

# Schillers *Don Karlos* und die Suche nach der dramatischen Einheit

Dieter LIEWERSCHIEDT

Universität Köln  
DrDieterLiewerscheidt@gmx.de

Recibido: 1 de diciembre de 2009

Aceptado: 28 de enero de 2010

## ZUSAMMENFASSUNG

Dieses umfangreiche Drama ist seit seiner Uraufführung 1787 auf dem Theater präsent geblieben. Es ist schwer einzuordnen: Es gehört nicht mehr zu Schillers Jugenddramen des Sturm und Drang, aber auch noch nicht zu seinen späteren klassischen Dramen. Gerade diese schwierige Umbruchsituation machte dem Autor in jahrelangen Entwürfen und Umarbeitungen zu schaffen. Wenn spätere Generationen schon geglaubt hatten, in der scharfen Kritik des frühen spanischen Absolutismus den roten Faden gefunden zu haben, traten immer andere, scheinbar zwingende neue Aspekte in den Vordergrund, die schon den Autor an seinem rasanten Stoff aus dem spanischen Königshause fasziniert hatten. Schiller war nahe daran, vor der dramatischen Vielseitigkeit der Konflikte und Figuren zu kapitulieren – genauso wie die Germanistik, immer auf der Suche nach der dramatischen Einheit des Stücks. Der Aufsatz versucht, die Spannung dieses wechselvollen Weges einzufangen und bis in den aktuellen Diskussionsstand zu verfolgen. Zuletzt werden zwei Vorschläge vorgestellt, welche einen neuen Einblick in die verborgene dramatische Einheit dieses Schauspiels gewähren: ein struktureller und ein dramaturgischer Aspekt.

**Schlüsselwörter:** Lesarten, Charakterdrama, Theatralik, Erhabenheit, Dramaturgie

## Schiller's *Don Karlos* and the Quest for its Dramatic Unity

## ABSTRACT

Since its premiere in 1787, this voluminous drama has always been present on stages. Classifying it historically proves rather difficult; for neither is it one of Schiller's early Storm and Stress-period plays, nor may we undisputedly declare it one of his later classical dramas. It was this difficult state of flux that weighed heavily on the author throughout many years of concepts, drafts, and modifications. Later generations believed to have identified the author's harsh criticism of early Spanish absolutism as the drama's central thread; but then new and seemingly compelling aspects used to come to the fore that had already fascinated the author while he was researching his historical subject, the fast-paced story of the Spanish royal dynasty. Confronted with the dramatic complexity of the plot's conflicts and characters, Schiller actually felt tempted to give up – just like many a scholar of German literature in their perpetual quest for the dramatic unity of that play. The essay attempts to capture the tension in this changeful course and lead up to the current state of the discussion. Two proposals, under a structural and a dramaturgic aspect, will finally reveal a new insight into the hidden dramatic unity of this drama.

**Keywords:** Readings, interpretations, drama of characters, theatrics, sublimity, dignity, dramaturgy.

**RESUMEN**

Desde su estreno en 1787 este voluminoso drama siempre se ha representado en los escenarios. Difícil de clasificar históricamente, la obra no pertenece ni a los dramas de juventud del *Sturm und Drang* ni a sus posteriores dramas clásicos. Precisamente esta situación difícil de cambio fue lo que hizo que trabajara durante años en conceptos, bocetos y reelaboraciones. Cuando las generaciones posteriores creían haber identificado el hilo central en la aguda crítica del autor al temprano absolutismo español, aparecían siempre en primer plano otros aspectos nuevos y aparentemente inexcusables, que habían fascinado al autor al estudiar la acelerada materia de la casa monárquica española. Schiller estuvo en realidad a punto de capitular ante la complejidad de los conflictos y personajes –de igual modo que la Filología Alemana, siempre a la busca de una unidad en la obra–. El artículo intenta capturar la tensión de este discursar cambiante y seguirla hasta el estado de discusión actual. Por último se presentan dos propuestas, que permiten una nueva mirada en la escondida unidad dramática de esta pieza teatral: una bajo un aspecto estructural y la otra bajo uno dramático.

**Palabras clave:** Lecturas, interpretaciones, drama de personajes, teatralidad, sublimidad, dignidad, dramaturgia.

**INHALTVERZEICHNIS:** 1. Vorblick: Das Problem der drei traditionellen Lesarten. 2. Das politische Drama: Kritik des spanischen Absolutismus. 3. Kritik der politischen Lesart. 4. Die Familien- und Freundschaftstragödie. 5. Drei Zentralfiguren – ein Charakterdrama? 6. Die Theatralik der Einzelszenen: Rührung, Pathos und Erhabenheit. 7. Vorschläge zur Rettung der dramatischen Einheit: Karlos zwischen Inquisition und Befreiungsideologie. Dramaturgie: Vom Rührstück zur erhabenen Tragödie.

**I**

Schillers „Don Karlos“<sup>1</sup> ist ein komplexes, ein vielschichtiges Drama und hat im Laufe seiner Rezeptions- und Wirkungsgeschichte nichts von seiner Komplexität verloren. Der folgende Forschungsabriss ist bewusst kurz gehalten und daher systematisch, unter einem zielführenden Aspekt, und nicht chronologisch angelegt. Er wird zeigen: Keine der widerstreitenden Lesarten hat sich als dominierende durchsetzen können, aber keine hat sich vollends erledigt. Dieser Widerstreit ließ das Stück zeitweilig wie ein disparates Konglomerat verschiedener Dramen erscheinen. Die immer wieder provozierte Frage nach der dramatischen Einheit wurde bald kritisch-polemisch gestellt, bald als Alarmruf zur Rettung des künstlerischen Ranges verstanden.

Klar ist und bleibt: Es handelt sich um ein politisches Stück – der bekannteste Satz lautet schließlich: *Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!* Aber ebenso klar ist: Es handelt sich um eine Familientragödie, in welcher der Prinz und Thronfolger seine ehemalige Braut liebt, die nun aber die Gattin seines königlichen Vaters geworden ist, was eine Menge Misstrauen, Eifersucht und schmerzlichen Liebesverzicht provoziert. Ungewöhnlich verwickelt wird der Fall erst dadurch, dass der Freund des unglücklichen Prinzen nicht nur der Freund ist, sondern außerdem und hauptsächlich mit Befreiungsideen auftritt, was in dem absolutistischen Zwangssystem zu weiteren

<sup>1</sup> Zitierte Ausgabe: Friedrich SCHILLER: *Don Carlos*. dtv-Gesamtausgabe Bd. 5, hrsg. von Gerhard FRICKE und Herbert G. GÖPFERT. München: dtv 1965.

Komplikationen und Konflikten führt. Und was wird unter diesen Umständen aus der Freundschaft? Schillers *Don Karlos* ist also mit einigem Recht als politisches Freiheitsdrama, aber auch als Familientragödie „in einem fürstlichen Hause“ wie auch als Freundschaftstragödie gelesen worden, und je nach Lesart wurden Karlos, König Philipp oder Marquis Posa als Zentralfigur aufgefasst. Um diesem Problem aus dem Weg zu gehen, bietet sich als einfachste Lösung an: Man muss sich für keine der Lesarten entscheiden, weil *Don Karlos* eben alles zugleich ist – eine politisch motivierte Familien- und Freundschaftstragödie, halt ein mehrschichtiges Drama, das einige deshalb auch als „grandios“ bezeichnet haben.

Andererseits wäre zu überprüfen, ob sich bei dieser einfachen synthetischen Lösung, also dem Zusammenspiel von Absolutismuskritik, Freundschafts- und Familienkonflikt, die drei Komponenten überhaupt miteinander vereinbaren lassen und nicht etwa in Widerspruch zueinander stehen. Der Vorwurf, das Drama sei „überladen“ und der Autor habe zu vieles auf einmal gewollt, kam schon sehr früh.<sup>2</sup> Nicht einmal die Gattungsfrage, nämlich um welche Art Drama es sich überhaupt handelt, ist unumstritten – etwa Tragödie oder dialogisierte Erzählung im Sinne eines „Tableaus“ (Diderot).<sup>3</sup> Schiller selbst hatte Zweifel an der Aufführbarkeit seines Textes, schon wegen seiner Überlänge, schrieb gekürzte Bühnens Fassungen und nannte das Ganze ein „dramatisches Gedicht“, was mancher als Verlegenheitslösung empfand. Auch die lange Entstehungszeit vom „Bauerbacher Plan“ (Frühjahr 1783) über das Thalia-Fragment (bis III 9, 1785-87) bis zu den Druckfassungen von 1787, 1801 und 1804 – zuerst in Prosa, dann in Jamben -, von den Bühnenbearbeitungen ganz zu schweigen,<sup>4</sup> hat Zweifel an der Konsistenz und Geltung einer endgültigen Textfassung aufkommen lassen (Kluge 1984). Unabhängig von solchen Fragen der Textentstehung und -edition, auf die hier nicht eingegangen werden soll, sah Schiller sich bereits nach den ersten Phasen der Publikation<sup>5</sup> genötigt, in den 12 „Briefen über Don Carlos“ (1788) (Schiller 1965: 195-234) kritischen Einwänden entgegenzutreten, die vor allem die Dominanz und das Verhalten des Marquis Posa betrafen. Auch diese Briefe wurden selbstverständlich sofort hinterfragt und benutzt, zur Stärkung der jeweiligen Lesart oder zur Widerlegung von Gegenpositionen.

