

Dank

Ich möchte mich bei allen bedanken, die mich während des Verfassens meiner Diplomarbeit durch gute Ratschläge und aufbauende Worte unterstützt haben. Mein besonderer Dank gilt meiner Familie und meinen Freunden, die mir immer zur Seite standen und mich in schwierigen Phasen ermutigt haben, nicht aufzugeben. Ich danke meiner Betreuerin Prof. Brigitte Dalinger für ihre wertvollen Verbesserungsvorschläge.



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

SIND MODERNE KLASSIKER-INSZENIERUNGEN „WERKTREU“?

Eine Untersuchung anhand von Andrea Breths Inszenierung von

Schillers *Don Carlos* am Wiener Burgtheater

Verfasserin

Pamela Schermann

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, in 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

INHALTSVERZEICHNIS

1. VORWORT.....	1
2. REGIE – AUTONOME KUNST ODER REPRODUKTION?.....	3
2.1. Von den Anfängen des Regieberufs zum modernen Regietheater.....	4
2.2. Reinhardt, Jessner, Piscator – Drei Pioniere des modernen Regietheaters.....	6
2.3. EXKURS: Das Verhältnis zwischen Dichter und Regisseur.....	10
2.4. Was wird unter einer „werktreuen Inszenierung“ verstanden?.....	14
3. FRIEDRICH SCHILLERS <i>DON CARLOS</i>	
3.1. Entstehungsgeschichte und verschiedene Text- und Bühnenfassungen.....	18
3.2. Deutungsaspekte.....	24
3.3. Zeit und Ort der Handlung.....	36
3.4. Personen.....	37
4. DIE INSZENIERUNG VON ANDREA BRETH AM BURGTHEATER	
4.1. Regiekonzept.....	44
4.2. Andrea Breth.....	46
4.2.1. Der Regiestil von Andrea Breth.....	46
4.2.2. Die Positionierung von Breths Regiearbeiten.....	47
4.3. Analyse der Strichfassung.....	50
4.4. Analyse der Inszenierung.....	63
4.4.1. Figurenanalyse	63
4.4.2. Bühnenbild.....	78
4.4.3. Ton.....	83
4.5. Abschließende Worte zu Andrea Breths Inszenierung.....	86
4.6. Resümee.....	87
5. ZUSAMMENFASSUNG.....	96

6. BIBLIOGRAPHIE.....	98
7. ANHANG.....	104

I. Vorwort

Mit der Entwicklung der Regie als eigenständiger Kunstform kam die Frage auf, worin die Aufgaben und Kompetenzen eines Regisseurs liegen. Das im 20. Jahrhundert entstehende Regietheater fand flammende Befürworter ebenso wie erboste Gegner. Während die einen das Theater in den Dienst der Literatur stellten und jeden Ausbruch der „eingewöhnten Spielweise“ als eine Missachtung des Dichters ablehnten, sahen andere die geschriebene Vorlage als ein Element, das sich dem Theater unterordnen müsse.

Neben dem Streitpunkt, ob der Dichter oder der Regisseur die endgültige Autorität bei der Umsetzung eines Stückes besitzt, beschäftigt viele Theaterkritiker heutzutage die Frage, welche Kriterien eine Inszenierung erfüllen muss, um werktreu zu sein. Kann ein Werk in einem abgeänderten Kontext präsentiert werden, ohne dass dessen Essenz verletzt wird? Darf eine Textvorlage verändert werden?

Wenn sich ein Klassiker nicht in seinem gewohnten, historischen Gewand dem Publikum präsentiert, werden schnell Stimmen laut, die behaupten, dass dies die Intention des Autors verletze und keine werkgetreue Wiedergabe sei. Aber woraus besteht „das Wesentliche“ eines Stückes? Kann der Regisseur ein Werk aus seiner Zeit herausnehmen, und dennoch dessen Inhalt im Sinne des Dichters vermitteln?

Die *Don Carlos* – Inszenierung von Andrea Breth, die am 20. April 2004 im Wiener Burgtheater Premiere hatte, ist ein Beispiel für eine moderne Inszenierung eines Klassikers, die laut der Regisseurin allerdings trotzdem den Anspruch erhebt, eine „textgenaue“¹ Aufführung von Schillers Werk zu bieten. Vorliegende Arbeit möchte dies untersuchen und diskutieren, ob die Inszenierung trotz ihres neuen Gewands werktreu ist. Darüber hinaus soll aufgezeigt werden, welche Probleme bei der Beurteilung der Werktreue auftreten können und wie divergierend die unterschiedlichen Positionen zu diesem Thema sein können.

¹ Breth, In: Frankfurter Rundschau, 4. Mai 2005.

Ich möchte meine Arbeit deswegen mit einem kurzen Überblick über die Entstehung des modernen Regietheaters sowie die Diskussionen, worin die Aufgabe eines Regisseurs bestehe, einleiten und den Begriff „Werktreue“ hinterfragen. Danach soll ein kurzer Überblick über Friedrich Schillers *Don Carlos* geboten werden, wobei ich mich natürlich hinsichtlich der Fülle der verschiedenen Aspekte, die es zu diesem Thema zu behandeln gäbe, auf einige wenige beschränke, die für die spätere Beurteilung der Werktreue von Andrea Breths Inszenierung von Bedeutung sind.

Für die Inszenierungsanalyse habe ich die vom Burgtheater zur Verfügung gestellte Strichfassung der Aufführung verwendet. Da dieser Text an einigen Stellen leicht von dem tatsächlich auf der Bühne gesprochenen abweicht, habe ich die Filmversion² der Vorstellung, die am 14.Mai 2005 auf 3sat ausgestrahlt wurde, herangezogen und die Strichfassung an diesen Text angeglichen. Verweise auf Schillers Originaltext folgen der Ausgabe „Friedrich Schiller. Sämtliche Werke in 10 Bänden. Band 3.“, herausgegeben von Hans-Günther Thalheim u.a., erschienen im Aufbau-Verlag Berlin, 2005.

² Produktion: 3sat, ORF, ZDF, Fernsehregie: Peter Schönhofer. Es handelt sich hierbei um eine Aufzeichnung einer Vorstellung, die filmtechnisch leicht bearbeitet wurde, beispielsweise wurde bei den beiden Zusammentreffen von Carlos und Posa zu Beginn des Stücks ein Hintergrundbild eingesetzt, das Assoziationen zu einem Gewitterhimmel weckt. Anstelle der Aufzeichnung der kompletten Szene wurden nur die Gesichter von Carlos und Posa herausgenommen und vor diesem Hintergrund montiert. Aufgrund dieser Abweichungen und der Tatsache, dass auch Andrea Breth in dem Interview mit der Frankfurter Rundschau vom 4.Mai 2005 im Zusammenhang mit der Aufzeichnung ihrer Inszenierung von einem „Film“ spricht, habe ich mich für den Terminus „Filmversion“ entschieden.

2. REGIE – AUTONOME KUNST ODER REPRODUKTION?

In den letzten hundert Jahren hat sich in dem Berufsfeld der Regisseure vieles geändert. War die Regie anfangs nicht als eigenständige Kunst anerkannt, sprachen ihr nach und nach immer mehr Theatertheoretiker weitgehende Autonomie zu und erhoben die Tätigkeit des „Spielleiters“, der die Vorgänge auf der Bühne überwachte, vom einem rein technischen zu einem kunstschaftenden Beruf. Die neugewonnene Autonomie der Regie erlaubte, Stücke neu zu befragen und zu interpretieren. Es wurde von der alteingespielten Art abgewichen und die Regisseure des 20. Jahrhunderts konnten erstmals ihre eigenen Auffassungen der Stücke auf der Bühne umsetzen.

Jedoch stößt das Abweichen der gewohnten Spielformen immer wieder auf Unverständnis und Kritik von Theaterbesuchern. Wenn Peter Konwitschny bei seiner Inszenierung des *Don Carlos* an der Wiener Staatsoper³ das Ballett im dritten Akt durch eine stumme Schauspiel-Szene ersetzt und das folgende Autodafé in dem gesamten Gebäude der Oper stattfinden lässt, sind die Unmutsäußerungen vieler Opernbesucher deutlich vernehmbar. Schnell wird hier behauptet, dass sich ein Regisseur mit derartigen Regieeinfällen bloß selbst in Szene setzen will und die Vorgaben des Urhebers eines Werks missachtet. In Theaterkritiken zu unkonventionellen Inszenierungen, wo Regisseure frei mit der dramatischen Vorlage umgingen, liest man oft ähnliches wie hier zu Matthias Hartmanns Inszenierung von Shakespeares *Othello* am Züricher Schauspielhaus: „*Das soll ‚Othello‘ sein? Warum aber spielt er nicht den ganzen Shakespeare? Eine Horrorvorstellung, sollte das Mode machen.*“⁴

Mit solchen und ähnlichen Vorwürfen müssen sich Regisseure, die nach neuen Zugängen zu Klassikern suchen, immer wieder auseinandersetzen. Jedoch zeigte die Vergangenheit, wie wichtig neue Befragungen für Stücke sein können. Viele Stücke, darunter auch die meisten Werke von William Shakespeare, galten bereits um 1900 als unspielbar, was bedeutet, dass sie verstummt waren.⁵ Hier brachte die Aufsehen erregende *Wilhelm Tell* – Inszenierung von Leopold Jessner 1919, die im Folgenden noch näher behandelt wird, einen Umschwung. Für Rühle führt „*hinter dieses Ereignis von 1919 [...] kein Weg*

³ Premiere: 18. Oktober 2004, Staatsoper Wien.

⁴ Werner Thuswaldner, In: Salzburger Nachrichten, 28.2.2006.

