

GERHARD FRIEDL

IM RHYTHMUS DER AFFEKTE
EMOTIONALE DYNAMIK UND ELEMENTE DES HÖFISCHEN
MUSIKTHEATERS IN SCHILLERS *DON KARLOS*

Abstracts:

Die Forschung zu *Don Karlos* befasst sich überwiegend mit den vielfältigen inhaltlichen, dem Geist der Aufklärung verpflichteten Aspekten. Der Aufsatz konzentriert sich dagegen auf die dramaturgische Gestaltung und die theatralischen Effekte, die der junge Dichter souverän aneinanderreicht. Von Ungereimtheiten der mehrstöckigen Handlungsarchitektur ausgehend, erschließt die Untersuchung das Zusammenspiel der Affekte, mit deren Theorie sich der Karlsschüler beschäftigte, als Basis und Einheit des Bühnenwirksamen Arrangements. Von Studienergebnissen zu Schillers *Räubern* angeregt, die den Einfluss des höfischen Musiktheaters auf das Schauspiel nachweisen, lassen sich Körpersprache, Bewegungen und Kontraste, Stillschweigen und Tränen auch im *Don Karlos* auf Theateraufführungen am württembergischen Hof zurückführen. Diese Ausdrucksformen bilden im Verbund mit dem rhetorischen Glanz den Nährboden, auf dem sich die ideelle Botschaft entfaltet.

Research on *Don Karlos* is predominantly concerned with the manifold aspects of content, which are committed to the spirit of the Enlightenment. This essay, on the other hand, concentrates on the dramaturgical design and the theatrical effects that the young poet strings together confidently. Starting from inconsistencies in the multilevel plot architecture, the investigation reveals the interplay of affects, the theory of which the student of the *Karlsschule* was concerned with, as the basis and unity of the stage-effective arrangement. Inspired by the results of studies on Schiller's *Die Räuber*, which demonstrate the influence of courtly musical theater on drama, body language, movements and contrasts, silence and tears can also be traced back in *Don Karlos* to theatrical performances at the Württemberg court. These forms of expression, together with the rhetorical brilliance, form the breeding ground on which the ideal message unfolds.

[E]ine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung
in der Brust meiner Zuschauer bewirke, wiegt bei mir die strengste
historische Genauigkeit auf.

Erinnerung an das Publikum für die erste Aufführung
des *Fiesco* am 11. Januar 1784

In der *Ankündigung der Rheinischen Thalia* fasst Schiller im November 1784 sein Selbstverständnis als Dichter kurz, aber mit rhetorischer Wucht zusam-

men: »Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient.«¹ Und nach einem bitteren Rückblick auf seine Stuttgarter Erfahrungen folgert er wirkungsästhetisch: »Das Publikum ist mir jetzt alles, mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter. Ihm allein gehör ich jetzt an.«² Im *Dritten Brief über Don Karlos* schreibt der Dichter den Rang des »Weltbürger[s]«³ Posa zu, der das Credo seines Schöpfers doppelt ausspricht: »Ich kann nicht Fürstendiener sein.«⁴ Es liegt also auf der Hand, dass Schiller in dem Schauspiel auch den Bruch mit der eigenen Vergangenheit zum Ausdruck bringt.⁵ Es prangert Spionage, Intrige, Willkürherrschaft, herzlose Regeln und kaltes Machtkalkül am Hof Philipps II. – und des württembergischen Herzogs Karl Eugen – an, wo echte menschliche Empfindungen und Beziehungen sich nur im Verborgenen äußern können, und kontrastiert diese düsteren Zustände durch das große Plädoyer des Malteserritters für Selbstbestimmung, Freiheit und »Bürgerglück« (V. 3152).

Unterschiedliche inhaltliche Zentren

Einen anderen Schwerpunkt setzt Schiller, wenn er am 14. April 1783 an Reinwald schreibt, dass er in dem Drama die religiöse Verfolgung durch die Inquisition angreifen werde: »Ich will [...] einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie biß jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoßen.«⁶ Aber abgesehen von dem verstörenden Auftritt des uralten und blinden Großinquisitors, der gleichwohl über eine unermessliche Machtfülle verfügt, ist von dessen Kirchengericht nur indirekt die Rede: im ersten Akt im Kreis der Hofdamen von einem Autodafé, das der König als abschreckendes Beispiel ankündigt (vgl.

1 Schillers Werke. Nationalausgabe [abgekürzt: NA], Bd. 22: Vermischte Schriften, hg. von Herbert Meyer, Weimar 1958, S. 93.

2 Ebd., S. 94. Claudia Stockinger (Der Leser als Freund. Das Medienexperiment »Dom Karlos«, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 16 (2006), H. 3, S. 482–503) verfolgt anhand der frühen Veröffentlichungen des Dramas, wie Schiller dieses Postulat umsetzt.

3 NA 22, S. 143. Vgl. auch S. 145, wo Schiller in den Zeilen 24–38 beschreibt, was den »Weltbürger« Posa auszeichnet.

4 V. 3548 und V. 3610 in der Erstausgabe von 1787 (NA 6, S. 180 und S. 182); mit abweichender Schreibweise (»seyen« statt »sein«) V. 3022 und V. 3065 in der Letzten Ausgabe 1805 (NA 7.1, S. 509 f.), aus der im Folgenden im Fließtext zitiert wird. Falls nötig, werden Stellen der Erstausgabe einbezogen.

5 Vgl. Stockinger, Der Leser als Freund, S. 489, Anm. 32.

6 NA 23, S. 81.

V. 418–426 und V. 891–900), und später, als er Posa vor »meine[r] Inquisition« warnt (V. 3269–3271). Ein dem Reinwald mitgeteiltes widersprechendes inhaltliches Zentrum bestimmt Schiller in einem Brief vom 7. Juni 1784 an den Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters, Heribert Freiherr von Dalberg, in dem er diplomatisch auf dessen Vorstellungen eingeht und dem Drama politische Absichten abspricht: »Carlos würde nichts weniger seyn, als ein politisches Stük – sondern eigentlich ein Familiengemähde in einem fürstlichen Hauße«, das sich um einen schrecklichen Vater-Sohn-Konflikt konzentriert.⁷ Als nach dem Erscheinen des Schauspiels Fragen und Einwände zu seiner Einheit und zum Charakter Posas aufkamen, setzt sich Schiller 1788 in zwölf Briefen damit auseinander und schreibt seinem Drama wiederum eine politisch-gesellschaftliche Intention zu: »[D]ie sogenannte Einheit des Stückes« bestehe in dem

enthusiastische[n] Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist, und von diesem enthusiastischen Entwurfe, wie er nämlich in Konflikt mit der Leidenschaft erscheint, handelt das gegenwärtige Drama.⁸

Es ist allerdings schier unmöglich, die Auftritte mit Prinzessin Eboli, die Intrige Domingos und Albas, die drei großen Abschiedsszenen IV/21 (Königin/Marquis), V/1–3 (Karlos/Marquis) und V/11 (Karlos/Königin) oder den Auftritt des Großinquisitors in ein solches Konzept zu integrieren. Vielmehr lassen sich fünf verschiedene, auf Personen und ihre Anliegen konzentrierte und miteinander verwobene Handlungsstränge unterscheiden: Karlos, Posa, Philipp, Eboli, Alba/Domingo. Wieland kommt in seiner Rezension des Dramas zu dem Schluss, »daß es mehr eine Reyhe mit einander verknüpfter Dialogen, als ein eigentliches, in Plan und Ausführung regelmäßiges Trauerspiel ist.«⁹ Gleichwohl lobt er den »großen Reichthum an Bildern, Gedanken, Sentiments, Charakterzügen, die sich durch Erhabenheit, Energie, Delicatesse, Schönheit des Ausdrucks, u. s. w. auszeichnen«.¹⁰

7 Ebd., S. 144.

8 NA 22, S. 161 und S. 164.

9 Rezension der Erstausgabe des »Dom Karlos« von Christoph Martin Wieland im *Anzeiger des Teutschen Merkur* (September 1787), S. CXXIII–CXXV. Zit. nach NA 7.II, S. 518 f., hier S. 518.

10 Ebd.

Wechselnde Handlungsebenen und ihre Verknüpfung

Wie Schiller auf neue Handlungsebenen wechselt, lässt sich an mehreren Stellen beobachten, zum ersten Mal am Übergang von der dritten zur vierten Szene des zweiten Akts: Nachdem es Posa und Elisabeth gelungen ist, die Liebe des Kronprinzen zu der Königin auf sein Land zu lenken, Philipp es aber abgelehnt hat, dem Sohn das in die Niederlande beorderte Heer anzuvertrauen, ist die Handlung vorläufig abgeschlossen. Einer von vielen Briefen eröffnet jedoch ein neues Handlungsfeld mit Prinzessin Eboli im Zentrum. Er löst eine Kette von Missverständnissen aus, die in die große Täuschungsszene II/8 münden, die zweitlängste des Dramas nach der Audienzszene III/10. Karlos glaubt nämlich, in dem Schreiben verspreche ihm die Königin die – vor dem Hintergrund von Szene I/5 gänzlich unwahrscheinliche¹¹ – Erfüllung seiner Liebe, weil einer ihrer Pagen den Brief überbringt. Die Bemerkung des Empfängers, noch »nichts von ihrer Hand gelesen« (V. 1268) zu haben, ist aber falsch, denn der Thronfolger verwahrt einen Brief in seinem Portefeuille, den sie dem Todkranken einst geschrieben hat und der dem Prinzen viel bedeutet (vgl. V. 3621–3628). Schiller vermeidet bis zum Ende von Auftritt II/8 ideenreich und kunstvoll alles, was den Irrtum aufdecken könnte, und setzt sich damit erneut, leichtfüßig und beharrlich über einen wichtigen Grundsatz der Aufklärungsdramaturgie – die Wahrscheinlichkeit – hinweg, erzeugt dadurch aber eine eng geknüpfte, abwechslungsreiche Reihe effektvoller theatralischer Momente. Als Prinzessin Eboli bemerkt, dass sie sich getäuscht hat, schlägt ihre Liebe in Rache um. Sie gibt sich zum Werkzeug von Domingos und Albas Intrige her und dem Werben des Königs um sie nach, das jedoch angesichts eines um seine Gattin bangenden Mannes wenig glaubwürdig ist. Die Hofdame löst damit auf einer weiteren Ebene einen Handlungsimpuls aus, dessen außerordentliche Wirkung auf Philipp zu Beginn des dritten Akts bereits eingesetzt hat. Briefe und ein Medaillon seines Sohnes scheinen dem König ein ehebrecherisches Verhältnis zwischen Elisabeth und Karlos zu beweisen. Er merkt in seiner Bestürzung trotz mancher Zweifel nicht, dass seine Frau die Habseligkeiten in einer Zeit erhalten hat, als eine Beziehung der beiden jungen Leute im politischen Interesse Spaniens und Frankreichs lag. Darauf macht ihn die Königin später aufmerksam (vgl. V. 3694–3705). Der Affekt rasender

11 Der Widerspruch müsste Karlos sofort auffallen. Darüber hinaus zeigt seine Reaktion, wie schnell er sein Gelübde am Ende der Begegnung mit der Königin bricht und dass sich Schiller über die psychologische Schlüssigkeit hinwegsetzt.

Eifersucht raubt dem Monarchen den Verstand, wo ihn sein Erinnerungsvermögen schnell aus seiner Verzweiflung reißen könnte.

Schon bevor er Posa zu sich rufen lässt, verschieben sich die Gewichte, denn die treibende Kraft geht von Karlos auf dessen Freund über und damit nicht mehr von Liebesempfindungen aus, sondern von den politischen Plänen des Marquis. Diesen Einschnitt hebt Schiller sinnfällig durch eine symbolische Geste hervor, wenn sich die Freunde am Ende des zweiten Akts in einem verschwiegenen Kartäuserkloster treffen: Der Malteserritter zerreit den Werbebrief des Königs an Prinzessin Eboli (vgl. Sz.anw. nach V. 2400), der die Hoffnung des Thronfolgers auf Erfüllung seiner Liebe zu Elisabeth zum zweiten Mal neu geweckt hat, und ergreift die Initiative: »Nun überla mir alles andre.« (V. 2451). Den »wilde[n], kühne[n], glückliche[n] Gedanke[n]« (V. 2452) einer »Rebellion« (V. 3468), den Elisabeth in diesem Wort später auf den Begriff bringt, verschweigt er jedoch. Karlos soll ihn aus ihrem »schönern Munde« (V. 2454) erfahren. Zum einen entsteht durch die Verzögerung Spannung, zum andern bleibt dadurch Posas Plan, »[d]en höhere Vernunft gebar« (V. 2458) und dessen unbedingte Verpflichtung durch Anführungszeichen hervorgehoben ist (vgl. V. 2457–2460),¹² nicht gedanklich abstrakt, sondern er erstrahlt durch die Bindung an die tugendhafte Person in königlichem, ja göttlichem Glanz. »Gerechtfertigt und aufgewertet wird die Rebellion in dieser Szene [IV/3, G. F.] vor allem dadurch, daß die Königin als die menschlich herausragende Gestalt des Dramas guteit, was geschehen soll [...]«¹³

Wie Schiller die Handlungsebenen verzahnt und die großen Auftritte seines Dramas durch lockere, eher unwahrscheinliche Scharnierstellen einfügt,¹⁴ zeigt auch der Kontext der Audienzszene III/10, in den sie, wie einige Interpreten behaupten, »nur ungenügend [...] integriert sei«, weil sie »dramatisch vergleichsweise folgenlos bleibe«.¹⁵ Nachdem Philipp, von Domingo und Alba in seinen

12 Vgl. die Erläuterungen zu V. 2929–2932 der Erstausgabe in: NA 7.II, S. 415.

13 Walter Müller-Seidel, Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen, in: Schiller und die höfische Welt, hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 422–446, hier S. 436.

