

Die »ganze moralische Welt«
und die Despotie des Ideals

Zu Schillers ›Don Karlos‹

Mit Beiträgen von Klaus Manger
und Regine Otto

Weimarer Schillerverein
Weimar
Deutsche Schillergesellschaft
Marbach am Neckar

Schillers ›Don Karlos‹ hat, als die Erstausgabe des Dramas in Buchform bei Göschen in Leipzig 1787 erscheint, eine bewegte Entstehungsgeschichte hinter sich, die allein von der Entstehung des ›Wallenstein‹ im folgenden Jahrzehnt übertroffen wird. Die Genese des ›Don Karlos‹, zuerst noch in Anlehnung an die Hauptquelle ›Dom Karlos‹, ist in drei Stufen faßbar, deren erste der »Bauerbacher Entwurf« dokumentiert, deren zweite in den ›Thalia-Fragmenten‹ vorliegt und deren dritte mit der Buchausgabe zum Abschluß kommt – diese Fassung ist dann noch mehrmals von Schiller umgearbeitet und vor allem für die Bühne bearbeitet worden.¹ Es sind keineswegs nur Probleme der Form, die Schiller keine Ruhe gelassen haben. Vielmehr ist es offensichtlich vor allem die Frage der Konzeption, die ihn bewegt und dazu führt, daß er auf die Buchausgabe des Dramas im darauffolgenden Jahr 1788 auch noch die ›Briefe über Don Karlos‹ folgen läßt,² die tatsächlich ›Briefe über Marquis Posa‹ sind.³

Vom Mannheimer Intendanten Dalberg hatte Schiller die ›Histoire de Dom Carlos, Fils de Philippe II. Roy d’Espagne‹, eine ›Nouvelle Historique‹ des Abbé de Saint-Réal, die zuerst in Amsterdam 1672 erschienen war, aller Wahrscheinlichkeit nach erhalten, um zu prüfen, ob sie sich für eine Dramenbearbeitung eigne.⁴ In seinem Brief vom 15. Juli 1782 bestätigte Schiller dem Intendanten, daß die Geschichte des Spaniers allerdings den Pinsel eines Dramatikers verdiene und »vielleicht eines von den nächsten Sujets« sei, das er bearbeiten werde.⁵ Eine nähere Beschäftigung mit dem Karlos-Stoff wird allerdings erst nach Schillers Flucht aus Schwaben im September 1782 und nach den erfolglosen Bemühungen, mit Dalbergs Unterstützung am Mannheimer Theater Fuß zu fassen, in Bauerbach greifbar. Hier, auf dem Gut der Henriette von Wolzogen, hatte Schiller Zuflucht gefunden und bat am 9. Dezember 1782 den Meininger Bibliothekar Wilhelm Friedrich Hermann Reinwald um einige Bücher, auch um die Werke des Abbé Saint-Réal mit dem Teil, in dem die Geschichte des Don Karlos vorkommt.⁶ Nach einer Phase des Überlegens und des Schwankens schrieb er am 27. März 1783 an Reinwald: »Über ein neues Stük bin ich mit mir einig. Um meines langen Hin und her Schwankens zwischen *Imhof* und *Maria Stuart* los zu seyn, hab ich beide, bis auf weitere Ordre, zurückgelegt, und arbeite nunmehr entschloßen und fest auf einen *Dom Karlos* zu.«⁷

Seinen Literaturwünschen, mit denen er auf Reinwalds Unterstützung hoffte, fügte er im selben Brief hinzu: »Bälde, als ich mit Spaniens Sitten und Regierung bekannt bin, kann ich meinen Plan nicht vollenden, und noch viel weniger eine Ausführung auf gerathewol wagen.« Er sprach zuvor vom feurigen Karlos, von der Königin, vom König als eifersüchtigem Vater und Gemahl, womit ihm offenkundig schon jener Entwurf vor Augen schwebte, von dem er im Jahr darauf, am 7. Juni

1784, an Dalberg schrieb: »Carlos würde nichts weniger seyn, als ein politisches Stük – sondern eigentlich ein Familiengemähld in einem fürstlichen Hauße.«⁸ Ungeklärt muß bleiben, ob jener »Plan«, den er, wie er Reinwald wissen läßt, nicht vollenden könne, solange er mit Spanien nicht vertraut sei, bereits einen schematischen Entwurf meint oder nur erst ein Vorhaben, eine Absichtserklärung. Deshalb ist nicht sicher, ob der »Plan« sich bereits auf den »Bauerbacher Entwurf« bezieht.

Dieser im folgenden als Faksimile von Schillers Handschrift mitgeteilte Plan ist in die Literaturgeschichte aufgrund einer Notiz von Reinwalds Hand als »Bauerbacher Entwurf« eingegangen. Die Handschrift, zweifellos eine Reinschrift, befindet sich heute im Schiller-Nationalmuseum in Marbach am Neckar, ein Doppelblatt mit vier beschriebenen Seiten in der Größe 17,4 x 20,4 cm. Am Ende notierte der Besitzer: »Dieser erste – nachher etwas veränderte – Plan von Schillers Don Carlos, den er schon 1783 bey seinem Aufenthalt in Bauerbach gemacht, ist von seiner eignen Hand. WFHR.«⁹ Die Entstehungszeit dieses Entwurfs hat Gerhard Storz eingegrenzt auf den Zeitraum zwischen Schillers Briefen an Reinwald vom 27. März und 14. April 1783, in denen er einerseits von dem »Plan« spricht und andererseits es sich in diesem Schauspiel zur Pflicht machen will, »in Darstellung der Inquisition, die prostituierte Menschheit zu rächen, und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen.«¹⁰ Weil im Entwurf das Wort von der Inquisition noch nicht fällt, wird das Briefdatum vom 14. April 1783 zum *terminus post quem non* für die erste Entstehungsphase des »Don Karlos«, wie sie der Entwurf mit seiner deutlich auf das »Familiengemähld« fixierten Absicht dokumentiert. Zugleich machen die weiteren Entstehungsstufen dieses früheste Zeugnis so bedeutsam, weil es nachvollziehen läßt, mit welcher Entschiedenheit Schiller schon in den Thalia-Fragmenten 1786 auf den politischen Kern seines Dramas zusteuert, indem er sowohl die Inquisition als auch das Familiengemälde jetzt »aus einem königlichen Hause« bedenkt.¹¹ Trotzdem bleibt »Dom Rodrigo, Marquis von Posa« vorerst noch, wie das Personenverzeichnis eingangs der Fragmente erklärt, »Kammerjunker des Prinzen« und rückt eben noch nicht in die Position des Malteserritters unter den »Granden von Spanien« auf,¹² wie ihn dann die Buchfassung ausweist. Schiller hat also keineswegs die Perspektive aufgegeben, die er mit der Formel »Familiengemähld in einem fürstlichen Hauße« bezeichnet hatte.¹³ Vielmehr hat er diese Perspektive schon deutlich politisiert, auch wenn sich zu diesem Zeitpunkt noch immer nicht die endgültige, erst in den letzten Monaten vor der Buchausgabe im Juni 1787 sich anbahnende hochpolitische Dimension des Illuminatenemissärs und Rebellen Posa ankündigt.