⁵ Vgl. Rühle: *Anarchie in der Regie?*, 1982, S.101.

zurück.“⁶ Um 1960 zählten zu den Stücken, die nichts mehr mitzuteilen hatten, unter anderem Goethes *Tasso*, Kleists *Prinz von Homburg* und *Empedokles* von Hölderlin. Auch diese Werke konnten erst durch eine Abwendung von den gewohnten Spielformen wieder ins Interesse des Publikums und der Theatermacher gerückt werden. So schuf Peter Stein 1969 im Bremer Theater eine *Tasso* – Inszenierung, in der der Schwerpunkt auf der sozialen Situation und Tassos Zerrissenheit zwischen der Abhängigkeit vom Hof und dem Streben nach Geltung lag. Die Aufführung, die nicht mehr alleine von den literarischen Werten wie Vers, Sprache und Bau des Stückes ausging, schuf nach längerer Zeit wieder eine erfolgreiche Umsetzung von Goethes Klassiker auf der Bühne.⁷

In diesem Zusammenhang erläutert Günther Rühle den Begriff „Aktualisieren“ von Stücken mit „*sie dem Bewusstsein, dem Fragebedürfnis heutiger Menschen nahe bringen*“⁸ und spricht sich klar für eine moderne Umsetzung von Klassikern aus.

Dieses Kapitel möchte den Weg zum heutigen Regietheater sowie die unterschiedlichen Aspekte zur Beurteilung einer „werktreuen“ Inszenierung kurz umreißen.

2.1. Von den Anfängen des Regieberufs zum modernen Regietheater

Laut einer Meldung in Schmidts Chronologie des deutschen Theaters wurde der Titel „Regisseur“ im theatralischen Sinn 1771 in Wien erstmals vergeben.⁹ Jedoch bestanden die Aufgaben der damaligen „Theaterregisseure“ lediglich aus dem Überwachen von Pünktlichkeit und Ordnung im Theaterbetrieb, der Regisseur fungierte quasi als Vertreter der Intendanz.

Teilweise wurden die Abläufe auf der Bühne von erfahrenen Schauspielern, Truppenleitern oder Dramaturgen überwacht. Die Tätigkeit dieser „Koordinatoren“ war von rein technischer und organisatorischer Natur, so gehörte beispielsweise das Festlegen von Auf- und Abgängen, die Absprache mit der Bühnentechnik und das Organisieren eines

⁶ Rühle: *Anarchie in der Regie?*, 1982, S.101.

⁷ Vgl. ebenda S. 101, 105.

⁸ Ebenda, S. 106.

⁹ Vgl. Winds: *Geschichte der Regie*, 1925, S.10.

reibungslosen Probenprozesses zu ihren Aufgaben. Die Namen dieser „Spielleiter“ fanden sich in Berlin zum ersten Mal 1824/25 und in Wien 1829 auf den Theaterzetteln.¹⁰

Der erste ausführliche Definitionsversuch des aufkommenden Regieberufs stammt von August Lewald. In seinem 1838 veröffentlichten Aufsatz „In die Szene setzen“ schrieb er:

„In die Szene setzen‘ heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Drama zu verstärken, doch immer, wohl verstanden, nur im Sinne der Dichtung dabei zu verfahren.“¹¹

Er forderte, dass ein Regisseur sowohl mit dem literarischen Werk als auch mit der Schauspielkunst sehr vertraut sein müsse und darüber hinaus „für das Malerische ein fein gebildetes Auge“¹² haben solle.

Ein weiteres frühes Werk über den Regieberuf ist die 1902 von Carl Hagemann verfasste „Regie“.¹³ Für ihn sollte die Regie:

„mit den gesamten Ausdrucksmitteln der jeweiligen Bühne die dramatische Dichtung als Gesamtkunstwerk in einer der dichterischen Absicht kongenialen Weise zur szenischen Darstellung bringen.“¹⁴

So etablierte sich der Beruf des Regisseurs im 19.Jahrhundert zwar langsam, doch die Frage, ob es sich bei der Regie um eine eigene Kunstform handle, bestand weiterhin. Erst im 20.Jahrhundert konnte sich die Regie endgültig als solche durchsetzen. Mit dem Aufkommen des so genannten Regietheaters, dessen Anfänge im Folgenden genauer erläutert werden, wurde mit den bisher als unantastbar angesehenen Werken der Dichter erstmals freier umgegangen. Anstelle der Wiedergabe eines Werks in seiner Gesamtheit begannen Regisseure, einzelne Aspekte in ihrer Inszenierung besonders herauszuarbeiten,

¹⁰ Vgl. Lazarowicz / Balme: Texte zur Theorie des Theaters, 1991, S.302

¹¹ Vgl. Lewald: In die Szene setzen. In: Lazarowicz / Balme (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters, 1991, S.307f.

¹² Ebenda S.308.

¹³ Vgl. Lazarowicz / Balme: Texte zur Theorie des Theaters, 1991, S.303.

¹⁴ Hagemann, zit. nach Lazarowicz / Balme: Texte zur Theorie des Theaters, 1991, S.303.

Texte neu zu interpretieren oder Charaktere abzuändern.

2.2. Reinhardt, Jessner, Piscator– Drei Pioniere des modernen Regietheaters

An dieser Stelle sollen mit Max Reinhardt, Leopold Jessner und Erwin Piscator drei Persönlichkeiten vorgestellt werden, die durch ihre Aufsehen erregenden Arbeiten mit Theatertraditionen gebrochen und zur Etablierung des Regietheaters im deutschsprachigen Raum maßgeblich beigetragen haben.

Max Reinhardt

In einem Gespräch von 1901 mit Arthur Kahane beschrieb der Theatervisionär Max Reinhardt¹⁵, wie er sich das zukünftige Theater vorstellte. Er plante „*ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt*“¹⁶. Theater war für Reinhardt eine „*zusammengesetzte Kunst*“.¹⁷ Durch das Zusammenspiel von verschiedenen Elementen wollte er neuen „*Reichtum und Fülle*“¹⁸ auf die Bühne bringen - für ihn zwei wichtige Bestandteile des Theaters.

Max Reinhardt strebte nach Perfektion, die bis ins kleinste Detail reichen sollte. Dann erst sah er sich in der Lage, die Klassiker, die für ihn der „*heiligste Besitz*“¹⁹ des Theaters sind, auf die Bühne zu bringen, was für den Schauspieler seiner Meinung nach die größte Herausforderung war. Um einen Klassiker dem Publikum näher zu bringen, war für Reinhardt eine zeitgemäße Umsetzung absolut notwendig:

¹⁵ Max Reinhardt, eigentl. *Goldmann*, Regisseur, Schauspieler und Theaterleiter, geboren in Baden bei Wien 9.9.1873, gest. in New York 30.10.1943, war von 1894-1903 als Schauspieler am Dt. Theater in Berlin beschäftigt. Er war Mitbegründer der kabarettistischen Bühne „Schall und Rauch“ (später in „Kleines Theater“ unbenannt) und von 1903-05 Leiter dieses Theaters, sowie des „Neuen Theaters“ 1903-06. Es folgten seine ersten Inszenierungen, wobei *Ein Sommernachtstraum* 1905 besonderes Aufsehen erregte. Als Direktor des Dt. Theaters (1905-20) und der Kammerspiele Berlin entfaltete er seine Theaterreform; er überwand den naturalistischen Spielraum zugunsten eines impressionistisch-magischen Raums, wobei er die neuzeitliche Bühnen- und Beleuchtungstechnik künstlerisch auswertete. 1920 war er an der Gründung der Salzburger Festspiele beteiligt, Inszenierung des *Jedermanns* im gleichen Jahr. 1923 übernahm er das „Theater in der Josefstadt“ in Wien, 1929 – 31/32 hatte Reinhardt erneut die Leitung der Berliner Bühnen inne. 1933 emigrierte R. nach Österreich, 1937 in die USA. (Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie*, S.749f, 2006)

¹⁶ Reinhardt: Gespräch mit Kahane, In: Fuhrich / Prossnitz (Hrsg.): *Ein Theater, das den Menschen...*, 1987, S.29.

¹⁷ Reinhardt: *Von der modernen Schauspielkunst.*, In: Brauneck: *Klassiker der Schauspielregie*, 1988, S.139.

¹⁸ Reinhardt: Gespräch mit Kahane In: Fuhrich / Prossnitz (Hrsg.): *Ein Theater, das den Menschen...*, 1987, S.31.

¹⁹ Ebenda, S.30.

„Man muss die Klassiker neu spielen; man muß sie so spielen, wie wenn es Dichter von heute, ihre Werke Leben von heute wären. Man muß sie mit neuen Augen anschauen, mit derselben Frische und Unbekümmertheit anpacken, wie wenn es neue Werke wären, man muß sie aus dem Geiste unserer Zeit begreifen, mit den Mitteln des Theaters von heute [...] spielen. Der edle, alte Wein muß in neue Schläuche gegossen werden. Und, glauben Sie mir, er wird schmecken.“²⁰

Eine moderne, frische und prächtige Umsetzung der Klassiker sollte der Bühne neues Leben einflößen. *„Das Theater wird wieder zum festlichen Spiel werden, das seine eigentliche Bestimmung ist.“²¹*, erklärte er.

Aber nicht nur die ideenreichen Inszenierungen von Klassikern sind ein typisches Merkmal für Reinhardts Regiestil. Der Theatermacher war auch bekannt für sein Streben, stets neue Räume für das Theater zu erschließen. Er wollte jedem Werk den Raum geben, den es verlangte, sei es ein kleines, intimes Theater oder eine riesige Halle. Das Schaffen der passenden Bedingungen sah Reinhardt als eine wichtige Aufgabe, die dem Regisseur zukommt.²²

Leopold Jessner

Kaum eine Inszenierung des zwanzigsten Jahrhunderts erregte soviel Aufmerksamkeit wie Leopold Jessners²³ *Wilhelm Tell*, der am 12. Dezember 1919 am Staatlichen Schauspielhaus Berlin Premiere feierte.²⁴ Günther Rühle nennt dieses Ereignis *„die Geburt des Interpretationstheaters“*.²⁵ Für Jessner bedeutete Regie immer Interpretation. Im Gegensatz zu anderen Regisseuren seiner Zeit setzte er es sich nicht zum Ziel, ein Werk in

²⁰ Reinhardt: Gespräch mit Kahane, In: Fuhrich / Prossnitz (Hrsg.): Ein Theater, das den Menschen... , 1987, S.30f.

