



»Kabale und Lieber«
– ein Drama der Aufklärung?

Mit Beiträgen von Peter-André Alt
und Hans-Jürgen Schings

Weimarer Schillerverein
Weimar
Deutsche Schillergesellschaft
Marbach am Neckar

© 1999 Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar
Gesamtherstellung: Gulde Druck GmbH Tübingen
ISBN 3-933679-26-5

Auf dem Umschlag: Kabale und Liebe. Act II, Sc. VI.
Federlithographie von Julius Nisle. Ausschnitt.
In: Schiller-Galerie. Illustrationen zu Schillers
dramatischen Meisterwerken von Julius Nisle.
Stuttgart: Literatur-Comptoir 1840
Auf der Seite gegenüber ist das ganze Blatt abgebildet.
Auf den Seiten 20 bis 22: Kupferstiche von
Daniel Chodowiecki zu einzelnen Szenen aus
»Kabale und Lieber«. 1786



Herz, Schrift und Eid. Repräsentationsfiguren bürgerlicher Identität in Schillers ›Kabale und Liebe‹

I
In einem um 1856 entstandenen Entwurf seiner (unvollendeten) Memoiren vermerkt der alternde Eichendorff über das bürgerliche Drama der Spätaufklärung: »Wer erinnert sich nicht noch aus den damaligen Leihbibliotheken und Theatern der falschen Minister, der abgefeimten Kammerherrn, der Scharen unglücklicher Liebender, die vom Ahnenstolz unbarmherzig unter die Füße getreten werden, sowie andererseits der edelmütigen Essig Händler, biederer Förster u. s. w., wovon z. B. Schillers ›Kabale und Liebe‹ ein geistreiches Resümee gibt.«¹ In der Tat besitzt die ›Louise Millerin‹, die Mitte März 1784 beim Mannheimer Verleger Schwan unter dem von Iffland vorgeschlagenen Modetitel veröffentlicht wird, ein gespanntes Verhältnis zur Tradition des bürgerlichen Trauerspiels. Einerseits lebt das Drama aus dessen Erbmasse, aus dem überschaubaren Arsenal seiner genau gezirkelten Rollencharaktere und Konfliktmodelle; andererseits liefert es, wie Eichendorff zutreffend hervorhebt, bereits ein Resümee des Genres, indem es seine Stereotypen aufbricht und bürgerliche Identität im Rahmen eines komplexen literarischen Bezugssystems inszeniert, das Raum für politische wie philosophische Rasonnements bietet.

Prägend bleibt zumal das Muster der ›Emilia Galotti‹ (1772), deren Figurenkonstellation bekanntlich Einfluß auf Schillers dramaturgischen Grundriß nimmt: Louise ist mit ihrer Mischung aus Empfindsamkeit, Furcht und Willenskraft fraglos eine Wahlverwandte von Lessings Titelheldin; in der aufgeklärten Mätresse Lady Milford läßt das Drama die Gräfin Orsina aufleben; daß der Musiker Miller dem biederer Hausvater Odoardo Galotti, seine Frau wiederum der ehrgeizigen, aber naiven Claudia nachgearbeitet ist, bleibt ebenso offenkundig wie die Nähe zwischen den windigen Intrigantengestalten Marinelli und Wurm. Im Gegensatz zu Lessing scheinen die kleinbürgerlichen Züge der Figuren freilich ausgeprägter; das gilt für die Familie Miller, die einem ökonomisch schwächeren Milieu zugeordnet bleibt als das Haus Galotti, aber auch für Wurm, der die abgefeimte Glätte des amoralischen Höflings Marinelli auf einem biederer Niveau widerspiegelt (daß er seinen subalternen Status durch abgründige Menschenkenntnis kompensiert, hat einen unberatenen Interpreten kürzlich dazu veranlaßt, ihn zum »Ahnherrn der Rollentheorie« zu erklären, obgleich er sein Wissen doch aus den Magazinen der zeitgenössischen Erfahrungsseelenkunde bezieht²). Der Präsident (übrigens ein Abbild des württembergischen Ministers Montmartin, der 1762 den General Rieger stürzte) besitzt trotz einflußreicher Stellung kaum die Machtfülle des Prinzen von Guastalla, die Milford wiederum trägt als Überläuferin ins bürgerliche Lager am Ende jene empfindsamen Züge, die Lessing der kühlen Intelligenz der Gräfin Orsina vorenthalten hat. Die von Schiller vollzogene Abtönung der Charaktere fördert den zielbewußt kalkulierten Effekt eines Dramas, das,

