

11-1972

Die Figur der Rebellen im Frühwerk Schillers: *Die Räuber, Kabale und Liebe, Don Carlos*

Edward E. Heyen
Portland State University

Follow this and additional works at: https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds



Part of the [German Literature Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you.

Recommended Citation

Heyen, Edward E., "Die Figur der Rebellen im Frühwerk Schillers: *Die Räuber, Kabale und Liebe, Don Carlos*" (1972). *Dissertations and Theses*. Paper 954.
<https://doi.org/10.15760/etd.954>

This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in Dissertations and Theses by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: pdxscholar@pdx.edu.

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF Edward E. Heyen for the
Master of Arts in German Literature presented
November, 1972.

Title: Die Figur der Rebellen im Frühwerk Schillers:
Die Räuber, Kabale und Liebe, Don Carlos

APPROVED BY MEMBERS OF THE THESIS COMMITTEE:

H. F. Peters, Chairman

Frank Eaton

Franz Langhammer

Schiller's career as a dramatist spans more than two decades. Without too much difficulty, one observes that his plays are intimately related with one another. Particularly in the Storm and Stress period, his motives appear to be much the same: Schiller is an advocate of freedom, and the rights of men.

I maintain that the youthful rebel is a recurrent theme in Schiller's dramatic works and this can be shown by an analysis of four characters from three plays, followed by a summary of their similarities.

The rebellious youths of Schiller are Karl Moor

(Die Räuber), Ferdinand (Kabale und Liebe), and Don Carlos and Marquis Posa (Don Carlos). These men seek freedom, and hope to have their dreams realized. They want to experience the world, but only on their own terms, as free and unoppressed individuals. It is shown that they are all egoists, ultimately concerned with the fulfillment of their own needs. At the same time they are moral young men, objecting to the immorality they encounter. However, their methods of rebellion are naive. This leads to their eventual downfall. Only when it is too late do they realize their inherent failing, when they finally bring the world back into focus.

This thesis explores Schiller's Storm and Stress rebel, a dramatic figure which seems to lack the ruthlessness of a truly rebellious character: Schiller's „rebels“ challenge authority on all social levels, yet they finally submit to this authority. This is not at all characteristic of the actions of a rebel. It is significant that Schiller alters the direction and force of these young heroes. As Karl Moor turns himself over to the law, the question of motive arises: why does a rebel give himself up? My thesis will outline the reasons for this inconsistency. At the heart of the problem is of course the author. Schiller has decided to reconstruct the „rebel.“ Why he initiates this alteration is an essential part of the study.

**DIE FIGUR DER REBELLEN IM FRÜHWERK SCHILLERS:
DIE RÄUBER, KABALE UND LIEBE, DON CARLOS**

by

EDWARD E. HEYEN

**A thesis submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of**

**MASTER OF ARTS
in
GERMAN**

**PORTLAND STATE UNIVERSITY
1972**

TO THE OFFICE OF GRADUATE STUDIES

The members of the Committee approve the thesis of Edward E. Heyen presented in November, 1972.

H. F. Peters, Chairman

Frank Eaton

Franz Langhammer

APPROVED

R. Carol Healy, Chairman, Department of Foreign Languages

David T. Clark, Dean of Graduate Studies

November, 1972.

INHALTSVERZEICHNIS

KAPITEL		SEITE
I	EINFÜHRUNG	1
II	<u>DIE RÄUBER</u> (KARI MOOR)	3
III	<u>KABALE UND LIEBE</u> (FERDINAND)	20
IV	<u>DON CARLOS</u> (DON CARLOS/MARQUIS POSA)	37
V	ZUSAMMENFASSUNG	61
	FUSSNOTEN	68
	QUELLEN	71

ERSTES KAPITEL

EINFÜHRUNG

Die dramatischen Werke Schillers sind eng miteinander verbunden: ihre Motive beziehen sich auf Freiheit und auf Menschenrechte. Ich behaupte, daß der junge Rebell ein sich wiederholendes Thema der Dramen dieses Dichters ist. Beweis dafür liegt in der Analyse von vier Gestalten aus drei Dramen. Daraufhin folgt eine Zusammenfassung, die die Ähnlichkeiten dieser Figuren zeigen wird.

Die rebellierenden jungen Männer Schillers sind Karl Moor (Die Räuber), Ferdinand (Kabale und Liebe), und Don Carlos und Marquis Posa (Don Carlos). Diese Gestalten suchen Freiheit: sie möchten ihre Traumbilder verwirklichen. Sie akzeptieren die Beschränkungen der Welt, aber nur auf ihre eigene Weise, als freie, selbständige Menschen. Es stellt sich heraus, daß sie Egoisten sind: sie kümmern sich zu viel um die Erfüllung ihrer eigenen Ziele. Zu gleicher Zeit sind sie moralische Menschen, die gegen das Unmoralische in der Welt kämpfen. Das Verhalten dieser Rebellen ist naiv. Deswegen gehen sie letzten Endes zugrunde. Am Rande des Untergangs sehen sie ihre Fehler ein, indem sie die Welt von einer anderen Perspektive anschauen. Dann ist aber eine heilende Umkehr nicht mehr

möglich.

Meine These untersucht den Rebellen in einigen Sturm und Drang Dramen Schillers. Diese dramatischen Figuren verfügen aber nicht über die Natur eines wahrhaftigen Rebellen; sie bekämpfen zwar die Gesellschaftsordnung, schließlich unterwerfen sie sich jedoch dieser Autorität. Solch ein Verhalten entspricht nicht dem Temperament eines Revolutionärs. Bedeutend ist es, daß Schiller die Gesinnung seiner jungen Helden ändert. Als sich Karl Moor der Justiz stellt, taucht die Frage des Motivs auf: warum gibt dieser „Rebell“ plötzlich auf? Schiller unternimmt die endgültige Änderung seiner erfolglosen „Rebellen.“ Der Grund, warum er seine Gestalten aufgeben läßt, ist ein wesentlicher Teil der These.

ZWEITES KAPITEL

KARL MOOR

Karl Moor, der Verbrecher aus Gewissen, der scheiternde Idealist der Freiheit, der 'heulende Abbadona,' steht der unzerreißbaren Kette des Schicksals gegenüber, immer tiefer wird er in das tragische Verhängnis seines Sturzes hineingerissen.¹

Einer der bedeutendsten dramatischen Versuche Schillers ist zwischen 1777 und 1780 geschrieben worden. Um diese Zeit befand sich der dichtende Medizinstudent auf einer Militärakademie in Stuttgart. Auf der von dem Herzog Karl Eugen gegründeten Schule erfolgte die Erziehung auf den Fundamenten einer absolutistischen und militärischen Gemeinschaftsbildung. Alle Zöglinge waren standesgemäß, nach Adligen und Bürgerlichen, streng geschieden. Sie führten auch ein genau geregeltes Leben, das nach einem unabänderlichen System von Vorschriften festgelegt war.²

Für Schiller war diese physische und geistige Gefangenschaft ein schreckliches Erlebnis. Jahre nachdem er die Anstalt verlassen hatte, dachte er mit Schauern daran zurück. Eine Auswirkung davon ist die Figur des Karl Moor. Die Militärakademie hat eine Phantasiefigur hervorgebracht, an der sich Schillers Einbildungskraft entzündet hat. Durch einen Revolutionär redet uns

ganz unmittelbar die Größe der Schillerschen Seele an.

Karl ist ein tatkräftiger Mensch, der die Tatenge seiner Zeit erfährt.³ Er versucht, der chaotischen Welt zu entfliehen; solche Hoffnungen sind aber unerfüllbar. In der Vorrede zu den Räubern spricht Schiller über diesen Rebellen:

Ein Geist, den das äußerste Laster nur reizet um der Größe willen, die ihm anhänget, um der Kraft willen, die es erheischt, um der Gefahren willen, die es begleiten. Ein merkwürdiger Mensch, ausgestattet mit aller Kraft, nach der Richtung, die diese bekömmet, notwendig entweder ein Brutus oder ein Catilina zu werden. Unglückliche Konjunktoren entscheiden für das zweite und erst am Ende einer ungeheuren Verirrung gelangt er zu dem ersten. Falsche Begriffe von Tätigkeit und Einfluß, Fülle von Kraft, die alle Gesetze übersprudelt, mußten sich natürlicher Weise an bürgerlichen Verhältnissen zerschlagen, und zu diesen enthusiastischen Träumen von Größe und Wirksamkeit durfte sich nur eine Bitterkeit gegen die unidealische Welt gesellen, so war der seltsame Don Quixote fertig, den wir im Räuber Moor verabscheuen und lieben, bewundern und bedauern. Ich werde es hoffentlich nicht erst anmerken dürfen, daß ich dieses Gemälde so wenig nur allein Räubern vorhalte, als die Satire des Spaniers nur allein Ritter geißelt.⁴

Und in einem Brief an Dalberg schreibt der Dichter folgendes: „Der Räuber Moor, wenn er, wie ich zum voraus versichert bin, seinen Mann unter den H. H. Schauspielern findet, dürfte auf dem Schauplatz Epoche machen, einige wenige Speculationen, die aber auch als unentbehrlich Farben in dis ganze Gemälde spielen, weggerechnet, ist er ganz Handlung, ganz anschauliches Leben.“⁵

In der zweiten Szene des Dramas sehen wir den Helden in einer „Schenke an den Grenzen von Sachsen.“ Er grübelt über die Unzulänglichkeiten der Welt nach. Ihn „ekelt vor [dem] tintenklecksenden Säkulum...“ wenn er im Plutarch von großen Menschen liest. Er findet also die Muster für die große Tat im Altertum.⁶ Aus ihm spricht die Sehnsucht eines ganzen Geschlechts nach Freiheit und Kraft; die Empörung Schillers über seine unglückliche Jugend bricht mit hervor. Aus dem Zwang eines Uniform- und Kasernensystems ist zu verstehen, was der Dichter durch Karl darstellen will.

Der junge Held sucht die Natur und das Naturhafte. Er beklagt sich über das „Kastraten-Jahrhundert, [das] zu nichts nütze, als die Taten der Vorzeit wiederzukäuen...“ Um sich herum sieht er nur veraltete Konventionen, Er ist enttäuscht; er weiß nicht, was er machen soll. Doch eines ist klar: er braucht Freiheit. Dieser Kraftmensch rebelliert also gegen das Gesetz. Moor sieht die äußeren Zustände der Welt an, und bemerkt, daß das Gesetz den Menschen unterdrückt. Wegen des Gesetzes kann der Mensch nicht groß werden. Moor kann keine Einschränkung dulden. Er muß frei sein. Für Spiegelberg bedeutet die Freiheit nicht mehr als: dem Gefängnis oder dem Druck der bürgerlichen Ordnung entronnen zu sein. Moor versteht sie aber in einem allgemeineren Sinne. Er revoltiert nicht gegen dieses oder jenes Gesetz, sondern gegen das Gesetz überhaupt. „Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben,

was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus."

In diesem Zwanzigjährigen lebt die Bewunderung der rein physischen Kraftäußerung. Er sehnt sich nur nach Freiheit, um seine Kraft in der großen Tat zu verströmen.⁷ Dadurch verstößt er aber gegen die bürgerliche Ordnung, indem er sie verbessern will. Er berauscht sich an seiner revolutionären Kraft: „Ah! daß der Geist Hermanns noch in der Asche glimmt! — Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen.“ (I,2)

Von dem Vorschlag Spiegelbergs, Räuber zu werden, ist aber noch nicht die Rede. Karl wendet sich verächtlich davon ab. Der reiche, übermütige junge Mann hat sich früher in Jugendstreichen gefallen. Er hat viele Leute schockiert. Dann haben Schulden ihn und seine Genossen aus Leipzig vertrieben. Jetzt sieht er aber diese frühere Torheit ein. „Glück auf den Weg! Steig du auf Schandsäulen zum Gipfel des Ruhms. Im Schatten meiner väterlichen Haine, in den Armen meiner Amalie lockt mich ein edler Vergnügen. Schon die vorige Woche hab ich meinem Vater um Vergebung geschrieben, hab ihm nicht den kleinsten Umstand verschwiegen, und wo Aufrichtigkeit ist, ist auch Mitleid und Hilfe.“ Karl will sein Leipziger Leben also nicht fortsetzen. Er ist der verlorene Sohn, der zurück möchte in

die Arme des verzeihenden Vaters und des liebenden Mädchens.

Die Veranlassung zum Räuberleben gibt die Verstoßung durch den Vater, mit der die reumütige Unterwerfung des Helden beantwortet wird. Die Liebe des Vaters wäre gleichsam die ‚Brücke,‘ die ihn an das ‚Ufer eines neuen Lebens‘ hinüberführen sollte.⁸ Moor hat den festen Glauben, daß die Blutliebe heilig ist, ein Gleichnis des Göttlichen.

als! Wenn die ‚Brücke‘ zusammenbricht, und das Heiligste verlorenght, beginnt die Tragödie. Er bekommt den Brief von seinem Vater. Die ganze innere Existenz Moors beruht auf der väterlichen Liebe. Er liest die Worte und rennt hinaus: der Vater hat ihn zurückgestoßen. Diese Nachricht kann er nicht glauben. „Ich hab ihn so unaussprechlich geliebt! So liebte kein Sohn, ich hätte tausend Leben für ihn...“

Karl beginnt aber nicht sofort mit seinem Racheverlangen, denn der Schlag hat ihn stark getroffen. Kurz danach kehrt er wieder zurück, fast außer sich. Sein Wüten beherrscht die Bühne: der Zuschauer sieht den rebellischen Entschluß schon im Voraus. Die Empörung Moors steigt höher und höher.