²¹ Ebenda, S.31.

²² Vgl. Reinhardt: Über ein Theater, wie es mir vorschwebt, In: Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, 1988, S.138.

²³ Leopold Jessner, Schauspieler, Regisseur und Theaterintendant, geboren in Königsberg am 3.3.1878, gestorben in Los Angeles am 13.12.1945, war 1904 – 1915 Oberspielleiter in Hamburg, 1915 – 1919 Theaterdirektor in Königsberg, 1919 – 1928 Intendant des preußischen Theaters in Berlin und 1928 bis 1930 Generalintendant des Berliner Staatstheaters. Seit 1933 hielt er sich zunächst in Palästina, dann in den USA auf. Jessner prägte mit antirealistischen und teilweise expressionistischen Arbeiten das Theater bis in die 30er-Jahre. Seine Bühnenräume sind schlicht und dienen dazu, die Idee eines Stückes deutlich zu machen. Besonders charakteristisch für seinen Regiestil waren seine Inszenierungen der Dramen von Wedekind (*Der Erdgeist*, *Frühlings Erwachen*, *König Nicolo*) zwischen 1906 und 1911, sowie die legendäre Inszenierung des *Wilhelm Tell* 1919. (Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie*, S. 25, 2006).

²⁴ Vgl. Fischer Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, 1993, S.374.

²⁵ Rühle: Anarchie in der Regie?, 1982, S.100.

seiner Vollständigkeit und Komplexität auf die Bühne zu bringen. Er sah seine Aufgabe darin, die Grundidee eines Stückes herauszuarbeiten und diese den Menschen der heutigen Zeit näher zu bringen. Unter diesen Gesichtspunkten befragte er die Werke und schlug eine Brücke zur Gegenwart.²⁶ Jessner sprach sich klar gegen historische Inszenierungen aus, da für ihn jedes auf der Bühne dargestellte Stück eine Bedeutung für die heutige Zeit benötigte. Der Regisseur lehnte des Weiteren ein Ausstattungstheater strikt ab, seine Bühnenräume waren abstrakt und annähernd expressionistisch. Damit stellte er sich deutlich gegen die bis 1890 vorherrschende Strömung des Naturalismus.²⁷

Jessner erstellte für seine *Wilhelm Tell* – Inszenierung eine Strichfassung, in der anstelle Wilhelms das Volk als Protagonist hervortrat. Die Kostüme waren symbolisch gehalten und die Bühne bestand unter dem Verzicht von Kulissen aus einer Art Stufensystem. Auf diesen unterschiedlich hohen Podesten spielten sich die Szenen des Stückes ab, wobei die verschiedenen Höhen, auf denen sich die Figuren befanden, für die Stellung und den Einfluss der Personen stand. Die Aufführung endete in einem Skandal. Die von Beginn an angespannte Situation im Publikum eskalierte, als zu Beginn des Monologes von Wilhelm Tell im vierten Akt der Protagonist von physischen Begebenheiten der Szenerie sprach, die auf Jessners abstrakter Bühne nicht dargestellt waren. Die hitzige Reaktion des Protagonisten, Albert Bassermann, trieb die „politisch gefärbten Tumulte“²⁸ noch zusätzlich an und machte die Aufführung zu einem denkwürdigen und viel diskutierten Ereignis.²⁹ Matthias Heilmann nennt Jessners *Wilhelm Tell* – Inszenierung „die Inszenierung mit den weitestgehenden Folgen und Konsequenzen“³⁰ in der deutschen Theatergeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts und schreibt:

„Durch das Aufspüren und radikale Zuspitzen auf die ‚Idee des Stückes‘ [...] wird Jessner zum ersten produktiven Regisseur, der nicht sklavisch die gedruckte Dramendichtung auf die Bühne bringt, sondern den Text als Material seiner Arbeit ansieht und damit eine eigenständige theatralische Interpretation, eine Neuschöpfung zuwege bringt.“³¹

²⁶ Vgl. Heilmann: Leopold Jessner, 2005, S.5.

²⁷ Vgl. Müllenmeister: Leopold Jessner – Geschichte eines Regiestils, 1956, S.7ff.

²⁸ Heilmann: Leopold Jessner, 2005, S.151.

²⁹ Vgl. ebenda, S.143ff.

³⁰ Ebenda, S.169.

³¹ Ebenda.

Auch Erika Fischer-Lichte und Günther Rühle, die durch Jessner das Regietheater begründet sehen, sind sich einig, dass die Arbeiten von Leopold Jessner das Theater der Zukunft prägten und veränderten.³²

Erwin Piscator

Ein weiterer Pionier des modernen Regietheaters und die „*Symbolfigur für ein ,politisches Theater‘*“³³ war Erwin Piscator³⁴. Der durch den Frontdienst im Ersten Weltkrieg geprägte Theatermacher nutzte das Theater bewusst für seine eigenen Intentionen und betrachtete es als Mittel der Politik. Piscator änderte Stücke, damit sie seinen Auffassungen entsprachen und geeignet dafür waren, eine politische Nachricht an die Rezipienten zu übermitteln. So schrieb er 1920:

*„Die Leitung des Proletarischen Theaters muß anstreben: Einfachheit im Ausdruck und Aufbau, klare eindeutige Wirkung auf das Empfinden des Arbeiterpublikums, Unterordnung jeder künstlerischen Absicht dem revolutionären Ziel: bewusste Betonung und Propagierung des Klassenkampfes.“*³⁵

Er stellte somit das Theater ganz in den Dienst der Politik, hinter den der künstlerische Anspruch zurücktreten musste. Piscator veränderte Stücke, sodass sie seine Interessen vermittelten und verwendete sie für sein Programm. Er hielt es nicht für notwendig, die „*Tendenz des Autors an erste Stelle zu setzen*“³⁶. Weiters beschrieb er, dass durch Hinzufügen von Textpassagen und Strichen „*ein großer Teil der Weltliteratur der revolutionären proletarischen Sache dienstbar gemacht werden [kann]*“.³⁷

³² Vgl. Heilmann: Leopold Jessner, 2005, S.169.

³³ Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, 1988, S.361.

³⁴ Erwin Piscator, Regisseur und Theaterleiter, geboren am 17.12.1893 in Ulm, gestorben am 30.2.1966 in Starnberg, gründete 1920 in Berlin das Proletarische Theater mit dem Ziel, seine politischen Grundsätze durch das Theater zu untermauern. 1924 – 27 Regisseur an der Berliner Volksbühne, wo mit *Fahnen* und *Sturmflut* von A.Paquet seine ersten revolutionären Inszenierungen zur Aufführung kamen. In einer Aufführung der *Räuber* 1926, deren Kostüme stark an den Ersten Weltkrieg erinnerten, erstrebte er die radikale Aktualisierung des Klassikers von Schiller, was zu seiner Entlassung führte. 1927 gründete er in Berlin im „Theater am Nollendorfplatz“ die erste Piscator-Bühne, die jedoch bald im Bankrott endete. Nach Aufenthalt in der Sowjetunion, Paris und New York kehrte er 1951 nach Deutschland zurück. Von 1962 bis zu seinem Tod war er Intendant der Freien Volksbühne Berlin, wo er sich erneut für das politisch-dokumentarische Theater einsetzte. (Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie* S.509, 2006).

³⁵ Piscator: Das politische Theater, In: Hoffmann (Hrsg.): Piscator - Ausgewählte Schriften, 1980, S.13.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Ebenda.

Für Piscator griff die Politik unwidersetzlich in alle Lebensbereiche ein und machte auch vor dem Theater nicht halt. Er war der Meinung, dass kein Theaterdirektor mehr rein der Kunst dienen konnte und jegliches Sträuben dagegen und Verleugnen der Tatsache, dass die Politik längst die Überhand gewonnen hatte, ein Irrtum wäre. So schrieb Piscator, dass *„der Unterschied zwischen den meisten Theatern und uns [...] schließlich nur in der Tatsache [liegt], daß sie gegen ihren Willen auf diesen Weg getrieben werden, während wir ihn bewußt gehen, mit dem Blick auf ein klares politisches Ziel.“*³⁸

Anknüpfend an die Aussagen Piscators, ein Werk könne verändert werden um es dem Zweck dienlich zu machen, sollen im folgenden verschiedene Positionen zu der Fragestellung, ob ein literarisches Werk als solches auf der Bühne dargestellt werden muss oder bloß das Material zu einer neuen Schöpfung bietet, aufgezeigt werden. Einige Aussagen von Theaterpersönlichkeiten des zwanzigsten Jahrhunderts sollen den Diskurs um diese Fragestellung verdeutlichen.

2.3. Exkurs: Das Verhältnis zwischen Dichter und Regisseur

Neben der aufkommenden Arbeitspraxis, ein Stück dem Willen des Autors entsprechend - soweit dieser durch Dokumente belegt und ausgeforscht werden kann - neu zu befragen und somit eine neue Spielweise zu finden, wurde in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts auch die Frage aufgeworfen, ob die Umsetzung eines Stückes überhaupt den Vorgaben des Dichters entsprechen solle. Einige Regisseure und Theatertheoretiker sahen literarische Vorlagen nur als Material für die Schaffung eines neuen Kunstwerks an. Theatermacher nahmen sich das Recht, Stücke für ihre eigenen Zwecke zu verwenden. Die Frage, ob ein Regisseur zur Wiedergabe eines Werkes im Sinne des Dichters verpflichtet ist, entwickelte sich zu einem heftig umstrittenen Punkt. Nachdem die Regie vom Handwerk zur Kunst geworden war, musste diskutiert werden, wie weit die Autonomie der Regisseure reicht. Besteht die Kunst des Regisseurs darin, das dichterische Werk mit Hilfe der Mittel des Theaters in einem stimmigen Ganzen darzustellen, oder darf er das Werk auch verwenden, um damit eine neue - eigene - Kunstform zu schaffen?