Der hier eingeschlagene Weg wird also d e r sein: Die drei bekanntesten Leseangebote vorzustellen, ihre starken Seiten auszuleuchten, sie auf Schwächen und Einseitigkeit hin zu überprüfen und dann auf ein paar neuere Vorschläge einzugehen, welche – allen aufgewiesenen Widersprüchlichkeiten und

<sup>2</sup> Schiller selbst schien angesichts der Überfrachtung seines Projekts und der Überlänge des Textes im Frühjahr 1786 zu kapitulieren: „Es wird kaum mehr nötig sein zu bemerken, dass der Dom Karlos kein Theaterstück werden kann“. – Aus: *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller, „Don Carlos“*. (PÖRNBACHER 1973: 146). – Vorbehalte z.B. bei Wieland oder im „Tagebuch“ der Mannheimer Schaubühne (PÖRNBACHER 1973: 170, 184).

<sup>3</sup> Für das locker strukturierte „Tableau“ plädiert BÖCKMANN (1974: 520f.).

<sup>4</sup> Knapper Überblick über die Entstehungsgeschichte: Erl. u. Dok., (PÖRNBACHER 1973: 161-163). Ausführlich BÖCKMANNs entstehungsgeschichtlicher Kommentar (1974: 379-623).

<sup>5</sup> Zur Taktik dieser Publikationstechnik s. Claudia STOCKINGER (2006).

Unstimmigkeiten zum Trotz – die dramatische Einheit des Stückes zu retten oder neu zu entdecken versuchen. Die drei traditionellen Lesarten werden, mit anderen Worten, in ihre szenischen Bestandteile zerlegt und dekonstruiert, bevor zuletzt neue synthetische Ansätze zum Zuge kommen. Daneben gilt es auch, eingebettet in diesen methodischen Zusammenhang, beispielhaft und knapp die dramatische und theatrale Qualität einzelner Szenen deutlich zu machen. Am Schluss steht eine neue, aus dem Diskurs entwickelte Synthese, die konvergierende Elemente zusammenführt und größere Konsistenz beansprucht.

## II

Unbestreitbar ist der *Don Karlos* jenseits aller Definitionsfragen a u c h ein politisches Drama, schon wegen der zahlreichen Szenen, welche den Hof zu Madrid und die spanische Königsherrschaft des späten 16. Jahrhunderts als rigides absolutistisches Unterdrückungssystem präsentieren und kritisch ausstellen. Zuerst sind der Prinz und die Königin wegen der befürchteten Liebesbeziehung die Hauptobjekte des Verdachts und der ständigen Überwachung, doch schon in den Eingangsszenen wird klar, dass die Etikette des strengen Hofzeremoniells das Gesamtverhalten aller Hofdamen, letztlich aller Anwesenden misstrauisch kontrolliert und dass die Betroffenen fortgesetzt darunter leiden. Die mitfühlende Hofdame Mondekar wird kurzerhand ihrer Stellung enthoben (I 6), mütterliche Spontanregungen der Königin werden als protokollwidrig untersagt (IV 9), und der Prinz hat schon in seiner jugendlichen Vorgeschichte als Thronfolger eine entbehrungsreiche, auf Liebes- und Gefühlsentzug basierende Leidenszeit hinter sich (I 2). Immer wieder kontrastiert die Natürlichkeit der Königin, im freieren Frankreich aufgewachsen, mit der ängstlichen Angepasstheit der Höflinge, deren erzwungene Widernatürlichkeit gerade durch den Kontrast augenscheinlich wird (so gehören Ketzerverbrennungen zur höfischen Unterhaltung, I 3). Wiederholt wird die Königin peinlichen Befragungen ausgesetzt (I 6, IV 9), welche den Zuschauer zu solidarischem Mitgefühl mit dem Opfer und zur Kritik des Kontrollapparats einladen. Da die Gespräche argwöhnisch belauscht werden, greift Posa in seinen Mitteilungen an Elisabeth vor den Ohren der Hofdamen zu Formen verdeckter Kommunikation. Seine Parallel-Erzählung (I 4) dient der Wissenden, welche die enthaltenen Analogien zu entschlüsseln weiß, zur Vorbereitung auf die geheime Begegnung mit Carlos. Die Notwendigkeit, Absichten und Gefühle vor dem Zugriff der allgegenwärtigen Hofkamarilla, personifiziert in Domingo und Alba, zu verstecken, führt zu einem komplizierten Netzwerk von geheimen Briefen (Simons 2006),<sup>6</sup> von Intrigen und Gegenintrigen, in das schließlich alle Protagonisten verstrickt sind. Schon der Umstand, dass der königliche Vater dem Sohn die Braut aus Gründen der Staatsräson entwendet, ist mit all seinen pseudo-inzestuösen Konsequenzen Bestandteil der theatralen Systemkritik. Einer ihrer Höhepunkte ist

---

<sup>6</sup> Vgl. schon Oskar SEIDLIN (1963).

die Demonstration von Einsamkeit und Isolation, welche den eifersüchtigen, wahrheitssuchenden König an die Grenze der Verzweiflung treibt. Sie entsteht gerade dadurch, dass die dringend gesuchte Wahrheit innerhalb des Überwachungssystems nicht zu ermitteln ist und paradoxerweise durch die übereifrige Verleumdungspraxis der Hofbeamten blockiert wird. Die Angewiesenheit des Systems auf einen von ihm Unabhängigen, systemimmanent Unmöglichem ist ein Glanzpunkt dieser szenischen Kritik. Sie wird nur noch übertrumpft durch den schaurigen Auftritt des greisen, erblindeten Großinquisitors, der als wandelnde Mumie die Überlebtheit dieses Überwachungssystems repräsentiert und gnadenlos die Einhaltung der erwünschten *Kirchhofsruhe* einfordert. Die späte Enthüllung der kirchlichen Inquisition als der höchsten Instanz und grauen Eminenz noch hinter und über der scheinbar absoluten königlichen Autorität wurde wiederholt als Meisterstück politischer Entlarvung und Anklage gewürdigt, als grelle Schlusspointe einer kontinuierlich gesteigerten Abschreckungsstrategie.

Die szenische Entzauberung und Demontage des höfischen Absolutismus ist aber nur die eine, wenngleich vielfach variierte Seite der politischen Thematik. Mit Posas berühmter Forderung nach *Gedankenfreiheit* und dem Geheimprojekt des flandrischen Aufstands steht ihr die positive, zukunftsorientierte, damals utopische Alternative gegenüber. Die Inhumanität und Lebensfeindlichkeit eines kirchlich sanktionierten Spätfeudalismus wird also nicht nur anhand seiner Repressalien und seiner depressiven Auswirkungen demonstriert. Sie wird vom Bannerträger einer neuen Freiheitsidee auch offen artikuliert und angeprangert. Darüber hinaus und zugleich plädiert er leidenschaftlich für ein anderes, Menschheitsglück verheißendes Staatsmodell, das die individuelle Selbstbestimmung akzeptiert und voraussetzt. In dieser Dialektik von drastischer Anklage und mitreißender Utopie erfüllt sich für die Anhänger einer politischen Lesart (Müller 1959 und Müller 1987) die satirische und kämpferische Dramaturgie des Stücks. Posas Untergang und Scheitern tun dieser Lesart keinen Abbruch. Denn erstens bleibt die Überlegenheit seiner politischen Zielvorstellungen davon unberührt. Und zweitens unterstreicht der mörderische Triumph des anachronistischen Systems noch einmal die Notwendigkeit seiner schnellstmöglichen Überwindung.

