Königin gelten, auf sich beziehen, weil sie in der permanenten Öffentlichkeit des Hofes nicht eindeutig sein dürfen. Karlos hingegen kann die kokett formulierte Einladung zu einem Stelldichein aus der Verblendung seiner Leidenschaft heraus nur auf die Königin beziehen, so daß sich die Komödienszene ergibt, daß der stürmisch eindringende Liebhaber sich im Zimmer geirrt zu haben glaubt, als er der Dame gegenübersteht, die ihn erwartet. Diese aber deutet seine Verwirrung zu ihren Gunsten, wobei die zweideutige Sprache der Etikette in einer eindeutigen Situation sie dazu veranlaßt, sich unwiderruflich zu compromittieren. Es ist die totale Verstellung der Kommunikation durch Verhaltenszwänge, die jene verhängnisvolle Konstellation herbeiführt. Karlos hat sich, ohne das zu ahnen, eine tödliche Feindin geschaffen, denn die Eboli ist mit Grund unaussprechlich beleidigt<sup>35</sup> und muß aus ihrer Perspektive auch Elisabeth verdächtigen. Sie wird zum gefügigen Werkzeug der Hofkabale Albas und Domingos, die um ihre Stellung beim Monarchen fürchten müssen. Es kommt nicht auf die Einzelheiten der Intrige an, sondern darauf, daß sie das Wesen des Höfischen zur Darstellung bringen: Machtkämpfe, Berechnung, Verstellung, Verrat, wobei selbst die Agierenden zu Opfern werden; auch die Eboli wird mißbraucht, wo sie zu handeln meint. Zugleich zeigt sich aber die Schwäche von Don Karlos, der die politische Sublimierung seiner Liebe immer wieder preisgibt, sobald die Liebe als sein natürliches Bedürfnis ihm erfüllbar scheint. Dadurch erhält Posa, bei dem die objektive Motivation mit dem subjektiven Empfinden identisch ist, immer mehr Gewicht.

Der vertiefte Blick für die Zwanghaftigkeit des höfisch-politischen Handelns macht dann Philipp zur interessanten Figur. Für ihn gilt durchgängig die Darstellungsform der »Situation«, die Schicht für Schicht die Problematik der Majestät als Repräsentation der Unfreiheit bloßlegt. In II/2 gelingt es Karlos, sich dem Vater ohne »der Etikette bange Scheidewand« (V. 1058) zu nähern, aber der König sieht nur »Künste«, »Gaukelspiel«, »unwürdigen Anblick«. Der Infant weist Philipp den Weg, wie er sich von seiner Sorge, der Eifersucht, befreien könne, aber Philipp ahnt den Verrat: Dem Sohn Flanderns zu vertrauen hieße, »das Messer meinem Mörder« (V. 1193) auszuhändigen, und so erhält Karlos die Antwort des Königs, nicht des Vaters (V. 1236). Aber zugleich hat er dem Herrscher deutlich ma-

chen können, was es bedeutet, »auf einem *Thron* allein zu seyn« (V. 1111). Philipp weiß das: »Ich *bin* allein.« (V. 1112)

Der dritte Akt beginnt im Schlafzimmer des Königs, in seiner privatesten Sphäre, und er zeigt einen einsamen Mann, den seine Sorgen um den Schlaf bringen, der in seiner Schwäche Menschlichkeit zeigt. Zum ersten Mal empfindet er die Anrede »mein König« als arm und kalt und erkennt sich selbst im Netze des höfischen Kalküls. Er wird menschlich in seiner Schwäche bzw. erfährt in der Schwäche seine Menschlichkeit. Das eröffnet Posa, dem »Sonderling«, der als »Bürger dieser Welt« (V. 3007) nicht »Fürstendiener« sein kann, den Zugang zum Monarchen. Philipp verlangt »Wahrheit«, die Klärung seiner privaten Situation, aber ähnlich wie gegenüber Karlos wird das Private hier sofort allgemein. Die Humanität, die Posa zu einem so unvergleichlichen und umworbenen Freund macht, bestimmt sich aus seinen philosophischen Vorstellungen von Freiheit und Menschenwürde, die immer die ganze Menschheit und die Form des staatlichen Zusammenlebens meinen. Hier aber sind auch die Sorgen des Königs aufgehoben:

Da Sie den Menschen aus des Schöpfers Hand  
In Ihrer Hände Werk verwandelten,  
Und dieser neugegoßnen Kreatur  
Zum Gott sich gaben — da versahen Sie's  
In etwas nur: Sie blieben selbst noch Mensch —  
Mensch aus des Schöpfers Hand. Sie fuhren fort  
Als Sterblicher zu leiden, zu begehren;  
Sie brauchen Mitgefühl — und einem Gott  
Kann man nur opfern — zittern — zu ihm beten!  
Bereuenswerther Tausch! Unselige  
Verdrehung der Natur! — Da Sie den Menschen  
Zu Ihrem Saitenspiel herunter stürzten,  
Wer theilt mit Ihnen Harmonie? (V. 3109 ff.)

Weil der König die Richtigkeit dieser Sicht aus seiner konkreten Erfahrung bestätigen muß, findet Posa Gehör für seine in einem spezifischen Sinne unzeitgemäßen Ideen. Aber es handelt sich nicht um ein Werk der Überzeugung, denn dem Despoten bleiben die Gedanken des »Schwärmers« fremd: Er ist nur gerührt von der Täuschung, daß Posa als Mensch ihm als erstem sein »Innerstes enthüllt« habe (V. 3257 f.). Als vermeintlicher Menschenkenner (3293 f.) versteht er sich zu der größten Gegenleistung, die ihm in der Befangenheit seiner Rolle möglich ist, wenn er unter Vernachlässigung der königlichen Pflicht den Schwärmer dem Zugriff der Inquisition zu entziehen glaubt. Und selbst darin täuscht er sich.



Der weitere Verlauf bringt für den König eine Folge von Niederlagen und Demütigungen. Seine Liebesaffäre mit der Prinzessin Eboli kommt zur Kenntnis der unschuldigen Königin (4189 f.). Posa benutzt sein Vertrauen, um ihn zu verraten (»Den König geb' ich auf.« — V. 4317), weil er von seiner Person und Rolle her nicht in der Lage ist, die Verhältnisse zu ändern: »Er hat / Das Recht erkaufte, in Trümmern es zu schlagen.« (V. 4360 f.) Der König wird ständig zum Opfer des Kalküls, weil er in seinem Horizont gefangen ist: Posa bedient sich der gleichen Mittel wie die Höflinge Domingo und Alba. Aber sein Verrat vermag die Würde des Menschen Philipp zu verletzen: Der Hofstaat macht die unerhörte Erfahrung, daß der König geweint hat (V. 4466 f.). Und Karlos sagt sich von dem zum Mord gezwungenen Vater los, kündigt die Bande der Natur (V/4), hat aber den Triumph, im Wettstreit mit dem Vater das Herz des Freundes ebenso gewonnen zu haben wie das der Königin, im Scheitern also menschlich zu obsiegen. Die Niederlage wird für Philipp eine doppelte, als er erfahren muß, daß er nicht der Handelnde, sondern das Opfer war:

Ihn zu beherrschen wähten Sie — und waren  
Ein folgsam Werkzeug seiner höhern Plane. (V. 4800 f.)

Er muß es erleben, daß seine Untertanen ihn gerichtet haben (V. 4854 f.). Der drohende Staatsstreich kann zwar abgewendet werden, der »ohnmächtige Greis« (V. 4875) bleibt an der Macht, aber er wird vom Großinquisitor noch ein weiteres Mal gedemütigt. Er erfährt, daß auch die Kirche ihn nicht vom Odium des Mörders befreit (V. 5175), daß er kein politisch Handelnder, sondern die Marionette einer institutionell verfaßten Staatsräson ist. Er ist im ganzen Drama die Figur eines fremden Spiels: des der Höflinge, des Posas, vor allem aber des der allein herrschenden Inquisition. Die vielfältigen Intrigenhandlungen, die in den Gesetzmäßigkeiten der höfischen Welt ihren Grund haben und diese im Drama zur Anschauung bringen, klären also — der ursprünglichen Konzeption folgend — die »Situation« des Königs, stellvertretend für die in ihm repräsentierte Ordnung: Der mächtige Herrscher ist die Figur, die der Selbstentfremdung am stärksten unterliegt. Die Entfremdung der anderen ist durch ihn bedingt, hat ihren Grund aber in der verdinglichten Ordnung. Indem Schiller also, ganz im Sinne der Dramaturgie des bürgerlichen Trauerspiels, die Fürsten als Menschen zeigt, gelangt er zur Einsicht in die historischen Gesetze der modernen Welt, wie er sie in den »Ästhetischen Briefen« in der Form der ersten systematischen Entfremdungskritik in der deutschen Literatur analysieren wird. Das Drama begnügt sich jedoch nicht mit einer solchen historischen Verifikation. Es führt in den Ideen des Marquis Posa den geschichtsphilosophischen Ge-