Dafür veranschaulicht der frühe »Bauerbacher Entwurf« eindrucksvoll, wie Schiller sich in der ersten Phase seinem Stoff angenähert hat, mit dem er einerseits auf die königliche Bühne drängt und andererseits sich der hohen Tragödie nähert. Tatsächlich wirkt der Entwurf eher wie die »Strukturanalyse« eines ihm vorliegenden Stückes als der Plan zu einem noch ungeschriebenen Drama und führt so ein »Schulexerzitium« vor.¹⁴ Am deutlichsten kommt das mehr oder weniger Muster-

gültige in den fünf ins Auge gefaßten Schritten zum Ausdruck, die die Schürzung des Knotens, den verwickelteren Knoten, die scheinbare Auflösung, die alle Knoten noch mehr verwickelt, eine neue Gefahr für Karlos und schließlich die Auflösung und Katastrophe umfassen. Aufgrund seiner Mustergültigkeit nimmt der Entwurf, noch dazu in Reinschrift, für Storz den Charakter eines Vorzeigee Exemplars an. Demgemäß mag Schiller wirklich an eine Weitergabe durch Reinwald gedacht haben, etwa an den Gothaer Kritiker und erfolgreichen Dramenautor Friedrich Wilhelm Gotter, der Verbindungen zu Dalberg in Mannheim und anderen Theaterdirektoren unterhielt.¹⁵ Natürlich leuchtet es ein, daß Schiller mit seiner zu diesem frühen Zeitpunkt nur erst vorgenommenen, wenn auch schon angesichts des verästelten Stoffes professionellen Dramatisierung der Novelle des St. Réal an jenen einflußreichen Intendanten gedacht haben mag, der ihn zuerst auf den Stoff hingewiesen hatte. Daß die anfängliche Liebestragödie sich jedoch unter der Hand zu einem brisanten politischen Drama mit illuminatischer Sprengkraft und universalem Beglückungspathos auswuchs, darauf war Schiller zu dem frühen Zeitpunkt selbst noch nicht gefaßt. Deshalb quälte ihn die Entstehung bis zu jenem Durchbruch, da ihm mit einem Male die politische Philosophie des schwärmerischen Marquis vor Augen stand, der in der Konsequenz der Handlung zusammen mit dem Prinzen der Allianz von Thron und Altar zum Opfer zu bringen war.

Es sei erwähnt, daß Schillers Plan im Entwurf lückenhaft ist. Darauf wird in der Entstehungsgeschichte des Dramas verwiesen.¹⁶ Beispielsweise ist der Schritt I B 6 unausgefüllt. Es fehlt die mit dem übrigen vergleichbare detaillierte Ausarbeitung von IV. und V. Schritt. Die Lösung des keineswegs zwingend entwickelten Konflikts allerdings kann nur vermessen, wer Schiller, der sich wiederholt mit seinen Dramenschlüssen schwertat, einen von Anfang an transparenten Plan unterstellen wollte, auch wenn dieser unter der Prädisposition des Familiengemäldes weit gediehen war. Zuletzt hat Gerhard Kluge gegen Böckmann und Storz eingewandt – da sie mißtrauten, ob der Bauerbacher Entwurf wirklich die Konzeption des Dramas in einer frühen Arbeitsphase abspiegle und dokumentiere –, daß der Plan gar nicht so perfekt und pedantisch sei. Das Schema biete keine Handhabe, von einem politischen, einem Freundschafts- oder einem Königsdrama zu sprechen. Der Entwurf sei ganz pragmatisch angelegt und diene zu keinen anderen als pragmatischen Zwecken.¹⁷

Im Brief vom 27. März 1783 versprach Schiller »auf unsre nächste Zusammenkunft« Reinwald eine Szene vom »Dom Karlos«, »die Sie richten werden.«¹⁸ Sicher war jenes Bauerbacher Asyl auch eine »Notgemeinschaft«¹⁹ zwischen Schiller und Reinwald, der 1786 sein Schwager wurde. 1783 aber, in Bauerbach, war er der einzige auf dichterische Fragen Ansprechbare, dem Schiller seinen Freundschaftsbrief am 14. April 1783 widmet: »In diesem herrlichen Hauche des Morgens denk ich Sie Freund – und meinen Karlos.«²⁰ Was spricht eigentlich dagegen, daß der »Bauerbacher Entwurf«, den Reinwald als Vermächtnis dieser Freundschaft aufbewahrt hat, für die weitere Arbeit am Drama als Gesprächsgrundlage gedacht war, durch

die Schiller den neugewonnenen Freund mit seinem Plan vertraut machte? Der fast doppelt so alte Mann vermerkte auf Schillers, des 23jährigen, Geste hin: »Heute schloß er mir sein Herz auf, der junge Mann – [...], und ich habe ihn würdig befunden, mein Freund zu heißen.«²¹ In dieser Situation war der Dramenentwurf über das Exerzitium hinaus zugleich ein Freundschaftszeichen.

¹ Vgl. die Hamburger und Rigaer Bühnenauffassung von 1787 sowie die letzte Ausgabe von 1805 in: Schillers Werke. Nationalausgabe, begr. v. Julius Petersen, fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal und Benno v. Wiese, hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach v. Norbert Oellers und Siegfried Seidel, Weimar 1943 ff. [NA], hier NA 7 I.

² NA 22,137–177. Zuerst in Wielands »Der Teutsche Merkur« (1788.3), S. 35–61 (Briefe 1–4), und (1788.4), S. 224–267 (Briefe 5–12).

³ So Hans-Jürgen Schings: Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten, Tübingen 1996, S. 1. Den neunten Brief nimmt Schings von dieser Einschätzung aus.