14 Schiller geht im Brief vom 20. März 1802 an Goethe auf dieses Bauprinzip ein, als er an einer neuen Bühnenfassung des Dramas arbeitet: »Es war freilich nicht möglich, es zu einem befriedigenden Ganzen zu machen, schon darum weil es viel zu breit zugeschnitten ist; aber ich begnügte mich, das Einzelne nur nothdürftig zusammen zu reihen, und so das Ganze blo zum Träger des Einzelnen zu machen.« (NA 31, S. 120)

15 Karen Beyer (Staatsraison und Moralität. Die Prinzipien höfischen Lebens im *Don Carlos*, in: Schiller und die höfische Welt, S. 359–377, hier S. 370) verweist auf Henning Rischbieter (Friedrich Schiller, Bd. 1: Von den »Räubern« bis zum »Don Karlos«,

Zweifeln an Elisabeth und in seiner Eifersucht bestärkt, auf der Suche nach einem Menschen und Freund, der für ihn die Wahrheit herausfindet (vgl. V. 2810 f., V. 2813 und V. 2820–2825), unter vielen anderen eher zufällig wie bei einer Auslosung (vgl. V. 2825–2828) Posas Namen entdeckt hat, ernennt er ihn schon nach der ersten Unterredung, bei der die gegensätzlichen Auffassungen über Aufgaben und Rolle des Herrschers unvereinbar aufeinandertreffen, zu seinem engsten Vertrauten.

In dieser Position beginnt der Marquis ein Doppelspiel, in dem er sich selbst verfängt. In äußerst Bühnenwirksamen Szenen des sich beschleunigenden Geschehens verliert der in den ersten beiden Akten selbstsichere und strenge Monarch Autorität und Bewusstsein. Er überwindet jedoch in einem mimisch-gestisch, szenisch und zunehmend rhetorisch wirkungsmächtigen Auftritt (V/9) den Zusammenbruch und verschärft seine Gewaltherrschaft. Damit und durch die Aufdeckung von Posas weitreichenden Plänen zur Befreiung der Niederlande von der spanischen Herrschaft ist die Handlung auf allen Konfliktebenen – Vater/Sohn, Fürstenfamilie, Machtsicherung und -verlust, politisch-gesellschaftliche Befreiung – und in Bezug auf alle personenbezogenen Anliegen abgeschlossen. Doch Philipp gibt die wiedererlangte Macht, die er mit Nachdruck für sich beansprucht (vgl. V. 5075–5089), sofort wieder aus der Hand, indem er barsche Rügen des Großinquisitors erträgt und sich dessen Urteil über seinen Sohn unterwirft. Der gebrechliche Mann erniedrigt den zerknirschten König, behandelt ihn als Unmündigen und zwingt ihn, sich über seine Vatergefühle hinwegzusetzen, die bisher jedoch kaum zu erkennen waren. Die bestürzende vorletzte Szene stellt in jeder Inszenierung noch einmal einen Höhepunkt dar, entzieht sich aber der psychologischen Schlüssigkeit und ist mit dem vorausgehenden Geschehen nur lose und notdürftig verknüpft. Sie beansprucht einen eigenen, von ihrer Einbindung ins Handlungsgefüge unabhängigen Wert. In thematischer Hinsicht bildet sie einen abstoßenden Gegenpol zur Anziehungskraft der Audienzszene, denn die Maximen des Großinquisitors stehen im größtmöglichen Gegensatz zum Menschen- und Herrscherbild in der Aufklärung, für das die »Weltbürger« Posa und Schiller eintreten. Das mitreißende Zusammenspiel von extremen Emotionen und gesellschaftlich-politischen Überzeugungen und Aktionen – neben dem Angriff auf die Inquisition die Bloßstellung inhumaner Hofrituale, machterhaltender Ränkespiele, gewaltsamer Unterdrückung, von Täuschung sowie Handeln und Kommunizieren im Verborgenen und von dar-

Hannover 1969, S. 74) und Gerhard Storz (Die Struktur des ›Don Carlos‹, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 4 (1960), S. 110–139, hier S. 135), obwohl sie selbst zu einem anderen Ergebnis kommt.

aus entstehenden tragischen Verwirrungen einerseits, dem Eintreten für eine moderne, menschengerechte Monarchie andererseits – bewirkt die große Faszination, die das Drama ausübt. Die heftigen Leidenschaften und die schwungvolle Rhetorik überspielen Brüche, Widersprüchlichkeiten oder fragwürdige Motivationen im Handlungsverlauf, die dadurch kaum noch ins Gewicht fallen.¹⁶

Die Folgerung liegt nahe, dass es Schiller auf eine schlüssige Handlungsarchitektur gar nicht ankam.¹⁷ Er setzt sich bei der dramaturgischen Gestaltung des *Don Karlos* vielmehr über Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit, die Maßstäbe für das Theater der Aufklärung und in Lessings Dramaturgie, hinweg, obwohl er ihnen in der Theorie zu folgen scheint, wenn er im Aufsatz *Über die tragische Kunst* das »strenge[] Gesetz der Naturwahrheit« anlegt, den Dichter, den er dem Geschichtsschreiber gegenüberstellt, »dem Gesetz der poetischen Wahrheit« unterwirft¹⁸ und der Inhalt des Dramas der Vernunftepoche ver-

16 Die Unwahrscheinlichkeiten erstrecken sich u. a. auch auf Posas Agieren: Wie kann ein politischer Stratege, der die Befreiung der Niederlande langfristig, weitsichtig und sorgfältig europaweit plant (vgl. V. 4984–5003), sich auf seinen Widersacher einlassen, obwohl er es in derselben Unterredung kurz vorher noch ablehnte, »Fürstendienner« zu sein? Wie kann der Spiritus Rector eines großen Projekts sein Vorhaben durch den plötzlichen Entschluss zum Selbstopfer in Frage stellen, durch das derjenige fehlt, der die Fäden zieht und zusammenhält?

17 Trotz mehrfacher Hinweise von Rezensenten auf die Ungereimtheit, Karlos kenne Elisabeths Handschrift nicht, obwohl er einen Brief von ihr verwahrt, räumt er den Widerspruch nicht aus (vgl. Stockinger, *Der Leser als Freund*, S. 490).

18 NA 20, S. 167. Im 19. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* schreibt Lessing, dass die Glaubwürdigkeit der Tragödie auf der »innere[n] Wahrscheinlichkeit« des Geschehens beruhe, unabhängig davon, ob es sich um »eine gänzlich erdichtete Fabel« oder um »eine wirklich geschehene Historie« handelt. Und mit einem »französischen Kunstrichter« tadelt er »die Zelmire des Du Belloy, [...] daß sie fast nichts als ein Gewebe mannichfaltiger wunderbarer Zufälle sei, [...] ein Theaterstreich über den andern!« (Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, in: Ders., *Werke*, Bd. 4: *Dramaturgische Schriften*, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1973, S. 229–720, hier S. 317 f.) Im 89. Stück beruft er sich auf die *Poetik* des Aristoteles und dessen Forderung nach »Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit« (ebd., S. 642, vgl. auch S. 644).

Schiller lehnt sich an Lessings Dramaturgie und Aristoteles an (vgl. das 75. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*, S. 578–582), wenn er den Zweck der Tragödie bestimmt. Sie ahme eine »mitleidswürdige[] Handlung« nach und könne »ihren Zweck, die Rührung, nur unter der Bedingung der höchsten Uebereinstimmung mit den Gesetzen der Natur [...] erreichen« (NA 20, S. 166 f.). Im Brief vom 14. April 1783 an Reinwald führt er die Katharsis-Formel Lessings »Furcht und Mitleid« ins Feld und erläutert sie ähnlich wie Lessing (NA 23, S. 80). Und im Vorwort zur *Thalia*-Ausgabe des *Don Karlos* geht er auf die Schwierigkeiten ein, in dem Schauspiel Rührung zu erzeugen, was allein »durch die Situation und den Charakter König Philipps geschehen könne (NA 6, S. 345).

pflichtet ist, indem es die Dunkelheit der Unterdrückung durch Herrscher, die sich der menschlichen Sphäre entziehen, mit dem Licht der Freiheit und Humanität konfrontiert. Überraschende Mitteilungen in Briefen, plötzliche Sinnesänderungen, Einfälle, Entschlüsse oder panische Befürchtungen entwickeln sich nicht konsequent aus dem Geschehen, sondern fügen von außen durch eine *vis ex machina* neue Teile ein und verändern dadurch dessen Verlauf.

Gefühlsgegensätze situationsbedingter Charaktere

Die Wirkungsmacht des *Don Karlos* auf das Publikum, an das sich Schiller in der *Ankündigung der Rheinischen Thalia* bindet, entsteht insbesondere auch durch die Charaktere der Figuren. Peter-André Alt hebt unter anderem die »psychologische[] Porträtkunst«¹⁹ sowie die »Konzentration auf die Individualität der Charaktere [...] im Interesse einer abgetönten Figurenpsychologie«²⁰ hervor, aber Schiller setzt seine Hauptpersonen elementaren und extremen Gefühlsumbrüchen aus, sodass diese Leidenschaften sich verselbständigen. Er lenkt die Handlung immer wieder auf Situationen, die Affekte erregen und auf die Spitze treiben, und führt dem Publikum dadurch Grundmuster menschlichen Verhaltens vor Augen. Seine Figuren modelliert er nicht als mittlere Charaktere, wie Lessing es verlangt,²¹ sondern sie pendeln – mit Ausnahme von Elisabeth und Lerma – zwischen den äußersten Grenzen menschlicher Emotionen: »In Schillers Darstellungsweise der dramatischen Figuren, wie sie im ›Don Karlos‹ wirksam wurde, geht es nicht um das Gesetz des Individuellen, sondern um das Verhältnis der Charaktere zu der ihnen zugehörigen Situation als einer ›condition humaine‹.«²² Affekte, mit denen sich der Karlsschüler in seinen frühen medizinisch-philosophischen Schriften intensiv beschäftigt,²³

19 Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, Bd. 1, 2., durchgesehene Aufl., München 2004, S. 433.

20 Ebd., S. 441. Auch Walter Müller-Seidel (Der Zweck und die Mittel. Zum Bild des handelnden Menschen in Schillers *Don Carlos*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 43 (1999), S. 188–221, hier S. 205 f.) erkennt bei Philipp und Carlos nuancierte Gefühlsschwankungen, die er psychologisch erklärt. Bei Prinzessin Eboli allerdings schlugen Stimmungslagen jäh ins Gegenteil um.

21 Vgl. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 580 f. (75. Stück).

22 Paul Böckmann, Strukturprobleme in Schillers ›Don Karlos‹. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Heidelberg 1982, S. 55 f.

23 Vgl. die Dissertation *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*, insb. »§. 22. Physiognomik der Empfindungen« (NA 20, S. 68–70).

befreit er aus den Fesseln der Theorie und leitet sie mit rhetorischer Kraft und Gespür für szenische Effekte in die Bühnenpraxis. So gerät der in den ersten beiden Akten unerbittliche, strenge König am Anfang des dritten Aufzugs in eine hilflose Lage, in der sich seine Schwäche drastisch offenbart. Die siebte Szene veranschaulicht dann wieder Prunk, Macht und Souveränität des Monarchen sowie die Ergebenheit seiner Granden, bevor in der Audienzszene einer von ihnen Herrschaftssystem und Selbsterhöhung (vgl. V. 3111 f.) Philipps scharf angreift, was diesen im Innersten erschüttert – allerdings nur kurzfristig und von außen unbemerkt: »Bey Gott, / Er greift in meine Seele!« (V. 3121 f.), spricht er zu sich selbst. Nachdem er sich bei seiner Replik am Ende des Gesprächs wieder gefangen hat und in Posa jemanden gefunden zu haben glaubt, der die Ungewissheit über die Treue seiner Frau beseitigt, brechen die Zweifel im vierten Akt erneut auf und steigern sich in der Konfrontation mit der Königin bis zur Beleidigung und einer gewaltsamen Geste, die sein Kind von der vermeintlich buhlerischen Mutter trennen soll. Als die empörte Elisabeth, die ihre Tochter schützen will, stürzt und blutet, schlägt die Wut des Gatten in Angst vor der Schaulust des Hofes um. Im letzten Akt häufen, beschleunigen und intensivieren sich die emotionalen Umschwünge des Königs noch einmal.

Heftigen und häufigen Gefühlsgegensätzen ist auch der Thronfolger unterworfen, die – anders als beim Vater – mit dem jugendlichen Alter zu erklären sind. Anfangs kummervoll, antriebs- und aussichtslos in die Liebe zu seiner Mutter versunken, gewinnt Karlos im Gespräch mit Posa, der eine Begegnung mit Elisabeth arrangiert, seine Lebenskraft zurück. Das wortreiche und aufdringliche Verlangen des Prinzen sublimiert sie in Liebe zu seinem künftigen Reich. »[V]on Empfindung überwältigt« (Sz.anw. nach V. 794 f.) unterwirft er sich dem Appell der »Himmlische[n]« (V. 796), verlangt von seinem Vater, das Heer anstelle Albas nach Flandern anzuführen, und bekräftigt sein Ersuchen zweimal durch Worte, die ihn als Vertreter der Sturm-und-Drang-Generation kennzeichnen: »Ich fühle mich.« (V. 1104 und V. 1151) Nach der Ablehnung seiner Bitten resigniert er, doch in Auftritt II/4 verdrängen gegenläufige starke Affekte seine Mutlosigkeit, nachdem er den Brief Prinzessin Ebolis, als dessen Absenderin er jedoch Elisabeth wähnt, gelesen hat: »Karlos fängt an heftig zu zittern, und wechselsweise zu erblassen und zu erröthen. Nachdem er gelesen hat, steht er lange sprachlos, die Augen starr auf den Brief geheftet.« (Sz.anw. nach V. 1265) Abgesehen davon, dass der Wechsel zwischen Erblassen und Erröthen schauspielerisch nicht zu realisieren ist, drängt der Gefühlssturm im Innern nach außen in die Gesichtsfarben und in körperliche Bewegungen. Als die Emotionen in die Gewissheit der Gegenliebe münden – rhetorisch durch Wiederholungen hervorgehoben: »Ich bin geliebt – ich bin es – ja ich bin / Ich bin geliebt!« (V. 1290 f.) –, steigern sich auch Bewegung und Geste zu einem Höhe-

punkt: »*Außer Fassung durchs Zimmer stürzend und die Arme zum Himmel empor geworfen*« (Sz.anw. nach V. 1291), versucht er sein Glück zu fassen, das ihn und den Kosmos radikal verändere und ihm eine Ahnung davon gebe, »Gott zu seyn« (V. 1297). Da der Page den in seinen Gefühlen Schwelgenden unterbricht, wird Karlos beim Gedanken an den Vater »*von einer plötzlichen Erstarrung ergriffen*« (Sz.anw. nach V. 1301), die im äußersten Gegensatz zu den vorausgehenden heftigen Körperbewegungen steht. Solche zugespitzten Gefühlsausbrüche und -kontraste sollen das Publikum emotional beteiligen, oder besser noch: mitreißen.