sichtspunkt einer Aufhebung der in den persönlichen Beziehungen der Protagonisten anschaulich gewordenen Zwänge ein. Diese Überlegungen sind bewußt unzeitgemäß. Schiller hat in den »Briefen über Don Karlos«<sup>36</sup> ihren aktuellen und utopischen Charakter deutlich gemacht: Es handelt sich um den »Lieblingsgegenstand unsers Jahrzehents«, die »Verbreitung reinerer, sanfterer Humanität, ... die höchstmögliche Freiheit der Individuen bei des Staats höchster Blüte, kurz, ... den vollendetsten Zustand der Menschheit, wie er in ihrer Natur und ihren Kräften als erreichbar angegeben liegt« (B 251)<sup>37</sup>. Auch die Nähe zum bürgerlichen Geist der Freimaurerei ist ihm bewußt (B 257). Der Zusammenhang mit den Ideen der französischen Aufklärung ist inzwischen vielfach nachgewiesen.<sup>38</sup> Schiller hat schon in der Thalia-Vorrede auf das antizipatorische Moment der Figurenkonstellation hingewiesen: »Es mag zwar ein gothisches Ansehen haben, wenn sich in den Gemälden Philipps und seines Sohns zwei höchst verschiedene Jahrhunderte anstoßen, aber mir lag daran, den Menschen zu rechtfertigen, und konnt' ich das wohl anders und besser als durch den herrschenden Genius seiner Zeiten?«<sup>39</sup>

So versteht sich denn auch Posa, auf den die Funktionen einer gedanklichen Klärung des utopischen Entwurfs im weiteren Verlauf übergehen, als ein zu früh Gekommener:

Das Jahrhundert  
Ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe  
Ein Bürger derer, welche kommen werden. (V. 3078 ff.)

Gegen die historischen Fakten in einem Zeitalter, in dem die »kaum aufwachende Vernunft von so strengen und scharfsichtigen Hütern bewacht wird« (B 252), erlaubt das Prinzip des ästhetischen Scheins im »Spielwerk« (B 251) der Tragödie die Verbindlichkeit eines Modells der »liberalen Philosophie« (B 252): »einen Fürsten aufzustellen, der das höchste mögliche Ideal bürgerlicher Glückseligkeit für sein Zeitalter wirklichmachen sollte« (B 253). Die »Schwärmerei« hat ihren Nährboden in der Erfahrung eines Mangels an Menschlichkeit und des elementaren Bedürfnisses nach ihr in den erlittenen Zwängen der politischen Gewalt. Aus dem Vertrauen der höfischen Tragödie wächst Posa zum Wortführer eines Staatsentwurfs, in dem die unvernünftigen und widernatürlichen Ursachen des aktuellen Erleidens aufgehoben sind. Den Familienkonflikt im königlichen Hause kann er nicht lösen, aber er kann sichtbar machen, daß persönliche und staatliche Unterdrückung die gleiche Ursache haben und daß das Leiden der flandrischen Provinzen mit dem der Königsfamilie vermittelt ist. In der erhabenen Haltung einer Parteinahme für Flandern liegt die menschenwürdige Reaktion

auf die Erfahrung der Selbstentfremdung, und so erweist sich der Philosoph als Republikaner und bürgerlicher Revolutionär. Die zeitgemäße, deshalb im Drama anachronistische Einsicht wird als politische Utopie zur regulativen Idee. Daß Posa scheitern muß, liegt nur teilweise an der menschlichen Schwäche des Königs und des Infanten, die in ihrer tragischen menschlichen Verstrickung befangen bleiben oder in sie immer wieder zurückfallen: Schiller ist Realist genug, um die Pläne Posas vorab an der Hellsichtigkeit der verdinglichten Gewalt in der Politik der Inquisition zu widerlegen und ihnen keine wirkliche Chance einzuräumen. Aber er macht doch im aktuellen Kontext seines dramatischen Entwurfs deutlich, in welchem Rahmen die zur Erscheinung gebrachte Selbstentfremdung allein aufzuheben ist. Damit erhält das »Familiengemälde« seinen geschichtsphilosophischen Erkenntniswert.<sup>40</sup>

