

DER **Deutsch** UNTERRICHT

BEITRÄGE ZU SEINER PRAXIS UND WISSENSCHAFTLICHEN GRUNDLEGUNG

6 | 2004

Schiller

Schillers
ästhetische
Theorie

„Die Jungfrau
von Orleans“

„Der Verbrecher
aus verlorener
Ehre“

„Der Taucher“;
„Die Kindsmörderin“

„An die Freude“;
„Don Carlos“

08 Das extreme Ich.

Schillers Gedicht *Die Kindsmörderin*

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erlebt die Kindsmord-Literatur eine Hausse. Schillers Gedicht *Die Kindsmörderin* (1782) greift auf viele Konventionen des Umgangs mit dem Motiv zurück, setzt aber auch eigene Akzente in dem Bemühen, ein plausibles Bild seiner Protagonistin zu vermitteln. Es entspricht den literaturhistorischen Zusammenhängen und den Besonderheiten des Stoffes, dass dieses Bild auch inkohärente und – nicht zuletzt unter ästhetischen Vorzeichen – fragwürdige Züge aufweist.

PROF. DR. HELMUT SCHMIEDT, KOBLENZ

23 An die Freude.

Von Gohlis über Wien nach Brüssel

Das Lied *An die Freude* enthält durchaus etliche poetische Schwächen – Schiller selbst bezeichnet es später als „schlecht“ -, aber es besitzt doch so viel an mitreißendem Schwung und an einprägsamen Wendungen, dass es im 19. und 20. Jahrhundert eine sehr vielfältige, nicht selten auch politisch akzentuierte Rezeption erlebt. Dazu trägt vor allem die Vertonung des Lieds in Beethovens Neunter Symphonie bei, eine Vertonung, deren Karriere aus dem Konzertsaal hinausführt und bis zur heutigen Hymne der Europäischen Union reicht.

PROF. DR. GEORG-MICHAEL SCHULZ, KASSEL

31 Don Carlos

Äußerst vielschichtig setzt Schiller beim Familien-drama an, sucht aber die Ohnmacht des Subjekts der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang zu überwinden, indem er – auch mittels der Freundschaftskonzeption – das Menschlichkeits- und Freiheitsideal und seine politische Umsetzung entwirft. Darüber hinaus führt die politische Dimension in einer Bewegung von Entwurf und Problematisierung in Konstellationen, die von der Insistenz auf dem Wert des konkreten einzelnen Individuums über das Vernunft-Gefühl-Verhältnis und das von Macht und Moral bis zu Entfremdung und Wirklichkeitsverhältnis zugleich Problematiken der Subjekt- und Gesellschaftskonstitution exponieren.

PROF. DR. BERNHARD ARNOLD KRUSE, POTENZA/ITALIEN

43 Friedrich Schillers Erzählung

Der Verbrecher aus verlorener Ehre

Einem detaillierten Forschungsüberblick unter didaktischen Gesichtspunkten schließt sich die Darlegung möglicher Deutungsaspekte an. Schillers Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* eignet sich bestens dafür, um mit Leben und Werk Schillers bekannt zu machen und in die Analyse von Erzähltexten sowie in die Geschichte der deutschsprachigen Kriminalerzählung einzuführen. Daneben kann der ethische Diskurs des Textes im Religions- und im Deutschunterricht

erarbeitet werden. Die im Text aufgeworfenen Themen wie Gnade, Barmherzigkeit, Gewissen und Gerechtigkeit legen beispielhaft eine Übertragung in die Lebenssituation der Schüler nahe. Die historische Relevanz des Textes vermag darüber hinaus einen Bogen zum Geschichtsunterricht zu schlagen, wenn es um die Beurteilung der gesellschaftlichen Bedingungen des Ancien Régime vor 1789 durch zeitgenössische Autoren geht.

PROF. DR. MATTHIAS LUSERKE-JAQUI, DARMSTADT

50 Schillers ästhetische Theorie:

Über Anmut und Würde

Anhand von *Über Anmut und Würde* wird der für Schillers ästhetische Theorie zentrale Konflikt zwischen „schöner Seele“ und „erhabener Situation“ herausgearbeitet. Die Dichotomisierung von weiblicher Anmut und männlicher Würde ist Ausdruck der Geschlechterkonzepte um 1800. Es wird gezeigt, wie diese durch die essayistische Form, welche die Metaphorik des Geschlechtlichen mit einer Verkreuzung der Begriffe verbindet, zugleich wieder in Frage gestellt, aufgelöst werden.

PD DR. BIRGIT NÜBEL, KASSEL

62 Der Taucher –

Überlegungen zu Schillers Balladendichtung

Schillers Balladen wurden lange Zeit in der Schule sehr ausführlich rezipiert, galten dann in ihrem ideellen Gehalt häufig als überholt. Modernere Ansätze erlauben einen neuen Blick auf die Balladendichtung, indem das Verhältnis von Individuum und seinen historischen Rahmenbedingungen mehr in den Mittelpunkt gerückt wird, der Held der Ballade nicht mehr als Vorbild, sondern vielmehr in den Grundbedingungen seines Handelns betrachtet und hinterfragt wird. Zugleich lassen sich an der Ballade *Der Taucher* – ähnlich wie an den *Kranichen des Ibykus* – bereits Grundlagen Schillerscher Antikenrezeption zeigen, die später in der dramatischen Dichtung wieder aufgegriffen werden.

DR. ANKE TANZER, KULMBACH

75 Johannes „männlich Herz“ im Zwiespalt.

Geschlechterdifferenz als tragischer Konflikt in Schillers *Jungfrau von Orleans*

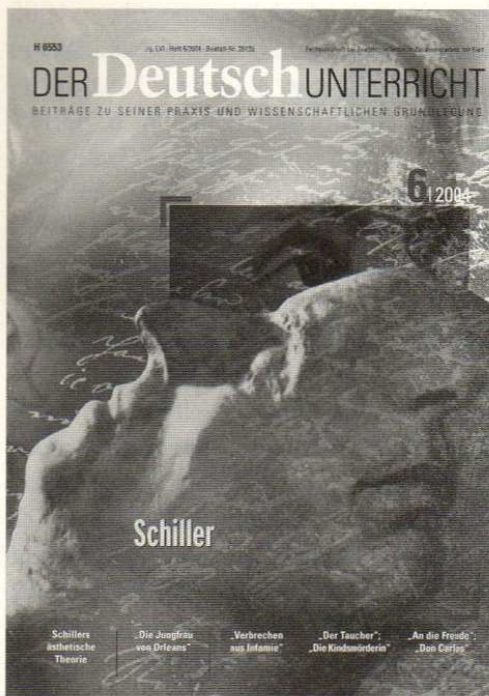
Schillers Tragödie gibt sich als Reflexion um weibliche Geschlechtsidentität zu erkennen. Die jungfräuliche männermordende Amazone stellt sich als männlich und weiblich zugleich dar. Sie agiert konfliktfrei, bis erotische Anziehung ins Spiel kommt und sie ihre Weiblichkeit entdeckt. Damit ist das Stück als Zeugnis eines Epochenbruchs um 1800 in den Blick zu nehmen, der sich in einer Neuordnung der Geschlechter vom älteren one-sex-model zum neueren two-sex-model (Thomas Laqueur) manifestiert.

PROF. DR. ARIANE MARTIN, MAINZ

In neuer Folge herausgegeben vom Friedrich Verlag
in Zusammenarbeit mit Klett durch

KLAUS-MICHAEL BOGDAL
EVA NEULAND
HELMUT SCHEUER
PETER SCHLOBINSKI

Titel: Collage Doro Siermantowski, unter Verwendung der Totenmaske von Schiller
und dem Gemälde von Jakob Friedrich Weckerlin (Schiller-Nationalmuseum)



HEFT 6/04

Schiller

HRSG.:

PROF. DR. HELMUT SCHEUER

Prof. Dr. Helmut Scheuer ist
Professor für Neuere deutsche
Literatur an der Universität
Kassel.