⁴ Vgl. zur Entstehungsgeschichte Paul Böckmann und Gerhard Kluge 1986 in: NA 7 II, 71–108. Sowie Gerhard Kluge in: Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 3: Dramen II: Don Karlos, hg. v. Gerhard Kluge, Frankfurt am Main 1989, S. 1008–1050. Vgl. Hartmut Reinhardt in: Schiller – Handbuch, hg. v. Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach, Stuttgart 1998, S. 380–383.

⁵ NA 23,38.

⁶ NA 23,55 f.

⁷ NA 23,74–76.

⁸ NA 23,143 f.

⁹ Erstmals publiziert von Karl Hoffmeister: Nachlese zu Schillers Werken nebst Variantensammlung, Bd. 2, Stuttgart 1840. Jetzt in: NA 7 II, 183 f. Vgl. Gerhard Storz: Der Bauerbacher Plan zum Don Carlos, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 8 (1964), S. 112–129 mit dem Faksimile.

¹⁰ NA 23,78–81.

¹¹ NA 6,407 und 495.

¹² NA 6,346 und 7.

¹³ So Storz (wie Anm. 9), S. 128, für die Zeit zwischen 7. Juni und 24. August 1784.

¹⁴ Storz (wie Anm. 9), S. 112 f.

¹⁵ Ebd., S. 117. Kluge 1989 (wie Anm. 4), S. 1011 ff.

¹⁶ Vgl. Kluge 1989 (wie Anm. 4), S. 1014 f.

¹⁷ Ebd., S. 1016 f.

¹⁸ NA 23,76.

¹⁹ Georg Kurscheidt in: Schiller. Bilder und Texte zu seinem Leben. Hg. v. Axel Gellhaus und Norbert Oellers, unter Mitarbeit v. Georg Kurscheidt und Ursula Naumann mit einem Beitrag von Roswitha Klaiher. In Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft. Photographie und Gestaltung v. Rudolf Straub. Köln, Weimar, Wien 1999, S. 72.

²⁰ NA 23,78.

²¹ Schillers Persönlichkeit. Urtheile der Zeitgenossen und Documente. Teil 2, ges. v. Julius Petersen, Weimar 1908, S. 66.

Dem Carlos Prinz von Spanien.
Trauspiel.

I. Aufst. Anfang des Ruchens.
A. Der Prinz sieht die Prinzessin. Das wird gar nicht.
1. Auf seiner Aufmerksamkeits auf seine Legation ist er gegenwärtig.
2. Prinzessin, welche die Aufmerksamkeit und Aufmerksamkeit.
3. Dem Carl. So als Prinzessin und steht vor ihm abhandelt.
4. Prinz. Wenn ich die Aufmerksamkeit auf seine Aufmerksamkeit.
5. Prinz. Wenn ich die Aufmerksamkeit auf seine Aufmerksamkeit.
B. Aufst. Der Prinz und die Prinzessin. Das wird gar nicht.
1. Carlos. Wenn ich die Aufmerksamkeit auf seine Aufmerksamkeit.
2. Der Prinz. Wenn ich die Aufmerksamkeit auf seine Aufmerksamkeit.
3. Prinz. Wenn ich die Aufmerksamkeit auf seine Aufmerksamkeit.
4. Prinz. Wenn ich die Aufmerksamkeit auf seine Aufmerksamkeit.
5. Prinz. Wenn ich die Aufmerksamkeit auf seine Aufmerksamkeit.
6. Prinz. Wenn ich die Aufmerksamkeit auf seine Aufmerksamkeit.

II. Aufst. des Luokersmarchen.

A. Carolus Lied nimmt zu — tiefes

i. Die Händel selbst.

2. Gegenüber der Königin, diese aufrecht sitz, mit einem Sitz.

a. Aus ihrem zärtlich Herz den in Gegenstand mangel.

2. Hilft Alles, die Königin und ist es zu finden.

(3. Ganz ist Macht.

b. Aus ist es in Gegenstand mangel und König für den König.

c. Aus ist es in Gegenstand mangel und König für den König.

General Lied. In diesem Lied ist es zu finden.

d. Sind wir als zu verstehen. Lied gegen den König, der ist eine Lied zu sein.

e. Sind wir als zu verstehen. Lied gegen den König, der ist eine Lied zu sein.

f. Sind wir als zu verstehen. Lied gegen den König, der ist eine Lied zu sein.

g. Sind wir als zu verstehen. Lied gegen den König, der ist eine Lied zu sein.

h. Sind wir als zu verstehen. Lied gegen den König, der ist eine Lied zu sein.

B. Die Händel und Gesang mangel. Diese aufstehen

1. Aus ist es in Gegenstand mangel und König für den König.

2. — Sind wir als zu verstehen. Lied gegen den König, der ist eine Lied zu sein.

3. — Sind wir als zu verstehen. Lied gegen den König, der ist eine Lied zu sein.

4. — Sind wir als zu verstehen. Lied gegen den König, der ist eine Lied zu sein.