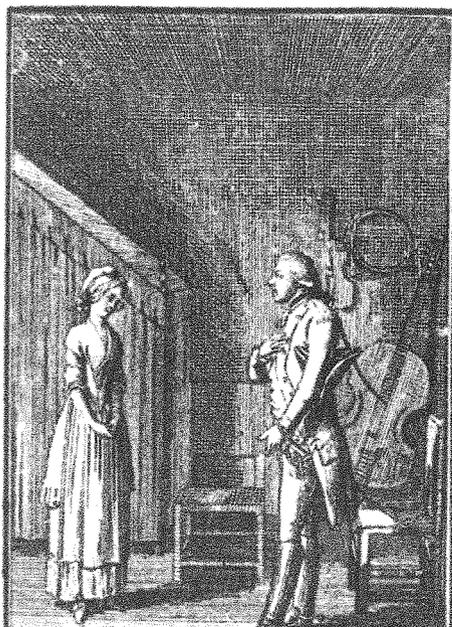
nach dem eklatanten Mißerfolg der im tristen Mannheimer Karneval untergegangenen ›Fiesko‹-Inszenierung, auf breite Publikumsresonanz zugeschnitten ist (daß der mit 300 Gulden Jahresgage recht dürftig besoldete Theaterautor Schiller an den Abendinnahmen beteiligt wurde, die die Aufführung seiner Stücke einbrachten, dürfte dieses Wirkungsinteresse unterstützt haben).

Zum markanten Einfluß der ›Emilia Galotti‹ treten Anregungen durch Gemmingens ›Teutschen Hausvater‹ (1780), der, seinerseits stark von Diderots ›Père de famille‹ (1760) geprägt, Schiller mit dem Motiv des Konflikts zwischen Standeszugehörigkeit und Liebesanspruch versorgt hat. Goethes ›Clavigo‹ (1774) und Wagners ›Kindermörderin‹ (1776) liefern entferntere Vorbilder für die Intrigenhandlung und das Sujet der Verführung; Shakespeares Tragödie ›Romeo and Juliette‹ (1597), die Schiller ebenso wie den ›Othello‹ (1603) während der Niederschrift seines Trauerspiels gründlicher studiert hat, beeinflusst fraglos die Grundkonstellation des Dramas: auch Ferdinand und Louise suchen ihre Herzensneigung gegen eine Ordnung des Hasses durchzusetzen, scheitern aber am Ende an der Macht der sozialen Konventionen. Spuren hinterläßt ferner eine Quelle, die die Forschung bisher, merkwürdig genug, ignoriert hat: Jakob Friedrich Abels Brieferzählung ›Beitrag zur Geschichte der Liebes‹, die 1778 anonym beim Goethe-Verleger Weygand in Leipzig veröffentlicht wurde. Schillers philosophischer Lehrer, den das Publikum überraschend schnell als Autor identifizierte, stellt hier, geschult an der literarischen Phantasie Shakespeares, die Verstrickungen zweier Liebender dar, die durch heiratspolitische Winkelzüge getrennt und schließlich in den Untergang getrieben werden; verkörpert Louise die empfindsame Bürgerstochter ohne Tatkraft, so ist Sontheim der sinnliche Verführer, dessen an Werther gemahnende Impulsivität sich mit dem ungebremsten Egoismus der Romanhelden Friedrich Heinrich Jacobis mischt (das Muster bildet der ›Allwill‹ von 1776).³ Abels Interesse gilt der Pathogenese individueller Leidenschaften, weniger ihren gesellschaftlichen Bedingungen, die die Erzählung nur knapp beleuchtet. In den Vordergrund rückt das Tribschicksal des Menschen, der als Gefangener seiner Affekte in die Katastrophe stürzen muß. Trotz anderer Gewichtung haben Abels psychologisch geprägte Portraits die Darstellung des Liebespaars in Schillers Drama beeinflusst.⁴ Gerade der gefühlsbetonte Egoismus Ferdinands erinnert an das unkontrollierte Temperament des teuflisch-unschuldigen Verführers Sontheim. Beide Gestalten vertreten mit ihrer zerstörerischen Emotionalität einen Typus des Zeitgeists, wie er sich bereits bei Goethe, Klinger und Jacobi zeigt; Jean Pauls ›Titan‹-Roman (1800–1803) wird ihm zum Ende des Jahrhunderts in der Figur des dekadenten Spielers Roquairol ein letztes Denkmal setzen. Abels Erzählung mag Schiller beim Entwurf des Dramas auch an die Elevenzeit erinnern haben, was seine literarische Phantasie in eigener Weise anregte. Wer das Respondentenverzeichnis einer im Jahr 1777 durchgeführten Akademieprüfung über Fragen der empirischen Bewußtseinsphilosophie betrachtet, sieht dort die Eleven Christian Carl Friedrich Miller und Friedrich Carl von Bock erwähnt. Die ehemaligen Kommilitonen dürfte es nicht wenig irritiert haben, daß sie ihre Namen jetzt im Personenstab eines bürgerlichen Trauerspiels wiederfanden.⁵