Die Auftritte II/4 und II/7 – im zweiten fiebert die Hofdame komplementär zur Übergabe des Briefs ungeduldig dem Bericht des Pagen entgegen, den sie mit zahlreichen Fragen kaum zu Wort kommen lässt (vgl. V. 1472–1482) – bilden aber nur das Vorspiel zu der großen Täuschungsszene II/8, einem theatralischen Prunkstück, in dem zwei Liebende in einem emotionsgeladenen Wechselspiel kunstvoll verflochtener Missverständnisse aneinander vorbeireden. Die Szene IV/5, in der Karlos mit dem Freund zusammentrifft, dessen Nähe zum König ihn befremdet, endet mit einem inneren, sich in Körpersprache und Bewegungen spiegelnden Kampf und einem Gefühlsausbruch. Der Prinz überlässt Posa seine Brieftasche und schließlich unter großem Widerstand auch einen Brief Elisabeths, der ihm ans Herz gewachsen ist (vgl. V. 3624–3630). Obwohl der Marquis den Brief als besonders wichtig ausgibt, hat er keine weitere Funktion, denn bei Posas Gespräch mit dem König ist davon keine Rede (vgl. V. 3842–3860 und V. 4540–4554). Bleibt die Existenz dieses Briefs in Szene II/4 außer Betracht, damit glaubwürdig wirkt, dass sich Karlos über die Absenderin täuscht, verwendet ihn der Dichter am Ende der Szene IV/5 als Anlass, um die Emotionen des Thronfolgers zu steigern, bis »*Thränen [...] aus seinen Augen [stürzen]*« und er »*dem Marquis um den Hals [fällt] und [...] sein Gesicht wider dessen Brust [drückt]*« (Sz.anw. in V. 3630). Offenbar legt Schiller auf die szenische, nonverbale Darstellung solcher Affekte mehr Wert als auf einen konsequenten Handlungsverlauf.

Selbst Posa, der Mann der Aufklärung »[m]it hellem Geist und unbefangnen Augen« (V. 2824), um den Philipp bittet, lässt sich von der königlichen Gunst blenden (vgl. V. 4640 f.), versinkt in Ebolis Zimmer in der Dunkelheit des Affekts und der Verzweiflung und bedroht die Prinzessin mit dem Tod, obwohl das Geheimnis, das Karlos ihr zu verraten droht, nicht enthüllt wird.²⁴ Und

24 Lange ging die Schiller-Forschung davon aus, dass es sich um die Liebe des Prinzen zu Elisabeth handle. Der Marquis befürchtet jedoch, dass Karlos nach dem Liebesgeheimnis nun auch »seine Freundschaft mit Posa und damit das politische Geheimnis

auch Alba und Domingo erleben emotionale Höhen und Tiefen, wenn Philipp seinen Seelsorger, dessen Ernennung zum Kardinal er unterstützt (vgl. V. 78–86), und seinen Freund (vgl. V. 1026) der Lüge, der Treulosigkeit und der Verfolgung eigener Interessen zu seinen Lasten beschuldigt (vgl. V. 2745–2785). Aber schon in der übernächsten Szene verleiht der König in Gegenwart zahlreicher Granden Alba einen hohen Ritterorden (vgl. V. 2872–2877), um ihn und Domingo in Szene IV/10 beim Anblick der weinenden und blutenden, weil nach dem Zerwürfnis mit ihrem Gatten zu Boden gestürzten Königin als »Teufel« (V. 3810) zu beschimpfen, die »zum Rasen mich [...] bringen« (vgl. V. 3812). Am Ende des vierten Akts jedoch haben der Herzog und der Mönch das Wohlwollen des Königs zurückgewonnen: Albas »*Augen funkeln, Triumph ist in seinem Gang*«, als er aus dem Kabinett des Königs kommt, »[e]r eilt auf Domingo zu und umarmt ihn« (Sz.anw. in V. 4484). Solche Momente starker Emotionen ziehen das Publikum in ihren Bann und überdecken die fehlende Folgerichtigkeit und Beständigkeit im Handeln des Königs.

»Pathetische Rhythmik« der Affekte

Im fünften Akt erreichen die szenisch und verbal erzeugten Gefühlsstürme auf mehreren inhaltlichen Ebenen Höhepunkte. Die emotionalen Spannungen zwischen Karlos und dem Marquis, die mit dem für Alba und Domingo triumphalen Ende des vierten Aufzugs kontrastieren, deuten sich bereits zu Beginn in den Szenenanweisungen an, schlagen jedoch allmählich in Trauer wegen des bevorstehenden Todes von Posa um. Vom Schuss schon getroffen, erklärt er verfremdend, dass er vermutlich das Ziel sei, während Karlos das Sterben des Freundes symbolisch und ausdrucksstark mit vollzieht: Er »*fällt mit einem Schrey des Schmerzes neben ihm zu Boden*« und »*bleibt wie todt bey dem Leichnam liegen*« (Sz.anw. in V. 4731 und in V. 4735). Vom König angesprochen, der ihm seine Arme bietet, bricht der Thronfolger radikal mit seinem Vater, sinkt erneut an dem Toten nieder »*und nimmt an dem folgenden keinen Antheil mehr*« (Sz.anw. in V. 4850). Als Philipp sich außerdem durch einen Aufruhr seiner Macht beraubt glaubt, »*reißt [er] seinen Mantel ab und wirft ihn von sich*«. Diese drastische Symbolhandlung überbietet Schiller aber noch einmal, indem er dem Körper parallel zu Karlos die Lebenskräfte entzieht: »*Er [d. i. der König] bleibt ohnmächtig in Alba's und Lerma's Armen*«

preisgibt« (Karl Konrad Polheim, Von der Einheit des ›Don Carlos‹, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1985), S. 64–100, hier S. 81–85).

(Sz.anw. in V. 4876 und in V. 4878) und wird wie ein Kind zu Bett gebracht. Den totalen Bewusstseins- und Autoritätsverlust überwindet Philipp aber in Szene V/9 und übt trotzig Vergeltung wie Prinzessin Eboli in Auftritt II/9. Der Großinquisitor rügt Philipp jedoch erneut scharf wegen seiner Schwäche als Herrscher und verlangt herzlose Härte gegenüber dem Sohn, bevor in der Schlusszene die Emotionen zwischen doppeltem Abschiedsschmerz – über die Trennung von Karlos und Elisabeth sowie über den Tod des Freundes – und enthusiastischen Zukunftsentwürfen pendeln: »Einen Leichenstein will ich / Ihm [d. i. Posa] setzen, wie noch keinem Könige / Geworden – Ueber seiner Asche blühe / Ein Paradies.« (V. 5294–5297) ruft der Prinz »mit Begeisterung« (Sz.anw. in V. 5294) aus. Der überschwänglich bekundete Vorsatz zeigt exemplarisch, wie Schiller nicht nur konträre Gefühlslagen bis an äußerste Grenzen treibt, sondern auch einzelne Aussagen in Bildgegensätzen anschaulich verdichtet und so rhetorisch in Sentenzen zuspitzt.

Bei der langen, keineswegs vollständigen Beispielreihe emotionaler Aufwühlung und affektiver Umbrüche, die nicht nur verbal fesseln, sondern insbesondere szenisch, mimisch und gestisch den höchsten Wirkungsgrad anstreben, handelt es sich nicht um eine Begleiterscheinung im *Don Karlos*, sondern um dessen Zentrum, in dem die nicht inhaltlich, sondern theatralisch begründete Einheit besteht.²⁵ Um dieses Zentrum begrifflich zu fassen, eignet sich eine Bezeichnung, die Emil Staiger für das Gedicht *Klage der Ceres* geprägt hat: »pathetische Rhythmik«,²⁶ die auch als Rhythmik der Affekte oder Emotionen zu benennen wäre. Die »folgerechte Durchführung der Idee« werde »von der höheren Folgerichtigkeit der pathetischen Kurve aufgezehrt«. ²⁷ Unter Bezug auf den Anfang des *Wilhelm Tell* erläutert Staiger, dass die Rhythmik der Affekte in

25 Die Schiller-Forschung befasst sich überwiegend mit inhaltlichen Aspekten des *Don Karlos* und mit den Auswirkungen der langen Entstehungsgeschichte des Dramas (vgl. Rüdiger Zymner, Friedrich Schiller. Dramen, Berlin 2002, S. 69–72 (»Aspekte der Forschung«) sowie die Literaturhinweise in den Schiller-Handbüchern von Helmut Koopmann (Stuttgart 1998, S. 393 f.) und von Matthias Luserke-Jaqui (Stuttgart 2005, S. 108 f.)). Die szenisch-theatralische Anlage des Dramas, in der sich neben der Rhetorik die außerordentliche Begabung und Kunstfertigkeit des Dichters zeigt, findet dagegen zu wenig Beachtung.

26 Emil Staiger, Schillers »Klage der Ceres«, in: Weltbewohner und Weimaraner. Ernst Beutler zugeordnet, hg. von Benno Reifenberg und Emil Staiger, Zürich und Stuttgart 1960, S. 265–279, hier S. 276 f. Der Begriff hat sich bei der Untersuchung der Mythologie in Gedichten aus Schillers vorklassischer und klassischer Phase als sehr ergiebig erwiesen (vgl. Gerhard Friedl, Verhüllte Wahrheit und entfesselte Phantasie. Die Mythologie in der vorklassischen und klassischen Lyrik Schillers, Würzburg 1987, S. 154–160).

27 Staiger, Schillers »Klage der Ceres«, S. 276.

dem Gedicht den Theaterdichter verrate und worauf es diesem ankomme: nicht auf »die objektive Wirklichkeit«, sondern auf »die Wirkung, die diese Wirklichkeit im Gemüt des Publikums auslöst. Jetzt braucht er Entzücken und jetzt Beklemmung, jetzt Lust und jetzt Entsetzen und Trauer in der Symphonie der Affekte«. ²⁸

Schiller beschäftigte sich seit der Karlsschulzeit intensiv mit den menschlichen Affekten, zunächst unter dem Blickwinkel des Mediziners, später aus den Perspektiven des Theaterdichters, des Künstlers oder des Philosophen. In der Dissertation *Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* stellt er 1780 fest, dass »eine Empfindung, die das ganze Seelenwesen einnimmt, [...] in eben dem Grade den ganzen Bau des organischen Körpers [erschüttert]« ²⁹ und dass »[j]eder Affekt [...] seine spezifiken Aeussereungen, und so zu sagen, seinen eigenthümlichen Dialekt [hat], an dem man ihn kennt.« ³⁰ Der Anfang der 1790er Jahre verfasste Aufsatz *Ueber die tragische Kunst* beginnt mit dem Leitsatz »Der Zustand des Affekts für sich selbst [...] hat etwas ergötzendes für uns; wir streben, uns in denselben zu versetzen [...]«, ³¹ und in der Abhandlung *Ueber das Pathetische* leitet Schiller her, »wie die übersinnliche selbstständige Kraft im Menschen, sein moralisches Selbst, im Affekt zur Darstellung gebracht werden kann«:

Je entscheidender und gewaltsamer nun der Affekt in dem Gebiet der Thierheit sich äußert, ohne doch im Gebiet der Menschheit dieselbe Macht behaupten zu können; desto mehr wird diese letztere kenntlich, desto glorreicher offenbart sich die moralische Selbstständigkeit des Menschen, desto pathetischer ist die Darstellung und desto erhabener das Pathos. ³²

Daraus geht hervor, dass sowohl die Affekte als auch der Widerstand gegen sie und damit das im Pathos zu erkennende Erhabene zu Steigerungen drängen wie auch die Emotionen und Gefühlsumschwünge im *Don Karlos*.

Die wenigen Zitate aus unterschiedlichen Lebensphasen belegen, dass sich Schiller mit Affekten und ihrem körperlichen Erscheinungsbild intensiv, dauer-

28 Ebd., S. 274.

29 NA 20, S. 57.

30 Ebd., S. 68.

31 Ebd., S. 148. Der Aufsatz greift das paradoxe, seinerzeit viel diskutierte Problem »des Vergnügens an tragischen Gegenständen«, wie es im Titel eines zur gleichen Zeit entstandenen weiteren Aufsatzes Schillers heißt, auf und konzentriert sich dann auf die Erregung von Mitleid.

32 Ebd., S. 204 f. Den Aufsatz *Über das Pathetische* verfasste der Dichter ursprünglich als zweiten Teil der Schrift *Über das Erhabene*, in der er sich mit Kants Verständnis dieses Begriffs auseinandersetzt.

haft und kontextunabhängig befasst hat, sodass dieses Thema als eine Konstante seines Denkens zu betrachten ist. Darüber hinaus zeigen die bisherigen Ausführungen, dass die gesteigerte Körpersprache von Affekten auch für den Theaterdichter zum festen Bestand seiner Ausdrucksformen gehört. Als zum Beispiel Lerma Karlos in Szene IV/13 von dem Aufstieg Posas und der Brieftasche des Prinzen in den Händen des Königs berichtet, äußern sich der Schmerz des Thronfolgers über den Verlust des Freundes, das Gefühl der Verlorenheit und das Empfinden der Leere körperlich wirkungsvoller als verbal: Er »stützt sich auf das Geländer und sieht starr vor sich hinaus«: »Ich hab' ihn / Verloren. O! Jetzt bin ich ganz verlassen!« (Sz.anw. in V. 3979 und V. 3979 f.) Von Lerma auf seine Rettung und die Sorge um andere, die in Gefahr sind, angesprochen, »fährt« Karlos im Gedanken an Elisabeths Brief an ihn »auf« und »geht, heftig und die Hände ringend, auf und nieder« (Sz.anw. vor V. 3984 und in V. 3986). Ein derartiger Wechsel zwischen Erstarrung und energischer Bewegung bringt in zahlreichen Situationen des Dramas bei unterschiedlichen Figuren extreme Gefühlslagen und -kontraste zum Ausdruck,³³ deren Spannungen sich schlagartig in gewichtigen Erkenntnissen, weitreichenden Entschlüssen oder außergewöhnlichen Verhaltensweisen entladen. In solchen Fällen sprechen Körperhaltungen, Gesten und Gesichtsausdruck für sich, sie reden pantomimisch, ohne auf das gesprochene Wort angewiesen zu sein.³⁴ Die zahl- und umfangreichen Szenenanweisungen im *Don Karlos* insgesamt³⁵ belegen den hohen Stellenwert, den die ausdrucksstarke Körpersprache in Schillers Dramen spielt und der besonders krass beim Vergleich mit *Nathan der Weise* zu erkennen ist.³⁶ Lessing verwendet nämlich Szenenangaben äußerst sparsam, beschränkt sich auf das Notwendigste und gesteht ihnen keinen eigenständigen Wert zu, der über den Redetext hinausgeht.