### III

So überzeugend die aufgezeigten Gesichtspunkte auf den ersten Blick für den politischen, nämlich absolutismus-kritischen Wirkungsakzent des *Don Karlos* auch sprechen mögen – bei fortgesetzter Untersuchung melden sich Zweifel. Sie melden sich schon bei der Frage, wie konkret Posas politische Ziele eigentlich sind. *Gedankenfreiheit*, die Quintessenz des groß inszenierten Auftritts III 10 – ist sie nicht trivial? *Die Gedanken sind frei* heißt ein bekanntes politisches Lied aus dem 19. Jahrhundert, das sich daran erfreut, dass politische Vorstellungen, solange sie den Kopf ihres Trägers nicht verlassen, ohnehin nicht zu kontrollieren, zu verbieten oder

zu unterdrücken sind, nicht einmal in einem totalitären Regime. Es handelt sich offenbar um die natürliche Grundausstattung jeder denkfähigen Person, die kein Staat zu gewähren braucht und erst recht nicht *geben* kann. Gemeint sein kann nur der freie Gedankenaustausch, und in diesem Sinne wird er im politischen Diskurs um die Mitte des 18. Jahrhunderts, etwa bei Rousseau im *Contrat social*, gebraucht: in der Abwehr eines staatlichen oder kirchlichen Dogmatismus gegenüber dem individuellen Vernunftgebrauch bei Meinungsäußerungen (Böckmann 1974: 520f.). Auch wenn man Schiller die vermittelte Kenntnis von Schriften John Lockes unterstellen kann und die Lektüre von Montesquieus *De l'Esprit des Lois* nachgewiesen hat (Böckmann 1974: 502f., 514), ist nicht zu erkennen, welche künftige Staats- und Regierungsform dem schwärmenden Posa vorschwebt. Obwohl Schiller in den nachträglichen *Briefen von republikanischer Freiheit* spricht, scheinen demokratische Konzepte nicht in Frage zu kommen, denn das Projekt der Befreiung Flanderns soll schließlich nicht als autonom gesteuerte Volksbewegung, sondern unter Leitung des spanischen Thronfolgers durchgeführt werden. Ohne dass der Damentext Genaueres hergibt, ist an das Modell der konstitutionellen Monarchie, eher noch an den aufgeklärten Absolutismus Friedrichs II. zu denken, etwa im Hinblick auf die geforderte religiöse Toleranz. Was Schiller bei der Lektüre Montesquieus vor allem beeindruckt hat, war keine staatstheoretische Systematik, sondern die Warnung vor dem „Umschlagen der Freiheitsidee in Despotismus“ (Böckmann 1974: 504),<sup>7</sup> die er in Posas Entwicklung zu exemplifizieren scheint.

Aber nicht die relative Unbestimmtheit der politischen Forderungen Posas, die über die Gewährung und Sicherung der individuellen Freiheits- bzw. Menschenrechte kaum hinausgehen, begründet die Zweifel. Wichtiger wäre der Einwand, dass eine Absolutismus-Kritik, die am Beispiel der inquisitorischen Kirchenherrschaft im Spanien des 16. Jahrhunderts vorgetragen wird, auf ein deutsches Publikum des späten 18. Jahrhunderts weitgehend anachronistisch und spukhaft wirken musste und die politische Aktualität eines überwiegend aufgeklärten Absolutismus verfehlt. Zwar ändert der Einwand nichts an der Dominanz der politischen Thematik, doch nähme er dem Stück, wenn sein gegenwartsanalytischer Beitrag als politisch überholt zu gelten hat, viel von seiner Brisanz und Treffsicherheit. Die Verwendung von anti-spanischen Klischees, wie sie sich in der „Schwarzen Legende“ verfestigt hatten (Becker-Cantarino 1975), gewähren zwar spektakuläre und theaterwirksame Einblicke in ein politisches Gruselkabinett, wären demnach aber von einer kritischen Spiegelung zeitgenössischer deutscher Verhältnisse weit entfernt.

Was aber die Schlagkraft einer primär politisch ausgerichteten Dramaturgie viel stärker beeinträchtigt, sind andere Faktoren. Zu Recht wurde darauf hingewiesen, dass die Figur des politischen Ideenträgers, indem sie sich in moralische und taktische Probleme verwickelt, zuviel individuelles Eigengewicht erhält und das Interesse des Zuschauers so stark beansprucht, dass die politische Problematik

<sup>7</sup> Vgl. allgemeiner W. DÜSING (1994).

dahinter verblasst. Den Enthusiasmus, mit dem der Unbekannte vor den König tritt, um ihm im Vertrauen auf die spirituelle Übermacht seiner Idee und auf seine rhetorische Überzeugungskraft eine *Feuerflocke Wahrheit* (III 9) in die Seele zu brennen, gilt einerseits als mitreißendes Begleitphänomen des sympathischen Schwärmers, das seine persönliche Wirkung auf die private Seite des Monarchen nicht verfehlt. Andererseits eröffnet gerade diese persönliche Wirkung ein Feld menschlicher Anziehung und Enttäuschung, das wiederum eigengewichtig vom Fortgang des politischen Flandern-Projekts ablenkt. Zudem diskreditiert die Blauäugigkeit, mit welcher Posa in der Höhle des Löwen sein politisches Credo verkündet, während er sonst auf Geheimhaltung bedacht sein muss, die Realitätstauglichkeit seines ohnehin vagen Programms. Der Machthaber nimmt es, von den rhetorisch verstärkten Fanfarenstößen unbeeindruckt, nicht ernst, weil sein idealistischer Verkünder sich damit vertrauensvoll in die Hand des Machtapparats gegeben hat. Er benutzt ihn lediglich als Privatdetektiv in Familiensachen und gewährt ihm dafür eine vorübergehende Narrenfreiheit. Die insgesamt gänzlich unpolitischen Komplikationen setzen sich fort, indem Posa, der gerade noch stolz verkündet hat: *Ich kann nicht Fürstendiener sein* (III 10), sich auf den königlichen Privatauftrag einlässt, wenngleich legitimiert von taktischen Überlegungen, und dabei in Kauf nimmt, durch Auslieferung der Privatbriefe den Freund Karlos zeitweilig zu hintergehen, zumindest die Freundschaftsbeziehung politisch zu instrumentalisieren und mit starken Verdachtsmomenten zu belasten. Das Leiden und die Irritationen des solchermaßen strapazierten Karlos (IV 4,12-16) gewinnt, nicht zuletzt durch seine inszenierte Verhaftung (IV 16), phasenweise derartige Anrührungsqualität, dass sie deren letztlich politische Bedingtheit gänzlich überblendet.

Dass Posa nach der zu erwartenden, zuletzt sogar forcierten Aufdeckung seiner Flandern-Pläne ausgerechnet den unpolitischen, empfindsamen, in Liebesträumen befangenen Karlos mit deren Fortführung betraut, bezeugt einmal mehr die Realitätsferne des Marquis. Der Prinz und mit ihm sein Publikum sind mehr mit dem heroischen Liebesverzicht beschäftigt, der Rührung und Bewunderung provoziert und beansprucht, außerdem mit dem Schmerz um den toten Freund, der sich scheinbar um Karlos' willen geopfert hat, während die politische Botschaft aus der Wahrnehmung verschwindet. Karlos bleibt ohne eigene politische Einsicht und folgt lediglich den Geboten Posas und der Königin. Es scheint unmöglich, sich ihn als politischen Akteur in Flandern vorzustellen.

#### IV

Unter dem Gewicht dieser Einwände dürfte es konsequent sein, die primär politische Lesart des Stückes zurückzunehmen. Das Drama wird, wie bereits angedeutet, in weiten Teilen so stark von privat motivierten Spannungen und Problemen durchzogen und beherrscht, dass die alte und oft wiederholte Gegenthese von der Familientragödie *in einem fürstlichen Hause* wieder an Plausibilität

gewinnt.<sup>8</sup> Sie entspricht entstehungsgeschichtlich den ersten Plänen Schillers und blieb für das Thalia-Fragment allein bestimmend. Erst mit der Buchfassung von 1787, in der er, angeregt von der Bekanntschaft mit Freimaurern und Illuminaten (Schings 1996 und 1998), den politischen Ideenträger Posa neu entdeckt und profiliert hatte, wuchs der privaten Familien-problematik eine neue Dimension zu. Doch ist es fraglich, ob sie ausreicht, dem Stück auch einen neuen Wirkungsschwerpunkt zu geben.