Kaum zu Unrecht hielten schon zeitgenössische Beobachter dem jungen Schiller eine gewisse Neigung zur Darstellung extremer Charaktere vor.⁶ Die weltläufig-kultivierte Sophie von La Roche klagt Ende Januar 1786 nach dem Besuch einer Mannheimer ›Kabale‹-Aufführung in einem Brief an Johann Georg Jacobi über die outrierten Figurenportraits des Dramas, die nur von »Wahnsinnigen vorgestellt werden« könnten.⁷ Trotz der immer wieder durchbrechenden Tendenz zu Übertreibungen bietet Schillers bürgerliches Trauerspiel jedoch ein detailgetreues Bild der Zustände, wie sie in einem deutschen Duodez-fürstentum am Vorabend der Französischen Revolution herrschten. Bürgerliches wie höfisch-aristokratisches Milieu besitzen hier schärferes Profil als etwa bei Lessing; in seinem kunstvollen Realismus folgt das Stück den scharf gezeichneten Gesellschaftsbildern, die wenige Jahre zuvor die Stücke von Lenz und Wagner geliefert hatten. Die zeittypische Neigung zur Antithetik, wie man sie insbesondere im Werk Klingers antrifft, führt gelegentlich zu melodramatischen Wirkungen und Überpointierungen, gewährt jedoch theatralischen Effekt. Durch die Kontrastierung sozialer Lebenssphären gelingt Schiller eine facettenreiche Darstellung, die die Abgründe der Hofwelt, aber auch die kleinbürgerliche Enge im Hause Millers illusionlos zur Anschauung bringt. Daß die Beleuchtung unterschiedlicher Gesellschaftsfelder nicht nur dramaturgischem Kalkül gehorcht, erweist die für die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts einzigartige politische Anklage der Kammerdienerrede (II,2). Wo von ›bürgerlicher Identität‹ die Rede ist, darf die hier vermittelte Kritik am absolutistischen Potentatentum nicht unterschätzt werden. Schiller spielt mit seiner Szene bekanntlich auf die in deutschen Fürstentümern gängige Praxis an, auswärtigen Regierungen im Rahmen von Subsidienverträgen gegen nicht unbeträchtliche Summen Soldaten für militärische Unternehmungen zur Verfügung zu stellen. Mehr als 30.000 Untertanen wurden auf diese Weise während des nordamerikanischen Unabhängigkeitskrieges an die englische Krone vermietet, die sie auf dem fremden Kontinent gegen die Siedlerheere aufbot; von ihnen kehrten nur knapp 12.000 lebend in ihre Heimat zurück. Zu den zynischen Seiten solcher Geschäfte mit Menschen gehörte, daß der Landesherr für jeden toten oder schwer verletzten Soldaten eine Abfindung bezog, die er in der Regel der eigenen Kasse zuführte. Anders als der berüchtigte Landgraf von Hessen, der am Verkauf von 17.000 Söldnern 12 Millionen Taler verdiente, beteiligte sich Herzog Carl Eugen zwar nicht an der Ausrüstung der englischen Truppen im Konflikt mit den nordamerikanischen Bundesstaaten, doch hatte er unter vergleichbaren Bedingungen während des Siebenjährigen Krieges fast 12.000 Landeskinder an Frankreich veräußert, um seinen notorisch überzogenen Haushaltsetat aufzubessern.⁸ Noch im Jahr 1786 stellt er der holländisch-ostindischen Kompagnie gegen eine beträchtliche Summe ein vollzähliges Infanterieregiment sowie Artillerietruppen zur Verfügung. Daß deutsche Fürsten durch unlautere Einnahmen aus Subsidienverträgen ihre Kassen zu füllen pflegten, war ein offenes Geheimnis. Bereits Ende März 1776 hatte der schwäbische Dissident Christian Friedrich Daniel Schubart in seiner ›Teutschen Chronik‹ unter der Ankündigung »Probe der neuesten Menschenschätzung« Zahlen über die Söldnerpolitik in Hessen, Braunschweig, Mecklenburg und Bayern veröffentlicht (Württemberg fehlte bezeichnenderweise). Um