33 Vgl. die Szenen I/3, V. 448; II/4, V. 1291–1302; II/6, vor V. 1462; II/8, in V. 1537 und V. 1633; II/9, vor V. 1887; III/1; IV/7, in V. 3660; IV/13, in V. 3947 und vor V. 3950; IV/19, in V. 4190; IV/20, nach V. 4201; V/3, nach V. 4647; V/6, in V. 4885–4890; V/7, nach V. 4955.

34 Die Ausdruckskraft der Mimik bringt Schiller in Szene I/5 zur Sprache, wenn Elisabeth Karlos mit der Möglichkeit konfrontiert, dass »seiner [d.i. Philipps] Liebe stumme Mienensprache / Weit inniger als seines stolzen Sohns / Verwegene Beredsamkeit mich rührten« (V. 706–708).

35 Vgl. insb. das wortlose Geschehen in den Szenen IV/19 und IV/20 (jeweils am Schluss), V/1 (Anfang), V/3 (Schluss), V/4 (in V. 4850 und V. 4855), V/7 (Schluss), V/9 (Anfang und Schluss).

36 Die Höhepunkte beider Werke, die Audienzszene mit den vorausgehenden Monologen im dritten Akt, gleichen sich in Anlage und Platzierung und in der Letzten Ausgabe übernimmt Schiller Lessings Gattungsbezeichnung »Ein dramatisches Gedicht«.

Der stumme »Chor« der Granden

Die Szenenanweisungen indizieren noch eine weitere Eigenart des Dramas. »[V]iele[] Granden« (Sz.anw. in V. 4735) bilden nämlich in fünf Szenen des fünften Akts einen stummen Chor. Die Begleitpersonen des Königs reagieren auf die Reden und Aktionen der Hauptfiguren oder kommentieren sie körpersprachlich, gestisch oder mimisch. Nachdem sie das vergitterte Zimmer betreten haben, stellen sie sich »in einen halben Kreis« um Philipp und Karlos, der noch »ohne alle Zeichen des Lebens« neben dem toten Posa liegt, »und sehen wechselsweise auf den König und seinen Sohn« (Sz.anw. in V. 4735): Intuitiv erfassen sie die Spannung zwischen den beiden, die sie verunsichert und ihre Loyalität spaltet. Als Karlos die vom Vater gewährte und durch das übergebene Schwert symbolisierte Freiheit ausschlägt, kommt Bewegung in die Granden (vgl. Sz.anw. nach V. 4742) – ihre gewohnte Ordnung wankt –, und als der Thronfolger Philipps Schwert in Händen hält, ziehen die hohen Adligen die ihren und wollen sich in Sorge um ihren Herrscher drängen (vgl. Sz.anw. in V. 4750 und in V. 4762), um ihn zu schützen und zu verteidigen. Während der demütigenden Anklagerede des Sohns schauen »[a]lle Granden [...] betreten und furchtsam« auf den König, der bewegungslos starr auf den Boden blickt (Sz.anw. in V. 4811) – sie fühlen sich mit ihm angegriffen – und im weiteren Verlauf sehen viele von ihnen weg, »verhüllen das Gesicht in ihren Mänteln« (Sz.anw. nach V. 4833) und alle weichen seinen suchenden Augen aus (vgl. Sz.anw. in V. 4850) – die Entwürdigung des Herrschers können sie nicht mehr ertragen. Angesichts der Rebellion geraten sie im Willen, den Monarchen zu retten, erneut in Bewegung (vgl. Sz.anw. in V. 4863), und als er sie resigniert auffordert, dem »jungen König« (V. 4874) zu huldigen, »drängen sich [alle] um den König herum und knieen mit gezogenen Schwertern vor ihm nieder« (Sz.anw. in V. 4876): Sie sind gewillt, die Macht des hinfalligen Sterblichen zu sichern.

Nachdem im »Gedränge vieler Granden« (Sz.anw. vor V. 5803)³⁷ die weitreichenden politischen Pläne Posas bekannt geworden sind (vgl. Szene V/8), erschrecken die Adligen über die Erscheinung des geistesabwesenden Königs (vgl. Sz.anw. vor V. 5016). Er konfrontiert sie mit dem Verfall der personengebundenen Macht, deren Teil sie selbst sind. Nachdem sich der schmerz erfüllte, kraftlose Philipp energisch zur Verschärfung des bestehenden Unterdrückungssystems aufgerafft hat, beobachten ihn, seine leeren Blicke am Anfang der Szene um-

37 In der Erstausgabe (NA 6, S. 313).

kehrend, »alle[] *Umstehenden* [die Granden, G. F.] *scharf*« (Sz.anw. in V. 5093), unschlüssig, ob er seine Worte in die Tat umsetzt. Als der Großinquisitor durch ihre Reihen geht, unterwerfen sie sich ihm wortlos, empfangen seinen Segen (vgl. Sz.anw. in V. 5143) und entfernen sich, um am Schluss König und Kirchenrichter bei der Festnahme des Sohnes zu begleiten. Der Chor der Granden veranschaulicht die überlieferte, Änderungen abwehrende Machtbasis Philipps, die für eine kurze Zeit brüchig wird, sinnlich und lenkt über seine inhaltliche Funktion hinaus die Aufmerksamkeit auf eine ästhetische Quelle für Schillers Drama: Denn in den Auftritten der vielen Granden wirken wie in den bedeutungsvollen nonverbalen, körpersprachlichen Ausdrucksweisen³⁸ Eindrücke aus Opern und Balletten nach, die der Dichter in jungen, prägenden Jahren in Stuttgart und Ludwigsburg sehen und hören konnte.³⁹

Elemente des höfischen Musiktheaters

Schillers Schwester Christophine Reinwald schreibt über das Leben der Familie in Ludwigsburg, die Theaterbesuche und deren Wirkungen auf ihren Bruder:

Den Offizieren mit ihren Familien wurde freier unentgeltlicher Zutritt gestattet. Daher kam es, daß statt einer Belohnung für Schülerfleiß der junge Schiller zuweilen mitgenommen wurde.

Es ist bekannt, wie glänzend damals unter der Regierung des Herzogs Karl die Opern, Schauspiele, Ballette gegeben wurden [...]. Ganz natürlich mußten diese Vorstellungen auf das junge lebendige Gemüt des jungen Schiller, der aus der ländlichen Einfachheit sich hier wie in eine Feenwelt versetzt glaubte, einen großen Eindruck machen. – Er war ganz Aug und Ohr, bemerkte alles genau und versuchte zu Hause, durch die Bücher, die er zu einem Theater bildete, von Papier Figuren ausschnitt und durch einen

38 Am Anfang des Thalia-Fragments von 1785 beschreibt eine ausführliche Szenenanweisung, wie die »zerstörte Gestalt« des Karlos wortlos, aber mit vielsagender Mimik, Gestik und Bewegung die Bühne betritt, vor der Statue von Biblis und Kaunus – die Zwillingschwester verzehrt sich in hoffnungsloser Liebe nach ihrem Bruder, bis aus ihren Tränen eine Quelle entsteht – »nachdenkend« stehen bleibt, sich mit wechselnden Gebärden von »Traurigkeit und Wut« entfernt und »heftig auf und nieder« rennt, bis er ermattet auf ein Sofa sinkt (NA 6, S. 347, Sz.anw. vor V. 1).

39 Während sich Karlos vor der Statue befindet, ist ländliche Flöten- und Oboenmusik zu hören (vgl. ebd.).

Faden geleitet sie ihre Rolle spielen ließ.⁴⁰ Dies wurde er aber bald überdrüssig und fing an, mit seinen Geschwistern und Schulfreunden selbst zu spielen. [...] Er übertrieb durch seine Lebhaftigkeit alles.⁴¹

Peter Michelsen hat in *Studien zu Schillers »Räubern«*⁴² diese Einflüsse sowohl im Detail als auch im Hinblick auf die Aufführungspraxis und deren ästhetische Konzepte untersucht, die Notwendigkeit outrierter Gebärden auf den großen Bühnen des barocken Musiktheaters am württembergischen Hof begründet und die durch solche Körpersprache und Mimik dargestellten Affekte in Schillers erstem Drama nachgewiesen.⁴³ Unter Herzog Karl Eugen gehörte die Oper »zu den glänzendsten Erscheinungen, welche die Geschichte dieser Kunstform aufzuweisen hat«,⁴⁴ die Kompositionen Nicolo Jommellis, denen Texte Pietro Metastasios zugrunde lagen und für die Innozenz Colomba prächtige Bühnenbilder anfertigte, krönten höfische Festlichkeiten.⁴⁵ Dazu trugen auch die Ballette Jean Georges Noverres bei, zu deren Choreografie Jo-

40 Schiller antizipiert damit im Kindesalter das Spiel mit Theaterfiguren, die im 19. Jahrhundert als Kostümbilderbögen angeboten wurden (vgl. Jutta Assel und Georg Jäger, Friedrich Schillers *Don Carlos*. Kostümbilderbogen, 2009, <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/friedrich-schiller/don-carlos/don-carlos-kostuembilderbogen.html> (30.12.2022)).

41 Schillers Jugendjahre. Eine Skizze von Christophine Reinwald geb. Schiller, des Dichters Schwester, in: Schillers Gespräche, hg. von Freiherr von Biedermann, München o. J., S. 5–10, hier S. 8 f.

42 Peter Michelsen, Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers »Räubern«, Heidelberg 1979, Erster Teil: »Die große Bühne«, S. 9–63, vorher veröffentlicht im Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 8 (1964), S. 57–111. Die zu Beginn des zweiten Teils (»Der Bruch mit der Vater-Welt«, S. 65–107) zusammengefassten, anhand der *Räuber* nachgewiesenen Erkenntnisse des ersten Teils münden in die Überzeugung, dass sie »sich, auch für das gesamte übrige dramatische Œuvre Schillers, vielfältig vermehren [ließen], und dabei wären sicherlich noch mancherlei Aufschlüsse und Klärungen zu erzielen« (S. 66). Dieser Impuls unterstützte die Arbeit an dem vorliegenden Aufsatz, der mit *Don Karlos* ein Werk untersucht, dessen Entstehung von Mannheimer Bühnenerfahrungen völlig anderer Provenienz als in Stuttgart begleitet war und an dem deshalb besonders deutlich zu sehen ist, wie Schiller Elemente des spätbarocken Musiktheaters in seine Dramen integriert.

43 Der Sammelband *Schiller und die höfische Welt* vereinigt Untersuchungen zum gesamten Spektrum des im Buchtitel annoncierten Themas.

44 Hermann Abert, Die dramatische Musik, in: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, 2 Bde., hg. vom Württembergischen Geschichts- und Altertums-Verein, Eßlingen 1907/1909, Bd. I, Siebter Abschnitt, S. 557–611, hier S. 557.

45 Vgl. Rudolf Krauß, Das Theater, in: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, Bd. I, Siebter Abschnitt, S. 485–554, hier S. 502 und Bertold Pfeiffer, Die bildenden Künste unter Herzog Karl Eugen, in: Ebd., Bd. I, Achter Abschnitt, S. 615–758, hier S. 685.

hann Joseph Rudolph und Florian Deller die Musik komponierten und durch die »dieser Kunstzweig in Stuttgart seinen höchsten Glanz [erreichte]«.46 Noverres weitreichende Reform des Balletts, die er in Briefen erläutert, begründet und im Begriff »ballet d'action« zusammenfasst,47 verlagerte den Schwerpunkt von den bisher üblichen geometrischen Formen und virtuosen Tanzeinlagen auf »[b]edeutende Begebenheiten und leidenschaftliche Seelenregungen«, die »ohne Sprache durch Bewegung des Körpers mit Hilfe des Gesichtsausdrucks verdeutlicht werden [sollten]«.48 Und Dellers musikalische Interpretationen versuchen sich »in der Schilderung seelischer Stimmungen und fortlaufender dramatischer Handlungen, also gewissermaßen in programmatischer Musik«.49 Auch der Oper kam es zu, heftige Leidenschaften darzustellen und im Publikum zu erregen.50 Jommellis »Hauptziel [...] war die Vertiefung der dramatischen Seite« der italienischen Oper und die Stärkung der »ausdrucksvolle[n] Deklamation« gegenüber dem *bel canto*.51 Obwohl Jommelli und Noverre Ende der 1760er Jahre Stuttgart bereits verlassen hatten, wurden ihre Opern und Ballette neben denen anderer Komponisten und Choreografen weiterhin aufgeführt:52 »Die choreographischen Werke Noverres erfreuten sich am württembergischen Hofe besonderer Beliebtheit. Die besten davon wurden häufig wiederholt, und man griff auch noch auf sie zurück, nachdem ihr Erfinder längst abgegangen war.«53

46 Krauß, *Das Theater*, S. 511 f.

47 Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, vom Herrn Noverre. Aus dem Französischen übersetzt [von Gotthold Ephraim Lessing und Johann Joachim Christoph Bode], Hamburg und Bremen 1769, neu hg. von Kurt Petermann, München 1977. Im Folgenden wird der Kurztitel *Briefe* verwendet.

48 Krauß, *Das Theater*, S. 512; vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 23–25 und Gabriele Brandstetter, »Die Bilderschrift der Empfindungen« – Jean-Georges Noverres *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets* und Friedrich Schillers Abhandlung *Über Anmut und Würde*, in: Schiller und die höfische Welt, S. 77–93, hier S. 77–79. Noverres Reformen erfolgten zwar »auf Grund einer Wendung zum ›Natürlichen‹«, doch »mußte die Übernahme dieser tänzerischen Mittel auf das Sprechtheater [...] als ›unnatürlich‹ erscheinen, ja als ein Rückgriff auf [...] schon überwundene ›barocke‹ Stilmittel« (Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 27).