Denn schließlich ist es nicht nur so, dass Posas sendungsbewusster Elan sich in der moralischen Problematik instrumentalisierte Freundschaft und in zwei Intrigenhandlungen verfängt, die menschliche Schwächen und Unzulänglichkeiten hervortreten lassen. Darüber hinaus behält die verdächtige und verbotene Liebesbeziehung zwischen Prinz und Königin ihr eigenes Gewicht – zuerst in dem Versuch Karlos', ein geheimes Treffen mit der nach wie vor Geliebten zustande zu bringen, was mit Posas Hilfe auch gelingt; dann in dem fortgesetzten, als Langzeitprojekt angelegten Versuch des Prinzen, diese Liebe zugunsten eines befreiten Flandern zu überwinden. Die damit verbundenen Anstrengungen, Leiden und Rückschläge, die nur mit Hilfe der ebenfalls ringenden Königin zu bewältigen sind, halten Leser und Publikum bis ans Ende des letzten Akts in Atem, sei es in der Form mitleidiger Rührung oder zunehmender Bewunderung. Zwar fällt es Elisabeth offenbar leichter, der alten Liebesbeziehung zu entsagen. Doch was der Zuschauer hier an Rührung einspart, wird ihm desto mehr bei den peinlichen Verhören abverlangt, deren sie sich gegenüber dem eifersüchtigen königlichen Gatten, teils in Anwesenheit des Hofes, zu erwehren hat (I 6, IV 9). Der Liebesverzicht ist jene heroische Entsagungsleistung des Prinzen, für die ihn die ehemals Geliebte rückhaltlos bewundert, womit sie dem politischen Grund, der diesen Kraftakt hervorbringt, die Virulenz entzieht. Der erhabene Effekt der heroischen Entsagung überstrahlt und kompensiert eindeutig das abschließende Scheitern des Flandern-Projekts.

Wie sehr das politische Wirkungspotential des Stücks von der Mitleid heischenden Emotionalität der familiären Beziehungen absorbiert und überlagert wird, zeigt auch die dramaturgische Doppelfunktion Philipps II.. Der Rolle des abschreckenden absolutistischen Despoten wird er allenfalls in der misstrauischen Härte gerecht, die er dem abzuhärtenden, als weichlichen Versager abqualifizierten Thronfolger entgegenbringt. Die von diesem eingeforderte, schmerzlich vermisste Vaterrolle zeugt erneut von einer empfindsamen, der Kleinfamilie verpflichteten Perspektive. Auch die Situation des hilflos eifersüchtigen Gatten, von Altersproblemen geplagt, und vollends die Enttäuschung dessen, der sich von einem vermeintlichen Freund verraten fühlt, spielen sich auf einer persönlichen Ebene ab. Ihr Rührungspotential besteht nicht zuletzt in der Verheißung, einen Blick hinter die Fassade politischer Stärke und Unantastbarkeit zu erhaschen. In die Reihe privat motivierter Handlungselemente gehört schließlich die breit angelegte Eboli-Intrige, die ebenfalls dramatisches Eigenleben entfaltet. Die Geschichte ihrer enttäuschten

---

<sup>8</sup> Struktural-psychoanalytisch vertieft bei Friedrich KITTLER (1984). Vgl. auch Rüdiger ZYMNER (2002) (hält die Frage im Rahmen eines Forschungsüberblicks aber offen).



Liebe zu Karlos, ihrer eifersüchtigen Rache und ihrer zerknirschten Reue ist fast ein Drama im Drama<sup>9</sup> und kompliziert sowohl die familiären Konflikte als auch Posas intrigante Verwicklungen.

Nun ist es möglich, die unbestreitbar vorhandenen Elemente des politischen Dramas und des familiären Rührstücks endlos gegeneinander aufzurechnen, ihre Unvereinbarkeit oder Gegenläufigkeit zu diskutieren, um dann zu dem kritischen Befund zu gelangen, dass das Projekt „Don Karlos“ infolge dieser inhaltlichen und strukturellen Unentschiedenheit letztlich misslungen sei.<sup>10</sup> Dem Versuch, die widerstreitenden Elemente in der Klammer der Freundschaftstragödie vereinigt zu sehen, war wenig Erfolg beschieden. Zwar scheint in der Person Posas als politischem Ideenträger wie auch als familiärem Vermittler die Einheit zwischen den beiden Sphären gewährleistet. Aber das Scheitern Posas auf beiden Ebenen bestätigt nur das Dilemma: Indem er sich aus taktischen Gründen in die Rolle des beauftragten Privatdetektivs begibt, wird die Freundschaft zu Karlos belastet und das Flandern-Projekt gefährdet. Um die flandrische Geheimsache zu retten, entlastet er den Prinzen, sich selbst belastend, vom Verdacht verbotener Liebesbeziehungen. Die Unvereinbarkeit von politischer Sendung und privatem Vermittlertum wird offenbar. Ohnehin entspringt das hohe Lied auf den Freundschaftskult nicht den aufgezeigten emotionalen Bezügen. Posas scheinbar selbstlose Aufopferung für den Freund, womit sich Karlos noch im Schlussakt vor seinem Vater brüstet (V 4), resultiert in Wahrheit aus einem verzweifelten politischen Kalkül, das auch von dem Verdacht nicht frei ist, um der bloßen Bewunderung willen inszeniert worden zu sein (so die Königin, IV 21: *Sie haben/ Nur um Bewunderung gebuhlt*). Die Freundschaftsidee entspringt dem Wunschdenken des träumerischen, vereinsamten Prinzen, etwa in der Erinnerung an eine heroische Jugendepisode (I 2), und lässt ihn die Irritationen überstehen, die von Posas Brief- und Verhaftungsaktionen ausgehen. Selbst der von diesem hintergangene König hat illusionäre Freundschaftsbedürfnisse, welche dann das Ausmaß seiner Enttäuschung erklären. Kurzum: Das Freundschaftsmotiv, brüchig, instrumentalisiert und illusionistisch, wie es in Erscheinung tritt, taugt nicht zur dramatischen Klammer der disparaten Elemente.

## V

Was nun? Mangels inhaltlicher, thematischer und motivischer Einheit war vorübergehend von einem Charakterdrama die Rede, in der Tradition eines Shakespeareschen *Othello* oder eines Goetheschen *Götz von Berlichingen*. Das einheitsstiftende Moment läge dann in der facetten- und spannungsreich sich auslebenden Zentralfigur. Doch statt einer Lösung trat die Suche nach der dramatischen Einheit lediglich in eine neue Runde. Denn nicht nur dem Titelhelden Karlos (Kluge 1984: 52 und Hofmann: 2000), auch dem mächtig in den

<sup>9</sup> Dazu Stefanie KUFNER (1997).

<sup>10</sup> So z. B. BORCHMEYER (1973).

Vordergrund drängenden Posa (Pohlheim 1985 und Guthke 1994) und sogar dem heftig leidenden König Philipp<sup>11</sup> wurde diese Zentralität zugesprochen, mit jeweils einleuchtenden Argumenten. Für den vielfach verwickelten und hochproblematisierten Marquis, der zunächst alle Neugier, Sympathien und Verdächtigungen auf sich zieht, versteht sich eine solche Zuordnung nach den bisherigen Ausführungen von selbst. Der hinter seinem hyper-aktiven Freund verblassende Prinz bleibt aber in seiner leidenden Hilfsbedürftigkeit das Sorgenkind der Königin, Posas und nicht zuletzt des Zuschauers, bevor er mit seinem heroischen Liebesverzicht am Ende Selbstbewusstsein und Bewunderung erringt. Und schließlich gewinnt Philipp II., zunächst bloßer Repräsentant eines repressiven Systems, mit seiner leidenden Vermenschlichung als verunsicherter Ehemann, als enttäuschter Freund, zuletzt als reuevoller Vater und vom Inquisitor gedemütigter König ein derart schillerndes Profil, dass er für manchen zum theatralen Geheimfavoriten aufstieg. Ein Drama also mit drei Zentralfiguren, von welchen jede mit ihren spezifischen Widersprüchen und ihrer entfalteten psychischen Problematik die begrenzte Wahrnehmungskapazität des Zuschauers für sich beansprucht und schließlich überfordert. Hinzu kommen mit der Königin und der Prinzessin Eboli zwei weibliche Figuren, denen das Stück jeweils eigene komplexe Charakterstudien widmet, auf die hier nicht (auch noch) eingegangen werden soll. Die Königin, um nur das zu erwähnen, scheint als „schöne Seele“ unter dem klassischen Konflikt zwischen *Pflicht* (I 5) und Neigung weniger heftig zu leiden und gilt als Modell der Harmonie von *Anmut und Würde*, der Schiller später (1793) eine eigene Studie gewidmet hat. Als vorläufiges Fazit soll genügen: Das Spiel mit drei Zentral- und zwei weiteren Hauptfiguren sprengt, flankiert von einem üppigen Intrigengeflecht, den Rahmen dessen, was an einem Theaterabend in einem Zuschauer Gehirn zu verarbeiten ist.