Spiegelberg schlägt seinen Kameraden vor, daß es das Beste sei, Räuber zu werden. Er gewinnt sie dazu. Man weiß aber noch nicht, wer der Hauptmann sein soll. Spiegelberg bietet sich an. Seine Worte gehen an allen vorbei:

nur Karl Moor kann Führer solch einer Bande sein. In seiner Raserei ist dieser zunächst taub gegen den Willen der Genossen. Dann trifft ihn plötzlich der Anruf: er soll Räuberhauptmann werden. Er sieht in diesem Ruf eine höhere Fügung. Was bleibt ihm letzten Endes übrig? Er muß Räuber werden. „Siehe, da fällt's wie der Star von meinen Augen, was für ein Tor ich war, daß ich ins Käficht zurück wollte!— Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit,— Mörder, Räuber! — mit diesem Wort war das Gesetz unter meine Füße gerollt...“ (I,2) Er läßt sich darauf Treue schwören, und legt selber den Eid ab: „... und bei dieser männlichen Rechten schwör ich euch hier, treu und standhaft euer Hauptmann zu bleiben... Den soll dieser Arm gleich zur Leiche machen, der jemals zagt oder zweifelt oder zurücktritt. Ein gleiches widerfahre mir von jedem unter euch, wenn ich meinen Schwur verletze!“

Karl Moor muß aber die Schranken seiner Freiheit erfahren. Er muß auch das Schreckliche erleben, das die Folge seiner Handlung ist. Er ist eigentlich nicht frei in seinem Entschluß. Er wird mehr dazu durch Lage und Affekt genötigt.⁹ Diese Kraftnatur fühlt sich von der Gesellschaft herausgefordert. Sie hat ihn verworfen. Er will also die Gesellschaft angreifen, denn sie muß den haßerfüllten Vater motiviert haben. Das gesellschaftliche System hat Schuld an diesem Unrecht. Es wird Moor auf einmal

klar, daß die Menschheit, die er früher geliebt hat, nicht mehr existiert. Diese Menschheit, die „heuchlerische Krokodilbrut,“ hat ihn betrogen, und daran wird er seine Rache nehmen. Man hört die Rede eines Rasenden, wenn Moor seinen Schritt auch moralisch rechtfertigen will: „Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an die Menschheit appellierte; weg dann vor mir, Sympathie und menschliche Schonung!-- Ich habe keinen Vater mehr, ich habe keine Liebe mehr, und Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas teuer war.“

Moor wird Minister, Finanzräte, Advokaten strafen. Er wird also „die Gerechtigkeit zur feilen Hure“ machen. Es macht einen tiefen Eindruck, wenn als Karl dem „Menschengeschlecht“ den Krieg ankündigt. Dennoch besteht die endgültige Frage: was hat eigentlich das Menschengeschlecht, bzw. die unglücklichen Greise, Weiber, und Kinder, die in einem ruhigen Dorf getötet werden, überhaupt mit einem Vater-Sohn Konflikt zu tun? Es scheint unerklärlich, warum der Räuber gewordene Held seine Wut an allen möglichen und unbeteiligten Personen auslassen wird, anstatt nur dem Schuldigen zu Leibe zu gehen.

Die fanatische Haltung des rebellierenden Helden muß ideologisch und moralisch begründet werden. Die Räuber ist vor allem kein psychologisches, sondern ein symbolisches Drama, das eine gewisse Phantastik des Dramatikers aufweist. Korff behauptet, daß Schiller seinen Helden

zum Sozialrevolutionär, zum politischen Spartakisten macht. Korff betont das „entscheidende Moment“ für diesen Helden. Es wäre also nicht die klare Verstoßung durch den Vater, die nur die „negative Vorbedingung“ dafür schafft. Das wirklich entscheidende Element auf Seite des Helden bezieht sich auf die phantastische Vorstellung, woran er sich berauscht: er glaubt, der Rächer der ver-ratenen Menschheit werden zu können. In dem Augenblick, wo Karl sich mißhandelt glaubt, erfüllt sich seine Phantasie mit allem in der Gesellschaft ausgebrüteten Unrecht. Die Unterdrückung der Menschheit zwingt ihn zu seiner Aufgabe: „die Idee der Menschheit gegen die Gesellschaft zu vertreten.“¹⁰

Moors Tat, geboren in einem Anfall von Raserei, soll nichtsdestoweniger auf einer bestimmten Ideologie beruhen. Diese Tat wird nicht nur von einem zur Verzweiflung gebrachten Kraftmenschen vollzogen, sondern von einem moralischen Idealisten. Diese Ideologie, durch persönliche Veranlagung vorbestimmt, ist aber nur durch persönliches Schicksal reif geworden. Dazu ist sie auch durch eine wahrhaft revolutionäre Gesinnung entzündet: „Rache des Menschen an der Gesellschaft für alle Schändung des Menschen durch die Gesellschaft.“¹¹

Moor glaubt, daß er eine Art neuer Menschheit hervorbringen könne. Seiner Meinung nach wäre gerade er der Mann zu einer so großen Tat. Er fühlt sich von der

existierenden Menschheit befreit und setzt sein Selbstvertrauen auf die glorreiche Zukunft. „Nun dann, so laßt uns gehn! Fürchtet euch nicht vor Tod und Gefahr, denn über uns waltet ein unbeugsames Fatum! Jeden ereilet endlich sein Tag, es sei auf dem weichen Küssen von Pflaum, oder im rauhen Gewühl des Gefechts, oder auf offenem Galgen und Rad! Eins davon ist unser Schicksal.“

(II,2) Um sein Ziel aber zu verwirklichen, stellt er fest, daß er zum Verbrechertum getrieben wird. Damit begeht er vielleicht den größten Irrtum seines Lebens. (Immerhin ist es ein edler Irrtum.) Ein tugendhafter junger Mann, der edle Hoffnungen gehabt hat, gibt also den Glauben auf. Er hat immer die Menschheit geliebt; jetzt ist er der Menschheit Feind. Paradox scheint es auch, daß der Mensch, der ein Vorbild für die ganze Menschheit hätte sein können, jetzt gegen sie kämpft. Menschheitsliebe verwandelt sich also in Menschheitshaß.

Schiller hat bis zum Ende des ersten Aktes die Prämissen entwickelt, aus denen die tragischen Folgen sich entfalten können. Karl ist auf dem Weg zum Verbrechen, von dem es kein Zurück mehr gibt.

Im zweiten Akt werden wir in die „Böhmischen Wälder“ versetzt, wo Karl und seine Freunde ein ‚freies‘ Leben führen. Aber durch die Bande zieht ein tiefer Riß: ein Teil der Bande, mit Spiegelberg an der Spitze, lüstert nur

nach Raub, Brandstiftung, und einem zügellosen Leben. Diese Räuber scheuen selbst nicht vor Klosterschändung und Nonnenvergewaltigung zurück. Dagegen geht das Streben des Hauptmanns Karl Moor dahin, dem bedrängten Menschen zu helfen. Seine Verbrechen geschehen nicht aus Eigennutz, sondern aus seinem großen Idealismus:

Höre sie nicht, Rächer im Himmel! — Was kann ich dafür? Was kannst du dafür, wenn deine Pestilenz, deine Teurung, deine Wasserfluten, den Gerechten mit dem Bösewicht auffressen? Wer kann der Flamme befehlen, daß sie nicht auch durch die gesegneten Saaten wüte, wenn sie das Genist der Hornissel zerstören soll? — O pfui, über den Kinder-Mord! den Weiber-Mord — den Kranken-Mord! Wie beugt mich diese Tat! Sie hat meine schönsten Werke vergiftet. (II,3)

Schiller betont selber in seiner Vorrede zum Drama, daß der Held dem Don Quixote sehr nahesteht. Schiller weist mehrmals darauf hin, daß sich Moor „nur“ mit Morden abgegeben habe. Und wer sind die Opfer seines Rächeramtes? Er zählt sie dem Pater auf, der als Abgesandter der Gesellschaft vor dem Räuberhauptmann erscheint. Pater Moser glaubt, Moor ins Gewissen reden zu können. Doch statt des bußfertigen Sünders, findet er den zornigen Rächer, „in dessen flammenden Beredsamkeit die christliche Gesellschaft selbst vernichtet wird.“¹²

Als Moor mit der Bande von dem Militär eingeschlossen wird, kommt es zu einem dramatischen Höhepunkt: der Pater bietet den Räubern Generalpardon an, wenn sie den Hauptmann gefesselt ausliefern. Pater Moser: „... So soll euch die Strafe eurer Greuel bis auf das letzte

Andenken erlassen sein — die heilige Kirche wird euch verlorne Schafe mit erneuerter Liebe in ihren Mutterschoß aufnehmen, und jedem unter euch soll der Weg zu einem Ehren-Amt offen stehn ... Frisch also! Bindet ihn, und seid frei!" (II,3) Moor, der ohnedies an der Tragik des Räuberlebens leidet, erklärt sich freiwillig als Opfer für alle. Roller begeistert die Bande aber mit dem Anruf: „Und wenn die Hölle uns neunfach umzingelt! Wer kein Hund ist, rette den Hauptmann." Die Bande bleibt ihrem Führer treu. Der Pater läuft fort. Als aber Karl die Treue zu der Bande wiederholt, geht jede Hoffnung auf ein neues Leben zugrunde. Damit ist der Würfel gefallen. „Itzt sind wir frei— Kameraden! Ich fühle eine Armee in meiner Faust— Tod oder Freiheit! wenigstens sollen sie keinen lebendig haben!"

In diesem Sinne ist der Held eigentlich ‚blind,‘ indem er nur eine vage Vorstellung von der Welt hat. Er wird nicht nur von ungestümen Leidenschaften umfassen, sondern von der Macht seines ich-bezogenen Willens. Goethe sagt, daß alle Werke Schillers von der Idee der Freiheit durchzogen sind. Doch Schiller unterscheidet scharf zwischen subjektiver und objektiver Freiheit. Seine Helden suchen sie, aber diese Freiheit bezieht sich nur auf das Subjekt. Karl Moor wird also Weltverbesserer, während Franz sich zum Gottesleugner macht. Leider müssen beide an dieser ‚freien‘ Existenz scheitern. Das Scheitern führt

aber Moor zur wahren Freiheit, d.h. „zu dem Akt, durch den [er] sich mit dem Willen Gottes wieder in Übereinstimmung [setzt].“¹³ Erst am Ende des Dramas gewinnt Karls Begriff der Freiheit, bis dahin ebenso blind wie seine Augen, zum ersten Mal Inhalt, menschenwürdigen und menschenachtenden Inhalt.¹⁴

Moor lernt die wichtigste Wahrheit kennen, er lernt die Idee des Selbst gründlich kennen. In den Räubern begegnet sie uns merkwürdigerweise sowohl im Munde des Bösewichts Franz wie des Helden Karl. Franz schuldet sein Leben, aber nicht seine Individualität dem Vater. Und da es eigentlich nur auf das Individuum ankommt, da es nicht auf den Vater zurückgeführt werden kann, achtet Franz nicht auf seine groteske Person.

Man kann auch den Begriff des Ichs im Selbstmordmonolog Karl Moors wahrnehmen. Moor beginnt mit einem Gedanken, der ganz aus der Aufklärung kommt: „Es ist doch eine so göttliche Harmonie in der seelenlosen Natur.“ Und zwar ist das Barockdrama das Vorbild Schillers, indem er barocke Bühnenbilder vor sich sieht. Wichtig ist es aber, daß er deren Ausmalung der Phantasie des Zuschauers überläßt.¹⁵

Karl spürt diese Harmonie des Naturhaften. Doch weiß er, daß es keine Hoffnung für ihn gibt. Mit einer Pistole in der Hand, spielt er gelassen mit Selbstmord-

gedanken. Wozu sollte er eigentlich Hoffnungen haben? Eine Pistole macht alle Menschen gleich, und setzt Zeit und Ewigkeit in Verbindung miteinander. Moor stellt sich die fürchterlichen Alternativen vor: im Leben gibt es nur die Gefängnisstrafe, die ihm gleichsam eine ewige Nacht bietet. Im Tod kann er auch nichts anderes als eine grausame Nacht erwarten. In diesem verzweifelten Zustand will er wissen: wohin? „Wohin willst du mich führen? --- Fremdes, nie umsegeltes Land!“ Wie Hamlet, denkt er an den Tod. Aber Moor ist kein Hamlet, sondern, ein junger Deutscher, der nicht imstande ist, seiner sentimental und zugleich philosophierenden Epoche entgehen zu können. Daß er ein kummervolles Leben hat, beschäftigt ihn beständig. Er fühlt sich fluchbeladen, von Gott verlassen.

Bald verwandelt sich aber das Selbstmordgespräch in eine neue Bestätigung des Ichs. Moor findet wieder den Mut, an die Zukunft zu denken, sogar auf sie zu hoffen. Er redet sich ein, daß diese Zukunft eine philosophische Aufgabe sei. Auf die Frage der Existenz, d.h. wozu?, bleibt für Moor nur der Rückzug auf das einzige unverlierbare Gut: Ich selbst— „Sei, wie du willst, namenloses Jenseits— bleibt mir nur dieses mein Selbst getreu— Sei wie du willst, wenn ich nur mich selbst mit hinübernehme— Außendinge sind nur der Anstrich des Manns— Ich bin mein Himmel und meine Hölle... Und soll ich für Furcht eines qualvollen Lebens sterben?— Soll ich dem Elend den

Sieg über mich einräumen? — Nein! ich wills dulden.
 Die Qual erlahme an meinem Stolz! Ich wills vollenden."
 (IV,5) Im Gegensatz zu seinem Bruder also, der aus dem
 Ich-Selbst das Recht für jede beliebige Tat ableitet,
 bekennt sich Karl zu seinem Ich als seiner Wonne und
 seinem Fluch, erbebend in der Einsamkeit, aber dennoch
 mit einem gewissen Triumph. Diese Verachtung der Außen-
 dinge, die nur der Anstrich eines Menschen sind, erinnert
 Emil Staiger an Leisewitz' Julius von Tarent. Da werden
 die ‚Außendinge‘ aufgezählt als Schalen, die das Schicksal
 abschält, wenn es will.¹⁶ Staiger behauptet ferner, daß
 sich das „Ich-Selbst“ zunächst nur negativ bestimmen
 läßt. Es geht in keiner Wirklichkeit auf, in keine ein.
 Es ist erhaben über den Raum und auch über die Zeit. Das
 „Ich-Selbst“ duldet keine Einschränkung, weder durch
 irgendwelche irdische Macht, noch durch eine höhere
 Autorität. Es ist das höchste menschliche Gut: die Frei-
 heit.¹⁷

Moor hat sich an einem großen Ziel entzündet; er
 lernt sich als Element handelnder und wagender Freiheit
 kennen. Beim jungen Schiller gewinnt diese Freiheit meta-
 physische Bedeutung. „Sie ist wie der Grundzug, der den
 Menschen zum Menschen macht. Sie führt in Verstrickung
 und Schuld; durch Freiheit aber erhebt sich der Mensch
 auch zur Sühne.“¹⁸

Zuerst leidet Moor an der Verzweiflung, dann bäumt er sich trotzig gegen sein Schicksal auf. Schließlich erfüllt ihn eine tiefe Wehmut, die er über seine verlorene Unschuld ausströmen läßt. Elegische Stimmungen werden durch Naturstimmungen begleitet und zugleich angeregt. Karls hinreißende Elegie an der Donau beim Sonnenuntergang ist ein Beispiel dafür: „... So stirbt ein Held! — Anbetenswürdig! Es war mein Lieblingsgedanke, wie [die Sonne] zu leben, zu sterben wie sie—.“

Moor bleibt letzten Endes ein Held. Durch erlittenes Unrecht wird Karl zum Verbrechertum getrieben. Aber Schiller läßt die sittliche Größe des Helden triumphieren. Moor stellt sich der Justiz: „Nicht, als ob ich zweifelte, sie werde mich zeitig genug finden, wenn die obere Mächte es so wollen. Aber sie möchte mich... mit Zwang und Schwert umarmen, und dann wäre mir auch das einige Verdienst entwischt, daß ich mit Willen für sie gestorben bin.“

Zu gleicher Zeit ist die Haltung Moors Beweis dafür, daß er überhaupt kein Rebell bzw. kein rebellierender Held sein kann. Ein Rebell trotz der Autorität, er gibt nicht einfach auf. Moor hat die Gelegenheit, fliehen zu können. Ohne Zweifel müßte er Räuber bleiben, denn er ist ja in dem Räuberleben tief eingewurzelt. Moor verzichtet auf die freie Existenz eines Räubers. Statt dessen stellt er sich freiwillig der Herr-

schaft des Staates. „Ich erinnere mich, einen armen Schelm gesprochen zu haben als ich herüberkam, der im Taglohn arbeitet und elf lebendige Kinder hat. Man hat tausend Louisidor geboten, wer den großen Räuber lebendig liefert— dem Mann kann geholfen werden.“ (V,2)

Einerseits scheint es ein Beispiel der persönlichen Entsagung zu sein: daß dieser Mensch Räuber ist, ist klar; daß aber dieser Räuber Mensch ist, folgt nicht. Moor sieht also ein, daß er das unbeschränkte Leben eines Rebellen fortsetzen könnte, aber auf Kosten seiner Menschlichkeit. Deswegen gibt er schließlich auf, um dem schon unvermeidlichen Ende zu entgehen.