- 2** HELMUT SCHEUER
Editorial
- 8** HELMUT SCHMIEDT
Das extreme Ich.
Schillers Gedicht *Die Kindsmörderin*
- 23** GEORG-MICHAEL SCHULZ
An die Freude.
Von Gohlis über Wien nach Brüssel
- 31** BERNHARD ARNOLD KRUSE
Don Carlos
- 43** MATTHIAS LUSERKE-JAQUI
Friedrich Schillers Erzählung
Der Verbrecher aus verlorener Ehre
- 50** BIRGIT NÜBEL
Schillers ästhetische Theorie:
Über Anmut und Würde
- 62** ANKE TANZER
Der Taucher –
Überlegungen zu Schillers Balladendichtung
- 75** ARIANE MARTIN
Johannas „männlich Herz“ im Zwiespalt.
Geschlechterdifferenz als tragischer Konflikt
in Schillers *Jungfrau von Orléans*
- FORUM**
- DOKUMENTATION**
HELMUT SCHEUER
86 Gedenkstätten und Institutionen
- ZUR DISKUSSION**
REINHARD WILCZEK
91 Verstehen unsere Schüler noch die Klassiker?
Über die schulische Literaturdebatte
und ihre beklemmenden Hintergründe
- TAGUNG**
95 Internationale Tagung
„Perspektiven der Jugendsprachforschung“
- 96** IMPRESSUM · RÜCKSCHAU · VORSCHAU

Don Carlos¹

Das Drama endet damit, dass Don Carlos und seine Stiefmutter, die Königin Elisabeth, sich in den Armen liegen und küssen, während der König diese Szene aus dem Hintergrund betrachtet. Er suchte die Wahrheit. In augenscheinlicher Evidenz sieht er seinen von Anfang des Stückes an gehegten Verdacht, es gebe zwischen seinem Sohn und seiner Frau ein Liebesverhältnis, bestätigt: ein sinnliches Siegel auf den Beschluss, seinen Sohn mit der Inquisition dem Tod zu übergeben. Der König täuscht sich. Der Zuschauer weiß es besser, weiß, dass der Augenschein trügt, dass Umarmung und Kuss genau das Gegenteil von dem bedeuten, was die Sinne sagen: Sie sind die Beweisprobe dafür, dass Carlos seine Liebesleidenschaft überwunden und ihre Energie auf sein politisches Engagement zur Befreiung der Niederlande gewendet hat. Die Täuschung zeigt, dass die Wirklichkeit, die gärende Gegenwart Schillers, die er in die Zeit der Umwälzungen des 16. Jahrhunderts projiziert hat, sich den Sinnen entzieht. Der hinter ihnen liegenden Wahrheit sucht das Drama mit neuen Mitteln beizukommen. Es setzt beim Familiendrama an, sucht aber die Ohnmacht des im Gestus der Anklage verharrenden Subjekts der Empfindsamkeit und des Sturm-und-Drang zu überwinden, indem es das Ideal von Menschlichkeit und Freiheit und deren konkrete politische Umsetzung entwirft. Wenn dabei auch die Anwendung von Gewalt nicht ausgeschlossen wird – Don Carlos an der Spitze

der aufständischen Niederländer (3462 ff.) –, so bereitet sich hier zwei Jahre vor 1789 der Geist der Französischen Revolution vor. Das Drama schreibt aber nicht nur den Entwurf wesentlicher Grundkonsenswerte unserer freiheitlich-demokratischen Gesellschaft ins historische Gedächtnis ein; in einer Bewegung von Entwurf und Problematierung², in der sich Schillers eigene Veränderung in den langen Jahren der Entwicklung dieses Dramas spiegelt (B226), führt die politische Dimension in Konstellationen, die zugleich den Blick hinter den Anschein der Sinne wenden und dabei Problematiken der Subjekt- und Gesellschaftskonstitution von der Moral bis zum Wirklichkeitsverhältnis exponieren.

Vom Familiendrama zum politischen Drama

Die Familienkonstellation von Don Carlos mit seiner leidenschaftlichen Liebe zu Elisabeth, seiner ehemaligen Verlobten, und seinem von Misstrauen gezeichnetem Vater, der sie aus Machtinteresse geheiratet und so zu seiner Stiefmutter gemacht hat, schafft für die Tragödie vom Anfang bis zum Ende eine dramatische Einheit, über die die thematische Vielfalt freilich weit hinausgeht. Aus der doppelten Zwangslage der Schwermut, die der ausweglosen Liebe wie der durch die empfindsamen Herzensansprüche denun-

(1) Quellenangaben im Text

- Bloße Vers- oder Akt- und Szenenzahl in Klammern beziehen sich der leichten Zugänglichkeit wegen auf die Fassung von 1801/ 1805. Textgrundlage: Don Carlos. In: Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke, hrsg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert. München: Hanser 1981 (6. Aufl.), Bd. 2, S. 7–219.
- Die Sigle E bezieht die Verszahl auf die Erstausgabe von 1787. Textgrundlage: Schiller, Friedrich: Don Karlos. Infant von Spanien. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, 6. Bd., hrsg. v. P. Böckmann und G. Kluge. Weimar: Böhlau Nachfolger 1973, S. 5–339. In der Erstausgabe treten die politische Dimension und theoretischen Bezüge auf Rousseau und Montesquieu vor allem deutlicher hervor.
- Die Sigle B bezieht die Seitenzahl auf Schiller, Friedrich: Briefe über Don Carlos. In: ders.: Sämtliche Werke, a. a. O., Bd.2, S. 225–267.

(2) Ähnlich Guthke, Karl S.: Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis. Tübingen: Stauffenburg 1994. G. scheint mir aber die Skepsis in einem Schema von Idealismus und Realismus tendenziell eher als Rücknahme zu konzipieren denn als Entwicklung neuer Problemebenen.

zierten höfischen Verhaltens- und Herrschaftsformen geschuldet ist, wird Don Carlos durch seinen Freund, Rodrigo Marquis von Posa, unter Mithilfe der Königin hinausgeführt. Aus der Melancholie der individuellen Liebesleidenschaft heraus zum enthusiastischen Einsatz für allgemeine Menschheitsideale und das entsprechende politische Projekt der Freiheit der Niederlande durchläuft er im I. Akt eine exemplarische Aufwärtsbewegung der inneren Bildung durch Selbstüberwindung und Sublimation. Dem idealistischen Enthusiasmus freilich kontrastiert die Abwärtsbewegung des II. Aktes, in dem dieser zunächst einmal an der äußeren wie inneren Realität zuschanden wird. Die Niederlage Carlos' bei seinem Vater – keine Versöhnung mit ihm und keine Entsendung in die Niederlande – provoziert den Rückfall in die Leidenschaft und daher einen Mangel an Vernunft, der ihn blindlings in jene Mischung aus Täuschung, Missverständnis und Verhaltensfehler rennen lässt, die ihm in der beleidigten Liebe der Eboli eine neue intrigante Feindin und seinen Feinden Alba und Domingo den Anlass zu einer großen Intrige gegen ihn, die Königin und überhaupt jede menschlich-freiheitliche Regung verschafft. Dem enthusiastisch-optimistischen Ende des I. Aktes kontrastiert so am Ende des II. die Triumphstimmung der Reaktionäre, die sich der erdrückenden Beweislast für die Liebesbeziehung zwischen der Königin und Don Carlos nur allzu sicher sind; diesem äußeren sinnlichen Eindruck gegenüber scheint die in der Aktabschlusszene durch Posa erneut herbeigeführte innere Umkehr des Don Carlos kaum als Gegenwicht gelten zu dürfen.