³⁸ Piscator: Das politische Theater, In: Hoffmann (Hrsg.): Piscator – Ausgewählte Schriften, 1980, S.32.

Während die einen das Theater in den Dienst der Literatur stellten und jeden Ausbruch der eingewöhnten Spielweise als eine Auflehnung gegen den Dichter ablehnten, sahen andere die geschriebene Vorlage als ein Element, das sich dem Theater unterordnen müsse. Anhand von drei exemplarisch ausgewählten Theatermachern des frühen zwanzigsten Jahrhunderts sollen die extrem divergierenden Meinungen, die das Aufkommen des Regietheaters entfachte, aufgezeigt werden.

Ein erbitterter Gegner der Autonomie der Regisseure war Jacques Copeau³⁹. Seiner Ansicht nach ist der Regisseur „in Ermangelung eines Autors dessen Assistent oder Stellvertreter in Fragen der szenischen Realisation.“⁴⁰ Unter Berufung auf Dramatiker wie Aischylos, Shakespeare und Molière, die selber als Regisseure ihrer Werke fungierten, schrieb er: „Hoffen dürfen wir, dass es wieder einen Dichter geben wird, der den Regisseur ersetzt und eliminiert, der alle Aufgaben wieder in die Hand nimmt.“⁴¹

Für Copeau war die Tatsache, dass zu seiner Zeit Dichter und Regisseure nicht mehr die gleiche Person waren, ein Verlust. Er sah eine Gefahr darin, dass ein Regisseur ein Werk des Dichters nach dessen eigenen Vorstellungen verformen konnte. Obwohl er der Meinung war, dass die komplizierter gewordene Realisation eines Werkes auf der Bühne die Mitarbeit eines Regisseurs verlangte, fürchtete er, die dadurch „verlorene Einheit kann sicher nur noch in seltenen Fällen wiedergewonnen werden.“⁴²

Gegenteiliger Meinung war Alexander Tairow⁴³, der die literarische Vorlage lediglich als „Material“⁴⁴ für eine Inszenierung bezeichnete. Das Theater schafft ein autonomes Kunstwerk, insofern kann es nicht seine Aufgabe sein, ein Werk getreu seinem Text zu interpretieren. Viel mehr muss durch eine Theaterinszenierung ein neues Kunstwerk entstehen. Tairow übte heftige Kritik an Kollegen, die den Regisseur als Ausdeuter des

³⁹ Jacques Copeau, franz. Theaterregisseur, Schriftsteller und Schauspieler, geb. 1879 in Paris, gest. 1948 ebenda, leitete von 1913 bis 1924 das von ihm begründete „Théâtre du Vieux Colombier“. Er verzichtete auf Bühnendekoration und Bühnentechnik und konzentrierte sich stark auf die Darstellung des dramatischen Textes. (Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie*, S.63, 2006).

⁴⁰ Copeau: Die Inszenierung, In: Lazarowicz (Hrsg.) / Balme (Hrsg.), 1991, S.345.

⁴¹ Ebenda, S.346.

⁴² Ebenda, S.344.

⁴³ Alexander Tairow, russ. Regisseur und Theaterleiter, geboren in Romny (Ukraine) 1885, gestorben in Moskau 1950, war als Gründer und Leiter des Moskauer Kammertheater seit 1914 ein Gegenspieler K.Stanislawskijs im russischen Theater. Mit dem Schlagwort „Entfesseltes Theater“ (Titel seines 1921 erschienenen Buchs) forderte er ein „Theater ohne Bindung an die Literatur“, die Freiheit des Regisseurs und des Schauspielers für alle Erfindungen der Bühnenkunst („Retheatralisierung“); dabei dienten ihm als Vorbilder das asiat. Theater und die Commedia dell’arte. (Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie*, S.829, 2006).

⁴⁴ Tairow: Das entfesselte Theater , 1989, S.111.

Dichterwillens sahen und somit dem literarischen Werk den höchsten Stellenwert beimaßen.⁴⁵ Für ihn gab das Theater seine Existenz als eigenständige Kunstform auf, wenn es sich in den Dienst der Dichtung stellte. So schrieb er:

*„Es gilt bekanntlich für einen Regisseur als höchstes Lob, wenn ihm gesagt wird: ‚Sie haben Shakespeare richtig interpretiert‘, oder: ‚Wie wundervoll haben Sie das Wesen Molières getroffen‘. Des Menschen Wille ist sein Himmelsreich. Mir aber würde ein solches Lob wie ein Begräbnislied in den Ohren klingen.“*⁴⁶

Tairow nahm großen Anstoß an der Auffassung, das Theater wäre von der Literatur geschaffen worden und suchte die Wurzeln bei der Comedia dell'arte.

Auch Edward Gordon Craig⁴⁷ befürwortete eine Autonomie in der Regie. Für ihn spielten Elemente wie Bewegung, Licht und Bühnengestaltung eine zentrale Rolle bei der Realisierung eines Werks. Die Bühne war für Craig eine autonome Zone der Kunst und sollte sich nicht der Dichtung unterordnen müssen.⁴⁸ Eine Inszenierung entsteht durch das Zusammenspiel von verschiedenen visuellen Elementen, in deren Mittelpunkt die Bewegung steht, denn diese war für Craig der Ursprung des Theaters und der Schauspielkunst.⁴⁹ *„Die Schauspieler-Regie tritt hier zugunsten einer Raum-Licht-Regie zurück“*⁵⁰, formuliert Manfred Brauneck.

Edward Gordon Craig beschrieb seine Auffassungen über die Regie folgendermaßen:

„das wertvollste mittel, das ihnen zur verfügung steht, ist der mächtige und faszinierende eindruck, der von der szenengestaltung und der bewegung der

⁴⁵ Vgl. Tairow: Das entfesselte Theater, 1989, S.111.

⁴⁶ Ebenda.

⁴⁷ Edward Gordon Craig, engl. Schauspieler, Bühnenbildner, Theatertheoretiker und -regisseur, geboren in Stevenage am 16.1.1872, gestorben in Vence (Südfrankreich) am 29.7.1966, nahm insbesondere durch seine neuartigen Bühnenbilder Einfluss auf das deutsche Theater. Diese zeichneten sich durch eine starke Stilisierung aus und stellten sich gegen illusionistische Ansprüche. Bis 1904 arbeitete Craig als Regisseur und Schauspieler in London, es folgten einige Engagements in Berlin, Florenz und Moskau. Zwischen 1908 – 29 gab er die Zeitschrift „The mask“ in Florenz heraus, in der seine Schriften zum Theater veröffentlicht wurden. (Vgl. Brockhaus Enzyklopädie, S.125f, 2006).

⁴⁸ Vgl. Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, 1988, S.81, S.87.

⁴⁹ Vgl. ebenda S.94f.

⁵⁰ Vgl. ebenda S.89.

figuren ausgeht. [...] Wir lassen gelten, dass das [geschriebene] stück immer noch einen bestimmten wert für uns hat; wir wollen ihn nicht brach liegen lassen, sondern ihn im gegenteil steigern. Und dazu, wie gesagt, bedarf es allgemein verständlicher, gross angelegter optischer wirkungen, um das stück, das seinen eigenen wert schon durch den grossen dichter besitzt, im wert noch zu steigern.“⁵¹

Auch einige Dramatiker vertraten eine ähnliche Position wie Edward Gordon Craig und betonten, dass ein Werk auf der Bühne eine andere Form haben könne. Johann Wolfgang von Goethe war ein Verfechter der Autonomie des Theaters gegenüber dem literarischen Werk aus dem Kreis der Schriftsteller. Während seiner Zeit am Weimarer Hoftheater erkannte man vor allem in seinen Inszenierungen von Shakespeares *Romeo und Julia*, Kleists *Der zerbrochene Krug* und seinem *Torquato Tasso*, dass seiner Auffassung nach Stücke einem Theater angepasst werden konnten. Den Bedürfnissen des Theaters müsse Rechnung getragen werden, meinte er. Um das zu erreichen, kürzte er Textpassagen, fügte neuen Text hinzu und veränderte Charaktere. Für ihn war eine Theateraufführung ein Zusammenwirken verschiedener Künste, in dem der Text eine wichtige Rolle spielt.⁵²

Somit maß er dem literarischen Werk mehr Bedeutung zu als Tairow, verneinte aber die Ansicht, das Theater sollte Literatur bloß wiedergeben. Neben einer Anpassung des Werkes an die Begebenheiten der Bühne befürwortete er auch eine Anpassung an die gegenwärtige Zeit. So schrieb er: „*Der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die teils der Bühne überhaupt, teils dem Sinn der Gegenwart gemäß wäre.*“⁵³ Mit einer Befürwortung einer Aktualisierung der Stücke leistete er Pionierarbeit in einem Bereich, der bis in unsere Zeit viel Anlass zur Diskussion gibt.

An diesen Beispielen wird deutlich, dass die Frage, ob der Dramatiker oder der Regisseur die endgültige Autorität bei der Umsetzung eines Stückes hat, ein heftig umstrittener Punkt in der Theatertheorie war und ist. Damit soll jedoch dieser kleine Exkurs über das Verhältnis, in dem Regisseure und Dichter zu Anfang des 20. Jahrhunderts standen und

⁵¹ Craig: Die Künste des Theaters der Zukunft, In: Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, 1988, S.104f.

⁵² Vgl. Zabka: Dichter und Regisseure, 1995, S.20-27

⁵³ Goethe: Über das deutsche Theater, In: Heinemann (Hrsg.): Goethes Werke, 1901, S.89.

heute noch stehen, beendet werden. Ohne außer Acht zu lassen, dass eine Inszenierung laut Meinung einiger der hier zitierten Theatertheoretiker gar nicht werktreu sein soll, möchte vorliegende Arbeit auf die Frage zurückkommen, was unter einer werktreuen Inszenierung zu verstehen ist und wie eine solche aussehen kann.