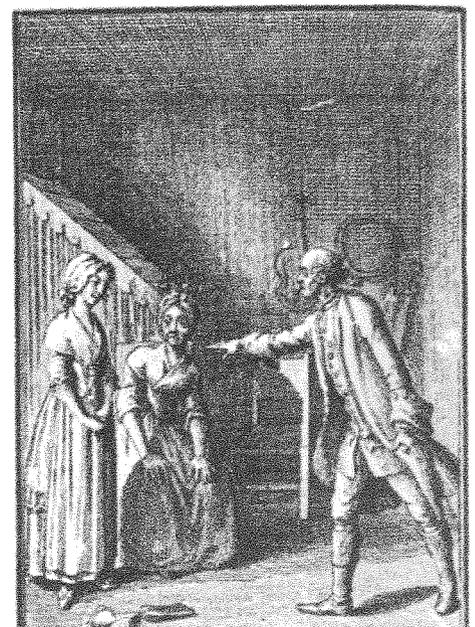
Wißt du dein Maul halten? willst
das Violoncello am Hornbasten wif-
sen? Kabale und Liebe.
1. Aufz. 2. Auftr.



Mir vertraue dich. — Ich will mich
zwischen dich und das Schick-
sal werfen. 1. Aufz. 4. Auftr.



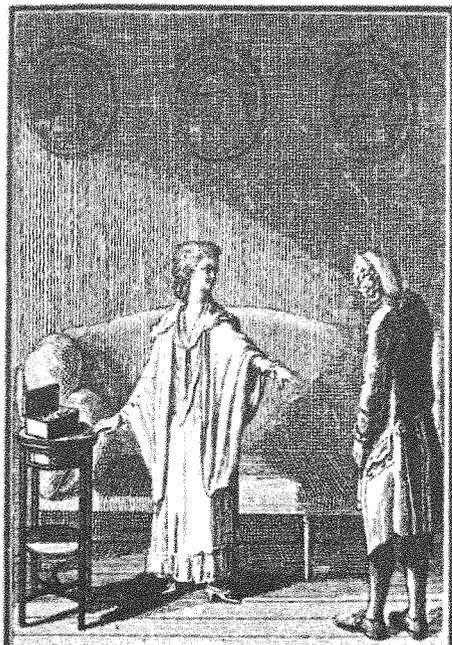
Ich liebe Mylady — Liebe
ein bürgerliches Mädchen.
II. Aufz. 3. Auftr.



Wenn der Teufel ein Ey in der
Wirthschaft gelegt hat, dem wird
eine hübsche Tochter geboren.
II. Aufz. 4. Auftr.