Aufs innere Geschehen als den Angelpunkten der Entwicklung will das Drama freilich gerade hinaus. So erfolgt auch im III. Akt eine unerwartete Umwälzung, indem die Perspektive des Gegensatzes von Menschlichkeit und unmenschlicher Herrschaft nun nach innen auf die Person des Königs gewendet wird. Gequält von nur allzumenschlicher Eifersucht, kann er, in seine Herrschaftsrolle eingezwängt, Hilfe im menschlich-privaten Bereich von seinen Dienern nicht erhalten und findet sich auf eine unabhängige, also außerhalb des Hofsystems stehende Person verwiesen. Die menschliche Not des Königs treibt so den Freiraum des großen Akt-

schlussdialoges (III,10) hervor, in dem der Marquis von Posa seine Vorstellungen von Mensch und Gesellschaft auseinander legen und in ihrem Licht die Kritik der Unmoral absolutistischer Herrschaft zur strukturellen Analyse vertiefen kann. Der III. Akt entwickelt so den inneren Kontrast des Königs zwischen menschlicher Seite und Herrschaftsfunktion zur theoretischen Gegenüberstellung zweier Gesellschaftssysteme. Wenngleich der König die Vorstellungen des Marquis nicht akzeptiert, sondern ihn nur unter dem Aspekt seines privat-menschlichen Bedürfnisses nutzen will, so hat das aber doch im IV. Akt einen rasanten Aufstieg Posas zur Folge, der als Vertrauter des Königs an die Stelle von Alba und Domingo gelangt, um von diesem Höhepunkt der Macht aus umso tiefer zu fallen. Posas Handeln, der seinen politischen Plan fortsetzt, indem er nun das Vertrauen des Königs ausnutzt, um Carlos gegen ihn auszuspielen, wird im IV. Akt zum Problem. Wende und Absturz Posas haben dann weniger in der mangelnden Weisheit und Vernunft von Carlos, der sich verblendet erneut an die ‚Verräterin‘ Eboli wendet, ihre Ursache als vielmehr im selbstermächtigenden intriganten Spiel des Marquis, der in seiner „weltklugen Sorgfalt“ die Vernunft überschätzt und sich daher in selbtherrlicher Handlungsweise an seinen Freiheitsidealen vergeht, insbesondere seinen Freund als Unmündigen behandelt. Zwar lenkt seine intrigant planende Vernunft auch im Fall noch einmal die Dinge und bewirkt durch falsche Selbstbezeichnung den Umschwung am Thron und im V. Akt seinen eigenen Tod, doch erweist sie am Ende erneut ihre Grenze, insofern sie sich wiederum in Carlos und den Umständen täuscht und nicht zu ihrem Ziel gelangt. Der Entwicklung einer neuen Menschen- und Gesellschaftskonzeption in den vorausliegenden Akten, die in ihrer theoretischen Exposition am Ende des III. gipfelt, folgt dieserart im IV. Akt eine ganz neue Problemenebene. Das so entfaltete Konfliktfeld zwischen Menschenidealen und ihrer praktischen Umsetzung auf dem Feld der Politik ist zwar durch ein barockes Verständnis der Politik als Intrige begrenzt, greift aber vom moralischen Konflikt her weit auf Fragen der Wirklichkeit und Erkenntnis und des Verhältnisses von abstraktem Ideal und kon-

kretem Individuum, Vernunft und Gefühl aus.

Der letzte Akt steht ganz im Zeichen des Todes, durchsetzt ihn freilich mit Motiven, die säkular darüber hinausreichen, und komponiert so eine gemischt gespannte Stimmung, in der aber letztlich die zukunfts-optimistischen Elemente überwiegen. Indem nach dem Eingeständnis der Fehler die Freundschaft von Carlos und Posa im Zeichen des Opfertodes von Posa für seinen Freund und die Verwirklichung seiner politischen Pläne erneuert wird, weist des Marquis Erhabenheit im Angesicht des Todes über diesen hinaus. Hier soll, unabhängig vom realen Gelingen seiner politischen Pläne, aus der Totalität des Einsatzes für seine Ziele ein Moment subjektiver Erfüllung und Totalität aufgewiesen werden, das als säkulare Ewigkeitsdimension aus der Zeit heraustritt, als solches aber gleichwohl Zukunftshoffnung in die Zeit ergießt. Zukunftshoffnung erweckt dann selbst die Herrschaft der Verwesung, die das Dramenende ankündigt. Ist Philipps Herrschaft der instrumentellen Vernunft, der Menschen nur Zahlen sind, reaktiv vom Geist der Rache gelenkt, so ist es nicht nur das Alter, das den König die vom Großinquisitor angekündigte ‚Herrschaft der Verwesung‘ in der Abendmetapher begreifen lässt, die darin den Morgen schon mitdenkt: „Die Welt / Ist noch auf einen Abend mein.“ (5080 f.) Der Geist der Rache ist aus der Schwäche geboren, die im vorangehenden ohnmächtigen Zusammenbruch Philipps in der Auseinandersetzung mit seinem Sohn auch seine Herrschaft als innerlich völlig zerbrochen beweist. In der Königin und Carlos’ tragischem Ende wirkt schließlich der gleiche Zukunftsoptimismus wie in des Marquis Erhabenheit, der beide Mal in der Möglichkeit innerer Bildung und Vollendung gegründet liegt: „Er lege / Die erste Hand an diesen rohen Stein. / Ob er vollende oder unterliege – / Ihm einerlei! Er lege Hand an. Wenn / Jahrhunderte dahin geflohen, wird / Die Vorsicht einen Fürstensonh, wie er, / Auf einem Thron, wie seiner, wiederholen / (...).“ (4379 ff.)

Unter dem äußeren Schein des Familiendramas hat sich der Gehalt völlig gewandelt: nicht der Sohn als Liebhaber der Stiefmutter steht hier dem Vater gegenüber, sondern der Repräsentant der Möglichkeit von Bil-

Dem Carlos Prinz von Spanien,
Braunschweig.

I. Aufsicht. Pfanzung des Kustens.

A. Der Prinz liebt die Königin. Das wird gezeigt.

1. Aus seiner Aufmerksamheit auf sich, sind Logen in jeder Gegenwart.
2. Seine ungewöhnliche Melancholie und Trägheit.
3. Die Welt die alle Prinzessin und Gbale von ihm abhandelt.
4. Seine Augen mit dem Marquis de Sosa.
5. Seine ungewöhnliche Größe und sehr schön.

B. Diese Liebe hat Hindernisse und ist gefährlich für ihn wenn er zu böse – Diese lassen:

1. Carlos selbst Leidenschaft und Unwissenheit.
2. Das hohe Alter seiner Mutter, sein Argwohn, sein Trägheit und Unwissenheit, sein Hass.
3. In der Person des Großvaters die ihn fürchten und fürchten, und daher Art an ihn zu kommen.
4. Die Pfanzung des Kustens Prinzessin von Gbale.
5. Die Pfanzung des Kustens Prinzessin von Gbale.
- 6.

dung, Selbstüberwindung und Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft. So ist der Sohn kein Sohn mehr, sondern politischer Gegner. Die Zukunftsperspektive liegt im Innern begründet, wie Schiller selbst auch unterstreicht: nur der Gemütszustand des Fürsten, der einer solchen Wirkung zugrundeliegen müsse, die subjektive Möglichkeit zu einem solchen Fürsten habe gezeigt werden sollen (B253). Der Bildungsprozess ist dabei nicht auf Carlos zu beschränken, sondern auch auf den Marquis und dessen Problematik der selbstständigen Vernunft hin zu bedenken. Im Ineinander von tragischem Scheitern und Zukunftsoptimismus findet ein Spannungsfeld moderner Subjektivität Ausdruck, das im Wechselspiel von idealistischem Menschheitsentwurf und empfindsamer Freundschaft, Verstand und Sinnen, Vernunft und Gefühl, gesellschaftlich Allgemeinem und Individuum entworfen wird. Die Bewegung von Entwurf und Problematisierung mündet am Ende in die Versöhnung der Gegensätze. Von der Entdeckung der Subjektivität in Empfindsamkeit und Sturm-und-Drang führt die Erziehung zum autonomen Subjekt, dessen Einheit als inneres Gleichgewicht die der freiheitlichen Gesellschaft gewährleisten soll. Die Frage der Entfremdung ist dabei freilich ausgeklammert, denn sie wird dem absolu-

Entwurf zu
„Dom Karlos“.

tistischen Gegner unterschoben und bildet eine Gefährdung, die Schiller in der ästhetischen Erziehung zur erneuten Auseinandersetzung nun als Ausdruck der Moderne zwingt.

Die überindividuelle Einheit findet im Vers ihren formalen Ausdruck. Indem die augensinnliche widersprüchliche Vielfalt der Charaktere und Personen samt der Abstraktion der Gedankenwelten, die sie äußern und in der Rezeption evozieren, auf den Grund des Verses gebaut wird, teilt sie sich dem Gefühl in der Unmittelbarkeit musikalischer Sinnlichkeit als eine Einheit mit, die, im Versfuß gleich der Vernunft am Paradigma der Mathematik orientiert, diese komplettiert und wie sie säkular Ewigkeit nun auf der sinnlichen Ebene verspricht.

