

HERMANN BERNAUER

»DEN NAMEN? – NEIN! DEN NANNT ER NICHT.«

Zu den Verschwiegenheiten von Schillers *Don Karlos*,
besonders in der Version der Hamburger Bühnenfassung 1787

I

Dass dem Infanten einst die Königin zur Braut versprochen war, erfährt das Lese- oder Theaterpublikum von Schillers Stück recht früh. Und dies in allen Fassungen, mit einer Ausnahme: Die Hamburger Bühnenfassung hält mit der Information zurück. Hier wird unser Verdacht erst mit der Geschichte von den »[z]wei edle[n] Häuser[n] in Mirandola« geweckt, die Marquis Posa, in I.4, der Königin und ihren Damen vorträgt.¹ Als die Königin vernimmt, dass der Infant von Posas Erzählung, Fernando,² seine Braut nicht sprechen, sondern nur, da er an seine Studien in Padua »[ge]fesselt[]« war, im Bild anbeten konnte,³ merkt sie auf. Und

- 1 Wir zitieren hier und im Folgenden nach der Nationalausgabe: Schiller, Friedrich, *Don Karlos*, Erstausgabe 1787, Thalia-Fragment 1785–1787, hg. von Paul Böckmann und Gerhard Kluge, NA 6, Weimar 1973; ders., *Don Karlos*, Hamburger Bühnenfassung 1787, Rigaer Bühnenfassung 1787, Letzte Ausgabe 1805, hg. von Paul Böckmann und Gerhard Kluge, NA 7.1, Weimar 1974. Zur Geschichte von *Mirandola* vgl. NA 6, S. 36 f., V. 627–687 bzw. NA 7.1, S. 29–31, V. 441–497. Zur frühzeitigen Informationsvergabe in der Erstausgabe vgl. NA 6, S. 11, V. 49, wo der Kirchenmann Domingo schon in I.1, im Verlauf eines Gesprächs mit dem Infanten, wie nebenbei bemerkt: »... und ehemals Ihre Braut«. Ähnlich im Thalia-Fragment: »... und ehemals ihre laut erklärte Braut« (NA 6, S. 353, V. 149) und ähnlich auch in den übrigen Fassungen, außer eben in der Hamburger Bühnenfassung, wo die Bemerkung wegfällt. Sie ist innerweltlich ganz unmotiviert und hatte nur dem Zweck gedient, uns zu informieren. Unser Titelzitat entstammt übrigens NA 7, S. 70, V. 1221 (vgl. auch NA 6, S. 92, V. 1744).
- 2 Als Infant muss der junge Edelmann, von dem Posa erzählt, der Königin erscheinen; denn »Infant« wäre der Titel, der einem »Schwestersohn«, wie Fernando es ist, am spanischen Hof zükäme. Ein möglicher Thronfolger ist Fernando zweifellos; denn sonst hätte die Verlobung mit Mathilden, die ja ursprünglich von den beiden dynastisch denkenden Vätern arrangiert worden war, kein politisches Gewicht. Allerdings spielt Posas Geschichte an einem italienischen Hof, und deshalb kann Fernando den spanischen Titel, von Rechts wegen, doch nicht tragen.
- 3 Ein Bild wird bekanntlich später eine große Rolle spielen. Nicht Elisabeths Bild allerdings, sondern Karlos' Porträt, das von der Eboli aus Elisabeths Schatulle entwendet wird. Das Porträt wird dann dem König zugespielt.

wir mit ihr. Denn wir wissen bereits, dass auch Karlos, der Infant, erst kürzlich von einer »hohen Schule« abgegangen ist. Wir wissen zudem, dass Karlos Elisabeth schmerzlich liebt, und müssen deshalb vermuten, dass er ähnlich bestürzt war, sie als Königin mit seinem Vater vermählt zu finden, wie es Fernando war, als ihm dasselbe mit seiner Mathilde geschah. Genährt wird unser Verdacht jedoch vor allem durch die Reaktion Elisabeths. »Die Geschichte [sei] doch zu Ende [...]?« fragt sie, als Posa an den Punkt gelangt, wo Fernando gewahr wird, dass er seine Braut »auf immerdar verloren« hat; und fordert: »Sie muß zu Ende sein.« Die Insistenz verrät, wie stark Elisabeth betroffen ist. Und als ihr Posa bestätigt, dass Fernando sein engster Freund sei, so bestätigt er damit auch unseren Verdacht. Hatten wir doch schon in I.2 von dem Freundschaftsbund zwischen ihm und Karlos gelesen. Elisabeth weiß von der Freundschaft ebenfalls.⁴ Dass Karlos gemeint war, konnte sie bald ahnen, als Posa von Fernando zu erzählen begann. Wir aber ahnen nun auch, dass sie von sich selber spricht, wenn sie, nach einer Pause, auf die Erzählung zurückkommt und nach Mathilden fragt: »Sie haben uns von Mathilden nichts gesagt. Vielleicht weiß sie es nicht, wieviel Fernando leidet?« Die Frage ist, wenn uns nicht alles täuscht,⁵ ein Appell an Posa, auch ihre, die Perspektive Elisabeths einzubeziehen. Jedenfalls kritisiert die Königin, indem sie eine Ergänzung verlangt, die Spärlichkeit von Posas Informationsvergabe und macht sie zugleich zum Thema.

Sparsamkeit, wenn nicht Spärlichkeit der Informationsvergabe ist nun aber ein Merkmal der Hamburger Bühnenfassung insgesamt. Zugleich liegt darin, wie wir vertreten möchten, ihr Vorzug. Die Erzählung von Mirandola, zum Beispiel, wird erst in dieser Fassung spannend, weil auch für uns, das externe,⁶ lesende oder zuhörende Publikum, informativ.⁷

Dass Schiller ein Meister des Kürzens war, wurde ihm schon von Goethe bescheinigt.⁸ Unter den gekürzten Fassungen, die Schiller für verschiedene

4 Auch davon konnten wir in I.2 lesen, vgl. NA 7.1, S. 21, V. 302. Vgl. auch die Andeutung Elisabeths in NA 7.1, S. 28, V. 416–419, und später nochmals in NA 7.1, S. 31, V. 486 f.

5 Wenn sich vor allem Posa nicht täuscht, der Elisabeth, auf ihre Frage hin, »fein und scharf« anblickt. Mit diesem Blick kommuniziert er, *nota bene*, nur in der Hamburger Bühnenfassung. Elisabeth wird ihren Vorwurf später explizit vorbringen; und das in allen Fassungen des Stücks, soweit sie bis zum vierten Akt gediehen sind. In der Hamburger Bühnenfassung in IV.15, NA 7.1, S. 174, V. 3034–3037; in der Fassung der Erstausgabe in IV.24, NA 6, S. 271, V. 5142–5150 und S. 273, V. 5185–5188. Vgl. dazu auch unser sechstes Kapitel.

6 Zu der wichtigen Unterscheidung zwischen äußerem und innerem Kommunikationssystem vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama*, München 1988, S. 20–22 und S. 67 f.

7 Vgl. Pfister, *Das Drama*, S. 141 f.

8 Vgl. Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Heinz Schlaffer, München 1986, S. 673 (Gespräch vom 19. April 1830).