Schiller überträgt also die Gesichtspunkte des bürgerlich-aufklärerischen Denkens in den Gegenstandsbereich der höfischen Tragödie und gewinnt mit dem öffentlichen Charakter der Vorgänge zugleich die politische Dimension der privaten und innerfamiliären Konflikte, die in der Degeneration des bürgerlichen Trauerspiels zur affirmativen Hausväter-Dramatik schon aufgegeben war. Der spezifische Ansatz der bürgerlichen Dramaturgie ist — sowohl dem Gehalt wie auch der Form nach — im »Don Karlos« nicht aufgegeben, sondern im dialektischen Sinne aufgehoben, auf einer höheren Stufe der kritischen Reflexion weitergedacht und von den Irrtümern einer nur historisch begründeten Gegenstandswahl (in der Opposition gegen die Ständeklausel) befreit. Schiller postuliert nicht nur Humanität, er zeigt auch die realen Gründe ihrer Verhinderung, und er setzt in der Folge — in den »Ästhetischen Briefen« — seine Analyse bis zur Gegenwart fort.

1 Vgl. etwa: Lessing. Epoche — Werk — Wirkung. Hrsg. von W. Barner u. a. München 1981, S. 191 ff.

2 Vgl. hierzu: Peter Szondi, Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1973.

3 Näheres hierzu bei: Horst Albert Glaser, Das bürgerliche Rührstück. Analekten zum Zusammenhang von Sentimentalität mit Autorität in der trivialen Dramatik Schröders, Ifflands, Kotzebues und anderer Autoren am Ende des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1969.

4 Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik. Band 3. In: Hegel, Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von H. Glockner. Band 14, S. 574 ff.