Die Kritik des feudalabsolutistischen Hofes aus der Perspektive der Menschlichkeit

Die Anfangskonstellation steht zunächst als Konflikt zwischen Vater und Sohn im Zeichen des Familiendramas³. Ausgehend vom Motiv des Brautraubs wird eine Kritik der Hofes als Inbegriff feudalabsolutistischer Herrschaft in Szene gesetzt. Neu ist diese Kritik aus der Perspektive bürgerlicher Moral, die aus dem Raum des Privaten auf den des Öffentlichen gewendet wird, keineswegs. Auf dem Theater zieht sich von der Zerstörung der Verlobung Emilia Galottis durch den Prinzen von Guastalla (1772) eine thematische und motivische Linie bis hin zu Schillers unmittelbar vorausgehendem bürgerlichen Trauerspiel. Wie in „Kabale und Liebe“ (1784) der Vater, Repräsentant des Hofes im Ministerrang, eingegriffen hatte, um die Liebesverbindung seines Sohnes zu zerstören, so auch der Vater im „Don Carlos“, diesmal indem er dessen Verlobte selbst geheiratet und sie ihm dieserart ‚geraubt‘ hat. Beidemale setzt der Konflikt im Familienrahmen an, geht in seiner Bedeutung aber unmittelbar darüber hinaus, weil beidemale mehr oder weniger noble politische Machtinteressen in die Sphäre privaten menschlichen Liebesglücks eingreifen und es zer-

stören. Diese Zerstörung ist der eklatanteste Ausdruck der Verhaltens- und Herrschaftsweise des Hofes, der sich an der in der Liebe repräsentierten Menschlichkeit fortwährend vergeht, so sich selbst der Unmoral und Unmenschlichkeit überführt und delegitimiert. Stärker aber als in der Familiendramatradition sind im „Don Carlos“ Privat-Menschliches und Politisches schon von Anfang an verwoben, weil der Konflikt zwischen Vater und Sohn auch schon immer der zwischen König und Kronprinz und daher das Menschliche auch schon immer mit der Machtfrage verklammert ist.⁴ Mit dem Spion der ersten Szene bereits, dem Domenikanerpater Domingo, der Carlos' Machtambitionen sowie seine Beziehung zur Königin abzutasten sucht und in diesen Hauptkonfliktthemen das königliche Misstrauen spiegelt, werden mit Argwohn, Täuschung, Verstellung, Geheimnis, Spionage und Intrige gleich exemplarisch die Verhaltensweisen des absolutistischen Hofes herausgestellt, die dann in fast jeder Szene weiter ausgemalt und variiert werden. Neben Domingo, der auch die Verschlungenheit von weltlicher und kirchlicher Macht repräsentiert, reichert sich im König und Herzog Alba das Bild der Unnatürlichkeit und Unmenschlichkeit noch um Gewalt und Grausamkeit an. Die Unterdrückung natürlich-menschlicher Grundbeziehungen, wie die des Kindes zu Vater (306 ff.) und Mutter (462 ff.), das gefängnisgleiche Kontrollsystem der Etikette und die grausam unangemessenen Strafen spiegeln samt den anderen genannten Verhaltensweisen im Innern der Hofgesellschaft und den Einstellungen ihrer Mitglieder jene Schreckensherrschaft, die nach außen sich in Ketzerverbrennung und dem blutrünstigen Terror darstellt, mit dem der König durch Alba seine Völker unterdrückt.

Überwindung der Ohnmacht: von der empfindsamen Freundschaft zur politischen Perspektive

Während nun in ‚Kabale und Liebe‘ der Anspruch auf menschliche Selbstverwirk-

(3) Zur Interpretation als Familiendrama vgl. Koopmann, Helmut: Don Carlos. In: Interpretationen. Schillers Dramen, hrsg. v. W. Hinderer, Stuttgart: Reclam 1992, S. 159–199.

(4) Vgl. Reinhardt, Hartmut: Don Karlos. In: Schiller-Handbuch, hrsg. v. H. Koopmann, Stuttgart: Kröner 1998, S. 383ff.

lichung in der Liebe im ohnmächtigen Gestus der Anklage des tragischen Doppeltodes erhoben wird, setzt „Don Carlos“ etwa dort ein, wo die anderen Stücke aufhören: der Brautraub selbst wird nicht mehr inszeniert; er liegt dem Bühnengeschehen voraus, das mit Carlos verzweifelter Ausweglosigkeit, der nur noch zwischen Blutgerüst und Wahnsinn glaubt wählen zu können (281), anhebt. Auch diese Tragödie endete ‚tragisch‘, aber es ist eine ‚andere Tragödie‘, denn ihr Spiel setzt mit dem Versuch der Überwindung der ‚Ohnmacht‘ durch die Ausrichtung auf einen vernunftbestimmten freiheitlichen Menschen- und Gesellschaftsentwurf und auf dessen Verwirklichung zielendes konkretes politisches Handeln auf einer neuen Ebene ein, auf die alles Folgende baut.

Wird die Krise der Gesellschaft zunächst in der Krise der privaten Sozialbeziehungen erfahren, die der Familie zumal, so werden im privaten Rahmen auch neue Sozialbeziehungen experimentiert, allen voran im 18. Jahrhundert empfindsame Beziehungen, namentlich die Freundschaft. Das Drama scheint sich, geht man der Wortverwendung nach, geradezu als Panoptikum der Freundschaft vorstellen zu wollen, hebt aber dieserart aus der Vielfalt der Beziehungen die wahre Freundschaft umso deutlicher ab. Werden in den ersten beiden Szenen mit Domingo und Posa gleich der falsche und der wahre Freund einander programmatisch gegenübergestellt, so rangiert zwischen diesen Extremen, die sich in der Beziehung Ebo-li-Carlos (II,8/9/11/12) und Domingo/Alba-Königin (IV,14) wiederholen, eine abgestufte Skala. Wichtiger als vertrauliches oder zuneigliches Verhalten (Carlos-von Taxis 2469/-Lerma IV,4/13;V,7) sind die Missverständnisse des Königs, dem Freunde, unter die er ja Alba zählt (1024), zunächst unter die Kosten-Nutzen Rechnung fallen (2535); hernach hält er aufgrund nun mitmenschlicher Gefühle den Marquis für einen Freund, obwohl er ihn in dieses Verhältnis hereinbefohlen hat (3296 ff.). In der Klärung des Verhältnisses zur Königin, deren anfänglich anstelle der Liebesbeziehung angebotene Freundschaft (806) Carlos am Ende ablehnt (5332 ff.), wird die Freundschaft zwischen Posa und Carlos schließlich am Modell der Liebe, mit der sie auch den idealistischen und Sinnlichkeit verdrängenden Charakter

teilt, zum empfindsamen Ideal der Einzigkeit unter Millionen stilisiert (5332 ff.). Ihre Parallelbildung zu Liebe und Familienstruktur, auf die ja auch in der Bezeichnung als Bruder angespielt wird, verleiht ihr einen potentiell alternativen Charakter.

Die gegen den Absolutismus gewendete Menschlichkeit hat im Drama ihre Grundlage zunächst in der Empfindsamkeit. In der Sprache des Herzens verlaute Wahrheit; ihr höchster Ausdruck sind Liebe und Freundschaft. Äußeres Kennzeichen der Rührung, des Mitleids und Zusammenklangs der Seelen sind Tränen als „die ewige / Beglaubigung der Menschheit“ (1077 f.). Sie fließen durchs ganze Stück. Wie sich an ihrer Verachtung die Unmenschlichkeit des Königs mißt (1067 f.), so beglaubigen sie später seinen Schritt in die Menschlichkeit (4463 f.). Verkörperung aber findet der empfindsame Charakter vor allem in Don Carlos, dessen Subjektivität in der maßlosen Leidenschaftlichkeit seiner Liebe und dem Widerspiel von Melancholie und Enthusiasmus sich mit Zügen des Sturm-und-Drang-Genies anreichert. Empfindsam, Ausdruck tiefster Menschlichkeit, ist dann auch die Freundschaft zwischen Carlos und Posa: „O, wenn es eintrifft, was / Mein Herz mir sagt, wenn du aus Millionen / Herausgefunden bist, mich zu verstehn, / Wenn’s wahr ist, daß die schaffende Natur / Den Roderich im Carlos wiederholte / Und unsrer Seelen zartes Saitenspiel / Am Morgen unsers Lebens gleich bezog, / Wenn eine Träne, die mir Lindrung gibt, / Dir teurer ist als meines Vaters Gnade“ (194 ff.).