Bühnen von *Don Karlos* produzierte, hat jedoch einzig die Hamburger Fassung seinen eigenen Beifall gefunden. Er hielt sie für »reif und gedacht«. ⁹ Gelobt wird diese Fassung auch noch von Gerhard Kluge, dem Mitherausgeber der Nationalausgabe, der sie, zusammen mit Paul Böckmann, zum ersten Mal veröffentlicht hat; und zwar erst 1974, im zweiten der *Don Karlos*-Bände. Die Hamburger Bühnenfassung sei eine »optimale Bearbeitung«. Sie sei »theatergerecht und fast ungekürzt spielbar«, »ausgewogen und als Trauerspiel ein überzeugendes Pendant zum dramatischen Gedicht«. ¹⁰

Trotzdem hat auch die neuere Kritik zu *Don Karlos* fast immer die Ausgabe letzter Hand, von 1805, als Textvorlage für ihre Studien gewählt, oder dann aber die Erstausgabe von 1787. ¹¹ Die Hamburger Bühnenfassung hat nur als editorisches Problem interessiert und ihrer abenteuerlichen Überlieferung wegen; ¹²

- 9 So in dem Begleitbrief, den Schiller seinem Manuskript beilegte, als er es am 13. Juni 1787 an den Hamburger Theaterdirektor Schröder sandte; vgl. Schiller, Friedrich, Briefwechsel. Schillers Briefe 17. 4. 1785–31. 12. 1787, hg. von Karl Jürgen Skrondzki, NA 24, Weimar 1989, S. 99. Vgl. dazu auch Böckmann in NA 7.2, S. 104 und Kluge in NA 7.2, S. 482.
- 10 Vgl. Schiller, Friedrich, Dramen II, hg. von Gerhard Kluge, DKV. II, Frankfurt a.M. 1989, S. 1040. Allerdings ist Böckmann der Meinung, dass die Hamburger Bühnenfassung, ebenso wie die übrigen Fassungen fürs Theater, der (Lese-)Fassung der Erstausgabe unterlegen sei. Vgl. ders., NA VII.2, S. 107: »Denn durchweg begnügte sich Schiller [bei der Herstellung der Bühnenfassungen] mit Kürzungen des Textes, die die eigentliche Thematik eher verdeckten als verdeutlichten.« Dazu unten, Anm.16.
- 11 Nach der Erstausgabe zitiert namentlich Pikulik 2004 (vgl. ders., S. 170). Fünfzehn Jahre zuvor hatte Kluge, in DKV II, S. 994 f., noch feststellen müssen: »In der Interpretationsgeschichte des 20. Jahrhunderts haben weder die ›Thalia‹-Fassung noch die Erstausgabe bisher eine Rolle gespielt.« Er hätte auch die Bühnenfassungen anführen können.
- 12 Vgl. Blumenthal, Liselotte, Schillers Hamburger Bühnenbearbeitung des »Dom Karlos«, in: Schiller. Vorträge aus Anlass seines 225. Geburtstags, hg. von Dirk Grathoff, Frankfurt a.M. 1991, S. 9–28 (zur Überlieferung bes. S. 14–19; vgl. auch NA 7.2, S. 130 f.). Blumenthals Beitrag ist der einzige uns bekannt gewordene, der sich der Hamburger Bühnenfassung widmet. Er kommt in drei Teilen daher. Dem ersten, entstehungsgeschichtlichen, folgt ein antiquarischer Teil, der vom Geschick des Manuskripts berichtet. Hier erfahren wir, wie es von Schröder (vgl. Anm. 9), der mehrere Kopien anfertigen ließ, 1809 auf Iffland, den berühmten Schauspieler, übergang und später von diesem, wann genau ist umstritten, auf einen Grafen von Brühl, der auch Ifflands Amt eines Generalintendanten der Königlichen Schauspiele in Berlin übernahm. Von der Familie Brühl gelangte es 1906, nach zähem Feilschen, in den Fundus des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar, wo es heute noch liegt. Übrigens ist dieses Dokument das einzige fast komplett erhaltene Dramenmanuskript aus Schillers Hand. Keine Reinschrift, sondern, interessanterweise, ein von Streichungen durchsetztes Schriftstück, das manches von der Arbeitsweise Schillers zu erkennen gibt. Blumenthal behauptet, mehrere Arbeitsgänge unterscheiden zu können (vgl. dies., S. 14). Ob sich wohl gar die Chronologie der Kürzungen rekonstruieren lässt? Das zu untersuchen, würde den Rahmen unserer Arbeit sprengen. Im dritten, abschließenden Teil von Blumen-

nicht aber unter einem interpretatorischen Gesichtspunkt.¹³ Besonders ist die Frage ungestellt geblieben, in welcher Absicht genau Schiller gekürzt haben mag und mit welchem Effekt.¹⁴ Ging es ihm nur um die Aufführungsdauer, die er jedenfalls verringern wollte?¹⁵ Unsere These ist, dass Schiller, mit seinen Kürzungen, die Verschwiegenheitsthematik des Dramas zuspitzt.¹⁶

II

Für die Verschwiegenheiten am spanischen Hof, wie er von Schiller ins Leben zurückgerufen wird, hat sich die Kritik schon mehrmals interessiert. Doch hat sie diese eher konstatiert, als sie im Einzelnen zu untersuchen. Drei Beiträge sind hier vor allem zu nennen, von Guthrie, Simons und von Pikulik, der in seinem Schiller-Buch von 2004, *Der Dramatiker als Psychologe*, am weitesten ausgreift, um zu kontextualisieren, was am spanischen Hof verschwiegen wird, wozu und aus welchen Gründen.¹⁷ Doch bevor wir zu erörtern beginnen, wieviel sich an

thals Aufsatz wird ein kurzer, punktueller Textvergleich mit der Fassung der Erstausgabe geboten; dazu kommen noch einige Beobachtungen zu den Hauptfiguren, zu Veränderungen, die sie beim Streichen erfuhren. Doch unterlässt es Blumenthal, ihre Beobachtungen zu perspektivieren; vgl. dazu Anm. 13.

- 13 Blumenthal vermutet zwar, dass »Schiller [...] eine Konzeption gehabt haben [müsse]« (S. 19), als er die Buchfassung kürzte, geht der Frage aber erstaunlicherweise nicht nach. Damit werden ihre Beobachtungen fast beliebig; will sie doch lediglich zeigen, wie sich »quantitative Veränderungen«, sprich Kürzungen, als »qualitative« (S. 20) auswirken können. Da Blumenthal davon ausgeht, dass »für den Dichter immer der gedruckte *Don Karlos* das eigentliche Werk« war (S. 19), muss sie auch annehmen, dass beim Kürzen sehr oft, wenn nicht immer, etwas von seinem »Reichtum« (S. 20) verloren ging. Die Hamburger Bühnenfassung könne, wie die anderen Bühnenfassungen auch, immer nur »Teilaspekte« bieten (ebd.). Welches diese Teilaspekte sind, sagt Blumenthal nicht.
- 14 Dass wir so fragen, will nicht heißen, dass wir eine Autorintention unterstellen, die im Rückgriff auf biographische Zeugnisse zu rekonstruieren wäre. Wir setzen lediglich einen impliziten Autor voraus. Ein luzides Plädoyer für diese Kunstfigur findet sich bei Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris 1998, S. 49–99.
- 15 Vgl. besonders den Brief vom 18. Dezember 1786 an Schröder, der von seiner Bereitschaft zeugt, sich den praktischen Erfordernissen eines Theaterbetriebs anzupassen: »Wünschte ich zu wissen, welche Grösse ich dem Stük geben darf, ob es gute 3 Stunden spielen darf?« (NA 24, S. 73)
- 16 Damit wenden wir uns gegen Böckmanns allzu pauschales Verdikt der Zweitrangigkeit in NA 7.2, S. 107; und auch gegen Blumenthal 1991, S. 19 f. Vgl. Anm.10 und Anm.13.
- 17 Vgl. das Kapitel *The Court Watches and Listens. Gesture in »Don Karlos«*, in: John Guthrie, Schiller the Dramatist. A Study of Gestures in the Plays, Rochester N.Y. 2009, S. 101–114; ferner Oliver Simons, Die Lesbarkeit der Geheimnisse. Schillers Don Karlos als Briefdrama, in: Zeitschrift für Germanistik N.F. 16 (2006), H.1, S. 43–60; und das Kapitel *Don Karlos*.

dieses »Versteckspiel«¹⁸ knüpft, müssen wir einige Unterscheidungen treffen. Dabei hilft uns ein Blick auf Guthrie und Simons.