5. Aus ist es in Gegenstand mangel und König für den König.

III. Aufst. des Luokersmarchen. Nicht nur ein Lied.

A. Die Gesang mangel und König für den König.

1. Die Königin ist eine Lied zu sein, und ist es zu finden.

2. Die Königin ist eine Lied zu sein, und ist es zu finden.

3. Die Königin ist eine Lied zu sein, und ist es zu finden.

4. Die Königin ist eine Lied zu sein, und ist es zu finden.

5. Die Königin ist eine Lied zu sein, und ist es zu finden.

B. Die Königin ist eine Lied zu sein, und ist es zu finden.

1. Die Königin ist eine Lied zu sein, und ist es zu finden.

2. Die Königin ist eine Lied zu sein, und ist es zu finden.

3. al Prinz und die Königin schenken sich.
4. Prinzessin und Juan sprechen sich.
5. König schenkt einem Hündchen in der Gasse von Alba.
IV. Auftritt. Dem Karlos unterliegt eine neuen Gefasse.
A. König unterhält sich mit einem seiner Pfaffen.
B. Diese unterhält sich mit einem Pfaffen.
C. Beide zusammen unterhält sich, stürzen in den Hof.
V. Auftritt. Aufklärung und Catastrophe.
A. Königin und der König, die Königin und der König.
B. die Königin und der König, die Königin und der König.
C. das Jungfer und der König, und das Verbrechen seines
Aufklärung unterliegt den Königen zu sein.
D. Königin und der König, und der König und der König.
E. Königin und der König, und der König und der König.
F. Königin und der König, und der König und der König.
G. Königin und der König, und der König und der König.
H. Königin und der König, und der König und der König.
I. Königin und der König, und der König und der König.
J. Königin und der König, und der König und der König.
K. Königin und der König, und der König und der König.
L. Königin und der König, und der König und der König.
M. Königin und der König, und der König und der König.
N. Königin und der König, und der König und der König.
O. Königin und der König, und der König und der König.
P. Königin und der König, und der König und der König.
Q. Königin und der König, und der König und der König.
R. Königin und der König, und der König und der König.
S. Königin und der König, und der König und der König.
T. Königin und der König, und der König und der König.
U. Königin und der König, und der König und der König.
V. Königin und der König, und der König und der König.
W. Königin und der König, und der König und der König.
X. Königin und der König, und der König und der König.
Y. Königin und der König, und der König und der König.
Z. Königin und der König, und der König und der König.

I. Schritt. Schürzung des Knotens.

A. Der Prinz liebt die Königin. Das wird gezeigt.

1. Aus seiner Aufmerksamkeit auf solche, seiner Lage in ihrer Gegenwart.
2. Seiner ungewöhnlichen Melancholie und Zerstreuung.
3. Dem Korb den die Prinzeßin von Eboli von ihm bekommt.
4. Seiner Szene mit dem Marquis de Posa.
5. Seinen einsamen Gesprächen mit sich selbst.

B. Diese Liebe hat Hindernisse und scheint gefährlich für ihn werden zu können – diß lehren:

1. Karlos heftige Leidenschaft und Verwegenheit.
2. Der tiefe Affekt seines Vaters, sein Argwohn, seine Neigung zur Eifersucht, seine Rachsucht.
3. Intereße der Grandes die ihn fürchten und haßen, mit guter Art an ihn zu kommen.
4. Rachsucht der beschämten Prinzeßin von Eboli.
5. Auflauchung des müßigen Hofes.
- 6.

II. Schritt. Der Knoten verwikelter.

A. Karlos Liebe nimmt zu – Ursachen:

1. Die Hindernisse selbst.
2. Gegenliebe der Königin, diese äußert sich, motivirt sich:
 - a. Aus Ihrem zärtlichen Herzen dem ein Gegenstand mangelt.
 - α. Philipps Alter, Disharmonie mit ihrer Empfindung.
 - β. Zwang ihres Standes.
 - b. Aus ihrer anfänglichen Bestimmung und Neigung für den Prinzen. Sie nähert diese angenehme Erinnerungen gern.
 - c. Aus ihren Äußerungen in Gegenwart des Prinzen. Inneres Leiden. Furchtsamkeit. Antheil. Verwirrung.
 - d. Einer mehr als zu erwartenden Kälte gegen Dom Juan, der ihr einige Liebe zeigt.
 - e. Einigen Funken von Eifersucht über Karlos Vertrauen zu der Prinzeßin von Eboli.
 - f. Einigen Äußerungen in geheim.
 - g. Einem Gespräch mit dem Marquis.
 - h. Einer Szene mit Karlos.

B. Die Hindernisse und Gefahren wachsen. Dieses erfährt man

1. Aus dem Ehrgeiz der Rachsucht des verschmähten Dom Juan.
2. – einigen Entdeckungen die die Prinzeßin v. Eboli macht.
3. – ihrem Einverständnis mit jenem.
4. – der immer wachsenden Furcht und Erbitterung der Grandes, die vom Prinzen bedroht und beleidigt werden. Complot derselben.
5. Aus des Königs Unwillen über seinen Sohn, und Bestellung der Spionen.

III. Schritt. Anscheinende Auflösung, die den Knoten noch mehr verwikelt.

A. Die Gefahren fangen an auszubrechen.

1. Der König bekommt einen Wink, und geräth in die heftigste Eifersucht.
2. Dom Karlos erbittert den König noch mehr.
3. Die Königin scheint den Verdacht zu rechtfertigen.
4. Alles vereinigt sich den Prinzen und die Königin strafbar zu machen.
5. Der König beschließt seines Sohnes Verderben.

B. Der Prinz scheint allen Gefahren zu entrinnen.

1. Sein Heldensinn erwacht wieder und fängt an über seine Liebe zu siegen.
2. Der Marquis wälzt den Verdacht auf sich, und verwirret den Knoten aufs neue.
3. Der Prinz und die Königin überwinden sich.
4. Prinzeßin und Juan spalten sich.
5. König setzt einen Verdacht in den Herzog von Alba.

IV. Schritt. Dom Karlos unterliegt einer neuen Gefahr.

- A. König entdeckt eine Rebellion seines Sohnes.
- B. Diese weckt die Eifersucht wieder.
- C. Beide zusammen vereinigt, stürzen den Prinzen.

V. Schritt. Auflösung und Katastrophe.

- A. Regungen der Vaterliebe, des Mitleids u. s. f. scheinen den Prinzen zu begünstigen.
- B. Die Leidenschaft der Königin verschlimmert die Sache und vollendet des Prinzen Verderben.
- C. Das Zeugnis des Sterbenden, und das Verbrechen seiner Ankläger rechtfertigt den Prinzen zu spät.
- D. Schmerz des betrogenen Königs, und Rache über die Urheber.

[Seite 4: Am unteren Rand von fremder, Reinwalds, Hand:] Dieser erste – nachher etwas veränderte – Plan von Schillers Don Carlos, den er schon 1783. bey seinem Aufenthalt in Bauerbach gemacht, ist von seiner eignen Hand. WFHR.