Andererseits wird die persönliche Entsagung zu einem größeren Problem: Moor erfährt, daß er sich irrte. Er wollte die Ungerechtigkeiten der Welt gewaltsam umstoßen. Das ist nicht möglich:

O über mich Narren, der ich wädhete die Welt durch Greuel zu verschönern, und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten. Ich nannte es Rache und Recht - Ich maßte mich an, o Vorsicht die Scharfen deines Schwerts auszuwetzen und deine Parteilichkeiten gut zu machen - aber - O eitle Kinderei - da steh ich am Rand eines entsetzlichen Lebens, und erfahre nun mit Zähnklappern und Heulen, das zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grund richten würden. Gnade - Gnade dem Knaben, der Dir vordringen wollte - Dein eigen allein ist die Rache, Du bedarfst nicht des Menschen Hand. Freilich stehts nun in meiner Macht nicht mehr die Vergangenheit einzuholen - schon bleibt verdorben, was verdorben ist - was ich gestürzt habe steht ewig niemals mehr auf - Aber noch blieb mir etwas übrig, womit ich die beleidigte Gesetze versöhnen, und die mißhandelte Ordnung wiederum heilen kann. Sie bedarf eines Opfers - Eines Opfers, das ihre

unverletzbar^{er}e Majestät vor der ganzen Menschheit
entfaltet - dieses Opfer bin ich selbst. Ich
selbst muß für sie des Todes sterben. (V,2)

Wir müssen mit seinem verirrten Idealismus
sympathisieren. Verbrecher ist er, aber menschlich
wertvoller als die scheinheilige Gesellschaft. Ein Ideal,
der Freiheitsdrang, wird durch diesen Räuber verherr-
licht. Der erste Versuch Schillers, diesen Charakter-
typ darzustellen, verherrlicht einen jungen Menschen,
der sich mit der Welt auseinandersetzt.

DRITTES KAPITEL

FERDINAND

Kabale und Liebe ist 1783 geschrieben worden. Während dieser Zeit befand sich Schiller in innerer, sowohl wie in äußerer Gefährdung. Kaum hatte er mit einigen Dramen begonnen, die ihm endlich Ruhe und Sicherheit bringen sollten, da wurde er von einer schweren Krankheit befallen. Diese Art Influenza machte ihn wochenlang arbeitsunfähig, und beunruhigte ihn den ganzen Winter hindurch. Er mußte einen erschöpften Körper bekämpfen, um jetzt das Werk (Kabale und Liebe) hervorbringen zu können.

Der Kampf gegen eine physische Belastung gilt für sein ganzes Leben. Wie in einer Vorahnung, schrieb er an Frau von Wolzogen: er fürchte, daß ihm dieser Winter vielleicht einen tödlichen Stoß versetzt habe. Dennoch scheint er dem mißgünstigen Schicksal zu trotzen. Im Januar 1784 wurde Fiesco aufgeführt— erfolgreich, wenn auch nicht so erfolgreich wie Die Räuber. Schiller meinte: „In den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut.“¹ Kabale und Liebe findet ihre Uraufführung kurz darauf, am 13. und 15. April in Frankfurt und Mannheim. Die Wirkung dieses Stückes war ohne Zweifel sehr groß.

Kabale und Liebe war eines der ersten Theaterstücke, indem ein deutscher Dichter sich mit den sozialen Fragen seiner Gegenwart auseinandersetzt. Emilia Galotti, das bürgerliche Trauerspiel Lessings, bezieht sich auf eine ähnliche Situation, Doch sie ist enger und enthält nicht die hinreißende Faszinierung, die Schiller hervorbringt. Lessing befasst sich mit einem Kampf zwischen bürgerlicher Sittlichkeit, und höfischer Intrige. Der Aufklärungsdichter hatte sich aber von dem Zuschauer distanziert, denn dieses Drama findet in einem anderen Land, und in einer anderen Zeit statt. Schillers Sturm- und Drangstück dagegen machte einen tiefen Eindruck auf seine Zeitgenossen. Sie konnten sich leicht mit dem Thema identifizieren.

Nirgendwo in der deutschen Literature des achtzehnten Jahrhunderts ist der Konflikt zwischen Staatsgesetz und menschlichem Glück mit solcher Stärke geschildert worden. Eine Auseinandersetzung zwischen staatlicher Willkür und menschlicher Freiheit ist die beste Feststellung dieses Jugendwerkes Schillers.

Ferdinand, der junge Idealist des Dramas, ist der Sohn des Präsidenten von Walter. An dem Hof eines deutschen Fürsten besteht keine Möglichkeit einer freien Handlung. Darum fühlt sich der Held bedrängt. Er hat sich aber in ein Mädchen verliebt, das aus dem Bürgertum stammt:

Luise ist die Tochter eines Stadtmusikers. Und obgleich der Standesunterschied der Geliebten betont wird, gibt es dennoch eine ‚wahre Liebe‘ zwischen beiden. Sie können aber den höfischen Normen nicht entfliehen. Diese Macht erweist sich als unentrinnbar. Es ist eine Macht, die den Menschen selber vernichten kann.

Ferdinand ist Vertreter einer jungen Generation. Er kämpft gegen die absolute Autorität des Hofes. Auf die Erfüllung seiner Liebe bedacht, wird er in einen Kampf mit ständischen Ansprüchen verwickelt.² Von vorne herein hat Schiller die tragische Lage des Liebespaares beschrieben. Der Vater steht seinem Sohn gegenüber, und behandelt ihn mit entschlossenem Willen. Im Leben Ferdinands herrscht also die Liebe; im Hofleben herrscht die Kabale. In der Welt des Hofes, die der Präsident verkörpert, scheint das Intrigenspiel die überlegene Stellung zu gewinnen.

Ferdinand handelt ganz nach seinem Herzen. Er hängt vielleicht weniger von seinem Vater und dessen politischer Macht ab, als der Zuschauer glauben möchte. Der Präsident und Ferdinand sind Gegenspieler, aber der Jüngere ist bereit, ohne Hemmung jedem höfischen Plan entgegenzutreten.³ Das Verhältnis zwischen Vater und Sohn bezeichnet also keinen Lebenszusammenhang, sondern nur eine dramatische Funktion, die am Schluß dieser Untersuchung analysiert werden wird.

Der liebende Ferdinand gehört in die Reihe der

Schillerschen Helden. Er zeigt sein eifersüchtiges Temperament schon bei seinem ersten Auftritt (I,4). Ohne den geringsten Grund dafür macht er sich Sorgen, ob Luise ihn noch liebt. Er behauptet, daß seine „gestrige Liebe“ immer noch bestehe und fragt Luise, ob sie dasselbe Gefühl für ihn habe. Sein Benehmen kennzeichnet vor allem eine schwärmerische Natur. Immer wieder, wenn er allein mit ihr ist, neigt er zu dem Liebeszweifel. Luise ist aber ganz von einer großen und reinen Liebe zu Ferdinand erfüllt. Sie ist aber auch verzweifelt: sie glaubt, daß sie kein glückliches Leben haben kann. Sie liebt den Adligen, und möchte dieses Glück nicht aufgeben. Doch weiß sie, daß selbst das größte Bekenntnis der Liebe die strengen Sozialgesetze nicht aufheben kann: „Du willst mich einschläfern, Ferdinand— willst meine Augen von diesem Abgrund hinweglocken, in den ich ganz gewiß stürzen muß. Ich seh in die Zukunft— die Stimme des Ruhms— deine Entwürfe— dein Vater— mein Nichts. Ferdinand! ein Dolch über dir und mir! Man trennt uns!“

(I,4) Luise hat schon mit ihrem Vater gesprochen, und die Tatsache bleibt unverkennbar: sie darf den Geliebten nicht heiraten. Sie muß Ferdinand entsagen.

Luise ist von dem Beginn der Handlung bis zum Ende bereit, auf Ferdinand zu verzichten. Sie begrenzt aber ihren Verzicht, indem sie sagt: „Ich entsag ihm für dieses Leben.“ Sie benimmt sich als das bürgerliche Mädchen,

das dem Geliebten nicht folgen kann. Sie vertröstet sich mit der Idee eines jenseitigen Lebens, wo „die Schranken des Unterschieds einstürzen, von uns abspringen all die verhaßten Hülsen des Standes, und Menschen nur Menschen sind.“ (I,3)

Miller, ohne eigentlich einen Befehl zu geben, bringt Luise zu ihrer Entscheidung. Luise hat aber nicht auf einmal die Wahrheit ihres bürgerlichen Standes erkannt. Dieser Keim wächst schon in dem kleinen Kind. Je älter es aber wird, desto peinlicher wird die bedrängte Lage. Der Mensch kann versuchen, den Klassenunterschied zu übersehen. Er kann sich einfach mit einer erträglichen Tatsache des Lebens abfinden. Luise konfrontiert also die Unbedingtheit ihrer persönlichen Lage und scheint imstande, die richtige und auch praktische Lösung zu treffen. Luise ist in einem bürgerlichen Hause aufgewachsen, in dem das Gesellschaftssystem schon lange akzeptiert worden ist. Ihre Entsagung in der dritten Szene entspricht also dem zornigen Ton ihres Vaters in der ersten. Hier drückt Miller seine resignierte Stellung deutlich aus. Empört weist er auf die Verbindung zwischen seiner Tochter und dem Sohn des Präsidenten hin. Er stellt sich nur die schrecklichsten Auswirkungen vor, käme eine so skandalöse Ehe zustande. Er hält es daher für geraten, Seine Exzellenz, den Vater Ferdinands, wissen zu lassen, daß seine Tochter „zu schlecht zu Dero Herrn Sohns Frau [sei, ihm aber] zu

Dero Herrn Sohns Hure zu kostbar, und damit basta." Vor allem schätzt der Stadtmusiker das Wohl seiner eigenen Familie. Im Licht der unübertretbaren Gesetze des Standes weiß er eines: er wünscht, seine Tochter hätte den Major nie getroffen. Ferdinand ist eine enorme Bedrohung, denn er stört das gesellschaftliche Gleichgewicht durch sein ungestümes, rebellierendes Verhalten. Da Luise den jungen Mann liebt, („ich vergaß, daß es noch außer ihm Menschen gibt...“), muß diese heikle Situation möglichst bald beseitigt werden. Miller reagiert fast intuitiv, denn wie Luise, ist auch ihm das Klassensystem gründlich beigebracht worden. „Nimm meinen alten mürben kopf— nimm alles— alles! den Major— Gott ist mein Zeuge— ich kann dir ihn nimmer geben.“ (I,3) Er fasst den Helden also nicht als Menschen auf, der menschliche Eigenschaften besitzt. Dieser verängstigte Vater versteht Ferdinand eher als Symbol der staatlichen Herrschaft. Während Luise und ihr Vater bereit sind, ihre Umwelt realistisch zu akzeptieren, erweist sich Ferdinand als unerschrockener Idealist. Darin besteht der tragische Konflikt dieses Dramas.

Alle Mitglieder der bürgerlichen Familie stellen sich mehr oder weniger auf die Seite einer Entsagung. Von solch einer unterwürfigen Reaktion ist Ferdinand aber weit entfernt:

Ich bin ein Edelmann... Wer kann den Bund zweier Herzen lösen oder die Töne eines Akkords aufein-

anderreißen?... Laß doch sehen, ob mein Adelbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger als die Handschrift des Himmels in Luisens Augen: Dies Weib ist für diesen Mann? — Ich bin des Präsidenten Sohn. Eben darum. Wer als die Liebe, kann mir die Flüche versüßen, die mir der Landeswucher meines Vaters vermachen wird.

Wichtig ist es für diesen Stürmer, daß die Rechte des Individuums erhalten werden. Seines Erachtens nach, ist der Mensch ein Wesen, das über jeder irdischen Begrenzung steht, d.h. über dem Gesetz des Klassenranges. Wichtig ist, daß Ferdinand, ein Adliger, die künstliche Scheidewand zwischen den Ständen in Frage stellt. Seine große Leidenschaft kennzeichnet nicht nur den Kampf um eine freie Gattenwahl, sondern um eine völlig idealistische Weltanschauung.⁴ Der rebellierende Ferdinand bildet sich ein, er kann der geordneten Welt einfach trotzen. Er fürchtet nichts, und verteidigt vor seiner Geliebten die Untrennbarkeit ihrer Liebe. Er wird Luise vor jeder Drohung schützen. Er hält die fantastische Überzeugung, daß es überhaupt keine Macht gäbe, die er nicht besiegen könnte. Er schreckt sogar nicht vor dem höheren Schicksal zurück; dessen widrige „Stürme... sollen meine Empfindung emporblasen, Gefahren werden meine Luise nur reizender machen."

Also nichts mehr von Furcht, meine Liebe—
 Ich will über dir wachen wie der Zauder-
 drach über unterirdischem Golde— Mir vertraue
 dich. Du brauchts keinen Engel mehr— Ich will
 mich zwischen dich und das Schicksal werfen—
 empfangen für dich jede Wunde— auffassen für
 dich jeden Tropfen aus dem Becher der Freude—

dir ihn bringen in der Schale der Liebe. (I,4)

Der menschlichen Liebe gegenüber steht die noch menschlichere Kabale. Präsident von Walter will zuerst nicht an ein „ernsthaftes Attachement“ seines Sohnes an die „Bürgerkanaille“ glauben. Er hat ganz andere Pläne: der Herzog sucht eine Partie für seine Favoritin, die Lady Milford, und Ferdinand soll ihr Gatte werden. Der Präsident hofft dadurch, den Herzog zu verpflichten: „... Ein anderer kann sich melden— den Kauf schließen, mit der Dame das Vertrauen des Fürsten anreißen, sich ihm unentbehrlich machen!— damit nun der Fürst im Netz meiner Familie bleibe, soll mein Ferdinand die Milford heiraten.“ (I,5) Ehe er also mit Ferdinand gesprochen hat, läßt der Präsident eine sensationelle Neuigkeit herumgehen: Lady Milford soll die Majorin von Walter werden.