Guthrie spricht von Verschwiegenheit nur, sofern sie sich als Schweigen äußert. Das mag an seinem Erkenntnisinteresse liegen, denn Guthrie interessiert sich in erster Linie für Gesten. Gesten kommunizieren nonverbal; und das lässt sich auch mit einem Schweigen tun.¹⁹ Doch ist nicht jedes Schweigen zugleich ein Verschweigen. Auch kann man ja etwas verschweigen, ohne deshalb gleich zu schweigen.²⁰

Kommt hinzu, dass gerade die Intrigen an Schillers spanischem Hof dazu nötigen, feiner zu differenzieren. Ein Schweigen, das zugleich etwas verschweigt,

Die Psychopathologie von Zwang und Heimlichkeit, in: Lothar Pikulik, *Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Dramentheorie*, Paderborn 2004, S. 170–195.

- 18 Vgl. Pikulik, *Der Dramatiker als Psychologe*, S. 172: »Ob Karlos, Posa, Elisabeth auf der einen oder Domingo, Alba, Philipp, Prinzessin Eboli auf der anderen Seite, sie alle sind, wengleich unterschiedlich, in ein Versteckspiel involviert, das politische Ziele, sinnliche Gelüste oder seelische Nöte verbergen soll.«
- 19 Eine »Rhetorik des Schweigens« hat vor gut dreißig Jahren schon Christiaan Hart Nibbrig gefordert, ohne sie aber selber zu liefern (vgl. ders., *Rhetorik des Schweigens. Ein Essay*, Frankfurt a.M. 1981, bes. S. 40f.). Eine einschlägige Studie ist nach wie vor Desiderat, und wir können hier auch keine Abhilfe schaffen. Eine sehr gedrängte Zusammenschau der Forschungslage bietet Wolfgang Stadler im Vorwort zu ders., *Pragmatik des Schweigens. Schweigeakte, Schweigephasen und handlungsbegleitendes Schweigen im Russischen*, Frankfurt a.M. 2010, S. 5–8, bes. S. 6. Fleur Ulsamer, *Linguistik des Schweigens*, Frankfurt a.M. 2002, versucht zwar, die kommunikativen Funktionen aufzufächern, die ein Moment des Schweigens im Zuge dialogischen Sprechens gewinnen kann (vgl. dies., S. 67–80); eine »Linguistik des Schweigens« zu begründen, gelingt ihr aber nicht. Übrigens streift Hart Nibbrig in seinem Essay auch Schillers *Don Karlos*; doch leider, wie so manches, nur ganz oberflächlich (vgl. ders., S. 65–67).
- 20 Und das bedarf noch einer Präzisierung. Denn eigentlich kann man von »einem Verschweigen« im Deutschen nicht sprechen, wie wir es eben getan. »Verschweigen« ist ein transitives Verb; es wird immer dies oder jenes verschwiegen. Um Verschwiegenheit, die in einem bestimmten Moment praktiziert wird, von einem Moment bloßen Schweigens abzugrenzen, müssen wir, sofern wir exakt sein wollen, zu einer Wendung wie »Verschwiegenheit in actu« greifen; wobei »Verschwiegenheit« die kommunikative Einstellung eines Gesprächsteilnehmers bezeichnet, der etwas Bestimmtes, im Gegensatz zu anderem, nicht mitteilen will. Festgehalten sei auch gleich, dass man, um etwas verschweigen zu können, bereits sich eingelassen haben muss auf ein Gespräch; anders als bei der Geheimhaltung, die das nicht unbedingt erfordert. Vgl. das Lemma »verschweigen« in: *Das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, hg. von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 25, Leipzig 1854–1960, Sp. 1195–1200, und zur Geheimhaltung Aleida und Jan Assmann, *Das Geheimnis und die Archäologie der literarischen Kommunikation. Einführende Bemerkungen*, in: *Schleier und Schwelle. Archäologie der literarischen Kommunikation V*, hg. von dens., Bd. 1: *Geheimnis und Öffentlichkeit*, München 1997, S. 7–16, bes. S. 8 und 14.

kann sich absichtslos geben,²¹ es kann seine Absicht aber auch durchblicken lassen.²² Und es kann, noch deutlicher, zu einem herausfordernden, aggressiven Schweigen werden, von dem sich kaum mehr, ohne den Wortsinn zu dehnen, sagen lässt, dass es etwas verschweigt. Eher müsste man dann sagen, dass es *über* etwas schweigt und dabei dem Adressaten wohl zu merken gibt, dass etwas Bestimmtes infrage steht. Das Schweigen, zum Beispiel, des Königs gegenüber Lerma, in III.2 der Hamburger Bühnenumfassung, ist von dieser Art.²³

Wenn Simons nach der Wirkung von Verschwiegenheit fragt, so hat er vor allem die Adressaten am spanischen Hof im Blick. Gilt doch sein Hauptinteresse dem Briefverkehr in *Don Karlos*, der Zensur und den Wirkungen, die sich mit geheimen Botschaften erzielen lassen, wie das zum Beispiel Posa im Hinblick auf den König tut. Das externe Publikum zieht Simons nur in Betracht, wenn er nach der Wirkung fragt, die ein geheimer, oder auch nur privater Brief bei einem Akteur hervorrufen kann, der sich ausgeschlossen findet. Wird ein solcher Brief, wie in I.4, auf der Bühne gelesen, wo die Königin für sich und schweigend einen Brief des Infanten liest, so befinden sich Beobachter, wie die ausgeschlossene Prinzessin Eboli hier, in einer Lage, die jener des externen Publikums gleicht. Das wird von Simons aber nur konstatiert und nicht weiter problematisiert. Er fügt lediglich noch an, dass ein solcher Beobachter selbst zum Objekt der Beobachtung wird, von Seiten der externen Rezipienten.

Auf interne Rezipienten konzentriert sich auch Guthrie, der die Problematik aber noch stärker verkürzt. Denn er zieht bloß ein Schweigen in Betracht, das an einem »realistic strand of dialogue« teilhat.²⁴ Zu unterscheiden ist jedoch in jedem Fall zwischen der realistischen Seite eines Schweigens auf der Bühne und seiner theatralischen Funktion; zwischen der Wirkung also, die ein Schweigen auf den Rezipienten oder Dialogpartner im inneren Kommunikationssystem hat, und der Wirkung, die es auf uns, die Rezipienten im äußeren Kommunikationssystem, hat. Das gilt in gleicher Weise für Verschwiegenheit, sobald sie merkbar

21 So etwa das Schweigen des Pagen in II.4; vgl. dazu unser drittes Kapitel.

22 Wie es Posa tut, wenn er sein letztes Gespräch mit der Königin durch ein Schweigen unterbricht (»Verlangen Sie nicht, mehr zu wissen«). Vgl. IV. 15 in der Hamburger Bühnenumfassung bzw. IV. 24 in der Fassung der Erstausgabe; und unser sechstes Kapitel.