Bezeugt Posas „sprachlose Rührung“ (nach 190) explizit, dass Carlos’ tränenreiche Klage sein Herz trifft, so verweist das bei aller Unterschiedlichkeit der Charaktere auf die empfindsame Grundlage der Freundschaft. Beschreiben lässt sich die Unterschiedlichkeit der Freunde in den Termini ebenfalls musikalischer Stimmung, deren sich Julius in Schillers zeitgleich veröffentlichten „philosophischen Briefen“ bedient: „Liebe findet nicht statt unter gleichtönenden Seelen, aber unter harmonischen. Mit Wohlgefallen erkenne ich meine Empfindungen wieder in dem Spiegel der Deinigen, aber mit feurer Sehnsucht verschlinge ich die höheren, die mir mangeln. Eine Regel leitet Freundschaft und Liebe.“⁴⁵ Somit verleiht gerade das

Mangelnde, das Unterscheidende, das Andere des Andern der Freundschaft ihre eigentümliche Bewegung. Eingeschrieben aber wird die Freundschaft zugleich in die Liebesphilosophie des jungen Schiller, die Liebe als Widerschein der göttlichen Schöpferkraft entwirft, als „allmächtige(n) Magnet der Geisterwelt (...), eine Anziehung des Vortrefflichen, gegründet auf einen augenblicklichen Tausch der Persönlichkeit, eine Verwechslung der Wesen“⁶, so wie Posa ja das Liebesleid Carlos durch „der Freundschaft heiliges Legat / Zu (s)einer eigenen gemacht“ (546 f.) hat. Gegenseitige Vervollkommnung und Opferbereitschaft stellt die Freundschaft zwischen Carlos und Posa und die Liebes- und Freundschaftsphilosophie des Julius ebenso in einen gemeinsamen Kontext, wie sich im Gegensatz von Egoismus und Liebe jener Ansatz zu einer Politisierung findet, der die Freundschaft dem Despotismus Philipps und seiner ihm geschuldeten Einsamkeit auf dem Thron entgegenstellt: „Egoismus errichtet seinen Mittelpunkt in sich selber; Liebe pflanzt ihn außerhalb ihrer in die Achse des ewigen Ganzen. Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit. Liebe ist die mitherrschende Bürgerin eines blühenden Freistaats, Egoismus ein Despot in einer verwüsteten Schöpfung.“⁷

Der Alternativcharakter der Freundschaft zum väterlich-despotischen Straf- und Gnadensystem, auf den Carlos im obigen Zitat schon verweist, wird freilich auch schon in ihren allgemeinen Charakteristika mehr als evident. Der familiären „Bruderliebe“ (216) erweist sich die Freundschaft nicht nur in der Benennung des Freundes als „Bruder“ nachgebildet; als rein natürliche und menschliche Beziehung fordert sie eine Gleichheit, die nicht als Gleichheit der Charaktere und Auffassungen, sondern als Absehen von jedem äußerlichen sozialen Unterschied zu verstehen ist. Carlos demonstriert diese Bedingung der Freundschaft, wenn er von Posa das „Possenspiel des Ranges / (...) aus unserm Bund verwiesen“ (929 f.) sehen will, und verweist zugleich schon auf eine gesellschaft-

lich-politische Ausweitung: „Dies brüderliche Du betrügt mein Ohr / Mit süßen Ahndungen von Gleichheit“ (1005 f.). Der entscheidende Unterschied zu den familiären Beziehungen liegt freilich darin, dass man in die Familie unfreiwillig hineingeboren wird, während die Freundschaft auf freier Wahl beruht. An der Verschiebung vom Modell der Familie als Menschheitsutopie (Lessings „Nathan“) zur Freundschaft als Keimzelle künftiger Menschheit zeigt sich jene Politisierung, die die Konstitutiva der Freundschaft, Brüderlichkeit, Gleichheit und Freiheit, als Herzenswiege für die Ideale der Französischen Revolution fungieren lässt. Bei aller Unterschiedlichkeit der Freunde stehen so Posas Menschenbild und politische Ideen keineswegs in einem prinzipiellen Gegensatz zur empfindsamen Freundschaft, sondern dürfen als deren organische Ausweitung und Weiterentwicklung verstanden werden. Das empfindsame Gefühl, das zu universal-menschlicher und politischer Erweiterung offensteht, bildet vielmehr Basis und Ausgangspunkt der Freundschaft von Carlos und Posa. Zu Recht bezeichnet Posa daher seine politische Zukunftsutopie als „der Freundschaft göttliche Geburt“ (4279). Auf der einen Seite stellt sich so die „Menschenliebe“ des Marquis als enthusiastische Gefühlsenerweiterung der persönlich-individuellen Freundschafts liebe dar, ähnlich wie in Schillers Hymnus die Freude „Eines Freundes Freund zu sein“ mit dem universalen „Seid umschlungen Millionen“ im Wechselverhältnis steht.⁸ Auf der anderen Seite, der der Vernunft, haben sich des Marquis „ehemalige(n) Träume und Ahndungen (...) zu klaren Begriffen geläutert“ (B234). Carlos' Leidenschaft, „diese fürchterliche Liebe“ (4509), hindert nicht nur einfach Posas politische Pläne. Soweit Rousseau bei Posas Menschen- und Gesellschaftsbild Pate steht, muss Posas Vernunft solch beherrschende Leidenschaft als Sklaverei, als Fesselung der „Seele innerhalb ihrer selbst“, wie Schiller sagt (B233), betrachten, insofern die innere Freiheit der Selbstbestimmung, des sich selbst gegebenen Gesetzes, fehlt.⁹ Nicht

(5) Schiller, Friedrich: Philosophische Briefe. In: ders., Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 5, S. 350.

(6) Ebda., S. 348. Zur Gedankenwelt des jungen Schiller vgl. Riedel, Wolfgang: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der „philosophischen Briefe“. Würzburg: Königshausen & Neumann 1985.

(7) Ebda., S. 351.

(8) Schiller, Friedrich: An die Freude. In: Sämtliche Werke, a. a. O., Bd. 1, S. 133.



Illustration zu „Don Karlos“. Kupferstich aus der „Don Karlos“-Ausgabe von 1802. Schiller-Nationalmuseum

nur in der melancholischen Verslossenheit, auch in der Begegnungsszene mit der Königin (I,5) verrät sich neben dem Zwangscharakter ihre Egozentrik, als Carlos nur mit Mühe daran gehindert wird, die Königin fast ebenso wie Ferdinand seine geliebte Luise mit ins Unglück zu ziehen. Ins Urteil Posas fließt daher auch die Kenntnis der Liebesphilosophie des Julius ein: „Ja einst, / (...). Da warst du so reich, / (...) Ein ganzer Weltkreis hatte / In deinem weiten Busen Raum. Das alles / Ist nun dahin, von einer Leidenschaft, / Von einem kleinen Eigennutz ver-

schlungen. / Dein Herz ist ausgestorben. Keine Träne [sic!], / Dem ungeheuren Schicksal der Provinzen / (...) / Wie arm bist du, wie bettelarm geworden, / Seitdem du niemand liebte als Dich!“ (2411 ff.) – „Du hattest diesmal selbst dich mißverstanden“ (2438).

Die Gefühlserziehung des Marquis, für die die Königin als Vorbild fungiert, kann daher aus den Vorstellungen der Zeit heraus nicht als subtile Herrschaftsmanipulation verstanden werden¹⁰, sondern als Befreiung aus der inneren Zwangslage moralischer Unfrei-

(9) Vgl. J. J. Rousseau, Contrat social, Ende des 8. Kapitels.

(10) Vgl. Hofmann, Michael: Bürgerliche Aufklärung als Konditionierung der Gefühle in Schillers ‚Don Carlos‘. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 44, 2000, S. 95–117.

heit und Unmündigkeit sowie Rückführung zum ‚wahren Selbst‘ als Reichtum der Vielfalt von Weltbeziehungen des Ich, gesellschaftlich-politische allen voran. Das innere Gleichgewicht aber soll als Garant fungieren für eine freiheitliche Gesellschaft, die im Innern ihrer Mitglieder gründet.