Im letzten Auftritt dieses Aufzugs treffen sich Vater und Sohn. Der Realist steht dem Idealisten gegenüber. Der Präsident verläßt sich auf den mächtigen Zwang, auf die totale Herrschaft. Ferdinand hat sich dagegen der Freiheit ergeben. Solche kontrastierenden Gestalten können nur einen unwirklichen Eindruck aufeinander machen. Keiner versteht die wirklichen Motive des anderen. Die zwei Männer sind Gegenspieler, aber sie wissen nicht, worauf sie zielen sollten, um den Gegner zu besiegen. Die Aussprache mit Ferdinand führt also zu

einer heftigen Auseinandersetzung. Für den Präsidenten ist der Aufstand des Sohnes eine Überraschung. Wahrscheinlich kannte er diesen Sohn nicht so gut, wie er glaubte. Auf jeden Fall weigert sich Ferdinand standhaft, die „privilegierte Buhlerin“ zu heiraten. Der Vater will ihn aber nochmals prüfen; er schlägt Ferdinand also eine andere Heirat vor, und zwar mit einer Dame des Hofes mit untadeligem Ruf.⁵ Dieser Vorschlag wird gleichfalls abgelehnt. Am Ende schleudert er Ferdinand die Drohung entgegen: „Wenn ich auftrete, zittert ein Herzogtum. Laß doch sehen, ob mich ein Starrkopf von Sohn meistert.“ Wegen dieses ‚Befehls‘ sucht Ferdinand die Lady Milford auf, aber nicht, um um sie zu werben. Als Ehrenmann will er ihr ins Gesicht sagen, daß er sie verachtet.⁶ Er glaubt, der Britin einen Spiegel vorzuhalten, ihr die Moralbegriffe eines jungen Deutschen zu zeigen.

Ja! ich will zu ihr—— will hin—— will ihr einen Spiegel vorhalten—— Nichtswürdige! und wenn du auch noch dann meine Hand verlangst—— Im Angesicht des versammelten Adels, des Militärs und des Volks—— Umgürte dich mit dem ganzen Stolz deines Englands—— Ich verwerfe dich—— ein teutscher Jungling! (I, 7)

Doch in Lady Milford lernt er keine „Abenteurerin“ kennen, sondern eine edel empfindende, von dem Schicksal schwer geschlagene Waise fürstlichen Geblüts. Sie ist wirklich die „freigeborene Tochter des freiesten Volkes unter dem Himmel.“ Bloßer Zufall hat sie zu der Favoritin des Herzogs gemacht. Aus eigener Kraft möchte sie die Ehe-

partnerin werden. Sie bekennt, daß sie eine echte Liebe nur einmal empfunden hatte und zwar zu Ferdinand: „Und jetzt kommt der Mann, der allein mir das alles belohnen sollte— der Mann, den mein erschöpftes Schicksal vielleicht zum Ersatz meiner vorigen Leiden schuf— der Mann, den ich mit brennender Sehnsucht im Traum schon umfasse.“ (II,3) Die geplante Verbindung ist also nicht ein Werk der Hofkabale, sondern ihrer Liebe. Sie erklärt, daß sie diese Ehe mit ihm schon lange wünschte, um endlich ein glücklicheres Leben beginnen zu können. Ihrem offenen Geständnis setzt Ferdinand sein eigenes entgegen: „Ich liebe Mylady, liebe ein bürgerliches Mädchen.“ Die Engländerin sagt prophetisch voraus, daß, wenn es so ist, drei Menschen dadurch zugrunde gerichtet würden, d.h. er, sie, und „noch eine Dritte...“

Zu den schon bestehenden Gefahren tritt also eine neue auf. Jetzt sieht sich Ferdinand einer eifersüchtigen Frau gegenüber, einer gleichsam neuen Feindin, die gefährlich werden könnte.

Von dem Palais der Lady Milford begibt sich der Held ins Haus seiner Geliebten. Er stürzt erschrocken, außer Atem, ins Zimmer. Er kann das Gespräch, mit Lady Milford nicht vergessen. Sie hat ihn vor dem Präsidenten gewarnt, daß er sich dagegen wehren sollte. Und jetzt ist Ferdinand bei Luise und hört noch deutlicher, daß eine große Gefahr für die Liebenden bevorsteht. Während

Ferdinand seine Gegenwart bei ihr preist, äußert Luise eine erschütternde Wahrheit: sie klagt, Ferdinand töte sie in dieser schrecklichen Stunde. Verblüfft sieht er sie an. Er ist fast außer sich, weil er seine übermäßige Leidenschaft nicht beherrschen kann. „Eine Stunde, Luise, wo zwischen mein Herz und Dich eine fremde Gestalt sich warf— wo meine Liebe vor meinem Gewissen erblaßte— wo meine Luise aufhörte, Ihrem Ferdinand alles zu sein— —“ (II,6) Luise erfährt, daß Ferdinand zu einer Verbindung hingetrieben wird. Bei diesem Zugeständnis kann sich Ferdinand nur der „Unglückselige“ nennen. Was bleibt ihm also jetzt übrig? Das, was Luise als unwirklicher Traum vorkommt, wird dem Schwärmer auf einmal sonnenklar: er muß den Kampf mit den Intriganten aufnehmen. Nur dadurch kann die Wahrheit endlich ans Licht gebracht werden. Gegen die rührende Geschichte Lady Milfords hat sich Ferdinand als hilflos erwiesen. Jetzt scheint er aber völlig imstande, an das Problem heranzukommen. Voll Entschlossenheit will er die „Kabalen durchbohren— durchreißen will [er] alle diese eisernen Ketten des Vorurteils. — Frei wie ein Mann will [er] wählen, daß diese Insektenseelen am Riesenwerk [seiner] Liebe hinaufschwindeln.“ Er will also frei handeln, sein eigenes Leben gestalten. Er zeigt auch eine Ideologie, die Luise schon geäußert hat: er deutet auch auf die „verhaßten Hülsen des Standes.“ Seine Auffassung unterscheidet sich aber von ihrer, indem

er das Vorurteil sofort abschaffen will. Luise Miller findet sich mit den Ungerechtigkeiten der sozialen Struktur ab. Sie akzeptiert ihre unglücklichen Verhältnisse: „Vater, hier ist deine Tochter wieder— Verzeihung Vater— Dein Kind kann ja nicht dafür, daß dieser Traum so schön war, und — — so fürchterlich jetzt das Erwachen— —“ (II,6) Ferdinand dagegen ist nur glücklich, wenn er gegen das Unumgängliche kämpfen kann.

In der nächsten Szene kommt es zu einer Begegnung der zwei Familien: Präsident von Walter erscheint in der Wohnung Millers. Um seine endgültige Macht zu beweisen, um den Sohn also zur Vernunft zu rufen, läßt der Präsident den wütenden Musiker ins Zuchthaus bringen und die Mutter, zusammen mit ihrer „Metze von Tochter“ an den Pranger stellen. „Die Gerechtigkeit soll meiner Wut ihre Arme borgen. Für diesen Schimpf muß ich schreckliche Genugtuung haben— Ein solches Gesindel sollte meine Plane zerschlagen, und ungestraft Vater und Sohn aneinander hetzen?... Ich will meinen Haß an eurem Untergang sättigen, die ganze Brut, Vater, Mutter und Tochter, will ich meiner brennenden Rache opfern.“ (II, 6) Ferdinand muß sich gegen diesen Gegner anders verteidigen. „Kein menschliches Mittel ließ ich unversucht— ich muß zu einem teuflischen schreiten.“ Ferdinand zwingt den Vater zu einem Rückzug, indem er droht, in der Stadt klar-

zumachen, wie der Vater eigentlich Präsident geworden ist. Merkwürdigerweise ist diese Drohung erfolgreich. Luise und ihre Mutter werden freigelassen, und der Präsident zieht sich schnell zurück; Schiller notiert, „wie vom Blitz gerührt.“

Daraufhin will Ferdinand den nächsten Schritt tun. Er will zusammen mit Luise fliehen. Ferdinand ist kein Feigling; er will aber den schon gefährlichen Ereignissen möglichst bald entgehen. Luise hört ihn mit ernster Miene an, zögert aber. Während er ihre gemeinsame Liebe verteidigt, stellt Luise diese universale Macht plötzlich in Frage: „Und hättest du sonst keine Pflicht mehr als deine Liebe?... So schweig und verlaß mich— Ich habe einen Vater, der kein Vermögen hat, als diese einzige Tochter— der morgen sechzig alt wird— der der Rache des Präsidenten gewiß ist.—“

In der vierten Szene will er dem Hofleben entfliehen, denn sein Vater ist immer noch eine drohende Macht, der sich bestimmt nicht gerne erpressen läßt. Ferdinand gab zu erkennen, daß der Aufstieg zum Präsidentenamt durch skrupellose Taten erfolgte. Deswegen war der Vater gezwungen, dem Sohn nachzugeben. Ferdinand ist aber nicht in jedem Sinne unvernünftig. Er weiß, daß sein machthabender Vater über weit drohendere ‚Kampfmittel‘ verfügt. Am besten wäre also ein rascher Abschied: „Ich gehe, mache meine Kostbarkeiten zu Geld, erhebe Summen auf

meinen Vater. Es ist erlaubt, einen Räuber zu plündern, und sind seine Schätze nicht Blutgeld des Vaters? — Schlag ein Uhr um Mitternacht wird ein Wagen hier anfahren. Ihr werft euch hinein. Wir fliehen." (III,4)

Ferdinand ist eine sehr eifersüchtige Gestalt. Als Luise mit ihm nicht fliehen will, gerät er in Wut. Auf einmal verwandelt sich seine liebevolle Natur in eine völlig lieblose. Ohne zu wollen, wird er Opfer seines Egoismus. Oft sagt er, daß er Luise über alles auf der Welt liebt. Das stimmt aber scheinbar nicht, denn er schenkt ihr letzten Endes kein liebendes Vertrauen. Sobald er ihr Zögern sieht, glaubt er, dessen Grund zu wissen: es gäbe einen anderen Liebhaber: „Schlange, du lügst. Dich fesselt was anders hier... Kalte Pflicht gegen feurige Liebe! — Und mich soll das Mädchen blenden? Ein Liebhaber fesselt dich, und Weh über dich und ihn, wenn mein Verdacht sich bestätigt." Luise will aber nur einen Klassenstreit vermeiden. Ihre Absichten sind rein. Ganz genau weiß sie die Folgen ihrer Liebe zu dem Adligen. Nur hofft sie kurze Zeit, sie könne beides behalten, ihren Geliebten und zugleich das ruhige Leben. Es wird ihr aber klar, daß in diesem Leben beide Hoffnungen unerreichbar sind. Deshalb trifft sie die Entscheidung, die am geringsten schaden kann: sie entsagt Ferdinand. Dann werden Vater und Sohn, und Vater und Tochter wiedervereinigt.

Ferdinand sieht das nicht ein. Er hat nur ein Ziel vor sich, und dieses ist immer auf das Ich-Selbst gerichtet. Seine Ungeduld, sein Kampfgeist lassen jetzt ein vernünftiges Abwarten nicht zu. Sein Handlungstrieb und seine Opferbereitschaft schlagen um in den absurden Zweifel an Luises Treue.⁷ Es gibt keinen konkreten Beweis dafür, aber Ferdinand glaubt sich betrogen. In dem Sinne ist er eine konsequente Figur, denn der eingetroffene Erpressungsbrief von Luise bestätigt seinen zornigen Zweifel. Überzeugt wird er schließlich, daß Hofmarschall Kalb die Ursache der Untreue ist. Selbst als dieser die Wahrheit des Ränkespiels später enthüllen will, läßt Ferdinand keine Erklärung zu. Das ist wiederum konsequent. Er will die Wahrheit nicht hören; er ist ein Idealist und will nicht von der ‚realen Welt‘ wissen. Das einzige, was sein übermäßiges Temperament genießen will, ist das Hinaufsteigen zu seiner eigenen Lebensauffassung. Es ist aber schließlich nur eine Traumvision, die nie verwirklicht werden kann.

Interessant ist, daß Ferdinand ein Ebenbild seines Vaters ist. Der Präsidentensohn und sein Vater streben nach entgegengesetzten Zielen; sie leiden aber an dem selben zerstörenden Egoismus. Ferdinand: „Ich bin es. Du bist es auch. Ja bei dem großen Gott! Wenn ich verloren bin, bist du es auch!— Richter der Welt! Fordre Sie mir nicht ab. Das Mädchen ist mein! Ich einst ihr Gott, jetzt

ihr Teufel!" (IV,4) Beide glauben, sie verfügen über besondere Vorrechte, die unbestritten sind. Zu spät lernen diese irrenden Menschen die Wahrheit. Sie müssen erfahren, daß dem Menschen die Freiheit auf der Erde nur auf tragische Weise geschenkt wird.

Im Wahn der Untreue Luises schüttet Ferdinand Gift in ihre Limonade. Daraufhin trinken die zwei Liebenden davon. Erst als Luise stirbt, erkennt er das Intrigenspiel. Leider kann aber nichts getan werden, um die Tragödie abzuwenden. Alles ist jetzt vorbei. Der einzige Trost wäre: die junge Menschen werden den bestehenden Ungerechtigkeiten der Welt entfliehen. Auch tröstend vielleicht ist die Wirkung Ferdinands auf die Welt. Ferdinand ist der Grund dafür, daß sich der Präsident am Ende des Dramas gefangengibt. Tatsächlich hat er den ursprünglichen Konflikt selber herbeigeführt, indem er Luise von Anfang an in Gefährdung setzte: er hätte sie aufgeben sollen, um einen tragischen Ausgang zu verhüten. Das hat er aber nicht getan; vielleicht war der Liebestrieb zu stark, vielleicht seine Willenskraft zu schwach. Das läßt sich nicht feststellen.

Darüber hinaus kann gesagt werden, daß Ferdinand nicht nur eine negative Rolle spielt. Abgesehen von seinen selbstsüchtigen Motiven kann er auch positiv aufgefasst werden, denn er hat sich der ungerechten Welt aufgeopfert.

Ferdinand ist immerhin ein Mensch, der Selbstmord begeht. Solch eine irrationale Tat entspricht keineswegs dem Charakter eines Rebellen. Auf diese Weise gibt der wahre Rebell nicht auf. Statt dessen würde er weiterhin kämpfen, weiterhin sein Ziel erstreben. Der Grund dafür, warum Ferdinand den eigenen Tod wählt, ist ein kompliziertes Problem. Noch komplizierter ist aber die Bestimmung seiner Gestalt in konsequenter Form. Eine Untersuchung seines rebellierenden oder nicht rebellierenden Gestalt wird in der Zusammenfassung unternommen.