23 Statt sich zu erklären, lässt der König seinen ahnungslosen Höfling stehen, nachdem er ihn mit der, auf etwas Bestimmtes aber nicht Genanntes zielenden, Frage überrascht hat, ob »man [ihm] auch davon erzählt« habe (NA 7, S. 94, V. 1645 f.). Später ruft er ihn wieder heran, um noch einmal nachzufragen (vgl. NA 7, S. 95, V. 1651). In der Fassung der Erstausgabe setzt der König seinen Höfling auch, aber nicht auf diese Weise, unter Druck (vgl. NA 6, S. 152, V. 2993–2996). Wir kommen auf die beiden Passagen in unserem vierten Kapitel zurück.

24 Vgl. Guthrie, Schiller the Dramatist, S. 108.

wird.²⁵ Auch bei uns treibt die Verschwiegenheit einer Figur Interpretationsarbeit hervor.

Werden wir inne, dass eine Figur, indem sie etwas verschweigt, uns zu interpretativer Arbeit anhält, so kommt der implizite Autor in den Blick, der dieser Figur Verschwiegenheit diktiert.²⁶ Deutlicher noch und fast unübersehbar tritt der implizite Autor in den Vordergrund, wenn wir zwei Fassungen eines Textes vergleichen und fragen, um welcher Wirkung willen gestrichen worden ist, so, dass die Figur in der einen Fassung etwas verschweigt, wo sie in der anderen nicht schweigt. Solche Stellen gibt es in der Hamburger Bühnenfassung mehrere. Von ihnen gehen wir aus.

III

Besonders deutlich in Szene gesetzt wird Verschwiegenheit im Eboli-Komplex. Auch hier, in den Passagen, die von ihm handeln, finden wir die Problematik in der Hamburger Bühnenfassung vertieft, durch Kürzungen, die Schiller anderswo nicht vorgenommen hat. Der Eboli-Komplex entfaltet sich, in allen Fassungen, in drei Dialogen. Er beginnt mit einem Wortwechsel zwischen Karlos und einem Pagen, setzt sich in der Befragung des Pagen durch die Eboli fort, um dann in einen großen Dialog zwischen der Eboli und Karlos zu münden. Ausgangspunkt aller Verwirrung ist die Antwort des Pagen auf Karlos' Frage nach der Absenderschaft des Briefes, der ihm, am Anfang von II.4, mit einem Schlüssel ausgehändigt wird. Der Page antwortet, in allen Fassungen, mit einem vollen Satz. Nur in der Hamburger Bühnenfassung ist es ein abgebrochener Satz: »Wie mich die Dame merken lassen ...«. ²⁷ Da sich der Page, der bloß hier so wortkarg ist, auf eine zweite Frage hin als »Edelknabe von ihrer Majestät der Königin« ausweist, liegt es in dieser Fassung besonders nahe, die »Dame«, auf die er zuvor verwiesen, mit der Königin in eins zu setzen.

Es gibt in dieser Fassung auch nichts, was uns, oder Karlos, daran hindern könnte, außer einem allgemeinen Vorbehalt, des intrigenschwangeren Klimas

25 Dem entsprechend kündigt auch der Titel unserer Studie an, dass hier nicht nur die »Verschwiegenheiten« in, sondern ebenfalls von *Don Karlos* zur Debatte stehen. Außerdem ist an das Wort in seiner übertragenen Bedeutung zu denken. Sind doch manche der Stellen, die wir im Textkonglomerat von *Don Karlos* aufsuchen werden, verschwiegene Stellen; Stellen, an denen nicht sogleich zutage tritt, dass etwas verschwiegen wird.

26 Vgl. Pfister, *Das Drama*, S. 20–22. Zudem Peter Hühn und Roy Sommer, *Narration in Poetry and Drama*, in: *Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier und Wolf Schmid, Berlin 2009, S. 228–241, bes. S. 229.

27 NA 7.1, S. 61, V. 1064f.

wegen, das am spanischen Hofe herrscht. Ein Vorbehalt, den der Infant, zumindest für sich selbst, rasch zu entkräften weiß. In der Fassung der Erstaussgabe hingegen,²⁸ werden wir sogleich darauf aufmerksam gemacht, dass die Identität der Absenderin nicht fraglos feststeht. Denn dort bricht der Page nicht ab, mitten im Satz, sondern er antwortet auf Karlos' erste Frage: »Wie mich / die Dame merken lassen, will sie lieber / errathen als beschrieben sein –«. ²⁹

Dass eine interpretative Anstrengung gefordert ist, wird dann im zweiten Dialog, zwischen der Eboli und dem Pagen, sowohl in der Erstaussgabe wie in der Hamburger Bühnensfassung thematisiert. Doch während die Prinzessin in der Bühnensfassung nur noch sagt: »Errieth / er die Person die ihm den Schlüssel schickte?«, ³⁰ insistiert sie in der Erstaussgabe sehr viel mehr: »Errieth / er die Person, die ihm den Schlüssel schickte? / Geschwinde – Oder rieth er nicht? Er rieth / wohl gar nicht? rieth auf eine falsche?« ³¹ Hier wird uns, dem externen Publikum, mit Nachdruck deutlich gemacht, dass Karlos vor eine Alternative gestellt ist. Zugleich wird durch das dreimal wiederholte Verb auf dem Erraten insistiert.

Diese Arbeit zu leisten, vermag Karlos in beiden Fassungen nicht. Wir aber, denen dieselbe Arbeit aufgegeben ist, werden in der Hamburger Fassung auf eine zwar weniger greifbare, dafür umso suggestivere Weise mit den Schwierigkeiten konfrontiert, vor die sich auch Karlos gestellt sieht, und vor denen er versagt. Indem sie uns ähnlich karge Informationen liefert wie der fiktiven Figur, verschafft uns die Bühnensfassung Einsicht in Karlos' psychische Bedrängnis. Dem Infanten wird, ähnlich wie uns, die Wahrheit verschwiegen. ³²

IV

In III.2 ist der König explizit auf Wahrheitsuche aus. Graf Lerma soll ihm dabei helfen. Die Aufgabe ist heikel. In der Hamburger Bühnensfassung hat sie Schiller, durch Kürzungen und eine Umstellung, noch heikler gemacht.

In allen Fassungen hält der König Informationen zurück; Gewissheiten, hauptsächlich aber Vermutungen, die er doch aussprechen müsste, wenn ihm

28 Auch hier in II.4.

29 NA 6, S. 77, V. 1477–1479.

30 NA 7.1, S. 70, V. 1211 f.

31 NA 6, S. 91, V.1722–1725.

32 Vgl. zum Eboli-Komplex auch Pikulik, *Der Dramatiker als Psychologe*, S. 174 f. Pikulik zieht freilich auch da nur die Fassung der Erstaussgabe in Betracht.

Lerma wirklich helfen soll. In der Hamburger Bühnenfassung verschweigt der König aber noch mehr:

KÖNIG

nach einigem Auf und Niedergehen

Tretet näher Graf – Sagt mir –
doch sagt mir Wahrheit. Wahrheit! Ich belohn' euch
die Lüge nicht – Hat man euch auch davon
erzählt?

LERMA

Erzählt? **wovon** mein König?³³

Hier wird Lerma zugemutet, sich zu exponieren, ohne dass er vorher zu wissen bekäme, worauf sich der König mit seiner Frage bezieht. Lerma fragt zu Recht nach.