49 Abert, *Die dramatische Musik*, S. 583.

50 Vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 13–15.

51 Abert, *Die dramatische Musik*, S. 562.

52 Z. B. 1770, 1771, 1772 und 1773 *Fetonte* und 1778 *Demofonte* von Jommelli (vgl. Krauß, *Das Theater*, S. 532 und Gero von Wilpert, *Schiller-Chronik. Sein Leben und sein Schaffen*, Stuttgart 1958, S. 27) oder 1770, 1771, 1772 und 1779 *Calliroe* von Sacchini mit einem Libretto von Matteo Verazi (vgl. Krauß, *Das Theater*, S. 532 und Wilpert, *Schiller-Chronik*, S. 29).

53 Krauß, *Das Theater*, S. 512; vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 27.

Schiller hat solche Ballette sicher gesehen, die »teils selbständig, teils in Verbindung mit den großen Opern gegeben wurden«. ⁵⁴ Engere Kontakte zu den Darstellern und Musikern bestanden deshalb, weil die in den 1770er Jahren eingerichteten Musik-, Mimik- und Ballettschulen, um wegen Sparzwängen einheimische Nachwuchskräfte auszubilden, der Karlsschule angegliedert waren und die Eleven bei Aufführungen als Laiendarsteller mitwirkten. ⁵⁵ Es ist also anzunehmen, dass die »sinnliche Anschauung« von Affekten auf den höfischen Bühnen und das Erleben von deren Wirkung den jungen Theaterdichter maßgeblich und stärker geprägt haben als »Tradition und Sentenzen« ⁵⁶ und dass sogar Schillers theoretische Ausführungen über seelische Erregungszustände und ihre körperlichen Erscheinungsformen auf das Musiktheater zurückgehen. So könnte der Dichter eine ähnlich pathetische Szene wie die, in der Posa durch die Ermordung Prinzessin Ebolis verhindern will, dass sie eine gefährliche, aber nicht näher bestimmte Information weitergibt, die ihr, so glaubt er, der Prinz verraten hat (vgl. Szene IV/17), am 10. Januar 1779, dem Geburtstag Franziskas von Hohenheim, in dem Ballett *Medea und Jason* gesehen haben, »wo Medea sich bemühet selbst die Stimme der Natur zu ersticken, wo sie den Dolch auf ihre beyde Söhne züket, die ihr mit empor gehobenen Händen zu Fuße fallen und um ihr Leben bitten«. Dieser Augenblick mache »ein solches entsezliches Gemählde, das die Herzen zerfleischet und den Zuschauer nöthiget, die thränende Augen abzuwenden, aus Furcht, das Blut dieser Unschuldigen fließen zu sehen«. ⁵⁷

54 Krauß, *Das Theater*, S. 512; vgl. ebd., S. 532 und Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 27.

55 Vgl. Krauß, *Das Theater*, S. 533 f. und Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 27 f.

56 Ueber das gegenwärtige teutsche Theater, 1782. (NA 20, S. 79).

57 Joseph Uriots Bericht, in: *Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*. *Denkmäler deutscher Tonkunst I*, Bd. 43/44, hg.von Hermann Abert, Leipzig 1913, S. XLVIII; vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 31 f. Diese Situation verwendet Schiller noch 1793 gegen Ende des Aufsatzes *Über das Pathetische* als Beispiel, um Lasterhaften die »Anlage zur wahrhaften moralischen Freiheit« und damit das Erhabene ästhetisch nachzuweisen (NA 20, S. 220 f.). Und im »Schaubühnenaufsatz« veranschaulicht er 1784 die Gerichtsbarkeit der Bühne ebenfalls an der Mutter, die ihre Kinder tötet: »Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gesez mehr vorhanden ist, wird uns Medea noch anschauern, wenn sie die Treppen des Pallastes herunter wankt, und der Kindermord jezt geschehen ist.« (NA 20, S. 92) Es reicht an dieser Textstelle aus, die Tat bloß zu benennen, um sich an bekannte Bühnenszenen zu erinnern und die von ihnen ausgehende Wirkung zu erzeugen.

Auch in Schillers Drama sagen die Körperhaltungen mehr als die gesprochenen Worte, wenn der Marquis »zum Himmel sehend,⁵⁸ den Dolch auf ihre [d. i. Ebolis] Brust gesetzt [...] in dieser Stellung zweifelhaft ruhen [bleibt]«, die Prinzessin »an ihm niedergesunken [ist] und [...] ihm fest in's Gesicht [sieht]« und der Ritter dann »die Hand langsam sinken« und »[n]ach einem kurzen Besinnen [...] den Dolch fallen [läßt] und [hinaus] eilt« (Sz.anw. in V. 4124 bis Sz.anw. nach V. 4132). Schiller verändert die Bedeutung des Bildes allerdings, denn Eboli fordert Posa auf, sie zu töten, weil sie »[v]erdient [habe] zu sterben« (V. 4130), doch der Marquis erkennt das Feige und Barbarische einer solchen Tat und vollendet sie nicht,⁵⁹ weil ihm plötzlich ein anderer Ausweg einfällt. Bei dem in die personelle Konstellation des *Don Karlos* übertragenen Medea-Bild handelt es sich um einen »starke[n] Theaterstreich« mit einer »Entgegenstellung« und »plötzliche[n] Veränderung« von Empfindungen, die sich, so Noverre in Ausführungen zu seinem Ballett *Zaire*, dem Beschreiben und Begreifen entzögen.⁶⁰ Solche ›Theaterstreiche‹ lehnt Lessing ab.⁶¹ Schiller jedoch dienen derartige

- 58 Wenn der Blick zum Himmel bedeutet, dass Posa seine Tat vor Gott rechtfertigen zu können glaubt, so unterstreicht diese Geste in der Erstausgabe von 1787 ein Satz, der in der letzten Fassung von 1805 fehlt: »Diesen Mord / getrau' ich mir, an deinem Weltgericht / noch auszufechten.« (NA 6, S. 253, V. 4827–4829) Noch in der Letzten Ausgabe vertraut Schiller also der Aussagekraft der Gesten, die keiner Worte bedürfen.
- 59 Mit dem Tod durch den Dolch werden mehrere Personen in den Balletten *Amor der Corsar, oder die Schiff[fa]rth nach Cythere* und *Der Eifersüchtige ohne Nebenbuhler* von Noverre bedroht, die er im letzten seiner *Briefe* beschreibt (vgl. Noverre, *Briefe*, S. 324–341). Er vermutet deshalb, dass man ihn »vielleicht den Mann mit den Dolchen nennen« wird (ebd., S. 335).

Gabriele Brandstetter (»Die Bilderschrift der Empfindungen«, S. 78 f.) geht davon aus, dass Schiller »höchstwahrscheinlich Noverres *Briefe* bekannt [waren], vermittelt durch Joseph Uriot, der nicht nur Chronist der jährlichen Feste zur Zeit von Karl Eugens Geburtstag, der Opern- und Ballettaufführungen in der Karnevalszeit war, sondern auch (ehemals) Schauspieler, Schauspiellehrer am Musik- und Mimikinstitut der herzoglichen Akademie und schließlich: Französischlehrer Schillers.« Vgl. auch Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 28 f. Es ist davon auszugehen, dass der »Mann mit den Dolchen« und die Gründe für diese Zuschreibung zwischen dem angehenden Dichter und seinem Lehrer zur Sprache kamen. Uriot trug in seinem Unterricht »mit der lebhaften Charakteristik, welche den ehemaligen Acteur verriet, ganze Scenen aus Molière, Racine, Voltaire usw.« vor (J. Minor, *Schiller, sein Leben und seine Werke*, Bd. 1, Berlin 1890, S. 114. Zit. nach Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 28). Auf diese Dichter beruft sich auch Noverre im letzten Brief, in dem er das Ballett *Der Eifersüchtige ohne Nebenbuhler* als »eine Verbindung der hervorstechendsten Auftritte, aus verschiedenen Dramen unsers Theaters« und der »Gemälde der besten Meister« bezeichnet (Noverre, *Briefe*, S. 343 f.).

60 Noverre, *Briefe*, S. 317 f. (14. Brief).

61 Vgl. Anm. 18.

Coups dazu, die Handlung voranzutreiben, eine neue Richtung einzuschlagen oder emotionale Kehrtwenden zu vollziehen.⁶² Die Posa-Eboli-Szene gibt Aufschluss, wie der Dichter auf visuelle Ausdrucksformen in Oper und Ballett zurückgreift, sie gleichzeitig mit einem neuen Sinngehalt versieht und ihnen so eine eigene, zeitgemäße Bedeutung zuschreibt. Später erklärt Posa nämlich dem gefangenen Karlos, wie in diesem Augenblick Verzweiflung seine Sinne umnachtet und ihm alles Menschliche geraubt habe, sodass er »zur Furie, zum Thier« geworden sei, bis »ein Sonnenstrahl in meine Seele« gefallen sei (V. 4673–4675), der Gedanke des Selbstopfers, um das große Befreiungsvorhaben zu retten. Das Innehalten und die abrupte, durch den Gegensatz von Dunkel und Licht zuge-spitzte Umkehrung des momentanen Verhaltens, in dem sich auf einer Vorstufe schon der Begriff des ›Erhabenen‹ abzeichnet, den Schiller bei seinen Kant-Studien entdecken wird,⁶³ richten die gesamte weitere Handlung neu aus. Denn der Entschluss zum Selbstopfer, für das jedoch so wenig wie für die Verhaftung des Freundes oder die Mordabsicht ein plausibler Grund zu erkennen ist, begründet den Verrat am König und dessen Reaktionen, drei hochemotionale Abschiedsszenen sowie den Angriff des Thronfolgers auf die königliche Autorität und die Restauration der monarchischen Macht.

Der Einfluss von Oper⁶⁴ und Ballett zeigt sich nicht nur in einzelnen Situationen, sondern im rhythmischen Auf und Ab der Emotionen, wie es Noverre beschreibt:

Die Pantomime ist ein Pfeil, die großen Leidenschaften drücken ihn ab; es ist eine Menge Blitze, die schnell auf einander folgen; die Gemälde, die

62 Vgl. etwa Ebolis Einladungsbrief an Karlos (II/4) oder den Brief des Königs an die Hofdame, in dem er um ihre Gunst wirbt (II/8); Philipps übersteigerte Eifersucht, deren Grundlosigkeit der Menschenkenner, als den er sich selbst bezeichnet (vgl. V. 3293 f.), durchschauen müsste (III/1–5; IV/7–9); sein Wagnis, sich auf Posa, seinen Widersacher, über den er nichts weiß, als Vertrauten einzulassen, um Wahrheit zu finden (III/5 und III/7); die Ohnmacht des Königs (Ende V/4) und sein Auftritt danach (V/9); der im Hintergrund agierende Großinquisitor, dem sich alle, auch Philipp, unterwerfen (V/10).

63 Vgl. Friedl, Verhüllte Wahrheit und entfesselte Phantasie, S. 48–65.

64 Wenn Schiller 1788 in der Rezension von Goethes *Egmont* die Erscheinung Klärchens als »Salto mortale in eine Opernwelt« verwirft, so spricht er sich nicht gegen diese Kunstform aus, sondern gegen den abrupten Übergang »der wahrsten und rührendsten Situation« in einen szenisch dargestellten Traum (NA 22, S. 208 f.). In seiner späteren Bühnenbearbeitung reduziert er, was Egmont träumt, auf eine verbale und pantomimische Wiedergabe (vgl. NA 13, S. 71 und die Erläuterungen dazu auf S. 354–357). Zu Einwänden gegen eine vermeintliche Abneigung Schillers gegen die Oper (vgl. NA 22, Erläuterung auf S. 406) vgl. Michelsen, Der Bruch mit der Vater-Welt, S. 19.

daraus entstehen, sind voller Feuer, sie dauern nur einen Augenblick und machen alsobald andern Platz.⁶⁵

Dieser schnelle Wechsel extremer Gefühle lässt sich in Szene II/8 beobachten, in der die zuvor schon angereicherten Emotionen von Karlos und Eboli aufeinanderprallen, zwischen Höhen und Tiefen wechseln, sich verschränken und verstärken und sich nicht nur verbal, sondern auch mimisch, gestisch und körpersprachlich äußern. Die Glückserwartung des Prinzen, die sich in energischer Bewegung zeigt, schlägt beim Betreten des Zimmers sofort in lähmende Enthüllung seines Irrtums um, die ihn wiederum erstarren lässt (vgl. Sz.anw. in V.1537). Die Prinzessin verbirgt ihr Befremden über diese unwillkürliche Reaktion nur mühsam und versucht mit Worten, Lautenspiel und »ihrer ganzen [...] Munterkeit« (Sz.anw. nach V.1606) vergeblich, Karlos aus seiner emotionalen Fixierung auf die Königin zu reißen. Nur »mit Gewalt« (Sz.anw. in V.1641) kann sie Karlos, der »in schrecklicher Beängstigung« (Sz.anw. in V.1638) hinaus ins Freie will und sich fühlt, »als rauchte hinter mir die Welt / In Flammen auf« (V.1640 f.), zurückhalten.

Als Anspielungen auf vermeintliche Zeichen seiner Zuneigung nicht fruchten, ändert sie ihre Strategie und eröffnet ihm, dass er ihr Richter und Retter sein solle (vgl. V.1749 und V.1752). Karlos ist »heftig ergriffen« (Sz.anw. in V.1757), als sie von Zudringlichkeiten anderer Männer berichtet. Sie versichert, ihre Liebe »[d]em Einzigen, den ich mir auserlesen« (V.1785) – sie meint Karlos –, aufzubewahren, der ihre Gefühle jedoch nicht erwidere, und entfacht damit das Mitgefühl des Prinzen, der, »voll Feuer auf sie zugehend« (Sz.anw. in V.1808), ihr widerspricht, sie tröstet, indem er »sie voll Zärtlichkeit in die Arme schließt« (Sz.anw. in V.1813) und sich als Rettungengel ausgibt (vgl. V.1827), was sie »mit dem vollen Blick der Liebe« (Sz.anw. in V.1827) als Bekenntnis seiner Gegenliebe missversteht: »Sie nimmt seine Hand, und will sie küssen« (Sz.anw. in V.1830). Karlos jedoch zieht sie zurück, woraufhin die Prinzessin erklärt, sich mit der Rolle seiner Mätresse zu begnügen.