VIERTES KAPITEL

DON CARLOS/MARQUIS POSA

Mit Don Carlos erreichte Schiller zum ersten Mal die klassische Form. Es ist das erste Versdrama, das er schrieb. Dichter vor Schiller hatten schon den fünf-
füßigen Jambus, den Blankvers, gebraucht. Diese Form war, dem Beispiel Shakespeares folgend, in die deutsche Dichtung eingeführt worden. Unter anderen sind Brawes Brutus, Wielands Johanna Gray, und Klopstocks Salomo um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts erschienen, Werke im fünf-
füßigen Jambus. Aber erst Lessings Nathan der Weise, Goethes Iphigenie, und Schillers Don Carlos haben den Blankvers zum kennzeichnenden Vers des deutschen klassischen Dramas gemacht.

Schiller hat an diesem Werk mehr als vier Jahre gearbeitet, von 1783 bis 1787. Während dieser Zeit erfuhr der Stoff strukturelle Verwandlungen, die auch im endgültigen Drama ihre Spuren hinterlassen haben. Während der vier Jahre entwickelte sich Schiller von dem „Dichten und Denken seiner Jugend [in die] Reife seines Mannesalters.“¹

Die lange Entstehungszeit des Don Carlos wird von Schiller beurteilt:

Der Hauptfehler war, ich hatte mich zu lange mit dem Stücke getragen; ein dramatisches Werk aber kann und soll nur die Blüte eines einzigen Sommers sein. Auch der Plan war für die Grenzen und Regeln eines dramatischen Werks zu weitläufig angelegt. Dieser Plan z. B. forderte, daß Marquis Posa das uneingeschränkteste Vertrauen Philipps davontrug; aber zu dieser außerordentlichen Wirkung erlaubte mir die Ökonomie des Stücks nur eine einzige Szene.²

Um 1783 wollte Schiller die Inquisition und „deren Schandtaten“ enthüllen. Er hatte auch vor, „die prostituierte Menschheit“ rächen zu wollen.³ Aber unter der Einwirkung der Leidenschaft für Charlotte von Kalb, tritt das tragische Liebesdrama plötzlich in den Vordergrund. Diese erste Stufe, der „Bauerbacher Entwurf,“ zielte allerdings weniger gegen die Inquisition als auf eine Familien- und Liebestragödie in einem fürstlichen Hause. Der Akzent liegt also auf der unerlaubten Liebe des Prinzen zu seiner Stiefmutter, deren „leiseste Äußerung, Verbrechen“ ist.⁴ Eine Rebellion des Prinzen war nur ein Nebenmotiv. Marquis Posa tritt wohl schon auf und ist bereit, sich für Carlos zu opfern, aber nur aus Gefühlen der Freundschaft, nicht wegen einer idealistischen Idee. Posa ist noch nicht der Erzieher Carlos' zum idealen Thronfolger in Spanien.⁵

Schiller wollte zuerst kein „politisches Stück“ schreiben, sondern eine Tragödie, die „die schreckliche Situation eines Sohnes, der ... ohne Hoffnung liebt und endlich aufgeopfert wird.“ Auch an Dalberg, den Intendanten des Mannheimer Theaters schrieb Schiller:

Ich bin jetzt mehr als jemals über mein neues Schauspiel verlegen. Woher ich nur Briefe bekomme, dringt man darauf, ich möchte ein großes historisches Stück, vorzüglich meinen Karlos zur Hand nehmen, davon Gotter den Plan zu Gesicht bekommen, und groß befunden hat. Freilich ist ein gewöhnliches bürgerliches Sujet, wenss auch noch so herrlich ausgeführt wird, in den Augen der großen, nach außerordentlichen Gemälden verlangenden Welt niemals von der Bedeutung, wie ein kühneres Tableau, und ein Stück wie dieses erwirbt dem Dichter, und auch dem Theater dem er angehört schnellern und größeren Ruhn, als drei Stücke wie jenes. Von Ewr. Exzellenz erwarte ich einen ernsthaften Rath zu meiner letzten Entschliebung, welches Sujet ich wählen soll?⁶

Wie weit der Dichter diesen Entwurf ausarbeitete, weiß man nicht, denn nichts ist davon erhalten. Erst nach der Übersiedlung nach Mannheim, in Juli 1783, erfährt das Drama die entscheidende Veränderung in der sogenannten „Thalia-Fassung.“ Erst dann werden die größten Themen sichtbar, nämlich Freiheitssinn, Despotismus, Vorurteile, Menschenrechte, republikanische Tugenden:

Carlos ist ein herrliches Sujet, vorzüglich für mich. Vier große Charaktere, beinahe von gleichem Umfang, Karlos, Philipp, die Königin, und Alba öffnen mir ein unendliches Feld. Ich kann mir es jetzt nicht vergeben, daß ich so eigensinnig, vielleicht auch so eitel war, um in einer entgegengesetzten Sphäre zu glänzen, meine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Kothurns einzäunen zu wollen, da die hohe Tragödie ein so furchtbares Feld, und für mich, möchte ich sagen, da ist; da ich in diesem Fache größer und glängender erscheinen, und mehr Dank und Erstaunen wirken kann, als in keinem andern, da ich hier vielleicht nicht erreicht, im andern übertroffen werden könnte; froh bin ich, daß ich nunmehr so ziemlich Meister über den Jamben bin; Es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Karlos sehr viel Würde und Glanz geben wird.⁷

Für solch ein neues Schema müßte Posa eine gleichfalls

neue Rolle bekommen. Jetzt wird er zum Erzieher des Prinzen in menschlicher sowohl wie in politischer Hinsicht. Diese Wandlung verrät schon der erste Akt der neuen Fassung. Bei seinem Abschied aus Mannheim im April 1785, ließ Schiller diesen Teil im ersten Heft der von ihm begründeten Zeitschrift „Rheinische Thalia“ veröffentlichen. Darauf erscheinen im Februar 1786 der zweite und dritte Akte dieser Thalia-Fassung. Im Grunde genommen entsprechen diese Aufzüge bereits dem endgültigen Werk, obgleich der Streit zwischen den Machträgern der Kirche und dem Prinzen, in der letzten Fassung stärker betont wird.⁸

Die letzte ‚Metamorphose‘ des Dramas fand in Leipzig und Dresden statt, wohin Schiller im Frühjahr 1785, auf Einladung Gottfried Körners übersiedelte. Der Dichter fand in diesem Menschen den „lieben Wanderer,“ der ihn auf seiner „Reise zur Wahrheit, zum Ruhme, zur Glückseligkeit so brüderlich und treulich begleiten“ sollte.⁹ Dieser Bund, der für das ganze Leben Schillers wichtig ist, hat sicher seine Entwicklung zur Klassik gefördert. Der ältere Körner war Rechtsanwalt, aber außerdem ein Mann, dessen praktischer Sinn und klare Urteilskraft den Genius Schillers genau erkannt hat. Körner hat nicht nur durch philosophische, theologische, und musikalische Interessen einen großen Einfluß auf Schiller gehabt. Darüber hinaus hat er sich als ein verlässlicher und

sorgender Freund erwiesen.¹⁰ Unter Körners Einfluß verschiebt sich also das dramatische ‚Schwergewicht‘ ganz zugunsten Posas und seiner traumhaften Vorstellung von einem neuen Staat. Davon schreibt Schiller im ersten Don Carlos-Brief:

Während der Zeit nämlich, daß ich es ausarbeitete... hat sich in mir selbst vieles verändert... Was mich zu Anfang vorzüglich in [diesem Werk] gefesselt hatte, tat diese Wirkung in der Folge schon schwächer und am Ende nur kaum noch. Neue Ideen, die indes bei mir aufkamen, verdrängten die frühern; Carlos selbst war in meiner Gunst gefallen, vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil ich ihm in Jahren zu weit vorausgesprungen war, und aus der entgegengesetzten Ursache hatte Marquis Posa seinen Platz eingenommen. So kam es denn, daß ich zu dem vierten und fünften Akte ein ganz anderes Herz mitbrachte.¹¹

Vor allem widerspiegelt sich der Freundschaftsbund zwischen Schiller und Körner in dem Verhältnis von Don Carlos und Marquis Posa. Der Keim der dichterischen Entwicklung lag in dem persönlichen Erlebnis Schillers. Die Idee der persönlichen Freundschaft steigerte sich in diesem Drama zur Idee der allgemeinen Menschenliebe.

Don Carlos/Marquis Posa

Die Rede war also davon, „einen Fürsten aufzustellen, der das höchste mögliche Ideal bürgerlicher Glückseligkeit für sein Zeitalter wirklich machen sollte- nicht diesen Fürsten erst zu diesem Zwecke zu erziehen; denn dieses mußte längst vorhergegangen sein und konnte auch nicht wohl zum Gegenstand eines solchen Kunstwerks gemacht werden; noch weniger ihn zu diesem Werke wirklich Hand anlegen zu lassen, denn wie sehr würde dieses die engen Grenzen eines Trauerspiels überschritten haben?— Die Rede war davon, diesen Fürsten nur zu zeigen, den Gemütszustand in ihm herrschen zu machen, der

einer solchen Wirkung zum Grunde liegen muß, und ihre subjektive Möglichkeit auf einen hohen Grad der Wahrscheinlichkeit zu erheben, unbekümmert, ob Glück und Zufall sie wirklich machen wollen.¹²

Don Carlos ist der Kronprinz des spanischen Weltreiches. Im ersten Auftritt des Dramas scheint er unruhig zu sein. Domingo, der Vertreter der kirchlichen Macht am Hofe Philipps, versucht die geheime Liebe des Prinzen zur Mutter zu erkunden. Carlos zeigt sich aber verschlossen und mißtrauisch dem Priester gegenüber. Der Adlige ist nachdenklich; er zeigt einen gleichsam „feierlichen Kummer.“ Wie Hamlet aber, durchschaut auch der Prinz das falsche Spiel, d.h. die schmeichelnde Miene Domingos. Carlos weiß, daß Domingo die Kardinalswürde, also den „purpur“ zu gewinnen sucht. Wahrscheinlich möchte der Geistliche eines Tages sogar den päpstlichen Stuhl ersteigen. Daß dieser von einem religiösen Ehrgeiz motiviert wird, ist klar, aber Carlos berührt es nicht. Er leidet an etwas ganz anderem, an der Leidenschaft für die Königin. Da solche Gefühle sich nicht unterdrücken lassen, will Carlos alles bekennen. Er kann es aber nicht, denn dieser Priester, der im Auftrag des Königs steht, verdient kein menschliches Vertrauen. Das kann nur einem Freund geschenkt werden, dem Marquis Posa. Diesem Menschen kann Carlos alles sagen, was ihn bedrängt, ohne Angst verraten zu werden.

Posa, sein Jugendfreund, ist gerade von einer längeren Reise nach Europa zurückgekommen. Carlos enthüllt

ihm das Geheimnis seines Herzens: er liebt seine Stiefmutter, die Königin Elisabeth, die ihm ursprünglich als Braut zgedacht war. Er hat seine Geliebte an seinen Vater, König Philipp, verloren. Bei dieser ersten Begegnung zwischen Carlos und Posa brechen aus dem Prinzen die ihn beherrschenden Leidenschaften hemmungslos, in „stürmischem Entzücken," hervor. Seine Freundschaft, und seine Liebe beherrschen Carlos. (Dieser Gefühlsausbruch entspricht Schillers eigener Sturm- und Drangjugend.)

Marquis Posa tritt dem Prinzen von Anfang an beherrscht und abwehrend entgegen. Er ist der Vertreter eines unterdrückten Volkes:

Mit offenen Sinnen, mit allen Kräften der Jugend, allem Drange des Genies, aller Wärme des Herzens in das weite Universum geworfen, sieht er den Menschen im großen wie im kleinen handeln, er findet Gelegenheit, sein mitgebrachtes Ideal an den wirkenden Kräften der ganzen Gattung zu prüfen. Alles, was er hört, was er sieht, wird mit lebendigem Enthusiasmus von ihm verschlungen, alles in Beziehung auf jenes Ideal empfunden, gedacht und verarbeitet. Der Mensch zeigt sich ihm in mehreren Varietäten; in mehreren Himmelsstrichen, Verfassungen, Graden der Bildung und Stufen des Glückes lernt er ihn kennen. So erzeugt sich in ihm allmählich eine zusammengesetzte und erhabene Vorstellung des Menschen im großen und ganzen, gegen welche jedes einengende kleinere Verhältnis verschwindet. Aus sich selbst tritt er jetzt heraus, im großen Weltraum dehnt sich seine Seele ins Weite.- Merkwürdige Menschen, die sich in seine Bahn werfen, zerstreuen seine Aufmerksamkeit, teilen sich in seine Achtung und Liebe.-An die Stelle eines Individuums tritt bei ihm jetzt das ganze Geschlecht; ein vorübergehender jugendlicher Affekt erweitert sich in eine allumfassende unendliche Philanthropie. Aus einem müßigen Enthusiasten ist ein tätiger handelnder Mensch geworden.¹³

Schiller bezeichnet ihn im allgemeinsten Sinne: „ein

Abgeordneter der ganzen Menschheit." Carlos ist genau der Gegenpol seines Freundes. Der liebebedürftige Königssohn sieht nur die Not seines Herzens. Er wird in dem mehrmals wiederholten Wort „Tränen" symbolisiert: „heiße Tränen/ schwere Tränentropfen/ mit tränendem Gesicht/ Tränengüssen." Posa dagegen ist sparsam in seinen Äußerungen. Er ist der Planende, der Berechnende, und kennt nur ein Ziel: Carlos zu seinem früheren Idealismus zurückzuführen, denn Carlos ist die letzte Rettung der flandrischen Provinzen. Er glaubte in Carlos den rebellierenden Freiheitskämpfer wiederzufinden. Doch statt eines Tatmenschen findet er einen zur Leidenschaft geneigten Schwärmer, der keineswegs der Befreier der Niederlande sein könnte: „Vergebung, mein teurer Prinz, wenn ich dies stürmische Entzücken mit Bestürzung nur erwidre. So war es nicht, wie ich Don Philipps Sohn erwartete... Das ist der löwenkühne Jüngling nicht, zu dem ein unterdrücktes Heldenvolk mich sendet—" (I,2)

Carlos verzweifelt an seinem Vater. Er weiß nicht, ob er ihn liebt oder haßt. Einerseits ist also der Prinz bitter, andererseits glaubt er, er müsse in eine Versöhnung eingehen.