Worauf sich der König bezieht, wissen auch wir, das externe Publikum, nicht; wenigstens nicht mit Gewissheit. Wie schon im Eboli-Komplex finden wir uns in eine Lage versetzt, die schwierig ist; ähnlich schwierig wie jene, in der sich die interpretierende Figur befindet. Worauf bezieht sich der König mit seinem deiktischen »davon«?

Der König wird, im Verlauf der Hamburger Fassung, seine Frage erst präzisieren, nachdem er sich von dem Grafen abgewendet, ein Selbstgespräch geführt und sich dem Grafen von neuem zugewendet hat:

O auf die Dauer eines Pulses nur
Allwissenheit! – Schwört mir! Ists wahr? Ich bin
betrogen? Bin ichs? Ist es wahr?³⁴

In der Fassung der Erstausgabe hatte der König sogleich mit dieser präziseren Frage begonnen,³⁵ ohne den Grafen erst mit einer unverständlich vagen hinzuhalten. Lermas Lage ist auch in dieser Fassung nicht einfach; doch bekommt er immerhin zu wissen, dass ein Betrogensein infrage steht.

Außerdem erhalten wir in der Erstausgabe nicht nur diese Information früher (genauso, wie sie auch Lerma früher erhält), sondern wir gewinnen, schon bevor

33 NA 7.1, S. 94, V. 1643–1646.

34 NA 7.1, S. 95, V. 1652–1654.

35 Der Wortlaut ist derselbe, abgesehen von einer Umstellung in der ersten Zeile: »O eines Pulses Dauer nur ...« (NA 6, S. 152, V. 2994).

der König Lerma heranruft, um ihn zu befragen, weitere Informationen, die der Graf indessen erst im Nachhinein erhält.³⁶ Nur wir, das externe Publikum, können in dieser Fassung mit anhören, was der König zu sich selber spricht:

Nein! Nein!

Es ist Verläumdung – War es nicht ein Weib,
ein Weib, das mir es flüsterte? Der Name
des Weibes heißt Verläumdung. Das Verbrechen
ist nicht gewiß, bis mir's ein Mann bekräftigt.³⁷

In der Hamburger Bühnenfassung finden wir diesen Passus nachgestellt. Mit der Verschiebung (und der dadurch entstandenen, vorausgehenden Kürzung) hat Schiller bewirkt, dass wir in der Bühnenfassung erst später, mit Verzug, erfahren, was den König umtreibt; ebenso, wie es Lerma erst später erfährt.

Nach Lerma befragt der König auch Alba. In III.3 setzt er auch ihn unter Druck, indem er Informationen zurückhält, gleichzeitig aber zu verstehen gibt, dass er dies tut. Nur, dass er jetzt selbst auf Verschwiegenheit trifft. Denn der Herzog spielt, raffinierter als Lerma, auch mit dem König; und zwar in der Hamburger Bühnenfassung noch insistenter als in der Fassung der Erstaussage.

In beiden Fassungen blickt der König seinen Untergebenen lange Zeit an, bevor er zu sprechen beginnt. In der Hamburger Bühnenfassung sagt er bloß »Les't«³⁸ und reicht Alba ein Blatt, von dem wir nicht wissen, was auf ihm steht. Auch in der Folge erfahren wir bloß, dass es ein »unglückseliges Blatt« sei, beschrieben mit einem Text, in dem ein Name »vermieden« ist. Zwar können wir vermuten, dass die Königin »[ge]meint« ist, und dass Alba einen Brief des Infanten prüft; haben wir doch in II.10 mit anhören können, wie Alba und Domingo die Prinzessin Eboli beredeten, das Kabinett der Königin nach Briefen des Infanten zu durchsuchen;³⁹ doch zu mehr als einer Vermutung gelangen wir nicht. Alba gibt nicht preis, wie viel er weiß, und fragt, mit vermutlich falschem Zungenschlag, wer das Blatt »in [seines] Königs Hand« gegeben; was der König nun seinerseits

36 So beschaffen sind die Zeitverhältnisse allerdings nur, wenn wir der Aufforderung »Tretet näher Graf« (NA 6, S. 152, V. 2993) entnehmen dürfen, dass der vorausgegangene Passus NA 6, S. 151, V. 2988–2992 (den wir sogleich zitieren werden) ein Selbstgespräch des Königs und für den Grafen nicht vernehmbar war.

37 NA 6, S. 151, V. 2988–2992.

38 NA 7.1, S. 96, V. 1679.

39 Vgl. NA 7.1, S. 89, V. 1570–1579. In der Erstaussage findet sich der entsprechende Passus in II.14 (NA 6, S. 133, V. 2634–2644).

verschweigt. Inszeniert wird so ein Kräfteressen⁴⁰ im Bewusstsein diskrepanter Informiertheit; ein Spiel, in das wir einbezogen werden.

Ganz anders bietet sich uns die Situation in der Fassung der Erstaussgabe dar, wo Alba, auf Geheiß des Königs, sogleich den Schreiber identifiziert: »Es ist Dom Karlos Hand.«⁴¹ Wir wissen hier von Anfang an, dass sich die beiden über einen Brief des Infanten beraten. Auch kommen sie hier rasch zum Schluss, welches der gesuchte Name sei: »ich kenne die Person«, sagt Alba.⁴² In der Hamburger Bühnenfassung gibt sich Alba weniger gewiss. Schiller hat ihn korrigiert, sodass er sich beschränkt auf ein »Ich ahnde die Person.«⁴³ Damit sind wir erneut auf unser interpretatives Vermögen verwiesen.

V

Am meisten haben den Interpreten⁴⁴ die Verschwiegenheiten Posas zu denken gegeben. Des Marquis der Erstaussgabe allerdings, wenn nicht der Ausgabe von 1805, da ja die Hamburger Bühnenfassung kaum je ins Blickfeld der Kritik getreten ist. Wie, so hat die Kritik gefragt, ist zu erklären, dass der Marquis zu mehreren Malen schweigt, wo er doch zur Auskunft verpflichtet wäre? Verpflichtet zumindest, wenn er dem hohen Anspruch genügen will, mit dem er daherkommt. Hat er Karlos nicht versprochen, »wahr« zu sein als Freund und »kühn«?⁴⁵ Hat er nicht als wahrheitsliebend sich dem König angelobt?⁴⁶ Der Königin gilt er sogar als »Philosoph«; bis sie bemerkt, dass Posa nicht mehr jener »Freie[]« ist, den sie vormals in Frankreich kannte. In Frankreich hatte er sogar »am Thron«, »unbestochen und ohne Menschenfurcht«, die Wahrheit gesagt.⁴⁷

Um von der Erstaussgabe zur Hamburger Bühnenfassung zu gelangen, hat Schiller vor allem an Posas Reden gekürzt. Von diesen Kürzungen lassen die meisten Posas Charakter unberührt. Doch begegnet im Text ein Passus, in dem

40 Zum Komplex von Verschwiegenheit und Macht vgl. Claudia Benthien, *Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Schweigens im 17. Jahrhundert*, München 2006, S. 158–196.

41 NA 6, S. 154, V. 3038 f.

42 NA 6, S. 156, V. 3064.

43 NA 7.1, S. 97, V. 1686.

44 Zumal dem Autor selbst, der in seinen *Briefe[n] über Don Karlos* ebenfalls zum Interpretieren wird. Vgl. ders., *Vermischte Schriften*, hg. von Herbert Meyer, NA 22, Weimar 1958, S. 137–177.