## VI

Es sei denn, man gibt einstweilen resigniert die Suche nach der dramatischen Einheit auf und begeistert sich an der prallen Fülle theaterwirksamer Auftritte und szenischer Effekte, an den *starken Zeichnungen und erschütternden oder rührenden Situationen*, wie Schiller nach der ersten Berührung mit dem spanischen Stoff 1783 an Reinwald schreibt (Pörnbacher 1973: 129). Darin scheint das erste Hauptinteresse des jungen Dramatikers bestanden zu haben. Das *Trauerspiel* soll *schmelzen* (Pörnbacher 1973: 142), was nichts anderes heißt, als den Zuschauer zu rühren, zu Tränen zu bringen. Genau dies scheint das wirkungsstrategische Hauptziel einer möglichst dichten Abfolge von rührseligen oder ähnlich stark beeindruckenden Wirkungstreffern zu sein, aus denen das Stück sich in Schillers Planung zusammensetzt. Ein Parforceritt durch mächtig erregte Gefühle und Leidenschaften, von denen das Mitleid nach Lessings Vorbild zunächst im Vordergrund steht, ohne

---

<sup>11</sup> Schon von Schiller selbst, s. PÖRNBACHER (1973: 142).

Rücksicht auf Wirkungsökonomie oder kompositorische Gestaltungslinien – das ist es, was das Stück ausmacht, wenn man die Frage nach der übergreifenden Einheit beiseite lässt.

Und genau so lesen sich zahlreiche Großszenen, von denen hier nur ganz wenige näher betrachtet werden können. Beginnen wir mit dem ersten Auftritt Karlos' vor der geliebten Königin, nunmehr Stiefmutter (I 5). Die geheime Zusammenkunft hat Posa, nicht ohne eigennützige Absichten, auf Bitten des Prinzen arrangiert. Karlos' stürmischer Versuch, der ehemaligen Braut seine unveränderte Liebe zu gestehen, ohne Rücksicht auf die riskanten Umstände, beginnt mit einem hartnäckigen Kniefall, aus welchem ihn die solchermaßen Überfallene kaum zu erheben vermag. Der lässt sich von ängstlichen Vorbehalten und Warnungen nicht hindern, bedrängt sie, rhetorisch verstärkt (Hyperbeln, Anaphern, Polypota, Retourkutschen), mit insistierenden Leidens- und Liebesbeschwörungen; stellt, zum Angriff übergehend, die eheliche Liebe zum ergrauten königlichen Gatten, ja ihre Liebesfähigkeit überhaupt provozierend in Frage; und wirft ihr moralisches Versagen durch passive Hinnahme der grausamen Flandern-Politik vor. Diese Klimax der Anschuldigungen gipfelt in einer ersten erhitzten Stichomythie, welche die Peripetie des Gesprächs einleitet. Die heftigen Hinweise auf die Gewalttätigkeit seiner Attacken - die versuchte Rückeroberung wird als großer Frevel ausgelegt - beschämen den Abgewiesenen bis zur Zerknirschung, und um diesen Gestus seiner schmerzlichen Verlorenheit und Verzweiflung (Epiphern, rhetorische Fragen, Geminationen, Trikola ...) wieder aufzufangen - die Königin zeigt sich gerührt - und mit ihr der mitgedachte Zuschauer (Karlos hat es taktisch darauf angelegt) - , um dies also aufzufangen, sind eine Reihe inständiger Appelle Elisabeths vonnöten, Appelle an seine männliche Tugend. Und nach antithetischem Zögern triumphiert sie - das Wort „opfern“ wird als Polypoton variiert - zuletzt mit dem gesteigerten Appell, sein privates Liebesverlangen durch Hingabe an eine höhere politische Aufgabe zu überwinden, zu sublimieren: *Elisabeth/ War Ihre erste Liebe. Ihre zweite/ Sei Spanien!* (V. 790ff.). Von diesem Appell überwältigt, wirft er sich ihr erneut - diesmal bewundernd - zu Füßen; die Geste des Fußfalls rahmt die Szene körpersprachlich ein. Der emotionale Hochdruck, der große gestische, rhetorische und pantomimische Aufwand, das Pathos der appellativen Sprechakte sind typisch für Schillers Szenengestaltung überhaupt, und die beiden wichtigsten Wirkungsstrategien des Stücks, die auf Erregung von Mitleid und von Bewunderung angelegten, treten bereits in dieser frühen Szene machtvoll in Erscheinung.

An der viel beachteten Szene III 10, dem großen Auftritt Posas vor König Philipp, kann man aus verschiedenen Gründen nicht kommentarlos vorübergehen. Ihre Bedeutsamkeit für die politische Lesart wurde schon berührt. Aber hier soll mehr die Frage interessieren: Wie wird das vorgetragene politische Befreiungsthema szenisch präsentiert? Die beiden Protagonisten gehen mit Neugier und gespannten Erwartungen in die Szene: der König trotz aller skeptischen Reserviertheit mit der Hoffnung, einen unabhängigen privaten Wahrheitsermittler zu finden. Der Marquis versucht in vagem politischem Optimismus und im Vertrauen auf die Überzeugungskraft seiner Freiheitsidee, mit einer *Feuerflocke Wahrheit* (III 9) etwas

für sein Flandern-Projekt zu erreichen. Durch diese unterschiedlichen Erwartungen an den Wahrheitsbegriff ist bereits ein Teil des Missverstehens, das diese Szene durchzieht, vorprogrammiert. Es wurde bemerkt, dass Posas politisches Programm, das er – wenn auch vage und mit der kritisierten Unbestimmtheit – hier breit entfalten darf, von seinem königlichen Gegenüber ohne Anzeichen erkennbaren Nachvollzugs angehört wird und praktisch folgenlos bleibt<sup>12</sup> – was den Schluss zulässt, dass dieser Redeteil eine primär zuschauerbezogene rhetorische Tirade ist und vorwiegend in der sympathischen Selbstdarstellung ihres begeisterten Sprechers aufgeht. Respekt und staunende Anerkennung ist es auch vor allem, was das freimütige Auftreten dessen, der *nicht Fürstendiener* sein kann, bei seinem Zuhörer erzeugt. Zweimal gelingt es Posa, den König betroffen zu machen: Zunächst durch den tief blickenden Entlarvungshinweis auf die systembedingte Einsamkeit des Herrschers; dann durch seine Zuversicht, das Rad der Geschichte werde unaufhaltsam über das bestehende Regime hinweggehen. Obwohl hier also nicht genuin politisch argumentiert wird, dienen diese Beeindruckungsmomente doch dazu, Posas vager Utopie das Flair unwiderstehlicher Überlegenheit zu vermitteln. Philipps pessimistisches Menschenbild vom unfreien Untertanen darf sich dagegen selbst disqualifizieren, wenn er jenem rät: „Fliehe meine Inquisition. – Es sollte / Mir leid tun – [...] / Nicht alle/ Glückseligkeit soll unter mir verdorren“ (V. 3168ff.)

Nicht also durch argumentative Auseinandersetzung oder Darlegung wird Posas politische Botschaft auf der Bühne vermittelt, sondern in der Form einer verheißungsvollen Verkündigung sowie – ergänzend – durch das staunende Unverständnis einer sich selbst abqualifizierenden Gegenseite. Resultat: der glanzvolle, triumphale Auftritt eines politischen Hoffnungsträgers.

Drittes und letztes Beispiel: die Schlusszene V 11. Posa ist soeben als *Verräter* erschossen (V 3), Karlos raste in wüsten Anklagen gegen seinen mörderischen Vater (V 4), Philipps eigene Trauer um Posa ist in Rache umgeschlagen (V 9), er hat sich ganz in den Dienst der gefühllosen Inquisition gestellt (V 10). Karlos will sich vor der Abreise nach Flandern, nächtlich und geheim, von der Königin verabschieden, was handlungslogisch überflüssig und unsinnig ist, da es, wie sich auch zeigt, das Flandern-Projekt unnötig gefährdet und letztlich vereitelt. Aber es geht um abenteuerliche Spannung, zumal Karlos, in die Kutte des spukenden Kaisers (Karls V.) gehüllt, von Lerma vor einem Anschlag des Königs gewarnt wurde (V 7). Die Königin nun will den Prinzen, mit Berufung auf Posas Opfertat, noch einmal darin bestärken, nicht wieder der alten Liebesrührung zu verfallen, um des politischen Auftrags willen. Dabei ist sie selbst die Gerührte, die Tränen vergießt, während er die Stärkung nicht mehr nötig hat und *geläutert* (V. 5317) über die emotionale Anfechtung erhaben ist. Er unterbricht sie, bevor es bedrohlicher Weise zu ihrem Liebesgeständnis kommt (5310) – das Wortfeld „Herz“ dominiert (V. 5307/ 09) – und übernimmt die Regie: Auf seinen wiederholten pathetischen Liebesverzicht (Feuermetapher V. 5316f.) reagiert sie zuerst mit einer Tränen verbergenden Verhüllungsgeste (V. 5327ff.), dann aber mit ungehemmter Bewunderung (V. 5330,

<sup>12</sup> Kritisch dazu Gerhard STORZ (1960: 136ff.).