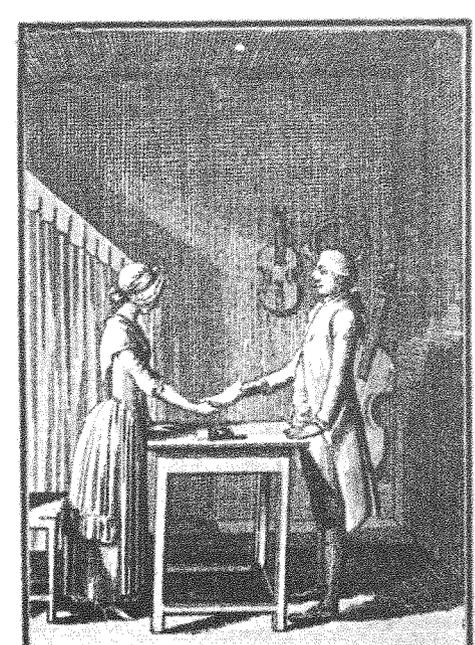
Zum Glück war mir noch nie für
die Ausführung eines Entwurfs
bange. 1. Aufz. 5. Auftr.



Mäßige dich, armer alter Mann
Sie werden wieder kommen.
II. Aufz. 2. Auftr.



Chrofig um Chrofig — das ist so
Faxe bey uns — Halten zu uns
1. Aufz. 6. Auftr.

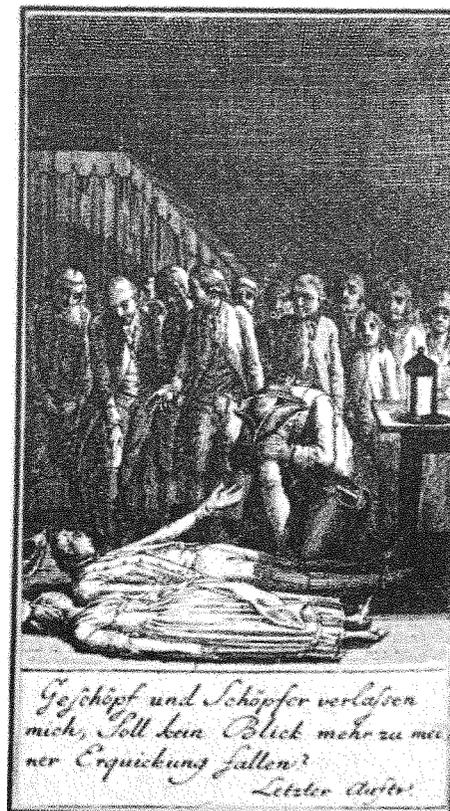
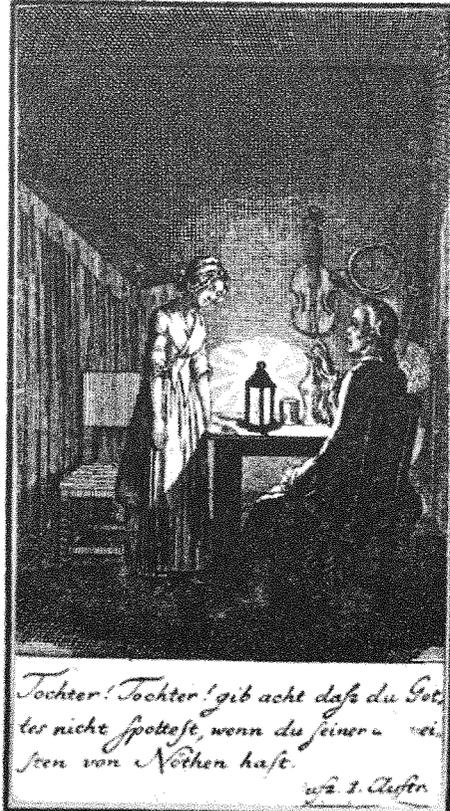
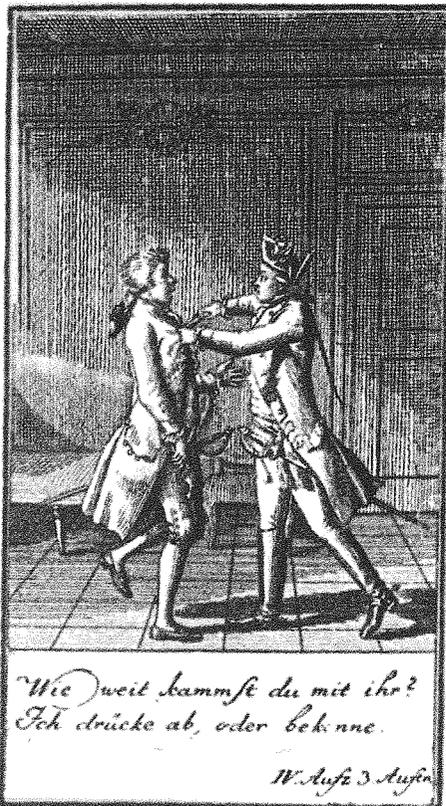