45 NA 6, S. 58, V. 1103 f., und NA 7.1, S. 48, V. 808 f.

46 Dies allerdings nur in der Erstaussgabe, Akt III.10: »Die Wahrheit aber setz' ich aus, wenn Sie / mir diese Gunst verweigern« (NA 6, S. 180, V. 3542 f.) und wenig später: »Ich will / den Käufer nicht betrügen, Sire« (NA 6, S. 181, V. 3552 f.).

47 Vgl. NA 6, S. 34, V. 582, und S. 35, V. 594–597.

die Kürzung nicht ohne Folgen bleiben kann für eine Beurteilung der moralischen Statur des Marquis (wie sie ja von der Kritik mit wechselnden Argumenten⁴⁸ immer wieder vorgenommen worden ist). An der uns interessierenden Stelle wird Posa von Karlos über dessen soeben beendete, große Audienz beim König befragt. Der Dialog entspinnt sich in der Fassung der Erstausgabe wie folgt:

KARLOS

Und der König? Was
will denn der König?

MARQUIS

Der? Nicht viel – Neugierde,
zu wissen wer ich bin – Dienstfertigkeit
von unbestellten guten Freunden. Was
weiß ich? Er bot mir Dienste an.

KARLOS

Die du
doch abgelehnt?

MARQUIS

Versteht sich.

KARLOS

Und wie kamt
ihr aus einander?⁴⁹

Hier verschweigt Posa nicht nur, dass er in den Dienst des Königs getreten ist; sondern er führt, viel schlimmer noch, seinen Freund mit einer expliziten Lüge in die Irre. Wir, das externe Publikum, gehen hier aber, anders als Karlos, nicht in die Irre; denn wir sind bereits besser informiert als der Prinz. Wir haben mit anhören können, was der König und Posa miteinander besprachen; und erken-

48 Einen kurzen Rückblick auf diese Diskussion bietet Michael Hofmann, Bürgerliche Aufklärung als Konditionierung der Gefühle in Schillers Don Karlos, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 44 (2000), S. 95–117, bes. S. 96. Vgl. auch Karl S. Guthke, Don Karlos. Der Künstler Marquis Posa: Despot der Idee oder Idealist von Welt?, in: ders., Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis, Tübingen 1994, S. 133–164, bes. S. 135–140.

49 NA 6, S. 216, V. 4282–4288.

nen deshalb sogleich, dass Posa lügt. In der Hamburger Bühnenfassung hält sich Posa dagegen stärker zurück:

KARLOS
Und der König? Was
will denn der König?

M[ARQUIS]
Der? – Nicht viel. Neugierde,
zu wissen wer ich bin – Dienstfertigkeit
von unbestellten guten Freunden. Was
weiß ich? – Er bot mir Dienste an.

K[ARLOS]
Nun, und
wie kam't ihr auseinander?⁵⁰

Indem er sich auf ein Schweigen beschränkt, begegnet uns Posa hier gleich, wie er Karlos begegnet. Einen Vorteil aus unserer Mitwisserschaft über den Ausgang des Gesprächs mit dem König können wir hier, in dieser Fassung, nicht ziehen. So konfrontiert uns die Hamburger Bühnenfassung erneut mit einer interpretativen Aufgabe, die ähnlich ist wie jene, mit der die angesprochene Figur (d. h. Karlos) konfrontiert wird. Und das verdanken wir erneut einer Kürzung.⁵¹

VI

Die höchste interpretatorische Leistung vollbringt indessen die Königin. In der letzten, großen Unterredung mit Posa enthüllt sie, was dieser nicht nur ihr (und uns, dem Publikum) verschweigt; sondern, was er seit jeher auch sich selbst

50 NA 7.1, S. 132f., V. 2390–2395.

51 Nicht ganz so massiv, aber doch folgenreich, hatte Schiller, bei der Anfertigung der Hamburger Bühnenausgabe, schon in die Audienzszene selbst eingegriffen. Auch da betrafen seine Kürzungen Posas Verhältnis zur Wahrheit. Dieses Verhältnis wird im Verlauf der Audienzszene, wie sie die Erstausgabe bietet, mehrmals thematisiert. Die meisten dieser Passagen fallen in der Hamburger Bühnenfassung weg. So NA 6, S. 179f., V. 3531 (»Sie«) bis V. 3547 (»Nun«), mit dem Wort »Wahrheit« in V. 3542; NA 6, S. 180, V. 3552f. (»Ich will / den Käufer nicht betrügen, Sire«); NA 6, S. 182–184, V. 3610 (»Wer«) bis V. 3659 (»meinige«), mit »künstliche[] Sophismen« in V. 3612 und »betrügen« in V. 3613.

verschwiegen hat: das Motiv seines Handelns. Das gelingt der Königin erst nach einem Lernprozess, der zu Beginn der Szene⁵² noch anhält, und den wir Schritt für Schritt verfolgen können.

Auch diese Szene hat Schiller für die Hamburger Fassung gekürzt. Und zwar sehr stark.⁵³ An der entscheidenden Stelle fügt er indessen etwas hinzu. Als die Königin das Motiv von Posas Handeln erkennt, lässt er sie sagen: »Oh, wie betrog mich mein Gefühl!« Weshalb lässt er sie das sagen? Sie kann es nur tun, weil Schiller an anderer Stelle gekürzt hat.⁵⁴

Vor dem Beginn der Szene hatte Posa, wovon die Königin nichts weiß (und wir auch noch nicht), den ihn selbst kompromittierenden, an den Prinzen von Oranien adressierten Brief abgeschickt. Der Marquis berichtet davon in verhüllender Rede. Er verwendet dazu Metaphern. Vom »Spiel«, vom »Preis« und von der »Muße«, an der es ihm gebrechen könnte, um alles noch mit Karlos abzutun. Diese Metaphern bringt die Königin auf den Begriff, wenn sie in der Hamburger Bühnenfassung sagt: »Läugnen Sie mir nicht. / Ich kenne sie! Sie haben längst darnach / gebrannt, ein Leben wegzuerwerfen für / die Freundschaft.«⁵⁵ Nur hier, in dieser Fassung, sagt sie das. Bereits mit »Läugnen Sie *mir* nicht« beginnend,⁵⁶ diktiert ihr Schiller ihre Rede neu. In der Erstausgabe hatte der Passus noch gelautet:

Läugnen Sie nur nicht.
Ich kenne Sie, Sie haben längst darnach
gedürstet –

Und nach dem Gedankenstrich weiter:

52 IV.15 in der Hamburger Bühnenfassung bzw. IV.24 in der Erstausgabe von 1787.

53 Vier längere Passagen werden gestrichen: NA 6, S. 266 f., V. 4998 (»Denn«) bis V. 5012 (»mich«); NA 6, S. 268 f., V. 5051 (»Sagen«) bis V. 5079 (»Und«); NA 6, S. 270, V. 5100 (»Das«) bis V. 5109 (»reift«); NA 6, S. 271 f., V. 5133 (»die«) bis V. 5171 (»und«), wobei von diesem letzten Passus die Verse 5139 (»die«) bis 5141 (»dieses«) und der Vers 5168 erhalten bleiben.