Klaus Manger

Die ganze moralische Welt:
Schillers ›Don Karlos‹ als
Universalhistoriendrama

Die Handlung in Schillers ›Don Karlos‹, dem in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstandenen Drama, versetzt den Zuschauer und Leser an den spanischen Hof. Schiller wählt für die Bühne damit erstmals ein Zentrum königlicher Macht – nach dem gräflichen Hause Moor der ›Räuber‹, nach der Stadtrepublik Genua im ›Fiesko‹ und nach dem Hause Miller, das in ›Kabale und Liebe‹ in Opposition zum Haus des Präsidenten gesetzt ist. Nach dem ›Don Karlos‹ wendet sich Schiller der Tragödie ›Wallenstein‹ zu, in der er den Helden des Dreißigjährigen Krieges in den Bruch mit dem Kaiser in Wien führt. In den übrigen Dramen bleibt Schiller in den Gipfelzonen der Macht, da er in ›Maria Stuart‹ die englische und die schottische Königin miteinander konfrontiert, in der ›Jungfrau von Orleans‹ seine Heldin die Sache des französischen Königs gegen England bestreiten läßt und im ›Demetrius‹ den Zarewitsch als betrogenen Betrüger enttarnt. Allein ›Wilhelm Tell‹ macht eine Ausnahme. Hier ist es die geglückte Erhebung eines Volkes gegen seinen Tyrannen; im Unterschied zu den tragischen Freiheitshelden steht Tell da auf, dessen Tat einem ganzen Volk zum Wohle gereicht. Tatsächlich ist es die einzige Nicht-Tragödie in Schillers Werk, wenn wir den zweiten Schluß des ›Fiesko‹ einmal beiseite lassen.

Diese Revue, die zunächst nur deshalb heranzuziehen war, um zu belegen, wie Schiller nach der im ›Don Karlos‹ gewonnenen Gipfelzone der Macht schließlich auf diesem politischen Niveau bleibt, zeigt, daß Schiller einzelne Exempel aus nationalen Geschichten herausgreift, die nach Spanien, Böhmen und Habsburg, England und Schottland, Frankreich, Polen und Rußland sowie in die Schweiz versetzen. Schiller veranschaulicht damit Segmente aus Nationalgeschichten, die alle zusammen durchaus eine europäische Dimension haben und zumeist in das 16. Jahrhundert führen, das die Gründung der niederländischen Freiheit »zum glänzendsten der Welt« gemacht habe,¹ wie Schiller sagt. Nur der ›Tell‹ liegt früher, der ›Wallenstein‹ gehört ins 17. Jahrhundert, und, um vollständig zu sein, ›Die Braut von Messina‹ hat einen experimentell antikisierenden Charakter. Mit seinen Dramenstoffen bekommen wir auf der einen Seite so etwas wie Schillers Europa. Auf der anderen Seite steuert der Titel dieses Beitrags in hartem Kontrast zu den in den Dramen veranschaulichten historischen Augenblicken auf »die ganze moralische Welt« zu. Wie ist das zu vereinbaren? Diese Fragestellung führt uns mitten hinein in unser Thema. Es sei nämlich danach gefragt, was der Dramatiker Schiller, der zwischen 1783 und 1787 am ›Don Karlos‹ arbeitet, dem er 1788 noch die ›Briefe über Don Karlos‹ folgen läßt, mit dem Universalhistoriker Schiller zu tun hat, als der er unmittelbar im Anschluß an den ›Don Karlos‹-Komplex hervortritt. Der ›Wallenstein‹ ist noch

nicht in Sicht, und die intensive Beschäftigung mit dem Dreißigjährigen Krieg beginnt erst Ende 1789.² Da eröffnet Schiller am 26. Mai 1789 in Jena mit der akademischen Antrittsrede: ›Was ist und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?‹ seine universitäre Laufbahn. Wie Schiller in dieser Antrittsrede sagt, liege dem Universalhistoriker »die ganze moralische Welt« vor Augen: »Fruchtbar und weit umfassend ist das Gebiet der Geschichte; in ihrem Kreise liegt die ganze moralische Welt«,³ also die Welt des handelnden Menschen.

Wie lassen sich nun die davor entstandene Tragödie des Don Karlos und das Ansinnen der Universalgeschichte aufeinander beziehen? War es die Not eines Brotberufes, die schlecht dotierte Stelle in Jena anzutreten, deren Budget durch spektakuläre Lehrangebote und steigende Hörergelder aufzubessern war? Oder läßt sich zwischen dem Dramatiker und Historiker Schiller, den Philosophen Schiller bei dieser Frage vernachlässigend, ein engerer Zusammenhang sehen, als man bisher wahrhaben wollte? Die Behandlung historischer Stoffe verlangt ja wohl noch keinen ausgewiesenen Historiker. Doch ist es 1786 des Dramatikers ausdrücklicher Wunsch, zehn Jahre hintereinander nichts als Geschichte studiert zu haben.⁴ Kurz nach Abschluß des ›Don Karlos‹ wird das Geschichtsstudium tatsächlich dann Schillers Brotberuf.

Schiller eröffnet seine akademische Laufbahn 1789 in Jena programmatisch als Universalhistoriker. Es ist deshalb zu überlegen, ob in dem der Antrittsrede benachbart vorausliegenden Drama ›Don Karlos‹ von 1787 sich nicht schon die neue universalgeschichtliche Konzeption abzeichnet. Zu diesem Zweck müssen wir vom Drama aus auf die Antrittsrede vorausblicken und dann wieder zurück auf den ›Don Karlos‹, um zu prüfen, ob darin Elemente der Universalgeschichte schon ablesbar sind. Außerdem bleibt zu fragen, aus welchen Gründen Schiller später sein Stück verworfen hat.

»O wer weiß! was in der Zeiten Hintergrunde schlummert?« (40f.)⁵, ruft Don Karlos aus. Das Thalia-Fragment von 1786 kennt diese universalgeschichtliche Fragestellung bereits.⁶ Sie begegnet wieder in der Buchausgabe des Dramas von 1787, wenn auch an anderer Stelle, nämlich gleich zu Beginn. Mit ihr fragt Karlos unzweifelhaft aus der Handlungsebene des Dramas heraus. Und wenn wir vorläufig eine Antwort darauf geben wollten, wer es denn sein könne, der wisse, was in der Zeiten Hintergrund schlummert, so müssen wir wohl sagen: die Universalgeschichte. Sie kann der Universalhistoriker vortragen, aber, wenn dies auch problematisch ist, wie der ›Don Karlos‹ zeigt, der Dramatiker außerdem veranschaulichen. Das sind nämlich zunächst zwei wirklich verschiedene Positionen, deren Zusammenhang zu klären ist. Dabei bleibt mitzubedenken, daß sich, wie Schiller im Ersten der ›Briefe über Don Karlos‹ im Jahr 1788, also zwischen der Buchausgabe des Dramas 1787 und seiner Jenaer »akademischen Antrittsrede« schreibt, in ihm selbst vieles verändert hat.⁷ Er ist bereits unterwegs, sich loszusagen von ›Räubern‹ und ›Fiesko‹. »Menschen zu schildern«, habe er sich vor Veröffentlichung der ›Räu-

ber‹ angemacht, »ehe mir noch einer begegnete«.⁸ Er sucht »die hohe Tragödie«, für ihn, wie er sagt, »ein so fruchtbares Feld«.⁹ Und schließlich schon im Posa-Ton, ob schon dessen Konzeption zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs klar ist: »Ich schreibe als Weltbürger, der keinem Fürsten dient.«¹⁰ Mit diesem Trotz tritt er seinem einzigen von ihm anerkannten »Souverain« gegenüber, seinem Publikum.¹¹