Nehmen Sie mein Herr, Es ist
mein ehrlicher Name — es ist
Ferdinand — ist die ganze Wonne mei-
ner Lebens. III. Aufz. 6. Auftr.

Luise Millerin, die Aufklärung und das Gräßliche

Nur zwei Seiten benötigte Hermann August Korffs ›Geist der Goethezeit‹, um schon beinahe alles zu sagen, was die moderne Wirkungsgeschichte der ›Luise Millerin‹ umtreiben wird, auf dem Theater wie in der Literaturwissenschaft. Lessings ›Emilia Galotti‹ überbietend, sei Schillers bürgerliches Trauerspiel »wie kaum ein anderes ein Dolchstoß in das Herz des Absolutismus«; es richte »den Despotismus in seinen Früchten« und werfe »die Brandfackel der Empörung nicht nur gegen den Tyrannen [auch wenn der selbst gar nicht erscheint], sondern in das ganze System«. Soldatenhandel, Mätressenwirtschaft, Höflings- und Ministerkorruption – da ist er, der »moralische Sumpf des Absolutismus«. So weit, so gut. Dann jedoch folgt ein großes Aber. Das Stück unterhalte nur einen »zufälligen Zusammenhang« mit der »politischen Freiheitsidee«. Denn: die »Möglichkeit der fürstlichen Gewaltherrschaft« beruhe auf der »inneren Gebundenheit und Untertänigkeit« des bürgerlichen Personals, insbesondere auf Luises »dogmatischem Glauben an religiöse Vorstellungen«. Das bedeutet klipp und klar: »Die Strenge einer dogmatischen Moral wird hier zur eigentlichen Quelle auch der politischen Knechtschaft.« Oder: »Was Luise und Ferdinand zugrunde richtet, das ist in letzter Instanz die religiöse und soziale Unfreiheit des kleinbürgerlichen Mädchens [...].« Und noch ein Schritt weiter: »Diese christliche Ergebenheit in die ›gottgewollten Abhängigkeiten‹: das ist der tiefste Grund der politischen Unfreiheit, gegen die Schillers Drama zu empören sucht.« Empörung also nicht nur gegen den Tyrannen, sondern auch, ja vornehmlich, gegen »die Untertänigkeit des Bürgers«, sagen wir ruhig: gegen Luise, gegen das sechzehnjährige, das religiös beschränkte, das unaufgeklärte Bürgermädchen.¹ Von Ferdinand ist in diesem Prospekt nicht die Rede; er hätte die schöne Entschlossenheit der These – die Ermordete ist eigentlich schuldig – doch allzu sehr gestört.

Im Zuge politischer und ideologischer Korrektheit jedenfalls ist Korffs Pointe sehr erfolgreich gewesen, von Erich Auerbach bis zu neueren Kritikern des bürgerlichen Patriarchats (die ihre Empörung dann freilich weniger an Luise als an Vater Miller adressieren).² Aber was da heutigen Wünschen und Abneigungen politisch korrekt entgegenkommt, muß deshalb noch nicht philologisch und historisch richtig sein. Darauf haben, gegen den Strom der Kritik, namentlich die bedeutenden Arbeiten von Karl S. Guthke und Peter Michelsen aufmerksam gemacht, die Ferdinand von Walter, seine Vermessenheit, seinen »frevelhaften Eigensinn« (eine Formulierung Luises) in den Mittelpunkt der Analyse rücken.³ An die Stelle der Absolutismus-Kritik tritt dann die Absolutheitskritik.⁴ Versteht sich, daß Luise solchermaßen entlastet wird. Doch selbst hier noch bleibt sie »mit ihrem orthodoxen Christentum« eine nicht »unproblematische Figur«. ⁵ So konnte ihr alsbald wieder der alte Prozeß gemacht werden, mit dem Urteilsspruch »mißlungene Selbstbestimmung«, Vergehen also gegen das höchste Postulat der Aufklärung, ein Urteil, das den Dramatiker wiederum umstandslos in die Rolle eines »Religionskritikers«, eines »erbarmungslosen«