5349ff.). Nun ist Karlos der Starke, Aufrichtende – eine Umkehrszene zu I 5, als sie die starke Erhabene war. Jetzt hat er ihre Idealvorstellung erfüllt (*So hab ich Sie gewollt!*, V.5297), jetzt muss er sie vor Rückfällen in Privatgefühle bewahren. Der triumphale Selbstgenuss der eigenen Stärke wird gleich zweimal zelebriert, und für den Liebesverzicht, mit dem er ihre Liebesandeutung und ihr Freundschaftsangebot heroisch zurückweist, will er gelobt und bewundert werden (*Bin ich nicht stark, Elisabeth*, V. 5350) – und sie geht bewundernd vor so viel *Männergröße* (V. 5348) in die Knie. Die Wirkungsstrategie der Abschiedsszene gipfelt in Abschiedskuss und Umarmung, wo sich Rührung und Bewunderung vereinen sollen, verstärkt durch den Informationsvorsprung des Zuschauers, der (ab V 7) von der unmittelbar bevorstehenden Verhaftung des bespitzelten Paares weiß. Diese tragische Ironie überschattet schmerz-verstärkend den Auftritt, bevor die kurze, abrupte Schluss-Peripetie den tödlichen Ausgang besiegelt, aber auch Philipps moralische Niederlage, indem er seinen Sohn der allmächtigen Inquisition opfert. Deren böser politischer Triumph setzt als moralische Niederlage den anklägerischen Schlussakzent.

Die wirkungsmächtige Schlusszene zeigt in ihrer dreifachen Strategie von Rührung, Bewunderung und politischer Anklage noch einmal wie in einem Brennpunkt die dramaturgische Unentschiedenheit und Zerrissenheit des ganzen Stücks, das alles zugleich zu wollen scheint. Die Königin, zuletzt bühengerecht in Ohnmacht versinkend, hat ihre kritischen Vorbehalte gegenüber dem bewunderungssüchtigen Posa (IV 21) im Angesicht des geläuterten Karlos vergessen und geht, zugleich die Emotionen des Zuschauers lenkend, um des theatralischen Effekts willen bewundernd in die Knie. Das erhabene verzichtende Liebespaar darf sich noch einmal zum Abschied umarmen und küssen, und die auf der Bühne unterdrückten Tränen sollen desto sicherer im Auditorium fließen. Und die Inquisition zeigt zu allem ihre hämische Fratze – wenn das kein großes Theater ist!

Die geballte und entfesselte Theatralik, die jeden sich bietenden Effekt ausreizt und auf die Spitze treibt, zeugt von der handwerklichen Begabung des Dramatikers Schiller. In diesem Zusammenhang ließe sich noch manche pathetisch aufgeladene Szene anführen – etwa die gesteigerte Zerknirschung der reuevollen Prinzessin Eboli, die der Königin ihren Verrat gesteht (IV 19), oder die peinvolle Demütigung der Königin, der man die kleine Tochter aus den Armen stößt (IV 9). Die kalkulierte Erregung von Sympathie und Antipathie ließe sich hier lernen. Der Autor liebt grelle Theatercoups und verblüffende Gags: Ein Duell zwischen Alba und Carlos wird von der Königin gerade noch rechtzeitig unterbrochen (II 5), Posa wird auf offener Bühne von hinten erschossen (V 3), worauf selbst der König in Ohnmacht sinkt (V 5). Der Fluchtplan für Karlos sucht einen nächtlichen Wiedergängerspuk zu nutzen (V 9), und schließlich entsteigt der erblindete Großinquisitor einem Gruselkabinett (V 10). Im Schlussakt häufen sich diese spektakulär angelegten Beeindruckungsmomente, und es ist, als wolle der Autor die Zuschauer mit einem Gewitter von Events erschlagen. Wegen des rhetorisch überhitzten Pathos wurde Schiller als Theaterautor von Teilen des Publikums sehr geschätzt. Er wurde zeitweise zum Inbegriff des Theatralischen schlechthin. Im Zeitalter der Coolness

aber haben es Pathos und Mitleidsdramaturgie schwer, und heutige Regisseure müssen unterkühlend gegensteuern, wenn sie ihr Publikum mit einer Schiller-Aufführung erreichen wollen.

## VII

Mit dem Befund einer groß auftrumpfenden und reißerischen, übersteuerten und unkoordinierten Theatralik konnte und wollte sich die Schillerforschung nicht abfinden, weil der Dramatiker damit in die Nähe bloßer Effekthascher und Trivialautoren gerät, denen es an Kunstverstand, kompositorischer Disziplin und an ästhetischem Format fehlt – Qualitäten, die dem Klassiker-Image entsprechen, das Schiller traditionell zugesprochen wird. Es gilt hier zu bedenken, dass Schiller sich nach seinen drei Jugenddramen – *Kabale und Liebe* wurde übrigens erst während der Entstehung des *Don Karlos* abgeschlossen – in einer werkgeschichtlich schwierigen Übergangssituation befand und nach neuen dramaturgischen Möglichkeiten suchte, was mit produktiven Unsicherheiten verbunden war, die in einigen Biographien auch als Krise bezeichnet wurden.

Vor dem Hintergrund dieser unbefriedigenden Forschungssituation wurde die Suche nach der dramatischen Einheit trotz der skizzierten Schwierigkeiten unentwegt fortgesetzt, und einige der plausibelsten Vorschläge sollen abschließend knapp vorgestellt werden.

Die psychoanalytische Lesart gehört in diesem Falle nicht dazu. Sie soll hier dennoch erwähnt werden, weil sie die Literaturwissenschaft der 70er und 80er Jahre dominierte, während erste Ansätze schon länger zurückliegen (Rank 1972).<sup>13</sup> Sie gingen von der verbotenen Liebesbeziehung zwischen Karlos und seiner Stiefmutter aus. Die Deutung der Liebeswünsche des Prinzen als Inzestphantasien behandelt diese aber fälschlich auf der Basis einer biologischen Mutter-Sohn-Beziehung und der entsprechenden Tabuschränke, was der im Drama gegebenen Konstellation ja widerspricht. Wenn Karlos selbst angesichts seiner Liebeswünsche von einem naturwidrigen *Wahnsinn* spricht (I 2), so ist das eine der bei ihm üblichen rhetorischen Übertreibungen. Denn andererseits wirft er seinem Vater vor, ihm die einstige Braut geraubt zu haben (I 5), ohne dass er dabei an Inzestuöses denkt. Die überstrenge, lustfeindliche Prinzenenerziehung liegt der späteren Eheschließung Philipps voraus und kann nicht als Reflex einer erotischen Konkurrenz gelesen werden. Eine solche Rivalität diktiert freilich das Misstrauen und die fast paranoide Bestrafungslust des Königs in den beiden Schlussakten.<sup>14</sup> Diesem tritt in der Person des Großinquisitors das fordernde Über-Ich entgegen. Die beiden Motive allein sind

---

<sup>13</sup> RANK sieht im Verhältnis zwischen Karlos und Philipp ödipale Reflexe aus Schillers Verhältnis zu seinem überstrengen Vater. – Die Einwände gelten nicht für F. KITTLERS struktural-psychoanalytische Sicht, Kritisch dazu aber s. M. HOFMANN.

<sup>14</sup> Hier setzt Friedrich KITTLERS Studie an.

aber noch keine hinreichende Grundlage für eine psychoanalytische Gesamtdeutung des Dramas.