Carlos versteht sein Schicksal auch nicht: warum müssen zwei völlig unvereinbare Wesen, er und sein Vater, zusammengezwungen werden. „Warum muß es geschehen? Warum zwei Menschen, die sich ewig meiden, in Einem

Wunsche schrecklich sich begegnen?" (I,2) Carlos sieht dieses Verhältnis als ein schreckliches Los, dem er nicht entrinnen kann. Überzeugt ist er, daß er jetzt einen Freund braucht. Er beklagt sich über seine Lage, einer freudlosen Welt ausgesetzt zu sein. Er sieht sich als „Waisenkind," einen Menschen, dem keine Liebe geschenkt wird. Er fühlt sich wie eine verwaiste ‚Insel,‘ mitten in einem kalten, verständnislosen ‚Ozean.‘ Er kann nicht an die Vergangenheit denken. Die Träume der Jugendzeit sind unerfüllbar. Und wie kann er für die etwa übermenschliche Freiheitsidee kämpfen, wenn seine eigene Existenz in Frage gestellt ist. Er kann nur an seine eigenen Probleme denken. Er zeigt nicht nur eine schwärm-erische, sondern auch eine selbstsüchtige Natur.

Posa versteht den verzweifelten Zustand des Freundes. Daher zwingt er den Prinzen zu keiner eiligen Heldentat. Posa weiß, daß Carlos überhaupt keine Rolle in den Niederlanden spielen kann, wenn er in einem so deprimierten Zustand bleibt.

Des Freundes Pflicht wär es gewesen, auf Erstickung dieser Leidenschaft und keineswegs auf ihre Befriedigung zu denken. Posa, der Sachwalter Flanderns, handelt ganz anders. Ihm ist nichts wichtiger, als diesen hoffnungslosen Zustand, in welchem die tätigen Kräfte seines Freundes versinken, auf das schnellste zu endigen, sollte es auch ein kleines Wagestück kosten. Solang sein Freund in unbefriedigten Wünschen verschmachtet, kann er fremdes Leiden nicht fühlen; solange seine Kräfte von Schwermut niedergedrückt sind, kann er sich zu keinem heroischen Entschlusse erheben. Von dem unglücklichen Carlos hat Flandern nichts zu hoffen, aber vielleicht von dem glücklichen... Was kann [Posa]

anders tun, als diesen erloschnen Heldengeist an fremden Feuer entzünden und die einzige Leidenschaft nutzen, die in der Seele des Prinzen vorhanden ist?¹⁴

Der Marquis erklärt sich aus Freundschaft bereit, Carlos zu einer Unterredung mit der Königin zu verhelfen. Carlos denkt, daß sich sein Freund also verpflichtet fühlt, ihn zu der Geliebten zu führen. Gäbe es ein weiteres Motiv, so geht es Carlos nichts an. Er ist ein typischer Phantast, der nicht die Wahrheit, sondern die Erfüllung seiner Triebe wünscht.

Posa ist jedoch der für die Idee der Völkerfreiheit besessene Menschenfreund. „— es sind die Flandrischen Provinzen, die an Ihrem Halse weinen, und feierlich um Rettung Sie bestürmen. Getan ist's um Ihr teures Land, wenn Alba, des Fanatismus rauher Henkersknecht, vor Brüssel rückt mit spanischen Gesetzen.“ (I,2) Posa weicht auch nicht davon zurück, die ganze Welt zu bekämpfen. Doch daran wird er scheitern. Es wird sich schließlich herausstellen, daß er seinen Idealismus zu weit getrieben hat.

Der Charakter des Marquis Posa ist fast durchgängig für zu idealisch gehalten worden; inwiefern diese Behauptung Grund hat, wird sich dann am besten ergeben, wenn man die eigentümliche Handlungsart dieses Menschen auf ihren wahren Gehalt zurückgeführt hat. Ich habe es hier, wie Sie sehen, mit zwei entgegengesetzten Parteien zu tun. Denen, welche ihn aus der Klasse natürlicher Wesen schlechterdings verwiesen haben wollen, müßte also dargetan werden, inwiefern er mit der Menschennatur zusammenhängt, inwiefern seine Gesinnungen wie seine Handlungen aus sehr menschlichen Trieben fließen und in Verkettung äußerlicher Umstände gegründet sind; diejenigen, welche ihm den Namen eines göttlichen Menschen geben, brauche ich nur auf einige Blößen an ihm aufmerksam zu machen, die gar menschlich sind. Die

Gesinnungen, die der Marquis äußert, die Philosophie, die ihn leitet, die Lieblingsgefühle, die ihn beseelen, so sehr sie sich auch über das tägliche Leben erheben, können, als bloße Vorstellungen betrachtet, es nicht wohl sein, was ihn mit Recht aus der Klasse natürlicher Wesen verbannte. Denn was kann in einem menschlichen Kopf nicht Dasein empfangen, und welche Geburt des Gehirns kann in einem glühenden Herzen nicht zur Leidenschaft reifen? Auch seine Handlungen können es nicht sein, die, so selten dies auch geschehen mag, in der Geschichte selbst ihresgleichen gefunden haben; denn die Aufopferung des Marquis für seinen Freund hat wenig oder nichts vor dem Heldentode eines Curtius, Regulus und anderer voraus. Das Unrichtige und Unmögliche müßte also entweder in dem Widerspruch dieser Gesinnungen mit dem damaligen Zeitalter oder in ihrer Ohnmacht und ihrem Mangel an Lebendigkeit liegen, zu solchen Handlungen wirklich zu entzünden. Ich kann also die Einwendungen, welche gegen die Natürlichkeit dieses Charakters gemacht werden, nicht anders verstehen, als daß... kein Mensch so wie Marquis Posa gedacht haben konnte, - daß Gedanken dieser Art nicht so leicht, wie hier geschieht, in den Willen und in die Tat übergehen, - und daß eine idealische Schwärmerei nicht mit solcher Konsequenz realisiert, nicht von solcher Energie im Handeln begleitet zu werden pflege.¹⁵

Im vierten Auftritt erscheint Posa am Hofe der Königin. Es gelingt ihm dies auch in der Abgeschiedenheit der Sommerresidenz von Aranjuez, trotz des strengen Hofzeremoniells, das die Königin umgibt. Er erweist sich als der gewandte, vielgereiste Mann, der die Sprache der Schmeichelei gut beherrscht. Elisabeth nennt ihn einen „Freien,“ und „Philosophen;“ sie stellt ihn also über den König: Posa wird als Ausnahme innerhalb der unfreien spanischen Welt gekennzeichnet. Kurze Anspielungen auf die Verhältnisse in Spanien scheinen das geheime Einverständnis zwischen der Königin und dem Marquis aufzu-

zeigen. Diese Anspielungen, auch auf den Prinzen, gehen dann in die Erzählung Posas von dem Schicksal Fernandos und Mathildes über. Dadurch wird der Königin der Lage des Prinzen dargestellt. Sie wird auch innerlich getroffen davon, denn das Schicksal bezieht sich letztlich auf ihre eigene Lage. Sie klagt: „Die Geschichte... muß zu Ende sein.“ Die Prinzessin Eboli entfernt sich, und Elisabeth „erbricht“ die Briefe aus den Niederlanden. Sie wird überrascht, doch ehe es zu einem Gespräch über Carlos kommt, stürzt dieser vor die Füße der Königin.

Die darauf folgende Szene zwischen Carlos und Elisabeth gewinnt eine dramatische Spannung. Seine ‚Geliebte‘ erhebt die Worte „Königin“ und „Mutter“ wie einen Schild gegen den Ansturm des in seiner Leidenschaft maßlos werdenden Carlos. Gerade indem sie sich hinter ihre „Pflicht“ zurückzieht, weist sie auf ihr Verhältnis zum König. Carlos entdeckt sich der Königin, aber sie scheint seinen Erklärungen wenig geneigt zu sein. Trotz seiner verwegenen Manieren versteht sie diesen jungen Menschen. Um die Leidenschaft des Prinzen zu sublimieren, setzt sie ihre Erziehungsaufgabe ein: er sollte an das Königtum denken, an seine größere Aufgabe als Thronfolger des gewaltigen Reiches. „Elisabeth war Ihre erste Liebe, Ihre zweite sei Spanien.“ Dieses neue „Amt“ der Liebe wird also als Befriedigung der Selbstsucht, als Genuß der Macht gesehen.

Das Erziehungswerk Posas und der Königin trägt Früchte. Carlos ist entschlossen, Flandern zu retten, und schließt einen Freundschaftsbund mit Posa. „In des Worts verwegenster Bedeutung“ widmen sich beide der Vorbereitung eines neuen Zeitalters. Sie wissen aber, daß Carlos die entscheidendste Rolle spielen muß. Nur dieser verfügt über die Mittel, womit man an die Macht treten kann. Carlos ist Erbe des königlichen Reiches, die letzte Hoffnung einer leidenden Menschheit.

Der neunte Auftritt gilt dem Preis der erzieherischen Männerfreundschaft, die sich unter den Idealen der Menschlichkeit verbirgt. In dem Dialog der Freunde betont Schiller seine hohe Auffassung von der Freundschaft zwischen Männern. „Die Freundschaft ist wahr und kühn.“ Der Dichter sieht darin eine bereichernde, schöpferische Macht, sie auf alles Menschliche wirkt.

In dem „Gemälde“ von dem absoluten Monarchen und Diktator, das Posa in den kräftigsten Farben schildert, wird nicht nur die Verantwortung erwähnt, sondern auch die Gefahr eines unbestrittenen Machthabers. „Die Menschheit,— noch heut ein großes Wort...— verkauft sich selbst und kriecht um ihren Götzen.“ (I,9) Der einzelne Mensch kann eine Gefahr für die ganze Menschheit werden. Nur der freie Mensch, der von Leidenschaften sowohl wie von Besitzgier freie Mensch, kann gegen die tyrannische Machtfülle kämpfen. In dem Schlußwort Carlos', hallt

Schillers Hymnus an die Freundschaft wieder. Es erinnert an den Bund mit Körner, wodurch der Dichter die Begeisterung für die Ideale der Humanität und einer kommenden politischen Ordnung erfahren hatte.

Von Gefühlen der Freundschaft und der Liebe getrieben, wagt sich Carlos in den Bereich des Vaters. Die entscheidende Aussprache findet im königlichen Palast zu Madrid statt. Carlos fordert, daß er sich Auge in Auge mit seinem Vater, ohne die Gegenwart des Herzogs von Alba, unterhalten kann. Alba ist der feindliche Gegenspieler. Er muß von der Unterredung entfernt werden. Die Worte gegen den Herzog „in seines Nichts durchbohrendem Gefühle“ sind allerdings beleidigend und verächtlich. Auch wenn wir das „Nichts“ bloß als Hinweis verstehen wollen, daß Alba bei dem Gespräch nichts zu tun habe, ist der Ton des Prinzen grausam. Carlos unternimmt in dieser „längst erbetenen großen Stunde“ den letzten Versuch einer Versöhnung mit seinem Vater und bittet ihn um das Kommando über das Heer, das nach Flandern geschickt werden soll. Der König beharrt aber bei seiner Meinung, daß dieses Amt einen Mann wie Alba erfordere, also keinen heißblütigen, unerfahrenen Jüngling. Wenn Carlos (II,2) den König durch einen leidenschaftlichen Ansturm des Herzens zu gewinnen sucht, so ist der Zweifel Philipps an dessen Ehrlichkeit nicht unberechtigt. Philipp sagt ihm, „[sein] Herz weiß nichts von diesen Künsten.“ Die „Tränen“ des Sohnes werden

jetzt zu einem unwürdigen Anblick, und bekräftigen keine verantwortliche Haltung dem Staat gegenüber. Deswegen muß der König seinem Sohn die Bitte abschlagen, denn der Jüngling wäre doch kein fähiger Nachfolger.

Carlos bestätigt selbst, daß Philipps Zurückhaltung berechtigt ist. Carlos behauptet aber auch seine brennende Begeisterung: „[Vater,] geben Sie mir zu zerstören.“ Er sei dreiundzwanzig Jahre alt, und habe nichts für die „Unsterblichkeit“ getan. Carlos will sich als tatkräftiger Mensch erweisen. Er braucht nur eine Chance, um die Weltgeschichte zu ändern. Der König hat aber Grund dafür, nicht nur „seine weiche Seele,“ sondern seine „Herrschbegierde“ zu fürchten. Philipp geht so weit, Carlos strebe nur danach, das beste Kriegsheer Spaniens in die Hände zu bekommen, um zu dem Mörder des Vaters zu werden. Es kommt also darauf an, was Carlos eigentlich meinte (I,2). Waren die „schauerlichen Träume,“ die „gräßlichen Entwürfen“ auf den Mord des Königs gezielt? Es ist unklar, ob Carlos ein vernünftiger, rationaler Mensch ist, oder ein Schwärmer. Man weiß nicht, ob Carlos einer gewissenhaften oder einer gewissenlosen Tat fähig ist. Doch scheint der König von einem staatspolitischen, aber auch von einem menschlichen Standpunkt dazu berechtigt, wenn er seinen Sohn nicht an der Spitze des Heeres nach Flandern schickt. Die Unreife des Infanten bezeugt sich offensichtlich in diesem Gespräch. Schiller schreibt über seine Charakteri-

sierung des jungen Prinzen in den Briefen über Don Carlos:

Sie begreifen nun auch, warum der Prinz so und nicht anders gezeichnet worden; warum ich es zugelassen habe, daß die edle Schönheit dieses Charakters durch so viel Heftigkeit, so viel unstete Hitze, wie ein klares Wasser durch Wallungen, getrübt wird. Ein weiches, wohlwollendes Herz, Enthusiasmus für das Große und Schöne, Delikatesse, Mut, Standhaftigkeit, uneigennütziges Großmut sollte er besitzen, schöne und helle Blicke des Geistes sollte er zeigen, aber weise sollte er nicht sein. Der künftige große Mann sollte in ihm schlummern, aber ein feuriges Blut sollte ihm jetzt noch nicht erlauben, es wirklich zu sein. Alles, was den trefflichen Regenten macht, alles, was die Erwartungen seines Freundes und die Hoffnungen einer auf ihn harrenden Welt rechtfertigen kann, alles, was sich vereinigen muß, sein vorgeseztes Ideal von einem künftigen Staat auszuführen, sollte sich in diesem Charakter beisammen finden: aber entwickelt sollte er noch nicht sein, noch nicht von Leidenschaft geschieden, noch nicht zu reinem Golde geläutert. Darauf kam es ja eigentlich erst an, ihn dieser Vollkommenheit näher zu bringen, die ihm jetzt noch mangelt; ein mehr vollendeter Charakter des Prinzen hätte mich des ganzen Stücks überhoben.¹⁶

Bedeutend ist es auch, daß der König von dieser Szene mit dem allzu gefühlvollen Sohn nicht unberührt geblieben ist. Das „nicht ohne Rührung“ wiederholte „O, mein Sohn...“ verrät die Stimmung seines Herzens. Carlos ist nicht nur der Sohn eines Monarchen, sondern auch einer väterlichen Figur. Der König bleibt aber gleichsam ‚verschleiert,‘ bis dahin, wenn er den Marquis später trifft. Posa ist wiederum auch der Erzieher, der eine bedeutende Wirkung auf den König haben kann. Eine solche Rolle kann aber nicht dem Prinzen zugeschrieben werden. Er ist keine erzieherische, sondern eine leicht beeinflussbare Gestalt. Carlos ist vielleicht Erbe des königlichen Reiches. Er ist aber nicht imstande, einen Gegner

allein zu bekämpfen. Ohne den Freund geht Carlos zugrunde. Der Prinz kann nur die Leistungen Posas fortsetzen. Der Marquis ist eine ursprüngliche Kraft, während Carlos ihn nur nachahmt.