5 SNA, Band 4, S. 9.

6 SNA, Band 4, S. 10.

- 7 Dichter über ihre Dichtungen. Friedrich Schiller. Von den Anfängen bis 1795. Hrsg. von Bodo Lecke. München 1969, S. 216. »Kabale und Liebe« unterscheidet sich von der zeitgenössischen Hausväterliteratur, insofern hier Moralität nicht postuliert und diskutiert, sondern als verhaltensbestimmend aufgezeigt wird: im aristokratischen Selbstbewußtsein Ferdinands (mit Herrschaftsansprüchen) und in der kleinbürgerlichen Ängstlichkeit der Millers. Bürgerliche Moralität ist hier kein Schutz, sondern wird als Instrument der Beherrschung ins Kalkül gezogen. Das liegt in der Linie der Sturm-und-Drang-Dramatik. Hier liegt ein Unterschied zum Formtypus der »Emilia Galotti«, wo die bürgerliche Moralität nicht scheitert, sondern mangels einer funktionierenden Öffentlichkeit ausgeschaltet werden kann.
- 8 SSW, Band 5, S. 822 ff. Vgl. hierzu besonders: Reinhart Koselleck, Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Freiburg/München 1959.
- 9 Dichter über ihre Dichtungen, S. 220.
- 10 Vgl. etwa: Gerhard Storz, Die Struktur des Don Carlos; JbDSG, Band 4 (1960); S. 110 bis 139. — Gerhard Storz, Der Bauerbacher Plan zum Don Carlos; JbDSG, Band 8 (1964), S. 112–129.
- 11 Vgl. hierzu die grundlegenden Ausführungen von: Dieter Borchmeyer, Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition. München 1973. — Es ist allerdings nicht zutreffend, daß der Gegenstandsbereich des bürgerlichen Trauerspiels rein privat (intim) ist: Wenn nämlich die Prinzipien des Privatlebens (bürgerliche Moralität und Tugend) diskutiert werden, so erhalten sie die durchaus politische Dimension einer vierten Gewalt in Gestalt der öffentlichen Meinung (vgl. Koselleck, Kritik und Krise). Das hat auch Schiller im »Schaubühnen«-Aufsatz ausdrücklich erkannt.
- 12 Storz, Der Bauerbacher Plan zum Don Carlos; JbDSG, Band 8 (1964).
- 13 So Böckmann in: Schillers Don Carlos. Edition der ursprünglichen Fassung und entstehungsgeschichtlicher Kommentar von Paul Böckmann. Stuttgart 1974. — Böckmann greift in seiner grundlegenden Deutung, der auch diese Interpretation verpflichtet ist, auf die Dramaturgie Diderots zurück, indem er dessen Begriffe »tableau« und »coup de théâtre« einführt. Der Nachweis einer Abhängigkeit Schillers von Diderot ist allerdings nicht positiv zu führen. Vgl. Koopmanns kritische Einwände (Helmut Koopmann, Schillerforschung 1970–1980. Ein Bericht. Marbach 1982, S. 83 ff.), die jedoch überpointiert sind und zu einer Deutung führen, die hinter Böckmanns Ergebnissen weit zurückbleibt.
- 14 Vgl. hierzu: Hegel (Anm. 4), S. 574 ff. Die Mischform ergab sich aus dem primär sozialgeschichtlich begründeten Zwang einer Überwindung der »Ständeklausel«, der sich das poetische System im Weiterwirken seiner falschen Prämissen (ständisches Kriterium für die Gattungsdifferenzierung) widersetzte, so daß dem aktuellen Bedürfnis einer bürgerlichen Dramatik in dessen entscheidender Entstehungsphase nur ein poetologischer Kompromiß genügen konnte.
- 15 SNA, Band 23, S. 75.
- 16 SNA, Band 23, S. 144.
- 17 SNA, Band 23, S. 155.
- 18 SNA, Band 23, S. 144.
- 19 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 14. Stück. In: Lessing, Sämtliche Schriften. Hrsg. von Karl Lachmann und Franz Muncker. Band 9, Stuttgart 1893, S. 239. Vgl. Diderot, Dorval und Ich. In: Lessing, Das Theater des Herrn Diderot. In: Lessing, Werke. Hrsg. von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen. Band 11, Berlin 1926, S. 108.



- 20 SNA, Band 23, S. 81.  
 21 SNA, Band 23, S. 75.  
 22 SNA, Band 23, S. 79.  
 23 Das wird später in den »Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen« begründet. Vgl. insbesondere den Neunten Brief mit den Ausführungen über den Dichter als Statthalter der Menschheit.  
 24 In anderer Konstellation findet es sich in der »Emilia Galotti« und kehrt in »Kabale und Liebe« wieder.  
 25 Zitate im Text nach: SNA, Band 7,1 (»letzte Ausgabe 1805«).  
 26 SNA, Band 6, S. 392.  
 27 Philipp II. hat den Thron selbst als Usurpator der väterlichen Macht gewonnen (V. 4951 ff.) — er fürchtet Gleiches von seinem Sohn, und die Gefahr des Staatsstreichs ist auch stets gegenwärtig (vgl. besonders V/5).  
 28 Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 68. Stück. In: Lessing, Sämtliche Schriften. Hrsg. von Karl Lachmann und Franz Muncker. Band 10, Stuttgart 1894, S. 75.  
 29 Thalia-Fragmente 1785—1787, V. 815; SNA, Band 6, S. 380. Ihre »ganze weibliche Glückseligkeit [ist] einer traurigen Staatsmaxime hingeschlachtet worden« (SNA, Band 6, S. 345).  
 30 Vgl. Borchmeyer (Anm. 11), S. 53 ff., der nachweist, daß Schiller die historische Bedeutung von Etikette und Zeremoniell nicht erkennen konnte. Die Fehleinschätzung ist hier aber unerheblich gegenüber der Bedeutungszuweisung.  
 31 Böckmann (Anm. 13), S. 372.  
 32 Vgl. Hegels Ausführungen zur »Prosa der Verhältnisse« in seiner Ästhetik.  
 33 Böckmann (Anm. 13), S. 370.  
 34 Robertson und Watson werden nun statt Saint Réal und Brantôme die wichtigsten Quellen.  
 35 Das Liebesgeständnis, nicht die verschmähte Liebe ist der Grund für Ebolis Rache (vgl. V. 4179 f.).  
 36 Zitate nach: SSW, Band 2.  
 37 Sigle B.  
 38 Vgl. besonders: Böckmann, Schillers Don Karlos (Anm. 13), S. 440 ff. — Paul Böckmann, Glossen zur »Gedankenfreiheit«. In: Zeichen und Formen in Sprache und Dichtung. Fschr. f. F. Tschirch. Köln/Wien 1972, S. 264—277. — Paul Böckmann, Schillers »Don Karlos«. Die politische Idee unter dem Vorzeichen des Inzestmotivs. In: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Hrsg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1982 (hier auch [S. 42] der Hinweis auf den Entfremdungsbegriff [aliénation] bei Rousseau). — Henry F. Fullenwider, Schiller and the German Tradition of Freedom of Thought. In: Lessing Yearbook 8, München 1976, S. 117—124.  
 39 SNA, Band 6, S. 345.  
 40 Der Versuch, die politischen Implikationen des »Familiengemäldes« zu negieren, wie ihn neuerdings Koopmann (Don Karlos. In: Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1979. S. 87—108) gegen Böckmann (Anm. 13) und Klaus Bohnen (Politik im Drama. Anmerkungen zu Schillers »Don Carlos«. In: JbDSG, Band 24/1980, S. 15—31) abermals vorgetragen haben, ist deshalb im Ansatz verfehlt und verkennt die spezifischen Qualitäten des Dramas.