Zwei Vorschläge unternehmen den Versuch, der Konkurrenz der starken Hauptcharaktere zum Trotz in der schillernden, zwiespältigen Figur des Marquis Posa das zentrale Interesse des Dramas gebündelt zu sehen. Karl Konrad Pohlheim geht (1985) von Schillers Selbstdeutung in den *Briefen über Don Carlos* (1788) aus, die bestätigt, dass sich das anfängliche Interesse an einem *Familiengemälde in einem fürstlichen Hauße* (Pörnbacher 1973: 137) zugunsten eines historisch-politischen Trauerspiels verschoben hat, mithin auch von Karlos zu Posa als Zentralfigur. Die Widersprüche und Ambivalenzen des Marquis nahmen den Autor (und folglich seine Leser) dermaßen gefangen,<sup>15</sup> dass sie nicht mehr, wie lange üblich, als Missgriff oder Fehlkonstruktion des Dichters, sondern als „bewußt eingesetzte Strukturelemente“ (Pohlheim 1970: 70) aufzufassen seien. Warum etwa verschweigt Posa seine Pläne dem Freunde so unerträglich lange (z.B. IV 5)? Einmal aus schlechtem Gewissen wegen seines taktisch-instrumentalistischen Verrats, zum anderen aus einem dramaturgischen Grund: der folternd verzögerten Aufklärung, wie man es aus dem Kriminalroman kennt (Schiller schrieb damals auch am *Geisterseher*). Der Zentralpunkt, welcher die familien-bezogenen Akte I – III und die politisch motivierten Akte IV und V miteinander verknüpfen, sei das zwiespältige Umschlagen der Freiheitsidee in eine verhärtende „Ideologie der Freiheit“ (Pohlheim 1970: 100), welche despotische Züge hervortreten lasse – in der Verhaftung des Karlos und in der Morddrohung gegen die Eboli (IV 16/ 17).<sup>16</sup> Der Kontrast zwischen einer humanen Freiheit der Zukunft und den despotischen Mitteln der Gegenwart sei im Ganzen ein warnendes Beispiel vor der Gefahr latenter Ideologisierung.<sup>17</sup> Dies wäre die aktualisierte Variante einer politischen Lesart, die nicht den Absolutismus, sondern dessen fanatisierte Bekämpfung in den Mittelpunkt rückt. Die intrigante Verstrickung in die Familienverhältnisse stellt dann nur die unvermeidliche Konsequenz eines Ideologen dar, der damit auch die politische mit der privaten Sphäre verklammert. Die warnende Tendenz kommt allerdings in den *Briefen* von 1788 schärfer zum Ausdruck als im Stück selbst. Angesichts des paradoxen „Despotismus der Freiheit“ hat man bereits davor gewarnt, in Posa einen jakobinischen „Robespierre ante portas“ zu sehen.<sup>18</sup> Freundlicher akzentuiert ließe er sich auch als pragmatisch versierter Idealist bezeichnen, der versucht, sein hohes Ziel in der rauen politischen Wirklichkeit durchzusetzen. Aber in dieser milderen Sicht verlöre Posa jene Brisanz, die ihn zu einer Hauptfigur qualifiziert.

Einen anderen Akzent setzte Karl S. Guthke (1994) bei seiner Neubewertung Posas. In der berühmten Audienz-Szene entdeckt er den Künstler im Marquis;

<sup>15</sup> Posa wird von anderen gegen die Selbstdeutung des Autors in Schutz genommen, z. B. von STORZ (1960: 137) und BORCHMEYER (1973: 65).

<sup>16</sup> Sogar schon in der großen Rede III 10 vor König Philipp, V.3247-3252.

<sup>17</sup> GUTHKE (1994: 136) macht auf Vorläufer dieser Deutung aufmerksam: Paul Ernst, Max Kommerell, A. v. Gronicka.

<sup>18</sup> Z. B. MALSCH (1990).

freilich einen, der im Medium der Politik arbeitet und Menschen nach seinen Ideen zu formen, ja zu „meißeln“ versucht – den König zu instrumentalisieren und den träumerisch-depressiven Karlos darüber hinaus völlig umzugestalten. Dem Ideal künstlerisch freier Selbstentfaltung widerspricht er dabei aber nicht nur hinsichtlich seiner instrumentalisierten menschlichen Objekte, sondern auch in der eigenen, entfremdeten Person des angestellten Spions. – So neu dieser Blick auf Posa auch sein mag, das von dem Verfasser anvisierte Tragische an dieser Figur vermag er nicht sichtbar zu machen. Es handelt sich eher um einen interessanten Nebenaspekt.

Der dritte Vorschlag bleibt etwas zwiespältig. Einerseits gesteht Paul Böckmann (bereits 1974) dem Stück eine freie, ungebundene Struktur zu, eine lockere Abfolge konfliktreicher Situationen zur Darstellung gesellschaftlicher Zustände. Zur Bezeichnung dieser freien Struktur, die nicht an strengere Regeln des Tragödienaufbaus gebunden ist, beruft er sich auf Diderots Begriff des *Tableaus*, den Schiller mit *Familiengemälde* übersetzt. Andererseits würden zahlreiche Szenen (Böckmann 1982) durch direkte Rückverweise oder indirekte „Rückspiegelungen“ miteinander verzahnt. Das verbindende thematische Element des Dramas sieht er in der durchgängigen Gefährdung der menschlichen Selbstbestimmung, insbesondere durch die Dominanz der Staatsräson über alle individuellen Bedürfnisse und Belange, angefangen bei der verbotenen Liebesbeziehung über die höfische Etikette und die entsprechend gestörte Kommunikation bis zur vereinsamenden Isolation des Königs. Die „Dramatik [...] des mit sich selbst entzweiten Menschen“ (Böckmann 1974: 588) ist allerdings eine etwas zu vage Bestimmung dessen, was das Drama zusammenhält, zumal Böckmann ihm eine konkretere politische Tendenz abspricht und auf die Problematik Posas nicht näher eingeht.<sup>19</sup>

Den jüngsten Versuch, den alten Gegensatz von Familien- und Ideendrama in einem umfassenden Verstehensansatz zu überwinden, hat Michael Hofmann (2000)<sup>20</sup> unternommen. Er geht von Karlos als der Zentralfigur aus, sofern er es ist, der von zwei Seiten beeinflusst und fremdbestimmt wird: erstens, wie bekannt, von seinem rigorosen Vater, der ihn durch barbarische Erziehungsakte den Erfordernissen seiner feudalistisch-absolutistischen Politik anzupassen versucht, was im Stück aus der Perspektive bürgerlicher Empörung kritisiert wird. Und zweitens – und das ist das Neue – wird Karlos auch von einer anderen, verdeckter und raffinierter vorgehenden Seite bedrängt: von seinem Freund Posa, der ihn in den Dienst seiner Freiheitsideale stellt und dabei seinen empfindsamen Freundschaftskult und die Liebesbeziehung aufgreift, um sie sublimierend auf seine Zwecke umzulenken. Das Medium dieser Instrumentalisierung sei Elisabeth, von Posa entsprechend präpariert. Zwar stehe die Aufklärungsidee des Marquis im Dienste der Befreiung von absolutistischen Strukturen, aber er selbst verhalte sich gegenüber dem Freund repressiv und lasse dessen ursprüngliche Gefühle nicht zu. Während dementsprechend Elisabeth als manipulierendes Medium zum

<sup>19</sup> So GUTHKES Einwand (1994: 142).

<sup>20</sup> Vgl. auch HOFMANN (2003: 60-71). – Ähnlicher Ansatz bei Walter MÜLLER-SEIDEL (1999).



„Engel“ stilisiert werde, müsse die Eboli mit ihrer beharrenden Sinnlichkeit verteufelt werden. Hofmann sieht Posa keineswegs als Identifikationsfigur, sondern nur als die eine Hälfte einer doppelten Repression, welcher der Titelheld ausgesetzt ist. Dass nicht nur von der feudalistischen, sondern auch von der bürgerlich-aufklärerischen Seite entfremdender Druck ausgeübt wird, in diesem Zangengriff sieht Hofmann die neu entdeckte Einheit des Stücks. Diese Sicht steht in der Tradition der Aufklärungskritik von Horkheimer und Adorno (*Dialektik der Aufklärung*, 1947).

Unser letztes Beispiel geht das Stück von seiner gattungstypologischen Seite an. Cornelia Zumbusch (2005)<sup>21</sup> sieht innerhalb des *Don Karlos* ein Fortschreiten vom emotionsreichen Rührstück zur Tragödie des Erhabenen, das die Gefühle überwindet und am Ende Bewunderung erzeugt. Der Promoter der zuletzt erreichten Emotionslosigkeit sei Posa mit seinem Selbstopfer für die Befreiungsidee, und ihm folgt der von Privatempfindungen geläuterte Karlos. Die noch zwischen Rührung und Bewunderung schwankende Elisabeth vertrete das Publikum, während Karlos bereits das Ziel der Erhabenheit zelebriert. Der Weg, den Karlos – und mit ihm der Zuschauer – zurücklegen müssen, führe durch extremes Leiden (Pathos) zu dessen Überwindung im Erhabenen, dem Triumph der Vernunft über die sinnliche Natur (nach Kant), und dieser Weg führe gattungstypologisch vom Rührstück der *comédie larmoyante* zur hohen Tragödie. Die vermeintliche Unentschiedenheit des Dramas werde gleichsam linear in seinem eigenen Fortgang überwunden, durch die Entwicklung vom niederen zum höheren Genre. Während der *Don Karlos* wie ein emotionalisierendes Stück aus Schillers Sturm-und-Drang-Phase beginne, liest sich sein Schluss wie ein Vorgriff auf die klassischen Spätwerke, auf sein Konzept des Tragischen.<sup>22</sup> Damit wäre nicht nur die spannungsreiche Einheit des Dramas „gerettet“, sondern auch sein werk-geschichtlicher Übergangstatus erklärt.