Posas Menschen- und Gesellschaftsbild der Freiheit

Die ‚zu Begriffen geläuterte Menschlichkeit der Freundschaft‘ Posas entwirft ihr Menschen- und Gesellschaftsbild grundlegend am Begriff der Freiheit orientiert. Ihr steht die Unfreiheit, das Abhängigkeitsverhältnis vom Fürsten, gegenüber, der den Menschen nur als Instrument gebraucht. Freiheit beweist sich substantiell als Selbstbestimmung: „Das Glück, / Das der Monarch mit meinen Händen pflanzte / Erschuf ich selbst, und Freude wäre mir / Und eigne Wahl, was mir nur Pflicht sein sollte.“ (3028 ff.) Posas berühmte Forderung der „Gedankenfreiheit“ (3214) hat ihre Grundlage daher in Selbstdenkertum und Selbstbestimmung und bezieht sich nicht nur historisch-politisch auf die Religionsfreiheit der Niederlande, sondern findet sich in einem allgemeinen, über- und vopolitischen Freiheitsbegriff situiert, der sich am Bild der Freiheit der Natur orientiert, wo Gott der Willkür bis ‚zum Toben des Uebels grauenvollem Heer‘ Raum gebe, um „der Freiheit / Entzückende Erscheinung nicht zu stören“ (3224 f.).

Während im feudalabsolutistischen System der Fürst das Zentrum darstellt, von dem alle sichtbar abhängen, verlegt die Menschenkonzeption des Marquis das Zentrum ins Innere des einzelnen Individuums, das dieserart das „Königsrecht“, seine absolute Autonomie erhält. Hier haben die Vorstellung vom natürlichen Adel des Menschen, der Begriff der Menschenwürde und die Unantastbarkeit des Individuums ihren Ursprung. Mit dem von den äußeren Banden gelösten, in Freiheit gesetzten Individuum entsteht das Problem der Gesellschaftsbildung. Wird dieses von der inneren Konstitution der Individuen her gelöst, so gerät das

innere Geschehen vor allem in den Blick. Gegenüber der Tradition absolutistischer Staatsbegründung, wo der Mensch dem Menschen ein Wolf ist und im Krieg aller gegen alle seinen egoistischen Interessen nachgeht, wenn die politische Gemeinschaftsbildung nicht dem Fürsten als Absolutum übertragen wird, findet sich in der Argumentation Posas, einem Kenner Rousseaus¹¹, das Verhältnis der in Freiheit partialisierten Einzelnen auf charakteristische Weise umgekehrt: der Fürst, auf dessen Wohl und Willen alles ausgerichtet ist, wird des Egoismus denunziert, der sich in seinen Dienern und Untertanen als Systemkennzeichen fortsetzt, während den in Freiheit gesetzten Individuen gemeinschaftsstiftende Kraft zukommt. Diese nährt sich beim Marquis aus zwei Quellen, einer gefühlbezogenen und einer vernunftorientierten. Zum einen hat nämlich die Versetzung des Absolutums ins Innere der Individuen auf religiösem Gebiet in der Aufwertung der einzelnen Seele durch Mystik, Protestantismus und Pietismus ihre Vorläufer; in den Zusammenhang dieses ‚Seelenadels‘ gehört die oben skizzierte Liebeskonzeption Schillers, die das Individuum schöpfergleich am universalen Zusammenhang teilhaben und den Marquis zur allgemeinen ‚Menschheitsliebe‘ kommen lässt (3035 f.).

Neben der gefühlbasierten Einheit konkurriert zum andern die Vernunft als inneres Konstitutivum des Individuums mit dem Fürsten um den Absolutheitsanspruch. Ihm macht sie seine gemeinwesenbildende Funktion streitig, indem sie ihren Anspruch absoluter Gültigkeit am Paradigma des logischen Zwangs mathematischer Unstreitigkeit erhebt, das Herrschaftssystem als Egoismus delegitimiert und seine inneren Aporien denunziert. Der absolutistische Staat wird von Posa nach Ludwig XIV. berühmten Ausspruch, „l'état c'est moi“, als „die Riesenhülle eines einz'gen Geistes“, ein „Riesenkörper“ (E3623 f.) begriffen, der die Vielzahl der Individuen durch den Bezug auf den Fürsten als egoistisches Zentrum zwanghaft eint und als Subjekte auslöscht. Die Vernunft ihrerseits wird sokratisch mit der Tugend identifiziert, so dass die freie Gesellschaft, deren

(11) Vgl. dazu Kommentar und Erläuterungen in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Don Karlos. Anmerkungen, 7. Bd., II. Teil, hrsg. v. P. Böckmann und G. Kluge, Weimar: Böhlau Nachfolger 1986, S. 327 ff.

Umriss im übrigen sehr vage bleiben, auf Vernunftkonsens und Tugendnorm ihrer einzelnen Mitglieder errichtet vorgestellt wird. Soll zum einen subjektzentriert ‚Wahl‘ und ‚Endzweck seiner Thaten‘ im Einzelnen selbst liegen, will er „schwelgen von dem Königsrecht / der inneren Geistesbilligung“ (E3569), so hat zum andern ihm aber „Tugend eignen Wert“ (3027). So projiziert diese Subjektivität sich in eine gesellschaftliche Allgemeinheit und entwirft sich auf Gesellschaftlichkeit hin, in der „ihres Wesens Eigentum, ihr Selbst / und ihres Willens hohes Vorrecht“ (E3633 f.) nicht wie bei der Krone untergeht, sondern in der das Selbst sich verwirklicht, weil es ‚in liebender Verwechslung‘ in ihr sein eigentliches Selbst erkennt. Dementsprechend geht es Posa nicht um sich selbst, sondern um seine Mitbürger (z. B. 3277 f.), und stellt er sich altruistisch bis zum Selbstopfer dar. Die Problematik der Vernunft ergibt sich, wo sie den Konsensus als zwingende Logik verabsolutierend schon immer voraussetzt und dementsprechend selbstermächtigend handelt, anstatt sich, ihrer subjektiven Gebundenheit und Grenzen bewusst, in einem dialogischen Prozess zu entwickeln, den Posa durchaus kennt: „Denn ringen mußte / der Sterbliche mit Freiheit. Leidenschaft / mit Leidenschaft, Gedanken mit Gedanken / zu kaufen war die große Kunst“ (E3641). Dieser tugend- und vernunftorientierte Begründungsstrang vermischt sich mit dem gefühlbasierten, des Marquis „reine(r) Liebe“ zum Menschen (3588). Das betrifft nicht nur die Respektierung der Freiheit des Mitmenschen, wo etwa dem Marquis die ‚Bruderliebe nicht zur Freiheitsbeeinträchtigung des Bruders dienen‘ darf, den er erst glücklich weiß, wenn er – selbstständig – ‚denken‘ darf (3057 f.), sondern auch die Entwicklung der zentralen Aporie des Absolutismus.

An Lessings dramentheoretischer Feststellung, dass man mit Königen nicht als mit Königen, sondern als mit Menschen Mitleid habe¹², orientiert, macht Posas empfindsames Mitgefühl bei König Philipp den Menschen auf dem Thron aus. Seine von Rousseau geleitete Vernunft läutert diese Unter-

scheidung zur Systemkritik. Während den zum Gott gemachten Fürsten ein unüberbrückbarer Abgrund von den Mitmenschen trennt, ist er gleichzeitig aber Mensch geblieben und braucht als solcher Mitgefühl: „Sie brauchen Mitgefühl – und einem Gott / Kann man nur opfern – zittern – zu ihm beten!“ (3114 f.) So kann in diesem ganz auf das egoistische Glück dieses Einzigen ausgerichteten System dieser Einzige doch als Mensch nicht glücklich sein und darbt selbst in der Freude (E3728). Diese Teilung von Mensch und Herrschaftsfunktion durchzieht das gesamte Drama. Nicht nur ist der III. Akt darauf gebaut, sondern von des Königs Grausamkeit gegenüber seinem Sohn im Kindesalter bis zu seinem Missverständnis des Verhältnisses zu Posa und dem Dramenende bietet sie eine durchgehende Interpretationsperspektive der Verhältnisse am Hof und eine grandiose Selbstverurteilung dieses Herrschaftssystems. Die Tragik König Philipps besteht darin, dass er sich aus seiner Funktionsrolle nicht lösen kann. Am Beispiel Flandern stellt der Marquis an dem im Grunde seines Herzens guten König (3191) heraus, wie Grausamkeit und Unmenschlichkeit seiner Funktionsrolle zuzuschreiben sind: „Daß sie können, / was sie zu müssen eingesehn, hat mich / mit schauernder Bewunderung durchdrungen. / Das Ideal der ruhigen Vernunft / im Marterfeuer widerstrebender / Gefühle auszuprägen – starrend Eis / in heißer Hand zu tragen – das ist mehr, / als die Natur sonst Sterblichen beschieden.“ (E3778 ff.). Auch noch in der sarkastischen Folgerung, dass aber die Opfer wenig geneigt seien, solcher Größe Lob zu singen, arbeitet so die Vernunft einen vom Gefühl ausgemachten Unterschied zum Widerspruch aus, der hier freilich zugleich die Vernunft selbst als instrumentelle problematisiert.