Als sie ihn wegen seines zögerlichen Liebesgeständnisses rügt, erkennt Karlos die Verwechslung und beide werden von ungeheuren Affekten überwältigt, in denen die körperlichen Bewegungen die sprachlichen Äußerungen überlagern, übertreffen und verdrängen: Karlos' »Kniee wanken, er hält sich an einen Stuhl, und verbüllt das Gesicht«. Nach »[e]ine[r] lange[n] Stille« und einem lauten Schrei der zu Boden fallenden Hofdame richtet sich der Prinz auf und beklagt »im Ausbruch des heftigsten Schmerzes« den Sturz »von allen meinen

65 Noverre, Briefe, S. 319 (14. Brief).

Himmeln« (V. 1859). Die Prinzessin verbirgt »*das Gesicht in das Küssen* [sic]«, der Thronfolger wirft sich vor ihr nieder, aber sie »*stößt ihn von sich*« und drängt »*ihn mit Gewalt weg*!« (alle Sz.anw. zw. V. 1857–1866). Beide werden von Entsetzen und Scham überwältigt und verlieren ihren Halt. Während Karlos unterwürfig seine Schuldlosigkeit beteuert, weist sie ihn physisch und verbal brüsk ab. Ebolis Kampf um die Liebe des Prinzen endet für beide mit einem Debakel, das im Ringen um den Brief des Königs ausklingt, den Karlos, nachdem er dessen Tragweite erkannt hat, »*frohlockend*« emporhält, während die Prinzessin »*in Verzweiflung die Hände*« ringt (Sz.anw. nach V. 1882 und nach V. 1879). Die Euphorie des Prinzen über das entlarvende Briefdokument, das ihn zum dritten Mal mit der Hoffnung auf Elisabeth erfüllt, zerstört Posa jäh, indem er es im Kartäuserkloster vernichtet.

Bewegungen und Kontraste

Das Stilmittel des Kontrasts kennzeichnet Schillers gesamtes dichterisches und nicht-literarisches Werk, und zwar nicht nur in sprachlichen Einzelheiten,⁶⁶ sondern auf allen Gestaltungsebenen, der des Raums, der Personen, des Inhalts, der Bewegungen und sogar des Hörens. In Szene VI/4 ertönt »*von ferne ein verworrenes Getöse von Stimmen und ein Gedräng vieler Menschen. Um den König herum ist eine tiefe Stille. [...] Der Tumult kommt näher und wird lauter.*« (Sz.anw. zw. V. 4850–4855) Das akustische Geschehen, dessen musikaltheatralische Umsetzung sich geradezu aufdrängt, und die Mimik der Granden antworten auf die Entwürdigung des Herrschers durch den Sohn. Das wortlose Urteil seiner Getreuen spricht der König in Enjambements selbst aus, die den Bruch mit Karlos und den Verlust seiner Autorität formal zum Ausdruck bringen: »*Jeder Blick am Boden – jedes / Gesicht verhüllt! – Mein Urteil ist gesprochen. / In diesen stummen Mienen les' ich es / Verkündigt. Meine Unterthanen haben mich / Gerichtet.*« (V. 4851–4855) Bewegungen kontrastiert Schiller nicht nur in extremen Gefühlslagen auf drastische Weise mit

66 Einige Beispiele aus Szene I/5 des *Don Karlos*, dem ersten, emotionsgeladenen Zusammentreffen des Prinzen mit Elisabeth: »*Augenblick*« (V. 624, V. 639 und V. 658) / »*Ewigkeit*« (V. 664, vgl. auch V. 629); »*Blutgerüste*« / »*Paradiese*« (V. 638 f.); Glück (vgl. V. 681) / »*Höllqual*« (V. 683); stumm / beredsam (vgl. V. 706 und V. 708); »*müssen*« / »*wollen*« (V. 722–726); »*der Unglücklichste*« / »*[d]er Glückliche*« (V. 727 und V. 730); »*hell*!« / »*dunkel*« (V. 747 f.); »*Dolche*!« des Gewissens« / »*Wollust Gott zu seyn*« (V. 791 f.).

Erstarrung,⁶⁷ sondern auch subtiler, um etwa das heikle erste Zusammentreffen Philipps mit Posa zwischen den Auftritten III/9 und III/10 vorzubereiten. Der Marquis macht im Kabinett des Königs »*einige Gänge durch das Zimmer, und bleibt endlich in ruhiger Betrachtung vor einem Gemälde stehen*« (Sz. anw. nach V. 2974). Die Irritation in dem vorausgehenden Monolog und die aus ihr heraus entwickelte Absicht wirken in den Körperbewegungen nach und überlagern sich mit der Suche nach einer angemessenen Strategie, die dem Ritter beim Anschauen eines Bildes einfällt. Währenddessen steht der König »*an der Thüre still, und sieht dem Marquis eine Zeitlang zu, ohne von ihm bemerkt zu werden*« (Sz.anw. nach V. 2974). Er versucht, indem er die äußere Erscheinung und das Verhalten Posas betrachtet, der sich den höfischen Gepflogenheiten nicht anpasst, einen ersten Eindruck von ihm zu gewinnen. Der Ritter geht, als er den König bemerkt, ihm entgegen. Zu Beginn ihres zweiten Zusammentreffens kehrt sich diese Bewegung in Szene IV/11 jedoch um: Jetzt geht Philipp »*dem Marquis einige Schritte entgegen*« (Sz.anw. in V. 3817). Der Kontrast veranschaulicht das veränderte Verhältnis zwischen beiden: Anfangs tritt der König, »*einige Befehle*« (Sz.anw. nach V. 2974) gebend und seine innere Verfassung wie in Szene III/7 überspielend, Posa standesgemäß gegenüber, später ist er nach dem ehelichen Eklat bereit, sich den Informationen und Maßnahmen des Marquis völlig auszuliefern.

Ähnliche Effekte ergeben sich durch die Bewegungen – und Gesten – der Granden, wenn sie einerseits am Anfang von Auftritt III/7 beim Erscheinen des Herrschers »*die Hüte ab[nehmen] und [...] zu beiden Seiten aus[weichen], indem sie einen halben Kreis um ihn bilden*« (Sz.anw. in V. 2866) und andererseits in Szene V/5 nach dem Eingeständnis seiner Machtlosigkeit mit bloßen Schwertern eng um den König knien.⁶⁸ Beim Öffnen und Schließen des Kreises formieren sie sich zu einem aussagekräftigen Tableau wie im Ballett oder wie ein Opernchor (vgl. Kapitel »Der stumme ›Chor‹ der Granden«).⁶⁹ Nicht einheit-

67 Vgl. Anm. 33.

68 Vgl. Kapitel »Der stumme ›Chor‹ der Granden«. Die im Mittelalter bei Rittern gebräuchliche Waffe war Ende des 16. Jahrhunderts nicht mehr zeitgemäß und deshalb wirklichkeitsfern, auf der Stuttgarter Opernbühne aber durchaus zu sehen (vgl. Michelsen, Der Bruch mit der Vater-Welt, S. 11–13 und S. 57–59).

69 Zur in Ludwigsburg und Stuttgart gepflegten »Kunst der Choreographie« und die »mit Hilfe von Massenbewegungen« erzeugten »pathetische[n] Effekte« vgl. Michelsen, Der Bruch mit der Vater-Welt, S. 44–47, Zitate S. 44. »Indem die Menge in steter Beziehung auf den Helden komponiert wird, dessen Geschicke gerade durch die Harmonie oder Disharmonie mit den Massen heftig oder schmelzend auf die Gemüter wirkt, wird sie in die dramatische Gesamtkonstellation eingeordnet« (ebd., S. 47).

lich, sondern diffus verlaufen die Bewegungen am Schluss des vierten Akts im Vorzimmer des Königs, die in dem berühmten Satz Lermas »Der König hat / Geweint« (V. 4465 f.) gipfeln und einen Kontrast zu der unheimlichen Ruhe am Anfang des fünften Aufzugs bilden. Dass etwas Dramatisches passiert, deutet sich nämlich nur indirekt durch die Unruhe im Vorzimmer des Königs an, bis Lermas Nachricht die Spannung löst. Seine Worte wiederholen die zahlreichen Anwesenden im Unterschied zur vorausgehenden Betriebsamkeit dann doch »*zugleich, mit betretnem Erstaunen*« (Sz.anw. in V. 4466), um die Wirkung zu steigern. Das außergewöhnliche Ereignis erhöht und erniedrigt Schiller gleichermaßen, indem Domingo und Lerma ihre Empfindungen mit extrem gegensätzlichen Adjektiven zum Ausdruck bringen: Jenem ist »so feierlich, / So bang« (V. 4442 f.) zumute, dieser bezeichnet, »blaß wie eine Leiche«, als »teufelisch« (V. 4463–4465), was er gesehen hat.

Die in Bewegungen und Gebärden zum Ausdruck kommenden und durch Kontraste verstärkten Emotionen und Affekte lehnen sich offenbar an die Aufführungspraxis des Stuttgarter Tanztheaters an, die Schiller möglicherweise am 10. Januar 1778⁷⁰ am Beispiel des Balletts *Orfeo et Euridice* von Noverre zu Dellers Musik erleben konnte: Orpheus beklagt

den Verlust seiner Gattin am Ufer des Acheron. Plötzlich lassen sich die Schreie des Orkus vernehmen. [...] Orpheus [gewinnt] den Totenfährmann und nun »öffnen sich die Pforten der Hölle ächzend«.

Die zweite Szene führt uns nach den elysischen Gefilden, wo Orpheus die Entschwundene erstmals wieder sieht, umgaukelt von den Reigen der seligen Geister. In der dritten Szene langt Orpheus vor dem Palast des Pluto an, der uns in seiner finsternen Hoheit [...] vorgeführt wird. [...] Allein trotz seines Erfolgs bei dem Fürsten des Hades erfolgt in der großen, streng programmatisch durchgeführten vierten Szene die Katastrophe. [...] Eurydice, die die scheinbare Kälte des Gatten nicht begreift, leidet alle Qualen der Eifersucht. Die Dämonen der Unterwelt versuchen sie ihm zu entreißen, da wirft sie sich ihm an die Brust. Nochmals gelingt es dem Sänger, die Dämonen zu rühren, da erscheint Tisiphone und vollzieht selbst die Trennung der Liebenden. [...] Dumpf grollend ist sein [d. i. des musikalischen Satzes] Beginn, bald jagen sich die Violinen in charakteristischen Imitationen. *Da bricht die Bewegung plötzlich ab* [...] Und nun erscheint noch-

⁷⁰ Vgl. Krauß, Das Theater, S. 538, Uriots Bericht, in: Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, S. XXXVI und Wilpert, Schiller-Chronik, S. 27.

mals Orpheus' rührender Gesang [...]. In der fünften Szene jagt Amor den Furien schmerz erfüllt nach, in der sechsten treffen wir den trauernden Orpheus an der Quelle des Hebros, von Nymphen umgaukelt [...]. [A]uf Orpheus' Saitenspiel hin [verschönert] sich die Szene [...], Orangenbäume und Rebstöcke [sprießen] empor [...] und wilde Tiere erscheinen. Darauf wird Orpheus in der achten Szene von den rachedürstenden Nymphen und Mänaden zerrissen. Bacchus erscheint und zügelt die Rasenden. Die Erde öffnet sich, Amor erscheint mit der befreiten Eurydice, worauf Bacchus seinerseits Orpheus wieder ins Leben zurückruft.⁷¹

Deller zielte, »namentlich im ›Orpheus‹, [...] auf eine vollständige Dramatisierung des Balletts nach Noverres Vorbild«,⁷² der am Anfang des dritten Briefs nicht nur die Notwendigkeit von Gegensätzen, sondern »heftige Leidenschaften« im Ballett mit der Größe des Theaters begründet:

Unsere Kunst ist gewissermaßen der Perspektiv unterworfen; das Kleine verliert sich in der Entfernung. Die Gemälde des Tanzes erfordern Züge, die sich ausnehmen, große kühne Massen, kräftige Charaktere, und Gegenstellungen und Kontraste, die eben so künstlich ausgespart, als in die Augen fallend seyn müssen.⁷³

Die Größe von Theaterraum und Bühne verlangten Szenen mit klarem, aussagekräftigem Gehalt, der sich durch Gegensätze und ausgeprägte, entschiedene Charaktere ergebe, die nicht psychologisch vielschichtig entworfen sein können. Noverres Sätze skizzieren nicht nur die ästhetische Basis seiner Tanzkunst, sondern auch die der Dramen des jungen – und klassischen? – Schiller. Dessen »kräftige«, auf die jeweilige Situation zugeschnittenen Charaktere stehen oft im Kontrast zueinander oder verkörpern Gegensätze innerhalb der eigenen Person wie Philipp, der über ein riesiges Reich herrscht, in Privatangelegenheiten aber, von Zweifeln geplagt, Hilfe sucht, oder der körperlich hingefällige Großinquisitor, der über eine ungeheure Machtfülle verfügt und seine Grundsätze unnachsichtig durchsetzt. Mit Karlos, der heftigen Gefühlsschwankungen unterworfen ist, und Posa, der weit vorausschauend plant, vernunftgesteuert argumentiert und rational agiert, haben sich zwei junge Menschen mit

71 Abert, *Die dramatische Musik*, S. 583–585. Herv. durch G.F. Vollständige und ausführlichere Inhaltsangaben samt Besetzungsliste und Beschreibung Uriots in: *Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. XXXI–XXXVI.

72 Hermann Abert, *Einleitung*, in: *Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, S. V–XXIV, hier S. XVII.

73 Noverre, *Briefe*, S. 26; vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 39 f.

konträren Wesenszügen freundschaftlich verbunden und der redliche Lerma bildet den Gegenpol zu den konservativen Intriganten Alba und Domingo.