Indem man nun abschließend die beiden Vorschläge mit der größten Plausibilität – die von Hofmann (2003) und Zumbusch (2005) / K.-D. Müller (1987) – aufgreift, ihre Konvergenz entdeckt und sie zusammenführt, gewinnt man zuletzt eine stabile Einheitsperspektive. Denn mit der Entwicklung des Titelhelden vom weichlichen, träumerischen Prinzen zum erhabenen Heros des Liebesverzichts, vorangetrieben vom Doppelzwang feudalistischer wie aufgeklärter Triebunterdrückung, geht die dramaturgische Entwicklung des *dramatischen Gedichts* vom sentimental Rührstück der Anfangsszenen zur erhabenen, auf Bewunderung zielenden Tragödie des Schlussaktes einher. Beide Entwicklungen, sowohl auf der inhaltlichen wie auf der strukturell-konzeptionellen Ebene, bedingen und stützen sich wechselseitig und gehen, wie die analytische Skizze der Schlusszene zeigte, eine Wirkungssynthese ein. Posa und die Königin, aber auch König Philipp und Prinzessin Eboli dienen jeweils als dramatisierende Katalysatoren dieser zweidimensionalen Entwicklung,

<sup>21</sup> Ähnlich schon Klaus-Detlef MÜLLER (1987); Helmut KOOPMANN (1998) und Cornelia MÖNCH (1993: 350).

<sup>22</sup> Im Sinne seiner klassischen Theorie: „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“, „Über die tragische Kunst“ und „Vom Erhabenen“.

zumal sich bei allen, individuell verschieden, einschneidende kathartische Erfahrungen einstellen. Auch vor dem Hintergrund seiner langen Entstehungsgeschichte ließe sich das Stück, nunmehr in dreifacher Hinsicht, als ein „Entwicklungsdrama“<sup>23</sup> bezeichnen, indem sein Held – analog dem Protagonisten mancher Entwicklungsromane – einen entsagungsvollen Reifungsprozess durchmacht, während zugleich das ihn darstellende Drama im Verlauf seiner Akte, aber auch in seinem spannungsvollen Entstehungsprozess analoge Veränderungsschübe aufweist.

Beide Prozesse verlaufen nicht geradlinig oder gar zielstrebig, als gehorchten sie einem vorgegebenen Telos, sondern tastend, voller Unsicherheiten und mit Rückschlägen. Einen solchen erlebt Karlos beispielsweise im 4. Akt, als er sich von dem intrigierenden Posa hintergangen fühlt und das Drama sich in eine psychologisierende Porträtskizze zurückbewegt. Und beide Prozesse umreißen projektiv einen Vollendungszustand, ohne ihn bereits zu erreichen: Karlos überwindet zwar seine Privatgefühle zugunsten einer höheren politischen Aufgabe, ohne dieser jedoch annähernd gewachsen zu sein. Und das Stück zelebriert die Erhabenheit einer Liebestragödie, ohne die rührenden Begleiteffekte schon vollkommen hinter sich zu lassen.

### Referencias bibliográficas

- BECKER-CANTARINO, B., «Die „Schwarze Legende“ – Ideal und Ideologie in Schillers „Don Carlos“». *Jb. des Freien Dt. Hochstifts* (1975), 153-173.
- BÖCKMANN, P., *Schillers Don Karlos. Edition der ursprünglichen Fassung und entstehungsgeschichtlicher Kommentar*. Stuttgart: Klett 1974.
- BÖCKMANN, P., *Strukturprobleme in Schillers „Don Karlos“*. Heidelberg: Carl Winter 1982.
- BORCHMEYER, D., *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*. München 1973.
- DÜSING, W., «„Das kühne Traumbild eines neuen Staates“. Die Utopie in Schillers „Don Carlos“», in: ESSELBORN, H. / KELLER, W. (Hgg.), *Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschr. für Hans-Dietrich Irmscher*. Köln 1994, 194-208.
- GUTHKE, K. S., *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*. Tübingen: Francke 1994, 133-164.
- HOFMANN, H., «Bürgerliche Aufklärung als Konditionierung der Gefühle in Schillers „Don Carlos“», *Jb. der Dt. Schillerges.* 44 (2000), 95-117.
- HOFMANN, M., *Schiller. Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck 2003.
- KITTLER, F., «Carlos als Carlsschüler. Ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause», in: BARNER, W. [u. a.] (Hg.), *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart 1984, 241-273.
- KLUGE, G., «Fehlgeleitetes Verstehen. Kritische Anmerkungen zu Edition und Interpretation von Schillers „Don Karlos“», *Neophilologus* 68 (1984), 81-97.

---

<sup>23</sup> Dieser Terminus ist m. W. neu und sei hier, wo er seinem Gegenstand gerecht zu werden scheint, versuchsweise eingeführt.

- KOOPMANN, H., «Politisches Drama oder nicht? Der Ärger mit „Don Karlos“ und ein Versuch, einen neuen Zugang zu gewinnen», in: MAILLARD, C. (Hg.), *Friedrich Schiller „Don Carlos“: Théâtre, psychologie et politique*. Strasbourg: Presses Universitaires 1998, 9-22.
- KUFNER, S., «Die Frau in der politischen Welt. Zu Elisabeth und Eboli in Schillers „Don Karlos“», in: EMIG G. / KNITTEL A. Ph. (Hgg.), *Käthchen und seine Schwestern*. Heilbronn 1997, 129-150.
- MALSCH, W., «Robespierre ad portas? Zur Deutungsgeschichte der „Briefe über Don Karlos“ von Schiller», *Houston German Studies* VII (1990), 69-103.
- MÖNCH, C., *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jh. Versuch einer Typologie*. Tübingen: Niemeyer 1993.
- MÜLLER, J., «Die Humanitätsidee in der Geschichte. Eine Betrachtung zu Schillers „Don Carlos“», in: ders., *Das Edle in der Freiheit. Schillerstudien*. Leipzig 1959, 108-123.
- MÜLLER, K.-D., «Die Aufhebung des bürgerlichen Trauerspiels in Schillers „Don Carlos“», in: BRANDT, H. (Hrsg.), *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs*. Berlin u. Weimar 1987, 218-234.
- MÜLLER-SEIDEL, W., «Der Zweck und die Mittel. Zum Bild des handelnden Menschen in Schillers „Don Carlos“», *Jb. der Dt. Schillerges.* 43 (1999), 188-221.
- POLHEIM, K.-K., «Von der Einheit des „Don Karlos“», *Jb. des Freien Dt. Hochstifts* (1985), 64-100.
- PÖRNBACHER, K. (Hg.), *Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller, „Don Carlos“*. (UB 8120). Stuttgart: Reclam 1973.
- RANK, O., «Die Inzestphantasie bei Schiller. Zur Psychologie der Entwürfe und Fragmente», in: Beutin, W. (Hg.), *Literatur und Psychoanalyse*. München 1972, 205-261.
- SCHILLER, F., *Don Carlos*. dtv-Gesamtausgabe, Bd. 5, hrsg. von FRICKE, G. und GÖPFERT, H. G. München: dtv 1965.
- SCHINGS, H.-J., «Schillers „Don Karlos“ und die Illuminaten», in: MAILLARD, C. (Hg.), *Friedrich Schiller „Don Carlos“: Théâtre, psychologie et politique*. Strasbourg: Presses Universitaires 1998, 103-115.
- SCHINGS, H.-J., *Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten*. Tübingen: Niemeyer 1996.
- SEIDLIN, O., «Schillers „trügerische Zeichen“: Die Funktion der Briefe in seinen frühen Dramen» (1960), in: ders. *Von Goethe zu Thomas Mann. 12 Versuche*. Göttingen: Vandenhoeck 1963, 94-119.
- SIMONS, O., «Die Lesbarkeit der Geheimnisse. Schillers „Don Karlos“ als Brief-drama», *ZfGerm*, N. F. 16 (2006), 43-60.
- STOCKINGER, C., «Der Leser als Freund. Das Medienexperiment „Don Karlos“», *ZfGerm*, N. F. 16 (2006), 482-503.
- STORZ, G., «Die Struktur des Don Carlos», *Jb. der Dt. Schillerges.* 4 (1960), 110-139.
- ZUMBUSCH, C., «Don Carlos' letzter Akt. Die Überwindung des Rührstücks in der Tragödie», *Ästhetik & Kommunikation* 36 (2005) H. 128, 65-71
- ZYMNER, R., *Friedrich Schiller – Dramen*. Berlin: E. Schmidt 2002, 61-77.