gar, versetzt. Die Abhandlung von Helmut Koopmann, die so votiert, begreift deshalb »Kabale und Liebe« als gezieltes »Drama der Aufklärung«. ⁶ Sie spielt uns damit den Begriff zu, der auch meine Überlegungen anleiten soll.

Wie es sich gehört, hat auch mein Versuch drei Punkte: 1) Praktizierende Aufklärer im Drama Schillers; 2) Wertsysteme in »Kabale und Liebe«; 3) Grenzüberschreitung.

I. Praktizierende Aufklärer

Ansprüche auf diesen Titel dürfen im dramatischen Werk des jungen Schiller zwei Figuren erheben, eine schwarze und eine Lichtgestalt, Franz Moor und der Marquis Posa. Zu beobachten ist, wie der Dramatiker die gärenden Ideenmassen der Aufklärungsbewegung, die ihm auf der Stuttgarter Karlsschule und dann in Mannheim zugetragen werden, in Form bringt. Was also ist Aufklärung? Rücksichtsloser Extremismus kennzeichnet die Antwort, die Franz Moor gibt, eine experimentelle Figur aus der philosophischen Retorte des Stuttgarter Eleven, die gleichermaßen Faszination, intellektuelle vor allem, und Abscheu, moralischen natürlich, auf sich zieht. Breiten Raum erhält der »spekulativische«, der »metaphysisch-spitzfündige Schurke« ⁷ für die Darlegung seiner »Raisonnements«, die Schillers Selbstbesprechung der »Räuber« ausdrücklich als »Resultat eines aufgeklärten Denkens und liberalen Studiums« hinstellt ⁸ – jener aufgeklärten Liberalität also, die Schiller selbst bei seinem Lieblingslehrer Jakob Friedrich Abel kennengelernt hatte. Die eindrucksvolle Quellenedition, die Wolfgang Riedel 1995 herausgebracht hat, verschafft jetzt einen verlässlichen und detaillierten Einblick in Abels Philosophieunterricht. ⁹ Nicht, als ob Franz Moor nun einfach der Abelschen Generallinie folgen würde. Abel war Eklektiker, riskierte Ausbrüche aus der gewohnten Schulphilosophie, öffnete Zugänge zum aktuellen Sensualismus und Empirismus der westeuropäischen Avantgarde und scheute dabei auch nicht vor den französischen Materialisten zurück. So gerieten Lamettrie und Helvétius ins Visier des rebellischen »Räuber«-Autors. Insbesondere Claude Adrien Helvétius und sein Werk »De l'homme« (1772) stellte die Munition bereit, über die dann Franz Moor verfügen konnte, als er sich daran macht, erst spekulativ und dann auch in der Praxis gegen die »Instinkte der Menschheit« zu rebellieren. ¹⁰

Das Programm legt er in seinem ersten großen Monolog dar. Er will, charakteristisch seine Metaphern, »einen Sohn vom Herzen des Vaters los lösen« und Amalia »diesen Karl aus dem Herzen reißen«. Folgen die Begründungen, die ihn ins Recht setzen sollen. Der Mensch ist eine tabula rasa. Jeder besitzt den gleichen »Erfindungs-Geist« (ingenium, esprit), jeder ist dazu aufgerufen, ihn um jeden Preis durchzusetzen; Schranken setzt nur die »Kraft«. So wie es keine angeborenen Anlagen und Ideen gibt, so wenig gibt es eine angeborene Moralität. Diese beruht vielmehr, nominalistisch, auf bloßer Verabredung und Übereinkunft, auf »gemeinschaftlichen Pakta, die man geschlossen hat, die Pulse des Weltzirkels zu treiben«. Dazu gehören »ehrlicher Name« (Ehre), »Gewissen« und schließlich die »Blutliebe« – samt und sonders nichts als Konventionen, als angelernte, durch Erzie-

hung erworbene Empfindungen, die sich als purer Ausdruck von Macht-Interessen darbieten, wenn man sie gehörig »skeletisirt«, ¹¹ wenn man »die Empfindungen der Menschlichkeit durch Skeletisierung der Begriffe in nichts aufzulösen« weiß. ¹² Ein Schnellkursus durch den Sensualismus und durch die Genealogie der Moral aus dem Interesse, den Franz Moor da im Anschluß an Helvétius absolviert.