2.4. Was wird unter einer „werktreuen Inszenierung“ verstanden?

Mit dem Bestreben, das Theater von der Vergnügungsstätte zur Bildungsstätte zu erheben, das im 18. Jahrhundert begann, fand der Begriff der „Werktreue“ erstmals Verwendung. Mit „Werktreue“ war die „Unantastbarkeit des Dichterworts“⁵⁴ gemeint, das als höchstes kulturelles Gut geschützt und verbreitet werden musste. Diese Verbreitung sollte durch das Theater geschehen. Dabei wurde größter Wert auf eine absolut authentische Wiedergabe des Dichterwortes gelegt, Striche stellten bereits einen Verstoß gegen dessen Intentionen dar und waren somit untersagt.⁵⁵ Dem Theater widerfuhr dadurch eine enge Bindung an das literarische Werk. Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts fand eine Bedeutungsveränderung des Begriffs „Werktreue“ statt. Während er sich vorher rein auf die getreue Wiedergabe des Dichterworts beschränkte und dabei die Inszenierungsform außer Acht ließ, wurde mit diesem Begriff jetzt eine bestimmte Art der Inszenierung gemeint.⁵⁶ Man bezeichnete von nun an Aufführungen, die den Sehgewohnheiten entsprachen, ohne weiteres Überlegen als „werktreu“. Das heißt, wenn sich ein Klassiker in seinem historischen Gewand präsentierte, ging das Publikum davon aus, eine werktreue Wiedergabe des Stücks vor sich zu haben, obwohl derartige Aufführungen eher der Spielweise um 1900 entsprachen. Veränderungen an dem Text waren weniger auffällig.⁵⁷ Die Verwendung des Begriffs „werktreu“ für Inszenierungen aus dieser Zeit ist allerdings insofern nicht korrekt, als dass diese damalige Spielform der Klassiker auch nicht im Sinne des Dramatikers war. Betrachtet man beispielsweise die Form des Theaters zu Zeiten Shakespeares, gab es alleine in der Konzeption der Bühne erhebliche Unterschiede verglichen mit der Guckkastenbühne, die heutzutage in den großen Theaterhäusern

⁵⁴ Fischer-Lichte: Was ist eine werktreue Inszenierung?, In: Fischer-Lichte: Das Drama und seine Inszenierung, 1985, S.40.

⁵⁵ Vgl. ebenda, S.39f.

⁵⁶ Vgl. ebenda, S.40.

⁵⁷ Vgl. Rühle: Anarchie in der Regie?, 1982, S.108.

meistens zum Einsatz kommt. Das Publikum umringte die Bühne von drei Seiten und stand so im engen Kontakt mit den Geschehnissen auf der Bühne. Die Schauspieler ignorierten das Publikum nicht, sondern wandten sich in ihren Monologen direkt an die Zuschauer.⁵⁸ Mit dem Aufkommen des Realismus setzte sich die Guckkastenbühne durch, die dem Zuschauer eine perfekte Illusion vermitteln sollte. Diese Veränderungen der räumlichen Verhältnisse zogen automatisch eine Änderung der Spielgewohnheiten mit sich. Das Theater entwickelte sich dem Lauf der Zeit entsprechend weiter, Aufführungen waren nicht mehr den gleichen technischen Bedingungen unterworfen wie bei der Entstehung des Werkes, womit sie sich von der ursprünglich initiierten Spielweise der Dichter entfernten.

Doch auch abgesehen von diesen technischen Gegebenheiten veränderte sich die Aufführungspraxis der Stücke. Für Günther Rühle ist das Darstellen *„immer eine Arbeit aus den gegenwärtigen geistigen und künstlerischen Prozessen heraus, in denen die Künste und mit ihnen das Theater stehen“*. Weiters behauptet er, dass ein historisierendes Theater eines der Rekonstruktion wäre und zu einem *„Museum für lebende Figuren“*⁵⁹ werde. Die Ansicht, dass Werke nicht in ihrer ursprünglichen Art rekonstruiert werden können, weil sie dem Wandel der Zeit unterliegen, teilt auch Thomas Zabka. Er nennt die Tatsache, dass *„der Faust von 1994 ein anderer ist als der von 1807“* eine *„Grundeinsicht der Rezeptionstheorie“*.⁶⁰ So sagt er:

„Nur ein geschlossener Sarkophag, ein strenges Lese- und Aufführverbot, könnte sie wirklich schützen vor den unvermeidlich aktualisierenden Zugriffen der Ausleger und Aufführer“.⁶¹

Diese Erläuterungen zeigen, dass der Terminus *„eine werktreue Inszenierung“* nicht unproblematisch ist. Da die in der heutigen Zeit üblich gewordene Verwendung des Begriffes *„werktreu“* wie oben begründet irreführend sein kann, ersetzt Erika Fischer-Lichte ihn in ihrer Untersuchung, ob die theatrale Umsetzung eines Werkes dem Sinn des

⁵⁸ Vgl. Pfister: Das Drama, 1977, S.43.

⁵⁹ Rühle: Anarchie in der Regie?, 1982, S.108.

⁶⁰ Zabka: Dichter und Regisseure, 1995, S.13.

⁶¹ Ebenda, S.13.

Dichters entspricht, durch den Begriff Adäquatheit.⁶² Als Bedingungen einer adäquaten Aufführung wurden laut Fischer-Lichte von Theaterwissenschaftlern des 20. Jahrhunderts folgende Richtlinien herangezogen:

- *die Realisierung des Werkes so, wie es ist,*
und/oder
- *eine Inszenierung, die den Aufbau- und Gliederungsprinzipien des Dramas entspricht,*
und/oder
- *eine ähnliche Bedeutung der theatralischen Zeichen der Aufführung und der*
*entsprechenden sprachlichen Zeichen des Dramas.*⁶³

Diese drei Kriterien sind nach den Ausführungen von Fischer-Lichte allerdings nicht brauchbar für die Beurteilung einer adäquaten und somit werktreuen Inszenierung. Gegen den als erstens angeführten Punkt ließe sich erwidern, dass ein Werk keine unveränderbare Größe ist. Zu einer festgelegten Textgestalt gibt es viele verschiedene Umsetzungen, somit kann ein Werk nicht „so wie es ist“ auf die Bühne gebracht werden. Die Bedeutung der Dramenelemente ist interpretierbar, da sie subjektiv ist. Zu dem zweiten Punkt muss gesagt werden, dass die Aufteilung des Dramas in Haupt- und Nebentext bei einer Aufführung nicht zutrifft, hier gelten das Prinzip der linearen, der strukturellen und der globalen Transformation. Die lineare Transformation geht von der Bedeutung der dramatischen Dialoge aus und will diese in einer Aufführung adäquat wiedergeben. Bei der strukturellen Transformation werden die Teilstrukturen wie Figur, Raum und Szene adäquat zu dem dramatischen Text umgesetzt. Die globale Transformation stellt die Frage nach dem Sinn des Dramas als Ganzes, der in einer Aufführung durch verschiedene Mittel dargestellt werden soll. Da eine Inszenierung diesen drei per se legitimen Transformationsprinzipien folgt, kann die Gliederung eines Dramas hier nicht angewendet werden.⁶⁴

In der dritten Bedingung wird von den theatralen Zeichen der Aufführung gefordert, dass sie den sprachlichen Zeichen entsprechen sollen. Dies ist nicht möglich, weil jede sprachliche Beschreibung ein gewisses Maß an Unbestimmtheit enthält. Eine Beschreibung

⁶² Vgl. Fischer-Lichte: Was ist eine werktreue Inszenierung? In: Fischer-Lichte: Das Drama und seine Inszenierung, 1985, S. 40f.

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 41f.

eines Bühnenelements oder Gefühlzustandes wird von jedem etwas anders aufgefasst, ähnlich wie beim ersten Punkt liegt hier vieles im Bereich der Interpretation.⁶⁵

Somit können diese drei Prinzipien nicht bei der Beurteilung der Adäquatheit einer Inszenierung zur Hand genommen werden. Erika Fischer-Lichte definiert aufgrund dieser Überlegungen eine adäquate Aufführung wie folgt:

„Adäquatheit ist dann gegeben, wenn die Aufführung sich als Interpretant für die mögliche(n) Bedeutung(en) des zugrunde liegenden Dramas verstehen lässt.“⁶⁶

Vorliegende Arbeit liegt bei der Beurteilung der Adäquatheit der zu untersuchenden theatralen Umsetzung von Schillers Werk diese Definition zugrunde.

⁶⁵ Fischer-Lichte: Was ist eine werktreue Inszenierung?, In: Fischer-Lichte: Das Drama und seine Inszenierung, 1985, S. 44f.

⁶⁶ Ebenda, S. 46.