Einen krassen Gegensatz stellen Prinzessin Eboli und Elisabeth dar, deren Charaktere Posa im Kartäuserkloster unterscheidet (vgl. V. 2329–2368): Die Hofdame bediene sich der Tugendhaftigkeit, die ihr Karlos zuspricht, nur egoistisch als Mittel, um ihn für sich zu gewinnen, wende sich aber von ihr ab, wenn sie keine Gegenliebe finde; für die Königin dagegen sei moralisches Verhalten Selbstzweck, sie beschreibe »[d]ie schmale Mittelbahn des Schicklichen« (V. 2361) sicher und konsequent. Der Marquis verdeutlicht seine Einschätzung durch einen allegorischen Vergleich zwischen einer natürlich wachsenden Pflanze und einem in rauem Klima künstlich gezüchteten Zweig, untermauert sein Urteil durch zahlreiche sprachliche Gegensätze,⁷⁴ erhöht die Königin zum Ideal und erhebt sie zur angebeteten Göttin (vgl. V. 2332 und V. 2362), die »angeborene[] stille[] Glorie« (V. 2356) umgebe und den entzauberten Rettungselm des Thronfolgers verdrängen soll (vgl. V. 2314).

Zwar verfolgt Posa mit der Gegenüberstellung der beiden Frauen einen bestimmten Zweck, aber die bildkräftigen, markanten Kurzporträts, aus denen Menschenkenntnis spricht, stimmen doch weitgehend mit tatsächlichen Charakterzügen überein.⁷⁵ Denn Ebolis Empörung über die Zudringlichkeit des Königs und ihre emphatische Beschreibung, worin Liebesglück für sie bestehe (vgl. V. 1769–1799), stellen sich kurz darauf als substanzlos heraus, wie die Zuschauer wissen (vgl. die Szenen II/9, II/11 und II/12), und »die Schönheit Elisabeths als Harmonie von Gefühlstiefe und sittlicher Entscheidungskraft«,⁷⁶ als Ausgewogenheit von Pflichtbewusstsein (vgl. V. 720) und Unabhängigkeit zeigt sich in allen ihren Auftritten. Der kontrastierende, rhetorisch zugespitzte Vergleich verdichtet über Posas Absicht und die Textstelle hinaus den Charakter zweier Frauengestalten, wie er sich in der menschlichen Grundsituation einer

74 Freiwilliges/erzwungenes Wachstum; »mütterliche[r] Boden« / »fremder Zweig«; »[v]erschwenderische Blüten« / einzelner Spross; »schwer erkämpfte[] Tugend« / sorgenlose Leichtigkeit; »[s]chulmäßige[] Berechnung« / unwillkürlich entstehende Bewunderung; wissend/unwissend (alle V. 2329–2368).

75 Michael Hofmann reduziert dagegen in dem Aufsatz *Bürgerliche Aufklärung als Konditionierung der Gefühle in Schillers ›Don Carlos‹* (in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 44 (2000), S. 95–117), in dem er Familiengeschichte und politische Zielsetzungen aufschlussreich verknüpft, Posas Gegenüberstellung von Elisabeth und Eboli auf eine zweckgerichtete Konstruktion, die den beiden Frauen nicht gerecht werde (vgl. S. 99 f. und S. 111–116).

76 NA 7.II, S. 448. In den Erläuterungen bezieht sich das Zitat insbesondere auf »die Szenen des 4. Akts«.

unerfüllbaren Liebe und den Reaktionen in ihr offenbart: einerseits verführerisches Werben mit allen Mitteln, Eifersucht, Hass, Rache und Intrige, andererseits Sublimierung der Gefühle, ohne sie zu unterdrücken. Später steigert die Prinzessin, als sie ihre Untaten der Königin gesteht, den Kontrast selbst ins Religiöse, wenn sie den »Engel / Des Lichtes!«, die »Große Heilige!« in ihrer Glorie auffordert, »die Elende«, die sich selbst einen »Teufel« nennt und sich »[z]u Ihren Füßen krümmt«, zu zertreten (V. 4160–4172). Die appellativen Charakter-skizzen des Marquis sowie das tatsächliche Denken und Verhalten der beiden Frauen und der anderen Hauptpersonen beleuchten keine individualpsychologischen Zusammenhänge und Hintergründe, sondern es liegen ihnen typische, allgemeine und wiedererkennbare Muster zugrunde.

Die Kontraste erstrecken sich offensichtlich auch auf die formale und inhaltliche Architektur des Dramas: So kehrt sich zum Beispiel das Vater-Sohn-Verhältnis in Szene II/2 im fünften Akt um. Und während im zweiten Aufzug Prinzessin Eboli Karlos zu sich einlädt und seine Zuneigung zu gewinnen sucht, bedrängt er sie im vierten – beide Begegnungen enden mit einem Schock, der als Impuls für eine neue Handlungslinie fungiert. Und Domingos und Albas Versuche, den politischen Zustand und ihre Macht durch ein Ränkespiel zu erhalten, bewirken im vierten Akt vorübergehend das Gegenteil, bevor sie an dessen Schluss doch triumphieren. Dem bei der ersten Begegnung mit Elisabeth von Gefühlen überwältigten Karlos steht im Schlussakt ein geläuterter Thronfolger gegenüber. Schließlich untermauern und verstärken Redeweisen und nonverbale, in die Augen springende Ausdrucksformen den inhaltlichen Kontrast zwischen der Audienzszene und dem vorletzten Auftritt: Während der junge Marquis seine Argumente für die Freiheit mit rhetorischem Schwung begeistert in der Hoffnung vorträgt, den König überzeugen und umstimmen zu können, weist der greise Großinquisitor Philipp mit harten Verneinungen streng (vgl. V. 5174, V. 5194 und V. 5237), mit rhetorischen Fragen vorwurfsvoll und mit gefühlloser Unbarmherzigkeit kalt zurecht. Seine Körpersprache beschränkt sich auf ein »*unwillige[s] Kopfschütteln*« (Sz.anw. nach V. 5190), während der Marquis »*mit Feuer*« (Sz.anw. in V. 3194, vgl. auch V. 3039) spricht, »*kühn*« auf den König zugeht, »*indem er feste und feurige Blicke auf ihn richtet*« (Sz.anw. nach V. 3201, vgl. auch Sz.anw. nach V. 3180) – und damit die Etikette verletzt – und »*[s]ich ihm zu Füßen werfend*« (Sz.anw. in V. 3216) seine Forderungen nach menschlichem Glück, Gedankenfreiheit und einem Ende der Selbstvergötterung bekräftigt.

Stillschweigen

Die Audienzszene unterbricht dreimal ein Stillschweigen (vgl. Sz.anw. nach V. 3134, nach V. 3142 und nach V. 3252), das vor der Erwiderung des Königs sogar als »groß[]« (Sz.anw. nach V. 3252) hervorgehoben ist. Auch das Gespräch zwischen König und Großinquisitor wird durch »[e]in langes Stillschweigen« (Sz.anw. in V. 5143) eingeleitet, in dem nicht nur die Entfremdung der beiden mächtigsten Männer vorab Ausdruck findet, sondern in dem die Wirkung des vorausgehenden Szenenbildes – die weltliche Macht unterwirft sich der geistlichen – voll zur Geltung kommt und das die Spannung auf den bevorstehenden Wortwechsel schürt. Eine ähnliche Funktion, nämlich Posas Worten Raum zur Nachwirkung und der Reaktion des Königs besonderes Gewicht zu verleihen, erfüllt das »große[] Stillschweigen« (Sz.anw. nach V. 3252) vor der Erwiderung Philipps in Auftritt III/10, die er sich nicht erst in dieser Pause zurechtlegt, denn er hätte die Rede des Marquis schon vorher abrechnen können, wenn er sagt: »Ich ließ euch bis zu Ende reden« (V. 3253). Schiller verwendet die Szenenanweisung des Stillschweigens, gelegentlich auch des bloßen Schweigens oder der Stille über das gesamte Drama verteilt extensiv und exponiert: in der letzten, mehrfach gekürzten Ausgabe von 1805 über fünfzig (!) Mal, ohne einfache Pausen, stillschweigendes Gehen (vgl. Sz.anw. in V. 5093), kurze Schweigephasen (vgl. Sz.anw. nach V. 575) und andere Formen des stummen Ausdrucks wie nachdenkliche Haltungen (vgl. etwa Sz.anw. vor V. 1237) oder Fixierungen mit den Augen (vgl. Sz.anw. nach V. 734) dazuzuzählen. Lessing schreibt im gesamten *Nathan* nur drei Pausen vor (vgl. Sz.anw. nach V. 1640, in V. 1963 und nach V. 2317).

Das Schweigen in Schillers Drama wirkt wie Pausen in der Musik oder Stillstand im Ballett. Noverre beschreibt und begründet die Unterbrechungseffekte:

In die Musik hatte ich auch noch Pausen anbringen lassen, und diese Pausen thaten eine überaus angenehme Wirkung; indem das Ohr des Zuschauers plötzlich aufhörte, von der Harmonie berührt zu werden: so faßte sein Auge desto aufmerksamer alle die kleinern Partien der Gemählde, die Stellung und Zeichnung der Grouppen, den Ausdruck der Köpfe, und die verschiedenen Theile des Ganzen; nichts entwischte seinen Blicken; dieser Stillstand in der Musik und in den Bewegungen der Körper verbreitet ein stilles heitres Licht; er macht, daß die folgenden Stücke mit desto mehr Feuer herauskommen; es sind die Schatten, welche, wenn sie mit Kunst ausgespart und mit Geschmack vertheilt sind, allen Theilen der ganzen Composition einen neuen und wahren Werth geben; allein, die Kunst besteht

darinn, dass man wirthschaftlich damit umgehe. Sie würden dem Tanze eben so wehe thun, als zuweilen der Mahlerey, wenn man sie mißbraucht.⁷⁷

Schiller setzt das Stillschweigen⁷⁸ zwar weder sparsam ein noch breitet es in der Regel »ein stilles heitres Licht« aus, aber es dient wie im Ballett der intensiven Wahrnehmung und dem Nachdruck dessen, was vorausging, sowie der konzentrierten Spannung auf das, was folgt, und dessen Bedeutung. Der Dichter überträgt die Wirkung von Pausen in der Musik in sein Metier, die Sprache, in dem sich ihm weitaus häufiger als im Ballett Gelegenheiten bieten, das Stillschweigen wirkungsvoll einzusetzen, ohne es zu missbrauchen. Er erhebt es zu einem Kontrastmittel seiner Rhetorik, das sie zum Glänzen bringt, und zu einem »Ausrufezeichen« seines dramatischen Geflechts, das einzelne Situationen hervorhebt. Da sich die antiken Lehren nicht mit diesem Komplement der Redekunst befassen,⁷⁹ kann das Stillschweigen nicht in solchen rhetorischen Traditionen wurzeln, wohl aber in der Praxis des höfischen Musiktheaters.

Im *Don Karlos* überwiegt der Pleonasmus »Stillschweigen«, der Ursache und Wirkung zusammenfügt und die Aussagekraft intensiviert, das viel blässere Wort »Pause« bei Weitem. Schiller verwendet »Stillschweigen« manchmal ohne Zusatz, ergänzt es aber auch oft mit der unbestimmten Zeitangabe »nach einigem« oder das bloße Schweigen durch »eine Zeit lang«. Vor allem jedoch verstärkt er die Intensität des »Stillschweigens« häufig durch die Adjektive »lang«, »tief«, »allgemein« und steigert es weiter, indem er zwei von ihnen verwendet. Insbesondere dann, aber auch ohne solche Attribute bringt es nicht nur emotionale oder gedankliche Vorgänge im Innern der Personen zum Ausdruck, sondern es markiert für das Publikum einen Einschnitt, einen Übergang oder sowohl rückwirkend als auch vorausschauend wichtige Redepassagen, Situationen oder ganze Szenen wie den Auftritt des Großinquisitors.

Zwar zeigt das »Stillschweigen« an manchen Stellen bloß an, was Worte in der Figur, an die sie sich richten, auslösen, etwa in der Eingangsszene, in der Domingo an das Erschrecken der Königin erinnert, Karlos könnte bei einem

77 Noverre, Briefe, S. 311 f. (14. Brief); vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 50 f.

78 Die theatralische Wirkung des Stillschweigens ist von Verschwiegenheit zu unterscheiden, die Geheimnisse bewahrt und mit der sich Hermann Bernauer (»Den Namen? – Nein! Den nennt er nicht.« Zu den Verschwiegenheiten von Schillers *Don Karlos*, besonders in der Version der Hamburger Bühnenfassung 1787, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 62 (2018), S. 107–125) befasst.

79 Vgl. Markus Schauer, *Cum tacent, clamant*. »Beredtes Schweigen« als Instrument rhetorischer Strategien bei Cicero, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 154 (2011), H. 3/4, S. 300–319, hier S. 301.

Turnier verletzt worden sein, und sich in ihrer Angst um ihn ihre unterdrückte Zuneigung äußert (vgl. V. 53–66). Aber schon die nächste Anweisung »*Nach einem Stillschweigen*« (Sz.anw. nach V. 121) leitet Schlussfolgerungen des Thronfolgers ein, die dem Publikum andeuten, was geschehen wird. Und nach Vers 357, mit dem die verzweifelte Selbstoffenbarung von Karlos endet, überlegt sich Posa zum einen eine Antwort, zum andern nimmt während seines Schweigens die Spannung der Zuschauer auf seine Reaktion zu. Eine solche doppelte, sowohl innerhalb der Szene begründete als auch auf das Publikum zielende Funktion erfüllt das »Stillschweigen« oft, während Schiller das nur auf die Person gemünzte Nachdenken auch mit diesem Wort vorschreibt (vgl. etwa Sz.anw. nach V. 1642).