## VERGEGENWÄRTIGUNG VON GESCHICHTE IN SCHILLERS »DOM KARLOS«

Der »Don Karlos« gab 1787<sup>1</sup> ein politisches Signal, das lebhaften Widerhall fand. Schillers Geschichtsdrama wurde als Ausdruck modernen Freiheitsstrebens aufgenommen und wirkt bis heute als ein Dokument rebellischer Gesinnung. Dabei nimmt sich der praktisch-politische Kern der ideellen Forderungen, die es zur Sprache bringt, eher bescheiden aus. Schiller sah, wie er selbst erklärte, seine politische Absicht nur darin, »einen Fürsten aufzustellen, der das höchste mögliche Ideal bürgerlicher Glückseligkeit für sein Zeitalter wirklich machen sollte«<sup>2</sup>. In Posas »Gemälde«<sup>3</sup> einer idealen Zukunft wandelt »Bürgerglück ... versöhnt mit Fürstengröße«<sup>4</sup>. Offenbar gewinnt das Stück seine politische Kraft nicht aus der revolutionären Konsequenz der ihm zugrunde liegenden politischen Theorie. Die Frage nach dem politischen Charakter der Vergegenwärtigung von Geschichte im »Karlos« führt daher zur Frage nach der poetologischen Eigenart des Dramas.

Wer ihr nachgeht, stößt auf einen bedenkenswerten Widerspruch. Der als Dramatiker par excellence geltende Schiller war schon für die Schriftstellergeneration nach ihm vor allem der »Dichter des »Don Carlos«<sup>5</sup> und ist es lange geblieben, obwohl keines seiner Stücke den Regeln Thalias weniger gehorcht als sein »Familiengemälde aus einem königlichen Hause«<sup>6</sup>. Diese Beobachtung sollte warnen, dem Beispiele Schillers in den »Briefen über Don Karlos« zu folgen, wo er in Antwort auf kritische Urteile über sein Geschichtsdrama die dramaturgischen Unzulänglichkeiten des Theaterstücks mit den Schwierigkeiten seiner langwierigen Entstehung erklärte und dadurch gleichsam biographisch entschuldigte. Der langfristig überwältigende Erfolg des Dramas läßt es sachgemäßer erscheinen, sich an Schillers Anmerkung zum Teilvorabdruck des »Karlos« in der »Thalia« von 1786 zu halten. Hier verteidigte der Dichter seine »Freiheit«, »die Gesetze der Schaubühne« zu verletzen, und begründete sein Recht dazu durch den Anspruch, »die höchste Wirkung, die er sich denken kann, zu erreichen«.<sup>7</sup> Dieses poetologische Bekenntnis — ernst genommen — verlangt, die Schwierigkeiten der Textorganisation nicht als Mängel der Dichtung, sondern als Probleme einer Textstrategie zu interpretieren. Gelingt dies, müßte