3. DON CARLOS – DAS ORIGINAL VON FRIEDRICH SCHILLER

3.1. Entstehungsgeschichte und verschiedene Text- und Bühnenauffassungen

Im folgenden Kapitel soll ein kurzer Überblick über die Entstehung von Friedrich Schillers *Don Carlos* und die unterschiedlichen Textfassungen gegeben werden. Vor allem durch die vielen erhaltenen Briefe, die Schiller an Theaterdirektoren, Freunde und Förderer schrieb, lassen sich die verschiedenen Schaffensphasen ziemlich genau rekonstruieren.⁶⁷

Von den Anfängen bis zum Thalia – Fragment

Die erste Überlieferung, dass Schiller an diesem Stoff arbeiten wolle, stammt vom 15. Juli 1782, wo er in einem Brief an Dalberg, den Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters, schrieb:

*„Die Geschichte des Spaniers Dom Carlos verdient allerdings den Pinsel eines Dramatikers, und ist vielleicht eines von den nächsten Sujets das ich bearbeiten werde.“*⁶⁸

Schiller verließ im Dezember 1782 Stuttgart und ging nach Bauerbach, wo er sich sogleich nach seiner Ankunft Bücher bringen ließ, die den Stoff behandelten. Er erstellte einen schematischen, in fünf Akte gegliederten Handlungsabriss, den so genannten „Bauerbacher Entwurf“. Am 12. April 1783 teilte er dem Meiningener Bibliothekar Reinwald in einem Brief mit, dass er in den nächsten Tagen den ersten Akt fertig stellen werde. Die erste Arbeitsphase lässt sich somit auf Ende März bis Mitte April 1783 eingrenzen.⁶⁹

Danach musste er das Stück allerdings vorerst zurücklegen, da er von Dalberg nach Mannheim geholt wurde, wo er seine *Luise Millerin* sowie den *Fiesko* fertig stellen und für die Aufführungen in der kommenden Saison vorbereiten sollte. Erst eineinhalb Jahre später, im Frühsommer 1784, liegt durch einen Brief an Dalberg, der mit dem 7. Juni 1784

⁶⁷ Bei besonderem Interesse an Schillers Arbeitsprozess sei auf das von Hans-Günther Thalheim u.a. herausgegebene Werk *„Friedrich Schiller. Sämtliche Werke in zehn Bänden. Band 3“*, sowie *„Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 3 – Dramen II“*, herausgegeben von Gerhard Kluge, verwiesen. Das Kapitel gibt nur insofern einen Überblick über die Entstehung des Werkes, als es für die spätere Analyse von Bedeutung sein wird.

⁶⁸ Schiller, In: Kurscheidt (Hrsg.): *Werke und Briefe*, 2002, S.43.

⁶⁹ Vgl. Thalheim: *Friedrich Schiller – Sämtliche Werke*, 2005, 814ff.

datiert ist, ein Zeugnis über die Wiederaufnahme des Werkes vor. Die Arbeit schritt zügig voran und Schiller hatte Ende Juli 1784 anscheinend bereits den zweiten Akt begonnen.⁷⁰ Zu der Zeit fiel auch die Entscheidung, das Stück in Jamben abzufassen. In einem Brief vom 24. August 1784 schrieb er:

„Es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Karlos sehr viel Würde und Glanz geben wird.“⁷¹

Im gleichen Brief betonte er seinen neuen Enthusiasmus, den er bei der Arbeit an diesem Stoff empfand, mit den Worten:

„Carlos ist ein herrliches Sujet, vorzüglich für mich. Vier große Charaktere, beinahe von gleichem Umfang, Karlos, Philipp, die Königin und Alba, öffnen mir ein unendliches Feld.“⁷²

Diese Aussage ist insbesondere deshalb interessant, weil sie Auskunft gibt, inwieweit das Interesse Schillers sich im Laufe seiner Arbeit an dem Stoff geändert hat. In diesem frühen Dokument fand die sehr zentrale Figur des Marquis von Posa noch keine Erwähnung. Schiller gestand nach Vollendung des Werkes selbst ein, dass sich seine Ansichten während der Arbeit geändert hatten.⁷³

Schiller kam in Mannheim zunehmend in Bedrängnis. Der Misserfolg seines *Fieskos* sowie das schwindende Interesse an seinen Stücken waren der Grund dafür, dass sein Vertrag nicht verlängert wurde und er in der zweiten Hälfte des Jahres 1784 in eine finanzielle Notlage geriet. Er gründete deswegen die Zeitschrift „Rheinische Thalia“, deren erstes Heft im März 1785 erschien und ausschließlich Beiträge des Dichters enthielt. Am bedeutendsten ist der Abdruck der neun Szenen des ersten Aktes seines *Don Carlos*, der bis 1804 noch unter dem Titel „Dom Karlos“ geführt wurde.⁷⁴

Schillers Situation besserte sich Anfang 1785, als Georg Joachim Göschen auf Anweisung

⁷⁰ Vgl. Thalheim: Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.821.

⁷¹ Schiller, In: Kurscheidt (Hrsg.): Werke und Briefe, 2002, S.121.

⁷² Ebenda, S.120. [Hervorhebungen wurden aus dem zitierten Text übernommen.]

⁷³ Vgl. dazu Kapitel 3.2.

⁷⁴ Vgl. Thalheim: Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.822ff.

und mit Unterstützung von Körner ihm einen Vorschuss zahlte, um seine Arbeit zu fördern. Göschen übernahm auch die gegründete Zeitschrift und veröffentlichte im zweiten Heft, das nun nur unter dem Titel „Thalia“ im Februar 1786 erschien, die ersten drei Szenen des zweiten Aktes. Die Arbeit ging zu dieser Zeit so schnell voran, dass bereits im April 1786 das dritte Heft mit dem Ende des zweiten Aktes gedruckt werden konnte.⁷⁵

Danach geriet Schiller jedoch abermals ins Stocken. In einem Brief an Ludwig Ferdinand Huber vom 1. Mai 1786 schrieb er:

*„Kein Pulsschlag der vorigen Begeisterung. Mein Herz ist zusammengezogen,
und die Lichter meiner Phantasie sind ausgelöscht [...]“⁷⁶*

So dauerte es bis Januar 1787, bis das vierte Heft der Thalia erschien, das mit dem damaligen zehnten Auftritt des dritten Aktes den Schluss der „Thalia-Fragmente“ bildete.⁷⁷

Die Buchausgaben

Im Herbst 1786, gleichzeitig mit den Arbeiten an der letzten „Thalia“ – Ausgabe, bereitete Schiller sein Werk für eine Buchausgabe vor. In einem Brief an Göschen vom 5. Dezember 1786 kündigte er an, seinen *Don Carlos* „längstens in der Mitte des Januars zu beschließen“.⁷⁸ Doch vor allem unter dem Zeitdruck, sein Drama zu einem Ende zu bringen, kamen zunehmend Zweifel in ihm auf. So schrieb er kurze Zeit später, am 29. Dezember 1786, an Göschen:

*„[...] ich zweifle, ob meine Ausarbeitung nicht unter, tief unter meinem
Ideale und dem Interesse der Situation bleiben wird. Noch hab ich keinen
Pulsschlag dieser Empfindungen, von denen ich eigentlich bei dieser Arbeit
durchdrungen seyn sollte. Ich habe keine Zeit sie abzuwarten. Wißentlich
muß ich mich übereilen.“⁷⁹*

⁷⁵ Vgl. Thalheim: Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.822ff.

⁷⁶ Schiller, In: Böckmann (Hrsg.) / Kluge (Hrsg.): Schillers Werke, 1985, S.97.

⁷⁷ Vgl. Thalheim: Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.826.

⁷⁸ Schiller, In: Böckmann (Hrsg.) / Kluge (Hrsg.): Schillers Werke, 1985, S.24.

⁷⁹ Ebenda S.26.

Schiller beendete seine Arbeit schließlich Ende Mai 1787, und die erste Buchausgabe „*Don Karlos. Infant von Spanien*“ wurde Ende Juni 1787 veröffentlicht. Der Dichter zeigte sich wegen einer ungleichen Orthographie und etlichen Druckfehlern sehr unzufrieden mit der Ausgabe. Eine verbesserte Auflage erschien kurz darauf, die von Göschen ebenfalls mit 1787 datiert wurde, jedoch ist aufgrund mehrerer Indizien eher anzunehmen, dass die Auflage 1788 gedruckt wurde.⁸⁰

Obwohl Göschen in den darauffolgenden Jahren immer wieder den Versuch unternahm, Schiller zu einer Überarbeitung für eine Neuauflage zu bewegen, und auch Schiller selbst im Mai 1791 eine Überlegung in diese Richtung äußerte, folgte die nächste Ausgabe, die 1799 erschien, exakt dem Text der bereits vorangegangenen. Im Jahr 1801 bekam Göschen von Schiller die lang ersehnte Bearbeitung und brachte eine neue Buchausgabe sowie 1802 eine Prachtausgabe heraus.⁸¹

Die letzte, nochmals überarbeitete Version von Schillers Werk erschien 1805 im ersten Band von Cottas Ausgabe „Theater von Schiller“ unter dem Titel „*Don Karlos. Infant von Spanien. Ein dramatisches Gedicht*“. Diese Ausgabe gilt als maßgebend, da sie die letzte, von Schiller autorisierte Veröffentlichung seines Werkes ist.⁸²

Diese Entstehungsgeschichte gibt uns Auskunft über den jahrzehntelangen Arbeitsprozess. Kein anderes Werk hat Schiller so lange beschäftigt wie sein *Don Carlos*. Immer wieder unzufrieden mit dem Geschaffenen spielte er bis zuletzt mit dem Gedanken, das Drama zu bearbeiten.⁸³

Die Fassungen, die zwischen der Erstausgabe 1787 und der letzten Ausgabe 1805 erschienen sind, bringen jedoch abgesehen von Kürzungen im Text keine bedeutenden Änderungen mit sich.

⁸⁰ Vgl. Thalheim: Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.836f.

⁸¹ Vgl. ebenda, S.838ff.

⁸² Vgl. ebenda, S.840f.

⁸³ Vgl. Kluge: Friedrich Schiller, 1989, S.996.

Die Bühnenfassungen

Einen Unterschied bilden die Bühnenfassungen, die von Schiller ebenso wie die Erstausgabe in Buchform ab 1787 erstellt wurden und sich zum Teil erheblich von dieser unterscheiden. Einerseits musste er auf Anraten der Theaterdirektoren, die wegen der Zensur besorgt waren, einige verfängliche Stellen streichen oder stark verändern. In der Hamburger Bühnenfassung setzte er die Szene des Großinquisitors zwischen zwei Kreuze und teilte Körner in einem Brief vom 13. Juni 1787 mit: „*Was also zwischen * eingeschlossen ist, kann auf den schlimmsten Fall weggelassen werden.*“⁸⁴ Tatsächlich wurde der Auftritt des Großinquisitors gestrichen und der König musste statt seinem letzten Satz „*Kardinal! ich habe das Meinige getan. Tun Sie das Ihre*“⁸⁵ an den Inquisitor mit „*Richter an Gottes Statt! Ich habe das meinige getan. Tu du das deine.*“⁸⁶, Domingo beauftragen, das Schicksal seines Sohnes zu besiegeln. Allerdings blieb die Rolle des Domingo fast unverändert. Sie wurde nicht eindeutig „weltlich“ gemacht, wie Schröder es anregte, sondern lediglich nicht mehr als „Beichtvater des Königs“ bezeichnet.⁸⁷ Trotz der fehlenden Schlusszene blieb die Aussage des Stücks, dass die Machtpolitik der Kirche über das Geschehen entscheidet, erkennbar.⁸⁸

Neben dieser aus Gründen der Zensur notwendigen Änderung nahm Schiller auch auf praktische Aspekte Rücksicht, beispielsweise in der Frage nach der Länge und der möglichen Anzahl der Akte.