Über das Geschehen auf der Bühne hinaus erstreckt sich die Wirkung des »Stillschweigens« auf die Zuschauer auch am Ende von Posas unvollständiger *Mirandola-Parabel* (vgl. Sz.anw. in V. 607), die Mitleid nicht nur in den Dramenfiguren, sondern auch im Publikum erzeugt. Außerdem fungiert die wortlose Unterbrechung in beide Richtungen als Impuls, die Erzählung auf die Konstellation in der Königsfamilie zu übertragen, und schließlich konzentriert sich die Aufmerksamkeit zunehmend erwartungsvoll darauf, wie Elisabeth auf die Gleichniserzählung eingeht. Einerseits leitet »Stillschweigen« Auftritte ein, die Rang und Macht des Königs und des Großinquisitors demonstrieren (III/7 und V/10), andererseits unterbricht es die großen, entscheidenden Szenen, die durch die vorausgehenden vorbereitet werden oder die nachfolgende weiterführen: die *Eboli-Szene* II/8, die *Audienzszene* III/10 und die *Szene* V/4 mit dem Schnitt durch die Bande zwischen Vater und Sohn. Als sich das Missverständnis zwischen der Hofdame und Karlos enthüllt hat, setzt Schiller die Dramatik des Moments, auf den der gesamte Auftritt zuläuft, in einem wortlosen Kontrast größter Theatralik um, der jedoch Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit widerspricht: »*Eine lange Stille von beiden Seiten. Die Fürstinn schreyt laut und fällt*« (Sz.anw. nach V. 1857). Im Schweigen staut sich die Energie des Affekts, die sich im künstlich »lange« hinausgezögerten Aufschrei und Sturz entlädt. Die emotionale Wirkung der Entdeckung ist sprachlich nicht mehr angemessen zu erfassen, deshalb greift der Dichter auf Ausdrucksformen zurück, die er aus Opern und Balletten kennt. Im letzten Akt breitet sich Stillschweigen an zahlreichen Stellen aus, um die Spannung, das Entsetzen über die unglaublichen Ereignisse und die damit verbundenen seelischen Erregungen darzustellen und zu verstärken. Allein die Schlusspassage der Rede, in der Karlos den König erniedrigt und sich von ihm lossagt, und die kurze resignierende Antwort Philipps begleiten drei Schweigephasen (vgl. vor V. 4834–V. 4855), die das Ungeheuerliche des Bruchs nicht nur des Sohns mit dem Vater – »Suchen / Sie unter Fremdling-

gen Sich einen Sohn« (V. 4848 f.)⁸⁰ –, sondern auch des Thronfolgers mit dem Herrscher – »Da liegen meine Reiche« (V. 4850) – unterstreichen: Das Fundament der Monarchie ist zerstört.

Tränen

Das ebenfalls häufige Tränenmotiv überzieht das Drama wie ein Netz und ist mit unterschiedlichen Anlässen und Ursachen verknüpft. Tränen, eine körperliche Reaktion stärkster Gefühlsbewegungen, vergießt Philipp in dem exponierten, aber nicht auf der Bühne gezeigten Moment, als er von Posas Verrat erfährt. Das Weinen des Königs entsetzt alle im Vorzimmer Anwesenden (vgl. V. 4462–4466), weil der zum Gott erhobene (vgl. V. 3068–3072, V. 3111 f. und V. 3207) Herrscher eine menschliche Seite zeigt. Es ist nicht nur durch dessen Rang hervorgehoben, sondern auch dadurch, dass Karlos seinem Vater diese Fähigkeit vorher zweimal abgesprochen hat (vgl. V. 1081 und V. 3630 f.) und an ihn vorausdeutend appelliert, »[n]och zeitig Thränen einzulernen« (V. 1083). Unmittelbar vor dem Todesschuss auf Posa ist Karlos jedoch davon überzeugt, dass dessen Betrug, wenn er sich als Freundschaftstat herausstelle, sogar seinen Vater zu Tränen rühren, zur Vergebung bewegen und damit die Menschlichkeit Philipps erweisen werde (vgl. V. 4722–4730). Für den Prinzen sind Tränen »[d]ie ewige / Beglaubigung der Menschheit« (V. 1079 f.): Er erhebt also den körperlichen Ausdruck heftiger Emotionen zum Kennzeichen der Gattung. Diese unauflösbare Koppelung von Weinen und Menschsein erklärt die Häufigkeit des Tränenmotivs, dem über individuelle Gefühlsäußerungen hinaus auch eine politische Dimension zukommt.⁸¹

Da Noverre mit der Reform des Balletts, dessen ernsthafte Gattung die »heftige[n] Leidenschaften der Tragödie« benötige und sich an die »tragische Gattung« anlehnen müsse,⁸² auf Rührung und Tränen zielte, beeindruckten

80 Vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 73: »Diesen Zwist mit der ›von oben‹ sanktionierten Vater-Autorität, den Kampf, in den die patriarchalische Ordnung mit den Mächten der Kritik geraten war, nimmt die rhetorische Leidenschaft Schillers zum Sujet«. Im *Don Karlos* untergräbt das Ringen um dieselbe Frau sowie das von Freundschaft getragene Freiheitsprojekt die väterliche Ordnung, was einer Katastrophe kosmischen Ausmaßes gleichkommt (vgl. V. 339–344).

81 Weitere individuelle Anlässe: V. 180–190; V. 201; V. 219–221; V. 250–258; V. 323–328; Sz.anw. in V. 3630; V. 4306–4308; V. 4838; V. 5283–5287; V. 5327–5330; politische Gründe: V. 158–160; V. 809; V. 2419–2421; V. 4935 f.; beiderlei Ursachen: Sz.anw. nach V. 827–846; V. 1068 f.

82 Noverre, *Briefe*, S. 26 (3. Brief).

den jungen Schiller vermutlich solche Aufführungen in Ludwigsburg und Stuttgart, sodass er sich damals wichtige Gestaltungs- und Wirkungselemente seiner Dramen aneignen konnte. Der Tanz, so Noverre in einem allegorischen Vergleich mit der Dichtung, enthalte

alles, was zu einer schönen Sprache nöthig ist [...]. Sobald ein Mann von Genie die Buchstaben ordnet, Wörter daraus bildet, und diese verbindet: so wird die Sprache des Tanzes da seyn, er wird sich mit Kraft und Nachdruck ausdrücken, und die Ballette werden sodann die Ehre zu bewegen, zu rühren, und Thränen auszupressen, mit den besten dramatischen Stücken [...] theilen.⁸³

Am Beispiel des Schauspielers Garrick beschreibt Noverre nicht nur die Ausdruckskraft jenseits der Sprache, sondern auch, was Mimik und Gestik beim Publikum bewirken:

Er ist so natürlich, sein Ausdruck ist so mannichfaltig, seine Gestus, seine Physionomie und seine Blicke sind so rednerisch, so überzeugend, dass ihn selbst der versteht, der kein Englisch weiß [...].

[...] im Tragischen erregt er die auf einander folgenden Bewegungen der heftigsten Leidenschaften, er wühlt, wenn ich so sagen darf, im Eingeweide des Zuschauers, zerreißt ihm das Herz, durchbohrt ihm die Seele, und preßt ihm blutige Thränen aus.⁸⁴

Der geniale Mime erschüttert mit seinem nonverbalen Ausdrucksvermögen die Zuschauer im Innersten und erreicht damit, was auch Schiller in seinen Dramen anstrebt. Der Dichter verlässt sich dabei nicht nur auf seine rhetorische Begabung, sondern untermauert die Rede der Figuren durch deren Körpersprache, die ihm Oper und Ballett anschaulich vermittelten. Für Schiller sind Tränen jedoch weit mehr als bloß äußeres Zeichen seelischer Vorgänge,⁸⁵ nämlich ein anthropologisches Manifest der Humanität und darüber hinaus ein Appell, ihr den nötigen politischen Rahmen zu schaffen und Bedingungen, die ihr entgegenstehen, zu bekämpfen.⁸⁶

83 Ebd., S. 24 f. (2. Brief).

84 Ebd., S. 157 f. (9. Brief). Absatz eingefügt, G.F.; vgl. Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, S. 34.

85 Vgl. Noverre, *Briefe*, S. 327 und S. 336 (Letzter Brief).

86 Im *Schiller-Handbuch* des Metzler-Verlags (S. 98) entwertet der Herausgeber Matthias Luserke-Jaqui diese Tragweite des Tränenmotivs, wenn er unter Bezug auf das Ende von Szene IV/5 zu folgendem Schluss kommt: »Karlos ist weinerlich aus Selbstmitleid und repräsentiert damit eine Schwundform aufrechter Empfindsamkeit, wie sie für den Tränen- und Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts kennzeichnend ist.«

Don Karlos ist in einer anderen Lebensphase Schillers entstanden als *Die Räuber*. Er lernte am Mannheimer Nationaltheater, das sich an Lessings Dramaturgie orientierte und gegenwartsnahe, bürgerliche Stoffe im familiären Umkreis bevorzugte,⁸⁷ die dort gepflegte Form des Schauspiels näher kennen und sammelte neue Erfahrungen, sodass sich seine Bühneneindrücke nicht mehr auf die Stuttgarter Aufführungspraxis beschränkten. Obwohl er, dem Rat Wielands folgend, mit der Versform Neuland betrat, die seine Rhetorik kunstvoll bindet und ihre Wirkung erst voll entfaltet,⁸⁸ hielt er weiterhin an Elementen und Effekten fest, die er auf den Bühnen am Hof Karl Eugens gesehen, in seinem ersten Drama mit großem Erfolg ins Sprechtheater übertragen und dadurch als tragfähig für weitere Werke erkannt hatte. Im gleichen Brief vom 7. Juni 1784 an Dalberg, in dem er dem *Karlos* politische Inhalte abspricht, beharrt er auf seinen im höfischen Theater wurzelnden Auffassungen:

Freilich ist ein gewöhnliches bürgerliches Sujet, wenss auch noch so herrlich ausgeführt wird, in den Augen der grosen, nach außerordentlichen Gemälden verlangenden Welt niemalen von der Bedeutung, wie ein kühneres Tableau, und ein Stük wie dieses erwirbt dem Dichter, und auch dem Theater dem er angehört schnellern und grösern Ruhm, als drei Stüke wie jenes.⁸⁹

Schiller sucht also den Kompromiss, ohne die ihm eigenen Gestaltungsmittel zu verleugnen und aufzugeben. In Leipzig und Dresden verlagert sich, unterstützt von Körner, nicht nur der Schwerpunkt des Dramas von familiären und persönlichen Beziehungen auf politische Themen,⁹⁰ sondern im Brief vom

87 Vgl. Lesley Sharpe, Schiller and the Mannheim National Theatre, in: *The Modern Language Review* 100 (2005), H. 1, S. 121–137, hier S. 124–129. In Mannheim wurde ein »moderne[r] psychologisch-realistische[r] Schauspielstil« praktiziert (Thomas Wortmann, *Kreative Netzwerke, Theater als moralische Anstalt und Kultur als Konjunkturmaßnahme: »Mannheimer Anfänge«*, in: *Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820*, hg. von dems., Göttingen 2017, S. 7–41, hier S. 16) und die Bühne entwickelte sich »durch neue deutschsprachige Stücke, die sich den Werten und Tugenden, mithin der »Welt« des Bürgertums widmen, [...] nach und nach zum gesellschaftlich akzeptierten Ort, an dem ein bürgerliches Publikum sich seiner selbst versichern kann« (ebd., S. 27). Schon am Gebäude des Mannheimer Nationaltheaters »vollzieht sich ein typischer Weg von dem barocken Hofopernbau innerhalb des [...] Schlosses zum bürgerlich-höfischen Theater als freistehendes Einzelgebäude auf einem repräsentativen Platz der Stadt« (Christel Denk und Rudolf Denk, *Theater am Oberrhein. Geschichte und Gegenwart einer europäischen Theaterlandschaft*, Freiburg i. Br. 2010, S. 68).

88 »Es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Karlos sehr viel Würde und Glanz geben wird«, schreibt er am 24. August 1784 an Dalberg (NA 23, S. 155).

89 NA 23, S. 144.

90 Vgl. NA 7.II, S. 93 (»Entstehungsgeschichte«).

12. Oktober 1786 an den Hamburger Theaterdirektor Schröder blickt er enttäuscht auf Mannheim zurück, wo seine Schreiblust erlahmt sei: »Mit ungeduldiger Sehnsucht habe ich bisher nach derjenigen Bühne geschmachtet, wo ich meiner Phantasie einige Kühnheiten erlauben darf und den freien Flug meiner Empfindung nicht so erstaunlich gehemmt sehen muß.«⁹¹ Obwohl in den Zeilen eigennütziges Werben mitschwingt, spricht aus ihnen die besorgte Suche Schillers nach Bühnen, die seinen Dramen nicht nur inhaltlich, sondern insbesondere ihrer ästhetischen Eigenart gerecht werden.

Liebe und Freundschaften, die Beziehungen zwischen Vater und Sohn sowie Mutter und Tochter und die Irrwege von Gefühlen entzünden eine emotionale Schubkraft, deren pathetische Rhythmik sich, von Theaterstreichen angetrieben, nicht nur verbal, sondern in körpersprachlichen Extremen, Tränen, Kontrasten, hektischen Bewegungen und Erstarrung sowie Stillschweigen äußert. Sie befeuert auch den ideellen Gehalt der politischen, gesellschaftlichen und anthropologischen Themen, den Schiller im Kontrast zu den düsteren Zuständen an Philipps Hof zum Leuchten bringt. Um bürgerliche Ideale zu verbreiten, bedient er sich aus dem ästhetischen Arsenal des höfischen Musiktheaters, ohne sich mit diesen Anleihen in den theoretischen Schriften ausdrücklich zu befassen. Wenn Posa vom Adel der Menschenwürde spricht (vgl. V. 3092–3097) und von Philipp verlangt, »der Menschheit / Verlorenen Adel« (V. 3242 f.) wiederherzustellen und »Millionen Königen ein König« (V. 3201) zu werden, strahlt der fürstliche Glanz sogar verbal auf den Bürger aus, um dessen hohen Rang zur Geltung zu bringen. Der weltbürgerlich gesinnte Dichter greift auf Vokabeln des Fürstenhofes zurück, aus dessen Dienst er sich befreit hat.

Inszenierungen der Gegenwart mildern oder vermeiden das theatralische Pathos von Schillers Dramen, die gleichwohl ihre große Anziehungskraft behalten und ihre humanen Botschaften auch dann verkünden, »wenn des Staubes Weisheit / Begeisterung, die Himmelstochter, lästert« (V. 4295 f.). Die großen Emotionen und musikalischen Implikationen von Schillers Schauspielästhetik bewahren jedoch die Opern, zu denen sich Komponisten durch seine Dramen anregen ließen: Verdi durch *Die Räuber*, *Kabale und Liebe*, *Don Karlos* und – wie auch Tschaikowski – *Die Jungfrau von Orléans*, Donizetti durch *Maria Stuart* und Rossini durch *Wilhelm Tell*.⁹²

91 NA 24, S. 62 f.

92 Müller-Seidel (Verschwörungen und Rebellionen in Schillers Dramen, S. 441) schreibt der Rütli-Szene eine »opernhafte[] Feierlichkeit« zu.