Problematierung der Vernunft und Konfliktfelder der Moral

Die machterhaltende Funktion der menschenverachtenden Abstraktion instrumenteller Vernunft findet in der Herrschaftsmaxime des Großinquisitors, Menschen wie

(12) Vgl. G. E. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, I. Bd., 14. St. In: Lessings Werke, 4. Bd., Berlin u. Weimar (Aufbau) 1988, S. 71.

Zahlen zu behandeln (5223), ihren präzisen Ausdruck; sein Vorwurf an Philipp, sich zur Menschlichkeit herabgelassen zu haben, nennt den Verzicht auf sie als ihre Bedingung (5186 ff.). Eben im Blick auf das vorangehende Geschehen erweist sich die Herrschaftsvernunft aber als so gefühllos nicht, wie sie vorgibt, denn die Umkehrung der Liebe zu Posa in Hass (V,9) leitet ja seine Rückkehr zum Großinquisitor und dessen Herrschaftsmethode. Nietzsches Genealogie der Moral und Vernunft antizipierend, legt Schiller so wie schon bei Franz Moor hinter dem anscheinenden Selbstlauf der instrumentellen Vernunft ihre Bindung an Gefühle offen: Bei Franz wie bei Philipp wird die Vernunft vom Ressentiment, vom Rachegefühl der entbehrten und enttäuschten Liebe gelenkt. Die Problematik der instrumentellen Vernunft ist Posa freilich nicht unbekannt. Ausgehend von den moralischen Zweifeln der Königin an seinem Verhalten gegenüber dem König (3400 ff.) und Schillers eigenem Vorwurf, dass er, der ständig die Freiheit im Munde führe, sich an der Freiheit anderer, des Don Carlos zumal, vergehe, weil das in seinem Charakter liege (B258 ff.), stellt sich die Problematik auf moralischer und dann psychologischer Ebene. Posas unredlich zweideutige Antwort auf die Frage des Königs, ob er Protestant sei¹³, entwirft zugleich den moralischen Konflikt: „Die lächerliche Wut / Der Neuerung, die nur der Ketten Last, / Die sie nicht ganz zerbrechen kann, vergrößert, / Wird mein Blut nie erhitzen.“ (3073) Gestisch als Herzensüberzeugung beglaubigt, formuliert der Marquis hier seine später durch die Königin beglaubigte (3397) Ablehnung von Schwärmerei und gefühlsbestimmter Rebellion; denn wo nicht durch Vernunft und genaue Planung der Erfolg sichergestellt ist und die Ketten tatsächlich zerbrochen werden, wird durch rebellische Stümperei die Repression nur vergrößert. Kollidiert hier die moralische Verantwortung für das Leid und Leben von Carlos nicht nur, sondern eines ganzen Volkes mit dem moralischen Gebot der Redlichkeit, so erweitert sich das moralische Konfliktfeld ständig, bis Carlos es als getreu-

er Interpret der Posaschen Denkweise auf den prononcierten Gegensatz bringt: „Doch sollen Millionen ihm, soll ihm / das Vaterland nicht theurer sein als Einer?“ (3968 f.). Der Marquis glaubt sich dann ja auch vor dem Weltgericht berechtigt, die Eboli zu ermorden, um die internationale Befreiungsaktion der Niederlande zu retten. Die moralische Verurteilung des Marquis oder die indirekte der Politik, die die Ideale in den Morast ziehe¹³, übersieht leicht, dass hier zunächst einmal moralische Konfliktfelder zwischen verschiedenen moralischen Geboten gezeichnet werden. Dabei wird die extreme moralische Frage auf der Bühne nicht entschieden; allenfalls mag man eine indirekte Grenzziehung darin erkennen, dass der Marquis weder die Eboli noch Carlos, sondern sich selbst opfert und also im Extrem die physische Vernichtung immer auch eine Entscheidung des Opfers selbst zu sein hat. Was davor liegt, die Ansprüche des Allgemeinen im Konflikt mit den Rechten des Individuums vor allem, wird zur Diskussion gestellt. Der Marquis gesteht sein Vergehen an der Freundschaft ein. Der moralische Zweifel freilich geht weiter. Er fragt in Schillers Briefen (insbesondere Brief 11, B258 ff.) nach den Motivationen für die Handlungen, vor allem das intrigenhafte Verhalten des Marquis, seine Täuschungen und Selbsttäuschungen, wägt und wendet dabei den Blick auf die innere Konstitution. Dieser aber ist in einem weiterspannten Kontext situiert.

Das Drama der Täuschungen und Mißverständnisse

Verheimlichungen, Täuschungen, Missverständnisse, Intrigen durchdringen das Drama von Anfang an. Das hat seinen Grund zum einen in der Traditionswahl. Zur Thematisierung von Politik stand Schiller die vom barocken Drama sich herleitende Darstellung des Hofes vor Augen, an der Schillers und des Marquis Politikverständnis ihre Grenze findet. Täuschungen aber finden sich zum andern in einer solch systematischen

(13) Vgl. dazu zusammenfassend Guthke, Karl S., a. a. O., S. 133–143. – Alt, Peter-André: „Arbeit für mehr als ein Jahrhundert“. Schillers Verständnis von Ästhetik und Politik in der Periode der Französischen Revolution (1790–1800). In: Jahrbuch der dt. Schillergesellschaft 46, 2002, S. 102ff. – Müller-Seidel, Walter: Der Zweck und die Mittel. Zum Bild des handelnden Menschen in Schillers ‚Don Carlos‘. In: Jahrbuch der dt. Schillergesellschaft 43, 1999, S. 188–221.

Ubiquität, dass sie wesentlich über die Sphäre intriganter Verstellung hinausweisen und das Wirklichkeitsverhältnis selbst involvieren. Erfahren wird, wie in der eingangs angeführten Täuschung des Königs, ein Erkenntnisverlust der Sinne; bewusst wird, dass sich ihnen in der Moderne die wesentlichen Verhältnisse zwischen den Menschen entziehen. Diese Moderne stellt sich im Drama auf doppelte Weise dar. Zum einen ist sie der auf den sozialen Gehalt zielenden Interpretation an den Entfremdungsercheinungen ablesbar, die der Marquis dem absolutistischen Hof zuschreibt. Zum andern wird sie in der Verlegung der Angelpunkte des Geschehens ins Innere des Menschen reflektiert. Bezugspunkt der Moderne ist dabei allemal die Freiheit.

Nach dem Vorbild des souveränen, also freien absoluten Fürsten verleiht der Marquis jedem Individuum das „Königsrecht“: Freiheit, Souveränität, Autonomie. Damit aber schneidet er es zunächst einmal von allen sichtbaren Banden ab, so dass sich der Verdacht erhebt, jenes beim König ausgemachte Alleinsein, insofern alle ihn umgebenden menschlichen Beziehungen Tausch und Kosten sind, möchte auch das aller in die Freiheit gesetzten autonomen und souveränen Menschen sein, die ihre Verhältnisse wesentlich als Tauschverhältnisse gestalten. Wenn der Marquis sich befremdlicherweise im Hofdienst als Maschine und fremdbestimmt empfindet, weil der König die Arbeitskraft und nicht die Person wolle, die Belohnung für die geleistete Arbeit nicht in ihrem Genuss für sich selbst bestehe, sondern in einem Tausch bezahlt werde, der nichts Persönliches und an die Spezifik der verausgabten Arbeitskraft Gebundenes besitze, vielmehr von ihr abstrahiere, lässt das den Verdacht aufkommen, hier werde von dem gelegentlich ja auch als „Handelsmann“ (1756) bezeichneten König ein nicht nur auf die Liebe beziehbarer Tauschhandel betrieben, der ansonsten wohl eher auf dem modernen Markt mit seiner verkauften Arbeitskraft als am feudalen Hof zu finden wäre. So möchte sich täuschend hinter Philipps Hof mehr verstecken als der Marquis eingestehen kann, nämlich eine verborgene Kritik der Moderne, die die Vermitteltheit gesell-

schaftlicher Beziehungen als Entfremdung erfährt und als Abstraktion kritisiert. Im entsprechenden Bedürfnis rein menschlicher Bindung, der Emphase der Liebe oder Freundschaft, die aus Millionen die oder den Einzigen ausmacht, würde sich so die Kehrseite der Freiheit, Franz Moors Alleinsein auf dem großen Ozean des Lebenskampfes spiegeln, die dem alten Herrschaftssystem untergeschoben wird.