Der Einzelnachweis ist hier nicht zu führen. »L'intérêt preside à tous nos jugements«, heißt es bei Helvétius; »Interesse und Bedürfnis sind die Grundlagen jeglicher Soziabilität«, auch die der Familienbindungen (»Blutliebe«), der Liebe zwischen Kindern und Vater. ¹³ Das mag genügen. Der »Bruch mit der Vaterwelt« – Peter Michelsens prägnante Formel für die »Räuber« – wird so konsequent legitimiert. Bei Albrecht von Haller beispielsweise kann man nachlesen, welche Empörung dieser Angriff auf alle »Bande des menschlichen Lebens« und namentlich auf die Vater- und Sohnesliebe auslöste. ¹⁴ Schiller teilte diese Empörung. Niemand vermochte der menschlichen Natur eine tödlichere Wunde beizubringen »als diese gefährlichen Denker, die mit allem Aufwande des Scharfsinns und des Genies den Eigennuz ausschmücken, und zu einem Systeme veredeln«, heißt es in der »Theosophie des Julius«. Und gleich darauf: »Ich bekenne es freimüthig, ich glaube an die Wirklichkeit einer uneigennütigen Liebe. Ich bin verloren, wenn sie nicht ist [...]«. ¹⁵

Unüberhörbar die Anfechtung, die das System des Helvétius für den jungen Schiller darstellte. Gut erkennbar aber auch die Frontstellung, die sich daraus ergibt. Nicht Aufklärung und Religion stehen sich da gegenüber, sondern »Eigennuz« und »uneigennütige Liebe«, Interesse und Sympathie. Und das heißt, nimmt man die Begriffe in ihrem systemstiftenden Stellenwert, französischer Materialismus und schottische Moralphilosophie, beides Ausprägungen aufgeklärten Denkens. Die Schotten Hutcheson und Ferguson, vermittelt durch Christian Garve, das waren die eigentlichen Stuttgarter Hausphilosophen. ¹⁶ »Moral sense«, »benevolence«, »weises Wohlwollen«, wie Schiller mit Mendelssohn sagt, ¹⁷ so lautete das Konzept instinkartig angeborener Moralität, das sie attraktiv machte. Auf dieser Basis konnte Schiller jene Philosophie der Liebe und des Herzens errichten, die auch, rousseauistisch angereichert, »Kabale und Liebe« bestimmt, ja bis ins Zentrum der Mannheimer Tragödienlehre Schillers eindringt. ¹⁸

Eine ganz andere Bewandnis hat es mit dem Aufklärer Posa. Mit einer völlig neuen Ideenrüstung betritt er die Bühne, ein »Abgeordneter der ganzen Menschheit«, der sogleich dem Freund gegenüber die »Rechte der unterdrückten Menschheit« geltend macht, gegen die spanische Kombination von geistlicher und weltlicher Tyrannei, gegen den »gift'gen Schierlingstrank des Pfaffenthums«, gegen »Priesterblize und eines Königs schlaue Heiligkeit«, gegen des »Volks andächtigen Rausch« und alle »fromme Tollheit«. ¹⁹ Solche Töne hat man von Schiller vorher nicht gehört. Menschenrechte, Toleranz (»Duldung«) und Gedankenfreiheit sind schon in Posas ersten Worten präsent. Und die große Audienzszene mit dem König nutzt er, um seine »politische Philosophie« in vollen Zügen zu entwickeln, mit einem Enthusiasmus, der geradezu auf die Aufklärung und damit eine Konversion des Königs aus ist. Autonome Tugend (und nicht mehr Ehre), Menschenliebe, Menschenglück, Bruderliebe, Gedankenfreiheit, Menschenwürde, Menschenadel – in im-