So fragte er Theaterdirektor Schröder bezüglich der bevorstehenden Aufführung in seinem Theater:

„*Nun muß ich mir vor allen Dingen Nachricht von ihnen ausbitten*
1) ob ich den Carlos in Prosa für Ihre Bühne verwandeln muß, weil doch
immer zu besorgen ist, dass die untergeordneten Schauspieler Jamben
schief declamieren [...] / 2) Wünschte ich zu wissen welche Größe ich
dem Stük geben, ob es 3 gute Stunden spielen darf? [...] 5) Ob es bei ihnen
widrig auffallen möchte, wenn das Stük mehr als 5 Akte hätte [...]“⁸⁹

⁸⁴ Schiller, In: Böckmann / Kluge (Hrsg.): Schillers Werke, 1985, S.33.

⁸⁵ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.562.

⁸⁶ Schiller, *Hamburger Bühnenfassung*, In: Kluge (Hrsg.): Werke und Briefe 3, 1989, S.636.

⁸⁷ Vgl. Thalheim: Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.862.

⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 832.

⁸⁹ Schiller, In: Böckmann / Kluge (Hrsg.): Schillers Werke, 1985, S.25.

Die in Prosa verfasste Rigaer Bühnenfassung unterscheidet sich vor allem durch den veränderten Schluss erheblich von der Buchfassung. Aus Domingo wird der Staatssekretär Perez und der Auftritt des Inquisitors sowie alle religiösen Erwähnungen, an denen man Anstoß nehmen könnte, fielen zur Gänze weg. Als Carlos am Ende in Elisabeths Zimmer überrascht wird, schießt er auf seinen Vater, verfehlt ihn jedoch. Danach nimmt er sich das Leben. Diese Fassung endet mit den Worten „*Mein Sohn! O mein Sohn!*“⁹⁰ des Königs sowie der Regieanweisung „*er will auf ihn zugehen, und sinkt nieder.*“⁹¹ Dadurch wird der Vater-Sohn-Konflikt am Ende des Stückes erneut aufgegriffen und verdrängt die politischen Aspekte. Schiller kam mit dieser Bühnenfassung auf seine anfängliche Idee der „*Familiendramatik in einem fürstlichen Hause*“ zurück.⁹²

Schiller war bereit, drastische Eingriffe in seinem Werk vorzunehmen, weil er zwischen dem dramatischen Werk und dessen Realisierung auf der Bühne unterschied. Aber trotz dem Bewusstsein, dass sein Stück für die Bühne andere Anforderungen erfüllen müsste, bestanden seine Theaterbearbeitungen größtenteils nur aus Strichen. Zu den Kritikern, die diese Praxis als dem Werk nicht dienlich einstufte, gehörte auch Körner. Er beurteilte die Prosa-Fassung, die Schiller für die Dresdner Aufführung erstellt hatte, wie folgt:

„*Ich muß Dir gestehen, daß es mir nicht schwer für Dich scheint, einmal dem Carlos eine zweckmäßige Gestalt zur Aufführung zu geben, die Dich befriedigen würde. Weglassen allein, wie Du bisher größtenteils gethan hast, ist freilich nicht hinlänglich.*“⁹³

Weiters erklärt er, dass er glaube „*daß er [der Don Carlos, Anm.] eine andere Einheit als Theaterstück und eine andere als Gedicht wird haben müssen*“.⁹⁴

Schiller leugnete nicht, dass seine Theaterbearbeitungen gewisse Mängel hatten, jedoch betonte er auch die Qualitäten, die seiner Ansicht nach in der Aussage des Stückes lägen und somit eine Aufführung rechtfertigten.⁹⁵

⁹⁰ Schiller, *Rigaer Bühnenfassung* In: Kluge (Hrsg.): Werke und Briefe 3 / II., 1989, S.771.

⁹¹ Ebenda, S.771.

⁹² Vgl. Kluge: Friedrich Schiller, 1989, S.1038.

⁹³ Körner, In: Kluge: Friedrich Schiller, 1989, S.1146.[Hervorhebungen aus dem Originaltext übernommen.]

⁹⁴ Ebenda, S.1147. [Hervorhebungen aus dem Originaltext übernommen.]

⁹⁵ Vgl. Thalheim: Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.833f.

*„Wenn mein Carlos auch ein noch so verfehltes Theaterstück ist,
so halte ich doch dafür, daß unser Publicum ihn noch zehenmahl wird
aufführen sehen können, ehe es das Gute begriffen und ausgeschöpft hat,
was seine Fehler aufwägen soll.“⁹⁶*

3.2. Deutungsaspekte

Oft wurde der Vorwurf erhoben, dass in Schillers Drama mehrere Dramen enthalten sind.⁹⁷ Man war sich uneinig, worin die Einheit des Stückes besteht und ob überhaupt eine Einheit vorhanden sei, da das Werk durch seine Vielschichtigkeit den Leser vor einige grundsätzliche Interpretationsprobleme stellt. Wird hier ein Liebesdrama erzählt, ein Freundschaftsdrama, ein Familiengemälde, ein politisches Stück, ein Läuterungsdrama, oder liegt der Kern in dem ideologischen Gedankengut? Zentriert sich die Geschichte wirklich um den Königssohn Carlos oder steht nicht eher Marquis Posa oder sogar der König im Mittelpunkt der Handlung?

Diese grundlegenden Verständnisprobleme des Dramas basieren auf der langjährigen Entstehungsgeschichte⁹⁸. Schiller räumte selbst ein, dass sich seine persönlichen Schwerpunkte während des Schreibens an dem Werk verändert hatten. So schrieb er:

*„Was mich zu Anfang vorzüglich in demselben gefesselt hatte, tat diese Wirkung
in der Folge schon schwächer, und am Ende kaum noch. Neue Ideen, die indeß
bei mir aufkamen, verdrängten die frühern; Karlos selbst war in meiner Gunst
gefallen, vielleicht aus keinem andern Grunde, als weil ich ihm die Jahre zu
weit voraus gesprungen war, und aus der entgegengesetzten Ursache hatte
Marquis Posa seinen Platz eingenommen.“⁹⁹*

Schiller gab zu, dass er mit den ersten Akten bei seinen Lesern andere Erwartungen weckte

⁹⁶ Schiller, In: Böckmann / Kluge (Hrsg.): Schillers Werke, 1985, S.108. [Hervorhebungen von dem Originaltext übernommen.]

⁹⁷ Vgl. Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.55ff.

⁹⁸ Vgl. Kapitel 3.1.

⁹⁹ Schiller, In: Kluge (Hrsg.): Friedrich Schiller, 1989, S.427.

als er in den folgenden erfüllte.¹⁰⁰ Er erklärte, dass dies unvermeidlich war, da zu dem Zeitpunkt, an dem er das Ende des Stückes schrieb, Teile des Anfangs bereits veröffentlicht waren. Somit hätte er entweder das komplette Werk unterdrücken müssen oder die zweite Hälfte „*der ersten so gut anpassen, als ich konnte.*“¹⁰¹ Er gestand diesbezüglich Fehler seinerseits ein und nannte als Hauptgrund für diese gewisse Ungleichheit in seinem Stück die lange Zeitspanne, in der er an dem Stoff gearbeitet hatte.

„*Der Hauptfehler war, ich hatte mich zu lange mit dem Stücke getragen, ein dramatisches Werk aber kann und soll nur die Blüte eines einzigen Sommers sein.*“¹⁰²

Die Suche nach einer Leseart

Die Vielfalt in der Diskussion des Hauptmotivs reduzierte sich in den sechziger Jahren auf zwei Lager: Die einen vertraten den Standpunkt, *Don Carlos* sei ein Familiengemälde, die anderen sahen in dem Werk vor allem ein politisches Drama.¹⁰³

Zu den Befürwortern der Theorie, *Don Carlos* sei ein Familiengemälde, gehören unter anderem die Literaturwissenschaftler Helmut Koopmann und Benno von Wiese. Letzterer spricht von einer „*Grundkonzeption des Familiengemäldes in einem fürstlichen Hause*“¹⁰⁴, die auch im fertigen Werk noch klar erkennbar ist.

Helmut Koopman teilt diese Meinung. Für ihn liefert der Bauerbacher Entwurf eindeutig das Schema einer Familientragödie, das von Schiller trotz dessen wandelnden Interessen an dem Stoff während der langen Entstehungszeit beibehalten wurde.¹⁰⁵ So schreibt er:

„*Die politischen Konnotationen sind strenggenommen nichts als Steigerungen der Familienproblematik, und daß Philipp Vater und König ist, Karlos Prinz und Sohn, zeigt nur, in welchem Ausmaß die Familie auch noch in den politischen Bereich hineinreicht.*“¹⁰⁶

¹⁰⁰ Vgl. Schiller, In: Kluge (Hrsg.): Friedrich Schiller, 1989, S.427.

¹⁰¹ Ebenda S.427.

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Vgl. Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.56.

¹⁰⁴ von Wiese: „Don Carlos“, 1959, S.247.

¹⁰⁵ Vgl. Koopman: Don Karlos, 1979, S.99ff.