Den Funktionsverlust der unmittelbar sinnlichen Wahrnehmung der Wirklichkeit reflektiert die dramatische Struktur, indem vorangehende Szenen von späteren her immer neu perspektiviert werden.¹⁴ Man denke da beispielsweise nur an die Vermittlung des Treffens Carlos – Elisabeth durch den Marquis, die sich später als bewusste erzieherische Absicht herausstellt (IV,24), oder seinen sich als immer weitreichender erweisenden politischen Rebellionsplan. Von hier, Täuschungen wie der eingangs genannten des Königs, aber auch von moralischen Zweifeln her, wie sie die Königin am Verhalten des Marquis äußert (3400 ff.), entwirft das Drama die Angelpunkte des Geschehens im Innern der Menschen. Hier stellt der moralische Zweifel vor die Verantwortung der Freiheit, forscht den Motivationen nach und führt in die psychische Konstitution. Die Wirklichkeit aber wird vieldeutig. Ist beispielsweise der Tod des Marquis für Carlos ein Freundesopfer (V,3–4), so bestreitet das der König und behauptet, er habe sich für sein Menschheitsprojekt geopfert (5055 ff.); die moralgenealogisch wie später Nietzsche raisonierende Königin vermag als geheime Triebfedern hinter dem altruistischen Opfertod sogar das Gegenteil, egoistische Motive zu denken (4380 ff.). Die Wirklichkeit aber wird dieserart zu einer Frage der Interpretation. Zum einen fordert die Schwachheit der Sinne die Anstrengung der Abstraktion. Der Mensch muss „durch den Behelf des Aehnlichen und Einen / das reiche All der üppigen Natur / dem schwachen Sinne künstlich zubereiten, und im Geschlecht das Einzelne vertilgen.“ (E3650 f.) Zum andern aber gerät die Verselbständigung der Vernunft in die Kritik. In der Überschätzung und Verabsolutierung der Vernunft und ihrer

(14) Vgl. dazu Böckmann, Paul: Strukturprobleme in Schillers ‚Don Carlos‘. Heidelberg: Winter 1982.

Menschheitsideale, an deren Abstraktion dann auch der Affekt der Menschheitsliebe sich klammert, ist die Selbstermächtigung des Marquis zum despotischen Umgang mit der Freiheit der Anderen begründet¹⁵. Das Eingeständnis seiner Schuld lässt sich daher auf eine mehrfache Weise als Selbstbegrenzung der Vernunft lesen: „das hab ich (...) nicht / vorhergesehen, daß eines Freundes Großmuth erfinderischer könnte sein, als meine / weltkluge Sorgfalt. Mein Gebäude stürzt / zusammen – Ich vergaß dein Herz.“ (4520 f.) Zunächst gesteht der Marquis die mangelnde Voraussicht als die seine ein. Die Vernunft ist, wie Schiller auch in den Briefen feststellt, an die Subjektivität als Fehlerquelle und Grenze der Vernunft gebunden (B260 f.). Darüber hinaus aber setzt ihr – von Franz über Fiesco bis zu Posa – die Wirklichkeit selbst, die äußere, vor allem aber die innere, Grenzen, ist sie doch immer komplexer, das Herz erfinderischer, als sie – in der Abstraktion vereinfachend (B261) – vorausberechnen konnte. Nach Posas Tod wird das noch einmal vom Verhalten Carlos' und vom letztlichen Fehlschlagen des Planes bestätigt. Und schließlich hat Posas Vernunft Carlos' Herz vergessen, indem sie sich oberflächliche, „falsche(r) Zärtlichkeit“ (4638) – nämlich die Gewitterwolken am Schlafenden vorbeilenken zu wollen (3646 ff.) – vorspiegelte und von seinem Herzen, vom wirklichen, tiefen Freundschaftsgefühl, eben der „Bruderliebe“ abgeabelt war, denn diese weiß ja den Bruder erst glücklich, wenn er selbst denken kann (3057 f.). Selbstbegrenzung der Vernunft und ihre Rückbindung an das „natürliche“, das Individuum gebundene Gefühl sind die Konsequenzen, die nicht nur in Schillers Briefen (B262), sondern auch im Drama selbst gezogen werden.

Als seine Vernunft ihm rät, die Eboli zu ermorden, um die Befreiung der Niederlande nicht in Gefahr zu bringen, hält der Marquis bezeichnenderweise ein, als er dem Weibe den Dolch auf die Brust setzt (IV, 17). Trotz Einwilligung des Opfers, oder vielleicht auch gerade, weil dieses moralische Eingeständ-

nis von Schuld seine ‚natürliche Moral‘ weckt, hält der Marquis ein: „das wäre / So feig als es barbarisch ist“ (4128 f.)¹⁶. Das moralische Extrem weckt in der sinnlich-konkreten Situation mit dem konkret-individuellen Mitmenschen seinen moralischen Sinn. Eben in diesem Sinne bittet er anschließend Carlos seine Fehler ab. Die persönliche, individuelle Freundschaft wirkt als Korrektiv gegenüber der unter dem Vorzeichen höchster Menschlichkeit menschenmissachtenden Vernunft, indem sie sie auf die Ebene der natürlichen Sinne, der Freundschaft zur individuellen Person, an ihren empfindsamen Ursprung zurückbindet; und nicht nur zum rührenden Gefühl, das sich am sinnlich-konkreten Individuum bildet, sondern auch zur Wirklichkeit in ihrer Vieldeutigkeit wird die ‚vereinfachende Vernunft‘ (B261) auf diese Weise zurückgebunden. Auf seine politischen Ziele braucht der Marquis deshalb nicht zu verzichten. Insofern der Tod für den Freund zugleich der Tod für die Durchsetzung seiner politischen Ziele und Ideale ist, beides untrennbar übereinfällt, lässt sich dieser Tod eben als Versöhnung von persönlicher Freundschaft und allgemeinmenschlichem Ziel, Gefühl und Vernunft lesen. Angelegt ist darin aber auch die Rolle der Kunst. Unterscheidet Schiller auch vor 1789 Staatskunst und schöne Kunst noch nicht, so zeichnet sich doch in der Rückbindung der abstrakten Vernunft und ihrer Ideale an das „natürliche Gefühl“, das Individuum und das Sinnlich-Konkrete jene Vermittlungsfunktion der schönen Kunst im Verhältnis von Staat und Individuum ab, die die ästhetische Erziehung präfiguriert. Indem das Verhältnis von Allgemeinheit/(Freiheits-) Staat und Individuum als das des Verhältnisses von Gefühl und Vernunft der inneren Bildung durch die Kunst aufgetragen wird, öffnet sich jene Dimension subjektiver Totalität, die sich auch in der Erhabenheit des Opfertodes des Marquis ankündigt. In der ästhetischen Erziehung geht Schiller das Problem der Entfremdung als nun Problem der Moderne aus dieser Perspektive erneut an. ■

(15) Modell für den Marquis von Posa dürften Freimaurer und Illuminaten gewesen sein (vgl. B261). Dazu Schings, Hans Jürgen: Die Brüder des Marquis von Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten. Tübingen: Niemeyer 1996.

(16) Zur Barbarei als Rückfall der höchsten Kultur vgl. auch das Ende des 4. und den 5. Brief von Schiller, Friedrich: Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: ders., Sämtliche Werke, a. a. O., S. 579 ff.