54 Vielleicht dürfen wir hier an eine Gesetzmäßigkeit erinnern, die von Jens Stüben, Edition und Interpretation, in: Text und Edition, hg. von Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H. T. M. van Vliet und Hermann Zwerschina, Berlin 2000, S. 263–302, folgendermaßen formuliert und mit einer Mahnung verknüpft wird: »Eine die Textgenese einbeziehende Interpretation [...] hat immer sowohl die ›syntagmatische‹ Dimension (den Textzusammenhang der Fassungen) als auch die ›paradigmatische‹ Dimension (die Variation der einzelnen Stellen) zu berücksichtigen. Mit den variierenden Elementen ändert sich jedesmal der Gesamttext, zumindest der Umtext.« (S. 285)

55 NA 7.1, S. 174, V. 3031–3034.

56 Unsere Hervorhebung.

Mögen tausend Herzen brechen,
 was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet!
 O jetzt – jetzt lern' ich Sie verstehn: Sie haben
 nur um Bewunderung gebuhlt.⁵⁷

Das ist weniger analytisch. Statt zu erklären, wofür der Marquis »gebrannt«, wonach er »gedürstet« hatte (das Verb ist wohl aus syntaktischen und metrischen Gründen ausgewechselt worden), sagt die Königin hier bloß: »darnach gedürstet«. Wobei »darnach« die bloße »That« oder auch den Akt, sich in die »That« zu »stürz[en]«, meinen kann. In der Hamburger Bühnenfassung führt die Königin dagegen vor, dass sie Posas Rede im Detail zu deuten weiß.

Zu Beginn des Gesprächs hatte die Königin in beiden Fassungen noch gesagt: »Ich ehre Ihre Handlungen, / auch wenn ich sie nicht fasse«.⁵⁸ Jetzt, da sie sie fassen kann, kann sie Posas Handlungen nicht mehr ehren. Zwischen dem Beginn des Gesprächs und seinem Ende (»Ich schätze keinen Mann mehr«⁵⁹) liegt ein rapider Lernprozess.

Derart rapide, dass die Königin ausrufen kann: »Oh, wie betrog mich mein Gefühl!«, und mit solch ernüchterndem Effekt ist der Prozess jedoch nur in der Hamburger Bühnenfassung. Denn in der Erstausgabe hatte die Königin schon einige Verse zuvor erste Zweifel an Posa geäußert, in einem Passus, den Schiller dann gestrichen hat:

KÖNIGIN	Marquis,
Ihr Freund erfüllte sie so ganz, daß Sie	
mich über ihm vergaßen. Glaubten Sie	
im Ernst mich aller Weiblichkeit entbunden,	
da Sie zu seinem Engel mich gemacht,	
zu seinen Waffen Tugend ihm gegeben?	
Das überlegten Sie wohl nicht, wie viel	
für unser Herz zu wagen ist, wenn wir	
mit solchen Namen Leidenschaft veredeln. ⁶⁰	

Mit »Glaubten Sie im Ernst ...«, »Das überlegten Sie wohl nicht ...« verrät die Königin schon hier, dass sie Posas Handlungen nicht mehr einfach nur ehren kann. Und wenn sie mit »Herz« und »Leidenschaft« Gefühle thematisiert, so

57 NA 6, S. 273, V. 5181–5188.

58 NA 6, S. 266, V.4991 f., und NA 7.1, S. 169, V. 2928 f.

59 NA 6, S. 274, V. 5196, und NA 7.1, S. 175, V. 3045.

60 NA 6, S. 271 f, V. 5142–5150.

bereits kritisch, als prekäre. Es wäre folglich ihrem Prestige (bei Posa und bei uns, dem Publikum) recht abträglich, wenn sie nur wenig später eingestehen müsste, von ihrem Gefühl betrogen worden zu sein, ungeachtet ihrer theoretischen Einsicht. Schon aus diesem Grund musste der eben zitierte Passus wegfallen, wenn die Königin, in der Hamburger Bühnenfassung, ausrufen soll: »Oh, wie betrog mich mein Gefühl!«

Ein tieferer Grund für die Kürzung liegt aber darin, dass die Königin mit ihrem Ausruf implizit eingesteht, Posa idealisiert zu haben. Gerade der Hang zum unbewachten Idealisieren wird jedoch in dem gestrichenen Passus, von der Königin selbst, an Posa getadelt. Wäre der Passus stehen geblieben, so verfielen sie, in der Hamburger Bühnenfassung, ihrem eigenen Verdikt.

Da Schiller nun aber gekürzt hat, und die Königin ausruft: »Oh, wie betrog mich mein Gefühl!«, ist ihr Urteil über Posa härter geworden.⁶¹ Umgekehrt hat sich, mit dem Ausruf, auch ihr Charakter verändert. Genauer, ihr Ausruf zeugt von einer charakterlichen Veränderung, die schon mit dem Wegfall der ersten drei Szenen des vierten Aktes eingetreten war. In der Szene IV.3 der Erstaussgabe hatte die Königin noch mit einem Plan sympathisiert, der ihr von Posa vorgebracht wurde; einem Plan, der den Aufstand der niederländischen Provinzen unter der Führung von Don Karlos bezweckte.⁶² Das war schon fast ein Komplott gewesen; und moralisch fragwürdig.⁶³ In der Hamburger Bühnenfassung ist Posa verschwiegener, und die Königin bleibt moralisch unversehrt. Umso größeres Gewicht erhält das Urteil, zu dem sie im Verlauf ihres Lernprozesses gelangt.

VII

Die Hamburger Bühnenfassung ist nicht nur kürzer, die Figuren verschweigen in ihr auch mehr als in der Fassung der Erstaussgabe. Das war ein erster, quantitativer Befund unserer Studie. Dieser Zuwachs an Verschwiegenheit hat ein Mehr an interpretativer Arbeit zur Folge, wie sich bald zeigte; bei den Figuren selbst,

61 Wie das mit Schillers eigenem Urteil über den Marquis zu vereinbaren ist, das er ja, wie die *Briefe über Don Karlos* belegen, zwischen dem Abschluss der Erstaussgabe und der Erarbeitung der Hamburger Bühnenfassung revidiert hat, wollen wir hier nicht entscheiden. Denn dazu müssten wir auf die schon seit längerem kontrovers geführte Diskussion über die *Briefe* eintreten. Vgl. Guthke, *Don Karlos*, S. 134 und S. 137–139.

62 Vgl. NA 6, S. 206–211, V. 4149–4221.

63 Deshalb kann Guthke auch sagen, dass »die Königin [...] nicht das Modell der Gediegenheit [sei], zu dem sie oft stilisiert wird« (Guthke, *Don Karlos*, S. 137). Guthke bezieht sich auf die Fassung der Erstaussgabe.

sobald sie in die Rolle von Zuhörern wechseln, und ebenso bei uns, dem externen Publikum.

Interpretation schließt fast zwingend eine Reflexion auf die Wirkungsabsicht mit ein. Auf die Wirkungsabsicht der Figur, die etwas verschweigt; aber auch, wenn wir es sind, die interpretieren, auf die Wirkungsabsicht des impliziten Autors.

Das ist noch zwingender der Fall, wenn wir zwei Fassungen eines Textes vergleichen. Sobald wir uns dafür entscheiden, sie als zwei Fassungen (und nicht als zwei verschiedene Texte) zu lesen, unterstellen wir auch einen impliziten Autor, der für beide Fassungen zuständig ist.⁶⁴ Ein impliziter Autor verfolgt per se eine Wirkungsabsicht – auf die wir rekurren, wann immer wir, angesichts von Textdifferenzen, nach den Gründen einer Änderung fragen. Das haben wir im Voranstehenden öfter getan.