Schiller ist, wie Goethe bestätigt, ein Dichter der Freiheit.¹² Wir sehen ihn somit auf dem Wege zur Universalgeschichte und fragen, ob sich die Neuorientierung bereits in der Entstehungsgeschichte und am ›Don Karlos‹-Drama selbst erkennen läßt. Wir könnten die Frage noch weiter ausdehnen und überlegen, ob diese Umstände vielleicht zur komplexen Genese des Stückes beigetragen haben. Schiller ist das Stück schon binnen kurzem selbst fremd geworden. Er erkennt, auch aufgrund der ihm inzwischen bekannt gewordenen Rezensionen, darin zwei Hälften von drei und zwei Akten. Ein erster Teil, die ersten drei Akte, war in der ›Thalia‹ vorveröffentlicht worden, die sogenannten Thalia-Fragmente.¹³ Und Schiller sah, wollte er das Stück nicht überhaupt unterdrücken, sich gezwungen, die zweite Hälfte der ersten so gut anzupassen, wie er konnte. »Wenn dies nicht überall auf die glücklichste Art geschehen ist, so dient mir zu einiger Beruhigung, daß es einer geschicktern Hand als der meinigen nicht viel besser würde gelungen sein.«¹⁴

Die hier beanspruchte geschickte Hand des Dramatikers hat im Stück selbst eine Spur hinterlassen. Die Thalia-Fragmente enden mit dem Zehnten Auftritt im Dritten Akt, bevor Marquis Posa, auf dessen Name der König soeben gestoßen ist, seinen großen Auftritt im dann fertigen Stück hat. Diesen Posa charakterisiert das Fragment 1785 noch als »Kammerjunker des Prinzen«.¹⁵ Dagegen erscheint er schließlich in der Buchausgabe 1787 als »Maltheseritter« unter den »Granden von Spanien«.¹⁶ Der spanische Erbprinz ist verliebt in eine Frau, die inzwischen Königin und seine junge Mutter beziehungsweise Stiefmutter ist. Es ist also wirklich ein »Familiengemählde«, aber, worauf Schiller Wert legt, »aus einem königlichen Hause«. Zwar hatte er am 7. Juni 1784 erstmals Dalberg gegenüber geäußert: »Carlos würde nichts weniger seyn, als ein politisches Stück – sondern eigentlich ein Familiengemählde in einem fürstlichen Hauße«.¹⁷ Aber im Thalia-Fragment 1786, am Ende des Zweiten Aktes, betont er, daß sein ›Don Karlos‹ kein Theaterstück werden könne. Seine wirkungspoetische Konzeption stellt von Anfang an klar, daß es ihm mehr um die »dramatische Einkleidung« als um die »theatralische Dichtkunst« zu tun ist, daß er also erst einmal den Stoff bewältigen will, bevor er ihn im Hinblick auf Bühnentauglichkeit bearbeitet. Und diese Anmerkung schließt mit dem Satz: »Dom Karlos ist ein Familiengemählde aus einem königlichen Hause.«¹⁸ Das bedeutet, daß die Familie im engeren Sinne, Vater, Mutter, Sohn, alle zugleich öffentliche und private Personen sind. Der von Schiller in seiner besonderen Funktion erfundene Marquis Posa soll oder will nun dem verhältnismäßig unpolitischen Karlos die politische Dimension eröffnen – und das ausgerechnet über die republikanische Bewegung in den Niederlanden. Mit Hilfe der Königin scheint ihm der Plan

⁵⁷ »Man nannte Rebellion in Madrid, was in Brüssel nur eine gesetzliche Handlung hieß;« und »eine Republik steigt aus Morästen empor«: NA 17,12f. zu Beginn der Einleitung (I. Buch) in die ›Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung‹ (1788).

⁵⁸ Vgl. Ernst H. Kantorowicz: Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters (engl. 1957), München 1990. – Der Symbolgehalt der Formel kam, wie Robespierre berichtet, besonders deutlich zum Ausdruck, als, da der Kopf Ludwigs XVI. fiel, der Schrei der Bürger die Luft zerriß: »Es lebe die Republik!« Vgl. Erich Pelzer: »Le roi est mort! Vive la république!« Der Prozeß Ludwigs XVI. als europäisches Ereignis. In: Universalgeschichte und Nationalgeschichten. Hgg. v. Gangolf Hübinger, Jürgen Osterhammel, Erich Pelzer (Ernst Schulin zum 65. Geburtstag), Freiburg im Breisgau 1994, S. 157–177, hier S. 158f.

⁵⁹ Lessings ›Ernst und Falk‹. In: Werke. Vollst. Ausgabe in 25 Teilen. Hg. v. J. Petersen und W. v. Olschhausen. Berlin, Leipzig, Stuttgart [1925], Tl. VI, S. 21–60, hier S. 25. Vgl. Peter Michelsen: Die ›wahren Taten‹ der Freimaurer. Lessings ›Ernst und Falk‹. In: P. M.: Der unruhige Bürger. Studien zu Lessing und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, Würzburg 1990, S. 137–159.

⁶⁰ Kant (wie Anm. 50), S. 41.

⁶¹ E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp, hg. v. Friedrich Schnapp, Bd. 1, München 1967, S. 76–82.

⁶² NA 27,38.

⁶³ NA 22,138 im Ersten Brief.

⁶⁴ NA 31,120.

⁶⁵ Horaz, *Epistulae* 2,3,23. Christoph Martin Wieland: Übersetzung des Horaz. Hg. v. Manfred Fuhrmann (Werke, Bd. 9), Frankfurt am Main 1986, S. 510. Dalberg, der Mannheimer Intendant, suchte die Gründe für die den Erwartungen nicht entsprechende Wirkung des Stückes, wie Schiller am 25. April 1788 an Körner schreibt, in der verfehlten Einheit und in der Unverständlichkeit des Plans: NA 25,49.