Posa fühlt auch die Größe seiner Stunde, die ihn zur Audienz bei dem König beruft. Er weiß, was es gilt: „Und wärs auch eine Feuerflocke Wahrheit nur, in des Despoten Seele kühn geworfen——“ (III,9). Was dem Marquis als Zufall erscheint, d.h. die Berufung vor dem König, will Posa also vorsichtig nutzen. Im fünften Don Carlos-Brief weist Schiller auch darauf: „Noch ist es nicht ein klarer zusammenhängender Plan, was er sich denkt; bloß flüchtig aufsteigender Einfall ist es, ob hier vielleicht gegenwärtig etwas sein möchte? Er soll vor denjenigen treten, der das Schicksal so vieler Millionen in der Hand hat... Mehr denkt er sich nicht dabei, als einen zufälligen Umstand auf die beste Art, die er kennt, zu benutzen. In dieser Stimmung erwartet er den König.“

* In der nun folgenden Audienzszene (III,10) ist Posa der große Rhetoriker, der die politischen Ideale der Aufklärung offen verkündet. Im stolzen, selbstbewußten Auftreten, sagt er dem König offen ins Gesicht, daß es ihm unmöglich sei, „Fürstendiener“ zu werden. Dazu greift Posa das Herrschaftssystem des Absolutismus schonungslos an. Er macht einen Angriff, der den König in seiner menschlichen Einsamkeit trifft, ganz unmittelbar an der vielleicht

wundesten Stelle des Herzens: „Bei Gott, er greift in meine Seele.“

Wenn man Posas Ideen analysiert, so zielen sie auf eine konstitutionelle Monarchie. Seine Gedanken sind aber zum Teil widerspruchsvoll, doch noch immer bezeichnend für die innere Fassung eines Idealisten. Er meint zuerst, daß das Jahrhundert für seine Ideale noch nicht reif sei. „[er lebe] ein Bürger, derer, welche kommen werden.“ Dann sagt er aber, und darin zeigt sich der Widerspruch zu einem Mordplan, daß mit „einem Federzug“ des Königs die Erde „neu erschaffen“ werde. Wenn der König also den freien und gleichberechtigten Bürger geschaffen habe, sei es sogar die Pflicht Philipps „die Welt zu unterwerfen,“ um sie an diesem glücklichen Königreich teilhaben zu lassen. Posa, Verkünder der Menschheit, wird zu einem ‚Rebell,‘ der um seines Ideals willen, die Welt erobern, und die Menschheit zu seinem idealen Glück zwingen will. Posa ist überzeugt, der König könne den Idealstaat verwirklichen. Wenigstens im spanischen Reich sollte sich eine Höhe des Menschenglückes erreichen lassen. Dann gälte es, die ganze Welt diesem Ideal zu unterwerfen, ob sie es mag oder nicht.

Posas Ideologie der Freiheit beruht auf einem optimistischen Menschheitsglauben. „Der Mensch ist mehr als Sie von ihm gehalten.“ Philipp glaubt, daß der Mensch Freiheit nicht ertragen kann; dagegen ist Posa der festen

Meinung, der Mensch kann Freiheit nicht nur vertragen, sondern sie ist seine wahre Bestimmung.¹⁸ Erst durch sie wird der Mensch überhaupt zum „wahren Menschen,“ während die Unterdrückung der Freiheit seine Seele nur unterdrückt. Aber der Marquis versteht auch, daß Philipp nichts anderes als eine schlechte Menschheitsauffassung haben kann: die Menschenkenntnis des Königs beruht also auf der Kenntnis jener „verächtlichen Kreaturen,“ die seinen Thron umgeben. Posa weist daraufhin, daß diese Menschen den König dazu gezwungen haben, die Menschheit selber herabzustellen. Darauf erwidert der König: „Etwas Wahres find' ich in diesen Worten.“ Aber was Posa nicht ausspricht, ist genau so wichtig: wenn die Menschheit im Jahrhundert Philipps noch nicht reif zur Freiheit ist, dann trägt der Despotismus selbst die Schuld daran. Wenn also der Despotismus sich gerechtfertigt glauben kann, daß der Mensch nichts als Knecht ist, dann wird dem Menschen das höchste Ideal vorenthalten: die Freiheit.¹⁹ Daher fordert Posa nachdrücklich, daß er Gedankenfreiheit brauche. Er unterstützt diese Forderung: keine Gewaltmaßregel werde imstande sein, „der Christenheit gezeitigte Verwandlung, den allgemeinen Frühling aufzuhalten, der die Gestalt der Welt verjüngt.“ Posa fügt hinzu: „Sie wollen allein in ganz Europa sich dem Rade des Weltverhängnisses, das unaufhaltsam in vollem Laufe rollt, entgegenwerfen? mit Menschenarmen in seine Speichen fallen?“

Sie werden nicht." Posa glaubt also, daß die Weltgeschichte eine Geschichte der Freiheit ist.

Der König, betroffen von den Worten des Marquis, weiß trotzdem nichts anderes zu erwidern als die Warnung vor der Inquisition. Schließlich zeigt sich Posa in diesem Auftritt als Schmeichler, wenn er den König den „Glücklichsten“ nennt, obwohl Posa die Spannungen zwischen Vater, Sohn und Mutter genau kennt. Der König sieht aber in Posa die geeignete Persönlichkeit, die das private Familienleben, die Treue der Königin, erforschen soll. Obgleich Posa für Philipp nur ein außerordentlicher Schwärmer ist, weiß der König die ungewöhnliche Art dieses Idealisten zu schätzen. Er nimmt ihn also in seinen Dienst, und macht ihn zum Vertrauten seiner persönlichen Nöte.

Der Marquis soll künftig eine wichtige Rolle am Hof spielen. Um seine eigenen Pläne zu fördern, d.h. die Befreiung der Niederlande durchzuführen, nützt er diese neue Funktion. Carlos soll heimlich nach Brüssel und dort eine Rebellion anstiften: Carlos muß die spanische Krone zwingen, milder mit den Provinzen zu verfahren. Der Gang der Handlung wird also von jetzt ab durch Marquis Posa bestimmt. Durch seine unbesonnenen Aktionen treibt der Kämpfer sich und sein Werk in den Untergang.

Schiller sucht das ungestüme Verhalten dieses jungen Mannes im elften Don Carlos-Brief zu erklären. Darin befasst sich Schiller mit der Psyche des fanatischen

Idealisten, der die Wirklichkeit zu wenig sieht. Aus Herrschsucht sieht Posa nicht die natürlichen Regungen des Menschenherzens. Obgleich er willkürlich mit den Menschen umgeht, berücksichtigt er sie in seinen weltweiten Planungen und „allgemeinen Abstraktionen“ nicht genügend:

Geräuschlos, ohne Gehülfen, in stiller Größe zu wirken, ist des Marquis Schwärmerei. Still, wie die Vorsicht für einen Schlafenden sorgt, will er seines Freundes Schicksal auflösen. Er [Posa] will ihn [Carlos] retten, wie ein Gott— und eben dadurch richtet er ihn zu Grunde. Daß er zu sehr nach seinem Ideal von Tugend in die Höhe und zu wenig auf seinen Freund herunterblicke, wurde beider Verderben. Carlos verunglückte, weil sein Freund sich nicht begnügte, ihn auf eine gemeine Art zu erlösen.“²⁰

Carlos muß aber letzten Endes um der schwärmerischen Ideale Posas willen, aus allen natürlichen Bindungen herausgelöst und gereinigt werden. Ein Zustand geistiger Objektivität ist das Ziel der ideellen Erziehung, die Marquis Posa an seinem Zögling vornimmt.

Die Königin kann zu der seelischen Entlarvung des Idealisten auch beitragen. Im Raum des Dramas verkörpert sie die reine Liebe, in der sich Wahrheit und Schönheit begegnen.²¹ Die Königin lehnt die Idealisierung Posas ab. Sie verweist auf ihre Weiblichkeit und zieht sich zurück auf die Autorität ihres Herzens. Sie versteht Posa aber und spürt die psychologischen Bedingungen, deren sich der Idealist nicht bewußt ist. Sie glaubt, daß auch hinter dem Spiel des Opfers ein raffinierter egozentrischer

Wille zur Macht steht. „Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt.“ Die Königin macht Posas selbstsüchtige Beweggründe zur Tat sichtbar. Angesichts dieser Entlarvung ist es vielleicht der bedeutendste Augenblick im Drama, wenn der idealistische Posa von dem schönen Leben sprechen kann. Die große Idee, also das Traumbild des neuen Staates, fordert aber, daß ihr dieses schöne Leben geopfert werden müßte.

Der letzte Auftritt betont die tragische Ironie des Dramas. In dem Augenblick also, in dem der Erziehungsplan Posas sich am Prinzen vollendet, wird dieser der Inquisition übergeben. Er will auf den Besitz der Königin verzichten: „Es gibt ein höher, wünschenswerter Gut, als dich besitzen——“ Auch ist er jetzt der über die menschliche Natur Erhabene, und dafür bewundert ihn Elisabeth. Sie weint aber, da sie im Sinne Posas und seines Idealismus noch zu natürlich, also nicht erhaben genug ist. Sie kann einfach nicht anders.

Die letzte Station des Erziehungsweges für den Prinzen ist der Tod Posas. Es ist ein Opfertod für die ideale Haltung und für den politischen Auftrag des Don Carlos: „... er stirbt dafür, warum mehrere große Menschen für eine Wahrheit starben, die sie von vielen befolgt und beherzigt haben wollten: um durch sein Beispiel darzutun, wie sehr sie es wert sei, daß man alles für sie leide.“²²

Am Ende seiner Entwicklung steht aber Carlos außerhalb der natürlichen Wallungen, ganz ergeben den Idealen Posas. Carlos ist also über die Natur erhaben, wie es sein Freund war: „Ausgestorben ist in meinem Busen die Natur... Ich eile, mein bedrängtes Volk zu retten von Tyrannenhand... Jetzt trotz ich jedem Schicksal der Sterblichkeit.“ Der vollendete Idealist ist wiederum zu einem naturlosen Zustand hinaufgestiegen.²³

Mit der Verhaftung des Prinzen ist das Abenteuer des politischen Idealisten Marquis Posa gescheitert. Unbeantwortet bleibt aber die Frage, ob die „rebellierenden“ Gestalten des Dramas überhaupt Rebellen sind. Zunächst einmal hätte sich ein derartiger Mensch dem Gegner nicht unterworfen. Einer seiner Charakterzüge ist also ein trotzendes Temperament. Unter keinen Umständen würde der Rebell zugeben, daß er sich der Gesellschaftsordnung anpassen sollte. Statt dessen ist der Rebell nicht nur geneigt, diese Ordnung zu beobachten; sondern er greift sie kräftig an. Der Marquis ist ja ein handelnder Mensch, der ein untergeordnetes Volk zu retten sucht. Es ist das Traumbild eines Idealstaates, das ihn dazu treibt, sich letzten Endes aufzuopfern. Das ist aber schon ein Widerspruch. Indem der Opfertod nur als Selbstmord anzusehen ist, besteht die Frage: stirbt ein Rebell freiwillig? Unbedingt nicht, denn der Tod schließt selbstverständlich das Leben aus, und

unerbittlich kämpft der Rebell für das Leben. Er rebelliert, um seinen Lebensplan zu erfüllen; er würde den eigenen Tod auf keinen Fall wählen. Obgleich der Marquis Carlos fast zur „großen Tat“ treibt, entspricht seine Opferbereitschaft keiner rebellierenden Gesinnung.

Zu gleicher Zeit scheint es auch nicht, daß Carlos ein konsequenter Rebell ist. Es stimmt, daß sich der junge Prinz in einen aufgeregten Menschen verwandeln läßt, d.h. in einen Menschen, der von der „großen Idee“ beseelt ist. Es gelingt dem Prinzen aber nicht, seinen feurigen Plan zu verwirklichen. Am Rande des Rebellierens wird er gefangen genommen. Er versagt, ehe er sich als Held beweisen kann. Wenn man Carlos also bezeichnen müßte, ist er schließlich nur der Schwärmer: er träumt, aber seine Träume werden zu nichts: „Ein weiches, wohlwollendes Herz, Enthusiasmus für das Große und Schöne, Delikatesse, Mut, Standhaftigkeit, uneigennütziges Großmut sollte er besitzen, schöne und helle Blicke des Geistes sollte er zeigen, aber weise ist er nicht.“

FÜNFTES KAPITEL

ZUSAMMENFASSUNG

Karl Moor, Ferdinand, Don Carlos und Marquis Posa stellen einen gemeinsamen Charaktertyp dar. Alle befinden sich in einem egoistischen Kampf um ein großes Ziel; alle wollen dieses Ziel aber auf ihre eigene Weise verwirklichen, ohne Rücksicht auf die Welt. Daher müssen sie am Ende scheitern. Sie sind trotzdem moralische junge Männer, die das Unmoralische in der Welt gesehen haben, besonders im Bereich der Staatsgewalt. Naiv sind aber ihre rebellischen Pläne: obgleich diese Gestalten sich letzten Endes in einen geheilten Zustand verwandeln, ist es zu spät, um das große Traumbild verwirklichen zu können.

Ferdinand verliebt sich in Luise und will sie heiraten. Er kümmert sich nicht um den Klassenunterschied; er legt mehr Wert auf das glückliche Leben mit seiner Geliebten. Des verderbten Hoflebens ist sich Ferdinand aber auch bewußt. Doch am Ende wird er von den unmoralischen Menschen am Hof gleichfalls betrogen. Man hat ihn überzeugt, Luise sei ihm untreu geworden. Ferdinand ist ein Egoist, der eine egoistische Idee verfolgt: wenn er Luise nicht für sich selbst haben kann, soll niemand sie besitzen. Er gibt ihr Gift. Den Betrug erfährt Ferdinand zu spät. Er hätte doch ein glückliches Leben führen können,

hätte er an die Treue seiner Geliebten geglaubt. Sein ‚geheilter Zustand‘ kann aber das gemeinsame Glück nicht retten. Tragisch ist es, daß solche naiven Menschen sterben müssen, ohne eine bedeutendere Wirkung auf die Welt zu haben.