Indessen hat der implizite Autor von *Don Karlos* nicht nur so gekürzt, dass die Figuren in der Hamburger Bühnenversion mehr verschweigen als sie in der Erstausgabe tun. Er hat auch so gekürzt, dass die Perspektive der internen Interpreten tendenziell zu der unsrigen wird.⁶⁵ Damit hat er uns vor ähnliche interpretative Probleme gestellt, wie sie seine Figuren haben; zugleich hat er uns tieferen Einblick in ihre Psyche gewährt.

Schillers psychologisches Interesse ist vielfach belegt. Es begleitet sein dramatisches Schaffen durchweg und hat sich auch in *Don Karlos* vielerorts eingeschrieben. Einige der Stellen, an denen das geschehen ist, hat Pikulik schon aufgesucht;⁶⁶ doch nur in der Fassung der Erstausgabe und nur mit Blick auf die Figuren. Für Pikulik wird Schillers Interesse bereits an den Bedingungen sichtbar, unter denen die Figuren kommunizieren; nämlich unter dreifachem Zwang, ausgeübt durch die Etikette des Hofes, den Staat und die Inquisition.⁶⁷ Dass Schiller seine Figuren in einen Rahmen solcher Art zwingt, führt Pikulik zurück auf einen methodischen Anspruch, der von weit her rührt (und den er im ersten, einleitenden Teil seines Buches rekonstruiert).⁶⁸ Es genügt, hier daran zu erinnern, dass Schiller, im Zuge seiner medizinischen Ausbildung, mit einer Psychologie in Kontakt kam, die bereits zur empirischen geworden war und die, mit dem *influxus physicus*, auch soziale Einwirkungen zu erkunden begann.⁶⁹ Wenn Schiller

64 Er ließe sich als ein impliziter Autor zweiter Ordnung begreifen ...

65 Zu der unsrigen meint, in Pfisters Terminologie übersetzt: zu der auktorial intendierten Rezeptionsperspektive. Vgl. hierzu Pfister, *Das Drama*, S. 90–103.

66 Vgl. Pikulik, *Der Dramatiker als Psychologe*, S. 174–195.

67 Vgl. ders., S. 171–173 und S. 189.

68 Vgl. ders., S. 19–88.

69 Vgl. Wolfgang Riedel, *Influxus physicus und Seelenstärke. Empirische Psychologie und moralische Erzählung in der deutschen Spätaufklärung und bei Jacob Friedrich Abel*, in:

später als Dramatiker seine Figuren in »drangvolle[] Situation[en]« bringt,⁷⁰ so wendet er ins Ästhetische, was er an der Karlsschule kennengelernt hatte. Zumal er in der Vorrede zu seinen, parallel mit den medizinischen Dissertationen entstandenen *Räubern*, die »dramatische Methode« lobt, welche es erlaube, »die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen.«⁷¹ Diese dramatische (und psychologische) Methode wendet Schiller nicht nur in den *Räubern* an. Denn »überall in seinen Dramen« lässt sich beobachten, wie »soziale und politische Umweltbedingungen [...] auf die Psyche« der Figuren wirken.⁷² *Don Karlos* wäre demnach als Versuchsanordnung zu begreifen.

Methodisch will Schiller aber auch auf sein Publikum wirken. Und damit nicht genug. Er will es mit denselben Mitteln tun. Zu diesem Schluss kommt Stachel, der, in der Nachfolge von Pikulik, Schillers Überlegungen zur Wirkung von Bühnentexten befragt hat;⁷³ so eindringlich, dass wir ihm nun ebenfalls

Anthropologie und Literatur um 1800, hg. von Jürgen Barkhoff und Eda Sagarra München 1992, S. 24–52, bes. S. 25 f. Zwar ist nicht belegt, dass Schiller Sulzer las, der, um die Seele »bey ihren geheimsten Wirkungen« beobachten zu können, vorzüglich solche Fälle in den Blick nahm, »wo [sie] gezwungen ist, wider ihren Willen zu handeln« (vgl. Johann Georg Sulzer, Erklärung eines psychologisch paradoxen Satzes: Dass der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antrieb und ohne sichtbare Gründe sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urtheilet, in: Vermischte philosophische Schriften, hg. von dems., 2 Teile in 1 Band. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1773–81, Hildesheim/New York 1974, S. 99–121, bes. S. 100; vgl. auch Pikulik, Der Dramatiker als Psychologe, S. 73). Doch waren dessen Schriften an der Karlsschule bekannt (vgl. Riedel, *Influxus physicus* und Seelenstärke, S. 31). Akzeptierte Lehrmeinung war jedenfalls, dass zum *influxus physicus* auf die Seele das soziale Umfeld ebenso beitrage wie der von ihr bewohnte Körper, wie die klimatischen Umwelteinflüsse oder die Erziehung (vgl. Wolfgang Riedel, Einleitung, in: Jacob Friedrich Abel. Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782). Mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie, hg. von dems., Würzburg 1995, S. 375–450, bes. S. 427 f.; vgl. ferner ders., S. 433). Dieser Lehrmeinung hat Schiller ja schon in seinem Bericht über den Mitstudenten Grammont Rechnung getragen (vgl. ders., Über die Krankheit des Eleven Grammont, in: NA 22, S. 19–30).

70 Vgl. seine Selbstrezension der *Räuber*, von 1782, in NA 22, S. 115–131, bes. S. 125; ähnlich und ausführlicher in seinem Vortrag »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?« von 1785, in NA 20, S. 87–100, bes. S. 96: »Sie [d. i. die Schaubühne] zieht uns künstlich in fremde Bedrängnisse.«

71 Friedrich Schiller, *Die Räuber*, hg. von Herbert Stubenrauch, NA 3, Weimar 1954, S. 5. Pikulik macht diese definitorisch daher kommende Charakterisierung des Genres zur Leitthese seiner Untersuchung, vgl. ders. S. 9 f.

72 Pikulik, *Der Dramatiker als Psychologe*, S. 171.

73 Und zwar gerade auch jene für uns besonders wichtigen Überlegungen, die sich in den Theaterschriften der achtziger Jahre finden. Vgl. Thomas Stachel, *Der Ring der Notwendigkeit*. Friedrich Schiller nach der Natur, Göttingen 2010, bes. S. 128–133, mit Hinweisen auf die einschlägigen Stellen. Vgl. auch Pikulik, *Der Dramatiker als Psychologe*, bes. S. 317–322.

folgen können. Das »innere[] Räderwerk«⁷⁴ der Zuschauer solle ebenso in Betrieb gesetzt werden wie jenes der Figuren auf der Bühne; und zwar, wie Stachel prägnant formuliert, »mit einer Übersetzung von eins zu eins«.⁷⁵ In der Praxis tut Schiller auch genau dies; zumindest im Fall seiner Bearbeitung des *Don Karlos* für die Hamburger Bühne. Er gleicht die Zuschauerperspektive der Figurenperspektive an und bringt uns damit in dieselben interpretativen Schwierigkeiten, denen die Figuren ausgesetzt sind. Werden wir dessen inne, so ist »der Mensch mit dem Menschen bekannt [ge]macht[]«,⁷⁶ worauf die schillersche Dramatik ja allemal hinaus will. Ob Schiller derart auch in anderen Dramen vorging, die er mehrfach überarbeitet und in mehreren Fassungen vorgelegt hat? Diese Frage kann hier nur noch angesprochen werden.

74 So in der Vorrede zur ersten Auflage der *Räuber*, NA 3, S. 6. Ähnlich in dem Vortrag *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* von 1784, NA 20, S. 97 (»das geheime Räderwerk«).

75 Stachel, *Der Ring der Notwendigkeit*, S. 130.

76 NA 20, S. 97 (*Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?*).