⁶⁶ Anzeiger des Teutschen Merkur, September 1787: NA 7 II, 518.

⁶⁷ Wieland: Übersetzung des Horaz (wie Anm. 65), S. 411.

⁶⁸ NA 7 II,502–507. Wielands Brief blieb bis 1827 im Besitz des Herzogs.

⁶⁹ NA 7 II,518.

⁷⁰ NA 7 II,507.

⁷¹ NA 7 II,506f.

⁷² NA 7 II,504f.

⁷³ Vgl. beispielsweise Schillers Brief an Huber vom 26. Oktober 1787: NA 24,170. Demnach war Wieland »von dem Ding [der Niederländischen Rebellion, aus der ihm Schiller vorgelesen hatte] hingerissen und behauptet, daß ich dazu geböhren sei, Geschichte zu schreiben«.

⁷⁴ NA 29,76.

⁷⁵ Vgl. Hans-Jürgen Schings: Die Illuminaten in Stuttgart. Auch ein Beitrag zur Geschichte des jungen Schiller. In: DVjs 66 (1992), S. 48–87. Ders.: Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten. Tübingen 1996, sowie: Schillers *Don Karlos* und die Illuminaten. In: Friedrich Schiller *Don Carlos*. Théâtre, psychologie et politique. Hg. v. Christine Maillard. Presses Universitaires de Strasbourg 1998, S. 103–115.

⁷⁶ NA 22,168.

⁷⁷ Schings: Die Brüder des Marquis Posa (wie Anm. 75), S. 161f.

⁷⁸ Ebd., S. 101ff.

⁷⁹ Ebd., S. 124.

⁸⁰ NA 28,204f.

⁸¹ NA 17,363.

⁸² NA 17,375f.

⁸³ NA 17,376.

Regine Otto

Schillers ›Briefe über Don Karlos‹ oder Von der Despotie des Ideals

Schillers ›Briefe über Don Karlos‹ sind das Produkt einer komplizierten Defensive, die dieser Schriftsteller natürlich sofort in Selbstbehauptung einkleidete. An Selbstbewußtsein mangelte es ihm bekanntlich nicht, und auf größerem Raum könnte diese Feststellung mit sehr schönen Zitaten umgeben werden. Aber es muß (und wird hoffentlich) auch so gehen. Übrigens wird die im vorangegangenen Vortrag erörterte »ganze moralische Welt« auch im Folgenden ihre Rolle spielen.

Schiller verfaßte die zwölf ›Briefe über Don Karlos‹ in der zweiten Hälfte des Jahres 1788; sie erschienen in zwei Gruppen sofort in Wielands ›Teutschem Merkur‹.¹ Damit endete die erste Reihe der Kommentare, die der Dichter seinen Dramen seit den ›Räubern‹ beigegeben hat und die in unterschiedlicher Weise der Vorbereitung oder der nachträglichen Orientierung des Publikums dienen sollten.² Diesmal handelte es sich zunächst vor allem um den Versuch, das Drama, insbesondere die am meisten kritisierte Hauptgestalt, aus sich selbst heraus zu erklären. Daß dabei nicht alle Details restlos »aufgingen«, ist vorauszusetzen. Das Unternehmen war veranlaßt durch massive Einwände, die diejenigen Kritiker vorgebracht hatten, die Schiller ernstnahm (ohne das allzudeutlich einzugestehen). An Christian Gottfried Körner schrieb er nach dem Erscheinen der ersten vier Briefe: »[...] hier hatte ich eine schlimme Sache zu verfechten, aber ich glaube mich mit Feinheit daraus gezogen zu haben«, und fügte hinzu: »Zugleich gebrauchte ich diese Briefe zu einem Vehikel, allerlei zu sagen, was sich mir da und dort aufgedrungen hat, und zu wenig ist, um in eigner Form behandelt zu werden.«³

Schiller wählte diejenigen Themen aus, die der kombinierten Absicht – »zu verfechten« und zusätzlich »allerlei zu sagen« – unabweisbar entgegenkamen: die »Hauptidee« des Dramas und ihre Verknüpfung mit den Hoffnungen auf einen aufgeklärten oder aufzuklärenden Fürsten (765f.), das Thema Freundschaft und die darauf bezogene »sogenannte Einheit« des Stückes (759), das Problem Aufopferung und die Diskrepanz zwischen Zweck und Mittel in Politik und Moral (konzentriert in Brief XI).⁴ Die ›Briefe‹ gelten dem Drama, dessen Titelheld der spanische Infant in seinem Todesjahr 1568 ist – sie beziehen sich hauptsächlich auf Marquis Posa,⁵ dessen Charakter und Handlungsweise auch im Stück den Titelhelden allmählich auf den (bestenfalls) zweiten Platz verwiesen hatten. Brief I gibt die Einführung, die Briefe II–VIII und X–XII handeln von Posa, in Brief IX geht es um die Titelfigur.

Die erste Buchausgabe des ›Don Karlos‹ war im Juni 1787 erschienen. Schon seit dem Beginn der Vorabdrucke aus dem noch im Entstehen befindlichen Drama (den sog. ›Thalia‹-Fragmenten) im Frühjahr 1785 hatte das ›Karlos‹-Projekt außer den Stellungnahmen der Freunde ungewöhnlich viele öffentliche Äußerungen veran-

laßt. Und auch die Kritiker konzentrierten ihre Aufmerksamkeit auf den Marquis.⁶ Eine ausführliche, Johann Friedrich Jünger zugeschriebene Rezension, die am 10. und 11. Juni 1788 in der Jenaer ›Allgemeinen Literatur-Zeitung‹ erschien, faßte diese Tendenz sowie die wichtigsten anerkennenden und kritischen Argumente repräsentativ zusammen. Schiller bezog sich in seinen ›Briefen‹ über das Drama vor allem darauf sowie auf Berichte über Einwände Friedrich Wilhelm Gotters (die er zunächst darauf zurückführen wollte, daß Gotter ihn schon seit Jahren hasse),⁷ und eher anstandshalber auf die im September 1787 im ›Teutschen Merkur‹ erschiene Rezensiion Wielands, dessen Urteil Schiller mit Ungeduld erwartet hatte, mißtrauisch enttäuscht darüber, daß Wieland bei mehreren Begegnungen einem Gespräch über das Drama offenbar auswich.⁸

Die Hauptpunkte der Kritiken waren in ganz ähnlicher Weise in einander verschränkt und von einander abhängig, wie Schillers Reaktionen in den ›Briefen‹. Der bequeme Weg, die ›Briefe‹ der Reihe nach »abzuhandeln«, ist vor allem wegen dieser integrativen Struktur nicht gangbar. Es wäre eine sehr interessante Aufgabe, die gedanklichen und stilistischen Kreisbewegungen und die ironische Nebentonart detailliert aufzudecken, die für diesen außerordentlich dichten Schillerschen Text charakteristisch sind.

Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit der Charaktere des Dramas wurden von den Kritikern am stärksten in Frage gestellt. Die Nachfragen waren weitgehend aus dem ästhetischen Koordinatensystem gelöst und in den Bereich der Moral verlagert worden. Daneben waren wiederholt Zweifel an der Einheit des Stückes geäußert worden, während die im engeren Sinne als handwerklich anzusehenden Probleme eher am Rande blieben.

Zu den letzteren gehört natürlich in erster Linie der unwidersprechliche Einwand: Das Stück ist viel zu lang. Die Buchausgabe von 1787 umfaßt 6282 Verse; spielbar waren unter den damaligen technischen Voraussetzungen in vier Stunden etwa 3000 Verse. (Zum Vergleich: ›Die Piccolomini‹ und ›Wallensteins Tod‹ haben zusammen 6518 Verse.) Es war keineswegs bloß Werbe-Taktik, wenn Schiller schon am Ende der Vorabdrucke aus dem zweiten Akt ankündigte, daß hier »kein Theaterstück« zu erwarten sei und daß er lieber die Regeln der »Gattung« als die angestrebte »höchste Wirkung« aufopfern wolle.⁹ Er hatte soeben mit ›Kabale und Liebe‹ bewiesen, daß er sehr wohl wußte, wie ein den Erfordernissen der Bühne genügendes Stück zu »machen« sei – in den »Schränken des bürgerlichen Kothurns«, die er aber jetzt zugunsten der »hohen Tragödie« hinter sich zu lassen gedachte.¹⁰

Wieland reagierte insofern diplomatisch auf die Umfangsfrage, als er das Stück einen »dramatischen Roman« nannte, der sich u. a. auch dadurch auszeichne, daß er den Leser »von den Fortschritten des Verf. und von dem was sich unsere dramatischen Musen in Zukunft von ihm zu versprechen haben, unterrichtet« – ein Versprechen, dessen Einlösung allerdings voraussetze, daß »der gute Genius der teutschen Schaubühne Hrn. Schiller endlich einmal den *Willen* eingebe, seinen ei-

genen den Gesetzen des Aristoteles und Horaz zu unterwerfen«.¹¹ Daß diese Ermahnung nicht ausschließlich klassizistisch-konservativ gemeint war, ist hier nicht zu erörtern. Daß Wieland auf Schillers unter großer Anstrengung – im »Halseisen«¹² – und mit überwältigendem Ergebnis realisierte Entscheidung, das Stück in Verse zu fassen, nicht einging, dürfte zu den Enttäuschungen gehört haben, die Schiller besonders empfindlich trafen – denn schon im Vorwort zu den Vorabdrucken hatte er sich ausdrücklich zu den Forderungen bekannt, die Wieland im zweiten seiner ›Briefe an einen jungen Dichter‹ erhoben hatte: »Ein vollkommenes Drama soll, wie uns Wieland sagt, in Versen geschrieben seyn, oder es ist kein vollkommenes«¹³ – vielleicht wollte Wieland sich in seiner Rezension nicht darauf einlassen, daß Schiller die gleichzeitige Forderung nach dem Reim nicht in seine Zustimmung einbezog.

In den ›Briefen über Don Karlos‹ ist von der Umfangsfrage rechnerisch überhaupt nicht die Rede. Allerdings deutet der wiederholte Appell an die »Leser« – nicht an die Zuschauer – in diese Richtung. Schiller reagierte auf das längst erkannte Problem dadurch, daß er in den verschiedenen Bühnen- und Druckfassungen des Dramas bis 1805 »unbarmherzig« kürzte, ohne das Stück jemals »in den Raum von drei Stunden einschließen« zu können, wie Goethe noch 1815 festhielt.¹⁴ – Wenigstens erwähnt sei, daß in diesem Zusammenhang zugleich inhaltliche und formale Probleme zu berücksichtigen waren, die auch das gekürzte Stück vermutlich von den Bühnen ausgeschlossen hätten. So war die Absicht des Dichters, den »Dolch der Tragödie« hauptsächlich gegen die Vertreter der Inquisition zu richten,¹⁵ durchaus nicht nur in katholischen Ländern unspielbar; selbst in der »Republicanischen Stadt« Hamburg mußte die schon bearbeitete Schlußszene mit dem Großinquisitor wegfallen.¹⁶ Und die Erfahrung, daß die meisten Schauspieler auch damals der Verssprache kaum gewachsen waren, hatte zur Folge, daß der Dichter die so schwer errungenen Jamben rücksichtslos in (wenngleich rhythmische) Prosa verwandelte.¹⁷

Solche »Reparaturen« waren immerhin machbar, aber ein Thema für die ›Briefe‹ war das nicht. Die auf den ideellen und ästhetischen Nerv des Werkes zielende Frage nach der Einheit des Stückes dagegen behandelte Schiller in den ›Briefen‹ ganz grundsätzlich – allerdings nicht im Hinblick auf die aristotelischen Kategorien Ort, Zeit und Handlung. Darüber hatte Lessing unter Berufung auf Shakespeare längst das Wichtigste gesagt. Schiller zog zunächst die langwierige Genese seines ›Karlos‹ heran, als er im einleitenden Brief zugestand, es könne wohl sein, daß er »in den ersten Akten andere Erwartungen erregt« habe, als er »in den letzten erfüllte«; in der langen Zeit der Ausarbeitung habe sich in ihm selbst »viele verändert«, und: »An den verschiedenen Epochen, die während dieser Zeit über meine Art zu denken und zu empfinden ergangen sind, mußte notwendig auch dieses Werk Teil nehmen [...] Neue Ideen, die indes bei mir aufkamen, verdrängten die frühern; Karlos selbst war in meiner Gunst gefallen, vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil ich ihm in Jahren zu weit vorausgesprungen war, und aus der entgegengesetzten Ursache hatte Marquis Posa seinen Platz eingenommen.« Da aber