Don Carlos verliebt sich in Elisabeth. Sein Vater macht sie zu seiner Braut, denn der Vater ist der mächtigere Gegner im Raum der Herrschaftspolitik. Seinem Charakter entsprechend, protestiert Don Carlos gegen das herrschende Verhalten seines Vaters und schließlich auch gegen die absolute Monarchie. Der Prinz ist aber kein fähiger Kämpfer. Im letzten Augenblick macht er sich die Befreiung der Niederlande zu seinem neu erworbenen Ideal. Wie immer gelangt aber auch dieser moralische und naive Mensch zu spät zu seiner Umkehr. Er wird als Staatsgefangener verhaftet.

Marquis Posa vertritt eine idealistischere, wenn auch noch rebellische Lebensphilosophie. Er sagt, er sei kein „Fürstendiener.“ Posa sieht sich nicht als Werkzeug eines politischen Systems. Posa glaubt, er werde den König positiv beeinflussen können, d.h. dem Monarchen einreden, Philipp könne den Idealstaat verwirklichen. Im Grunde will Posa die Menschlichkeit auf Kosten des Staates, dagegen Philipp den Staat auf Kosten der Menschlichkeit. Letzten Endes muß sich Posa seinem Traumbild opfern. Er legt alle seine Hoffnungen auf den Prinzen, daß er seine der Mensch-

heit dienenden Pläne in die große Tat umsetzen werde. Die Verhaftung des Prinzen bedeutet aber nicht, daß Posa umsonst gehandelt hat. Eine Verbesserung der gesellschaftlichen Ordnung entstammt nicht unbedingt einer naiven Vorstellung der Welt. Das Rebellische an dem Menschen ist oft ein negativer Einfluß. Bei dem Marquis wird aber die rebellische Haltung durch den Opfertod gemildert.

Karl Moor rebelliert gegen seine Gesellschaft. Er wird Räuber, um gegen die Ungerechtigkeiten seines Zeitalters anzukämpfen. Er kann aber die Gesellschaft, die er haßt, nicht ändern. Obgleich ein Räuber, bleibt Moor idealistisch. Als er endlich die Wahrheit des brüderlichen Betrugs sieht, weiß er was er tun muß: sich gefangen geben. Auf diese Weise geht der naive Held zugrunde. Seine Wirkung auf die Welt ist nur gering. Ihn anders zu verstehen, würde eine Verherrlichung seines irrenden Lebens sein.

Wenn aber nicht mit großem Erfolg, rebellieren alle diese Gestalten Schillers (Karl Moor, Ferdinand, Don Carlos, Marquis) gegen die Weltordnung. Sie gehen zugrunde, indem sie sich dieser mächtigeren Ordnung nicht anpassen können. Sie entsprechen also nicht dem Ideal Goethes, indem der Begriff des Selbsthelfers erwähnt wird.

Am sorgfältigsten verbarg ich ihm [Herder] das Interesse an gewissen Gegenständen, die sich bei

mir eingewurzelt hatten und sich nach und nach zu poetischen Gestalten ausbilden wollten. Es war Götz von Berlichingen und Faust. Die Lebensbeschreibung des ersten hatte mich im Innersten ergriffen. Die Gestalt eines rohen, wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder anarchischer Zeit erregt meinen tiefsten Anteil.¹

Die „Rebellen“ Schillers versuchen ihre Ideale durchzusetzen; sie versagen aber am Ende. Sie scheinen dafür ungeeignet, eine lebenswichtige Rolle zu spielen. Das ist aber nicht das Tragische in diesen Sturm- und Drangdramen. Das, was diese versagenden Gestalten schließlich kennzeichnet, hat nichts mit der Moral zu tun. Franz, eine durchaus entartete Gestalt, ist dennoch ein viel konsequenterer Charakter als Karl Moor. Es liegt daran, daß der Erstere von Anfang an ein grotesker Mensch ist, während der Letztere ganz anders wirkt. Karl Moor ist nicht konsequent in seiner Rolle. Er fängt an, die Gesellschaft zu kritisieren, dann versöhnt er sich mit der Umwelt. Kurz danach ist er aber der „Unglückliche,“ der Betrogene, und rebelliert gegen die gleichen Umweltkräfte, die er früher unterstützt hatte. Was Karl betrifft, ist die Moral nicht das Grundproblem. Viel wichtiger ist eine Lösung seiner wankenden Natur. Wenn man den Grund für seine einmal rebellierende, einmal nicht rebellierende Haltung entdeckt, werden auch Ferdinand, Don Carlos und Marquis Posa verständlich.

Moor ist unzufrieden mit dem „Kastraten-Jahrhundert,“ indem nichts Wertvolles geleistet wird. Er wäre dazu fähig,

sein Jahrhundert zu retten. Nachdem er von seinem Vater „verworfen“ wird, schließt er sich der Räuberbande an. Er rebelliert also gegen das Gesellschaftssystem, gegen die Welt selber. Allmählich wird es ihm aber klar, daß das Räuberleben keine wirkliche Zukunft für ihn bietet. Er stellt sich der Justiz, d.h. Schiller glaubt, dieser Held müßte sich aufgeben. Schillers Auffassung eines Rebellen hat sich also geändert. Der Dichter weist auf dieses Problem hin in einem späteren Werk. Im Verbrecher aus verlorener Ehre wird die tragische Existenz des rebellierenden Menschen behandelt. Der Held dieser Erzählung heißt Christian Wolf. Er fühlt sich auch zum Verbrechertum getrieben. Am Ende ist er auch enttäuscht, des Räuberlebens müde:

Ein Jahr schon hatte er das traurige Handwerk getrieben, als es anfangte, ihm unerträglich zu werden. Die Rotte, an deren Spitze er sich gestellt hatte, erfüllte seine glänzenden Erwartungen nicht. Eine verführerische Außenseite hatte ihn damals im Taumel des Weines geblendet; jetzt wurde er mit Schrecken gewahr, wie abscheulich er hintergangen worden. Hunger und Mangel traten an die Stelle des Überflusses, womit man ihn eingeweigt hatte; sehr oft mußte er sein Leben an eine Mahlzeit wagen, die kaum hinreichte, ihn vor dem Verhungern zu schützen. Das Schattenbild jener brüderlichen Eintracht verschwand; Neid, Argwohn und Eifersucht wüteten im Innern dieser verworfenen Bande. Die Gerechtigkeit hatte demjenigen, der ihn lebendig ausliefern würde, Belohnung und, wenn es ein Mitschuldiger wäre, noch eine feierliche Begnadigung zugesagt— eine mächtige Versuchung für den Auswurf der Erde! Der Unglückliche kannte seine Gefahr. Die Redlichkeit derjenigen, die Menschen und Gott verrieten, war ein schlechtes Unterpfand seines Lebens. Sein Schlaf war von jetzt an dahin, ewige Todesangst zerfraß seine Ruhe, das gräßliche Gespenst des Argwohns rasselte hinter ihm,

wo er hinfloh, peinigete ihn, wenn er wachte, bettete sich neben ihm, wenn er schlafen ging, und schreckte ihn in entsetzlichen Träumen.²

Darauf wird er von dem Schuldgefühl verfolgt. Er wünschte, er habe sein Leben nicht verdorben. Die Ursache seines Unglücks wird immer deutlicher. Er kennt schließlich nur einen Feind, sich selbst: er wird die Ursache des eigenen Mißgeschicks.

Das verstummte Gewissen gewann zugleich seine Sprache wieder, und die schlafende Natter der Reue wachte bei diesem allgemeinen Sturm seines Busens auf. Sein ganzer Haß wandte sich jetzt von der Menschheit und kehrte seine schreckliche Schneide gegen ihn selber. Er vergab jetzt der ganzen Natur und fand niemand, als sich allein zu verfluchen.³

Wie Karl Moor, wird Christian auch davon überzeugt, daß das Gesetz behalten werden muß, denn ohne die Gesetzmäßigkeit gehe das ganze Gesellschaftssystem zugrunde. Diese Wahrheit lernen alle „Rebellen“ Schillers. Ohne weiteres könnte man also schließen, daß Schiller einfach die Weltordnung unterstützt, daß er sich gegen eine anarchistische Lebensauffassung stellt. Wahrscheinlich stimmt das, aber das ist nicht der einzige Grund für die Methode des Dichters. Vor allem wollte Schiller auf den Leser wirken. In der Vorrede zu dem Verbrecher aus verlorener Ehre schreibt er über das Verhältnis zwischen dem Dichter und dem Leser, und zwar zwischen dem Leser und dem Held: „Entweder der Leser muß warm werden wie der Held, oder der Held wie der Leser erkalten.“⁴ Schiller wollte in das Herz des Lesers dringen, denn nur diese Methode würde das endgültige Werk

wertvoll machen. Durch das rebellierende, nicht rebellierende Temperament des Helden steigt die Wirkung auf das Publikum. Staiger weist darauf hin in seiner Analyse der Schillerschen Erzählung:

Schiller will rühren, setzt sich über den vorgezeichneten Stil hinweg und gönnt seinem Helden Anstand und Adel. Im Zug der Katastrophe sodann ist ohnehin kein Halten mehr. Mit einer Kunst, die sich um keine Wissenschaft von der Seele - es sei denn die des Lesers - kümmert, die rücksichtslose Regie der Affekte Mitleid, Hoffnung, Furcht, Erbarmen ist, werden wir dem Ende entgegengeführt, dem letzten, erschütternden, Stille gebietenden Satz: „Ich bin der Sonnenwirt.“⁵

Das Schicksal eines Sonnenwirts erinnert uns an die Sturm und Drang „Rebellen“ des Dichters.

Zweites Kapitel: Die Räuber (Karl Moor)

- 1 Benno von Wiese, Schiller, Einführung in Leben und Werk (Stuttgart, 1966), S. 14.
- 2 Wiese, S. 8.
- 3 Otto Mann, Geschichte des deutschen Dramas (Stuttgart, 1960), S. 246.
- 4 Friedrich Schiller, Die Räuber: Vorrede (Frankfurt am Main, 1966), S. 8.
- 5 Friedrich Schiller, Schillers Werke (Weimar, 1956), 23. Band, S. 21.
- 6 Mann, S. 246.
- 7 Gerhard Fricke, Der religiöse Sinn der Klassik Schillers (Darmstadt, 1968), S. 80.
- 8 Fricke, S. 81.
- 9 Mann, S. 247.
- 10 Hermann August Korff, Geist der Goethezeit (Leipzig, 1964), 1. Teil, S. 227.
- 11 Korff, S. 227.
- 12 Korff, S. 227.
- 13 Mann, S. 247.
- 14 Fricke, S. 164.
- 15 Mann, S. 252.
- 16 Emil Staiger, Friedrich Schiller (Zürich, 1967), S. 50.
- 17 Staiger, S. 50.
- 18 Mann, S. 253.

Drittes Kapitel: Kabale und Liebe (Ferdinand)

- 1 Benno von Wiese, Schiller, Einführung in Leben und Werk (Stuttgart, 1966), S. 24.
- 2 Otto Mann, Geschichte des deutschen Dramas (Stuttgart, 1960), S. 258.
- 3 Gerhard Storz, Der Dichter Friedrich Schiller (Stuttgart, 1963), S. 103.
- 4 Emil Staiger, Friedrich Schiller (Zürich, 1967), S. 265.
- 5 Karl Ruppel, hg, Reclams Schauspielführer (Stuttgart, 1968), S. 292.
- 6 Mann, S. 258.
- 7 Storz, S. 99.

Viertes Kapitel: Don Carlos (Don Carlos/ Marquis Posa)

- 1 Reinhard Buchwald, Schiller (Wiesbaden, 1953), S. 6.
- 2 Friedrich Schiller, Briefe über Don Carlos (Frankfurt am Main, 1966), S. 21-22.
- 3 Friedrich Schiller, S. 35.
- 4 Benno von Wiese, Schiller, Einführung in Leben und Werk (Stuttgart, 1966), S. 35.
- 5 Rudolf Ibel, Schiller (Frankfurt am Main, 1970), S. 7.
- 6 Friedrich Schiller, Schillers Werke (Weimar, 1956), 23. Band, S. 143-144.
- 7 Schillers Werke, S. 155.
- 8 Ibel, S. 7.
- 9 Wiese, S. 33.
- 10 Wiese, S. 34.
- 11 Friedrich Schiller, Briefe über Don Carlos, S. 21.

- 12 Friedrich Schiller, S. 46.
- 13 Friedrich Schiller, S. 28.
- 14 Friedrich Schiller, S. 31-32.
- 15 Friedrich Schiller, S. 22-23.
- 16 Friedrich Schiller, S. 47-48.
- 17 Friedrich Schiller, S. 37.
- 18 Hermann August Korff, Geist der Goethezeit (Leipzig, 1964) 1. Teil, S. 212.
- 19 Korff, S. 212.
- 20 Friedrich Schiller, S. 52.
- 21 Ibel, S. 39.
- 22 Friedrich Schiller, S. 55.
- 23 Ibel, S. 56.

Fünftes Kapitel: Zusammenfassung

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, Dichtung und Wahrheit (Hamburg, 1967), S. 413.
- 2 Friedrich Schiller, Der Verbrecher aus verlorener Ehre (Frankfurt am Main, 1966), S. 325-326.
- 3 Friedrich Schiller, S. 326.
- 4 Friedrich Schiller, S. 311.
- 5 Emil Staiger, Einführung in die Erzählung (Frankfurt am Main, 1966), S. 516.

- Clauss, Walter. Deutsche Literatur. Zürich, 1945.
- Ermatinger, Emil. Deutsche Dichter, 1750-1900. Frankfurt am Main, 1961.
- Fricke, Gerhard. Der religiöse Sinn der Klassik Schillers. Darmstadt, 1968.
- Garland, Henry Burnard. Sturm und Drang. London, 1952.
- Goethe, Johann Wolfgang von. Dichtung und Wahrheit. Hamburg, 1967.
- Koopman, Helmut. Friedrich Schiller, 1. Band. Stuttgart, 1966.
- Korff, Hermann August. Geist der Goethezeit, 1. Teil. Leipzig, 1964.
- Lecke, Bodo. hg. Dichter über ihre Dichtungen, 1. Band. München, 1969.
- Mann, Otto. Geschichte des deutschen Dramas. Stuttgart, 1960.
- Newald, Richard. Geschichte der deutschen Literatur, 1. Teil. München, 1967.
- Pascal, Roy. The German Sturm und Drang. Manchester, 1969.
- Ruppel, Karl. hg. Reclams Schauspielführer. Stuttgart, 1968.
- Schillemeit, Jost. hg. Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht. Frankfurt am Main, 1966.
- Schiller, Friedrich. Schillers Werke, Frankfurt am Main, 1966.
- Stahl, Ernst Ludwig. Friedrich Schiller's Drama. Oxford, 1961.
- Staiger, Emil. Einführung in die Erzählung. Frankfurt am Main, 1966.
- Staiger. Friedrich Schiller. Zürich, 1967.
- Storz, Gerhard. Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart, 1963.

Strich, Fritz. Deutsche Klassik und Romantik. Bern, 1962.

Wiese, Benno von. Schiller, Einführung in Leben und Werk. Stuttgart. 1966.