¹⁰⁶ Ebenda, S.105

Die zweite Interpretationsweise wird beispielsweise von Gerhard Storz und Klaus Bohnen vertreten. Bohnen sieht in der Politik des Hofes im 18. Jahrhundert und jener Gesellschaft zwei Politikkonzeptionen aufeinander treffen.¹⁰⁷ Er stellt die Politik der Moral gegenüber und sieht ein politisches Drama begründet durch die Frage der „*Politisierung des Moralischen*“, deren Voraussetzung wiederum die „*Moralisierung des Politischen*“ ist.¹⁰⁸ In Schillers *Don Carlos* macht sich diese Politisierung des Moralischen in dem Aufeinanderprallen des „*unbedingten Herzensanspruchs*“ und dem „*totalen Staatsinteresse*“, wodurch eine „*Grundfrage nach den Organisationsprinzipien der Gesellschaft*“ entsteht.¹⁰⁹ Er kommt somit zu folgendem Schluss in seiner Beurteilung des Werkes:

„Das Drama ist politisch, nicht weil es das politische Intrigen- und Konfliktspiel von Staatsmännern entwirft, sondern weil es im Aufriß der Kluft von Gesellschaft und Staat zwei heterogene Politikkonzeptionen aufeinander prallen läßt und in der Konfrontation zweier Grundmuster von Gesellschaftsgefügen den politischen Nerv der Zeit trifft.“¹¹⁰

Zu der Position des Familiengemäldes kann auch Schillers Brief an Dalberg vom 7. Juni 1784 erwähnt werden, in dem er schreibt:

„Carlos würde nichts weniger seyn, als ein politisches Stük – sondern eigentlich ein Familiengemählde in einem fürstlichen Hauße [...]“¹¹¹

Hier könnte aber auch eine gewisse Taktik im Spiel sein, da Schiller in einem Brief, mit dem er Theaterdirektor Dalberg für sein entstehendes Werk gewinnen möchte, vermutlich zu brisante politische Aspekte bewusst im Hintergrund gelassen haben könnte und so das „harmlose“ Familiengemälde vorschieben wollte. Ein Hinweis darauf, dass Schiller zu diesem Zeitpunkt sehr wohl schon sehr politische Ideen für sein Drama hatte, lässt sich in folgendem zuvor entstandenen Schreiben finden:

¹⁰⁷ Vgl. Bohnen: Politik im Drama, 1980, S.28.

¹⁰⁸ Ebenda, S.29.

¹⁰⁹ Ebenda.

¹¹⁰ Ebenda.

¹¹¹ Schiller, In: Böckmann / Kluge (Hrsg.): Schillers Werke, 1985, S.16.

*„Außerdem will ich es mir in diesem Schauspiel zur Pflicht machen, in Darstellung der Inquisition, die prostituierte Menschheit zu rächen, und ihre Schandfleken fürchterlich an den Pranger zu stellen“.*¹¹²

Ab 1980 vertreten einige Forscher, wie beispielsweise Regine Otto und Paul Böckmann die Ansicht, dass beide Aspekte in dem Werk vertreten sind.¹¹³ Eine Ausnahme bildet hier der bereits erwähnte Helmut Koopmann, der sich vehement gegen eine Mehrdeutung ausspricht. Im Hinblick auf Schillers andere Werke, die für ihn jeweils eine sehr klare Aussage haben, geht er auch beim *Don Carlos* davon aus, dass Schiller *„Eindeutiges gewollt hat“*¹¹⁴. In einem hitzigen Plädoyer gegen *„das Unzulässige dieses Methodenpluralismus“*¹¹⁵ wirft er den Interpreten vor, *„das völlig Entgegengesetzte“*¹¹⁶ miteinander verflechten zu wollen. Abschließend zu seiner Behandlung dieses Themas schreibt er:

*„Man müsste Schiller allerdings poetische Schizophrenie zubilligen, hätte er gleichzeitig alles das gewollt, was Interpreten aus seinem Drama herauslesen.“*¹¹⁷

Allerdings lässt sich eine Verknüpfung des politischen und des familiären Motivs bereits in einem sehr frühen Dokument der Entstehung erkennen, in dem Schiller schreibt:

*„Der Karakter eines feurigen, grosen und empfindenden Jünglings, der zugleich Erbe einiger Kronen ist, - einer Königin die durch den Zwang ihrer Empfindung bei allen Vortheilen des Schicksals verunglückt, - eines eifersüchtigen Vaters und Gemals – eines grausamen heuchlerischen Inquisitors und barbarischen Herzogs von Alba und s[o] f[ort] solten mir, dünkte ich, nicht wol mislingen.“*¹¹⁸

¹¹² Schiller, In: Böckmann / Kluge (Hrsg.): Schillers Werke, 1985, S.15.

¹¹³ Vgl. Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.57.

¹¹⁴ Koopmann: Don Karlos, 1979, S.88.

¹¹⁵ Ebenda, S.88.

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Ebenda.

¹¹⁸ Schiller, In: Kluge: Friedrich Schiller, 1989, S.1071.

Auch Erika Fischer-Lichte spricht in ihren Erläuterungen zu der Struktur des Textes mehrmals den engen Zusammenhang zwischen dem familiären und dem politischen Aspekt an. So schreibt sie über den zweiten Auftritt des zweiten Aktes, in dem Carlos die Königin um ihre Liebe anfleht und diese ihn zurückweist:

*„Indem Elisabeth Carlos’ Herz an seine ‚künftigen Reiche’(789), an
„Spanien’(793) verweist, will sie seine privaten Gefühle an ein
überpersönliches Objekt, an ein allgemeines, öffentliches Interesse binden.
Das Familiendrama mündet in das politische Drama ein.“¹¹⁹*

Und im Hinblick auf die weitere Entwicklung im zweiten Akt:

*„Am Ende des zweiten Aktes ist also sowohl von der Personengruppe
Alba, Domingo, Eboli als auch von den Protagonisten Posa, Carlos,
Elisabeth eine Konstellation geschaffen, welche den familiär-persönlichen
mit dem öffentlich-politischen Handlungsstrang aufs engste verflacht. Die
Entwicklung des einen kann nicht ohne Auswirkung auf den anderen bleiben.“¹²⁰*

Um diese Verknüpfung näher zu betrachten, widmet sich Erika Fischer-Lichte zunächst den Familienverhältnissen in dem Drama. Dabei stellt sie fest, dass die Störung des Vater-Sohn-Verhältnisses, die vor allem zu Beginn des Stücks mehrmals thematisiert wird und ihren ersten Höhepunkt im zweiten Auftritt des zweiten Aktes findet, in dem Carlos sich bemüht zeigt, ein gutes Verhältnis mit Philipp wieder herzustellen, politischen Ursprungs ist. Der König sieht in dem jungen Mann vielmehr den Thronfolger, der eines Tages seine Autorität in Frage stellen könnte, als den Sohn, der um die Liebe seines Vaters kämpft. Zu dem gleichen Schluss kommt auch Benno von Wiese.¹²¹ Von dem Despotismus eingenommen will Philipp II. seine Familie ebenso wie den Staat leiten.¹²² Bedingt durch seine Position als Herrscher, in der er von Intrigen und Misstrauen umgeben ist, verfällt er beinahe dem Verfolgungswahn. So antwortet er auf Carlos’ Bitte, ihm Flandern

¹¹⁹ Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.36.

¹²⁰ Ebenda, S.41.

¹²¹ Vgl. von Wiese: Don Carlos, 1978, S.255.

¹²² Vgl. Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.58f.

anzuvertrauen: „Und zugleich mein bestes Kriegsbeer deiner Herrschbegierde? Das Messer meinem Mörder?“¹²³ Erika Fischer-Lichte führt dieses Misstrauen auf den Despotismus zurück, indem sie erklärt:

„So mißtraut Philipp Carlos nicht, weil dieser durch ein unangemessenes Verhalten dem Vater gegenüber einen Grund dazu gegeben hätte, sondern weil er den von ihm selbst praktizierten Königssturz für einen im Despotismus selbstverständlichen und automatischen Mechanismus hält. [...]“¹²⁴

Jedoch wird an vielen Stellen deutlich, dass sich auch Philipp nach jemandem sehnt, bei dem er Mensch sein kann, den er in sein Vertrauen ziehen darf und der ihm den Sohn ersetzt.¹²⁵ Diesen Menschen glaubt er im Marquis von Posa gefunden zu haben. Doch während Philipp bereit ist, sich auf diesen stolzen jungen Mann einzulassen, besteht das einzige Interesse, das Posa in dieser Beziehung hat, in der Durchsetzung seiner politischen Ziele, der er sich durch das Vertrauensverhältnis mit dem König einen Schritt näher sieht. Philipp, der endlich bereit ist, einem Menschen nicht als König zu begegnen, muss feststellen, dass dieser Mensch alleine am König interessiert ist. Für Posa ist er nichts anderes als ein Instrument zur Realisierung seiner Pläne, während Carlos den König lieben möchte, wie er mehrmals beteuert.¹²⁶

Das Freundschaftsmotiv sieht Erika Fischer-Lichte mit dem Familienmotiv durch Carlos' Ansuchen an Posa, ihm das „brüderliche Du“¹²⁷ zu schenken und die wiederholte Anrede der beiden mit „Bruder“ eng verknüpft. Abschließend zu ihren Überlegungen zu dem familiären Aspekt des Dramas schreibt sie:

„Die Deformationen, die in der königlichen Familie die zwischenmenschlichen Beziehungen verzerren und pervertieren, werden also letzten Endes von dem entmenschlichenden System des Despotismus verursacht. In diesem Sinne haben sie politische und nicht privat-familiäre Gründe. Die gestörte Ordnung der Natur in der kleinen Sozialform der Familie verweist dergestalt auf die gestörte

¹²³ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke: 2005, S.410.

¹²⁴ Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – *Don Carlos*, 1987, S.60.

¹²⁵ Vgl. Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): 2005, S.408, S.465f, S.557.

¹²⁶ Ebenda, S.406ff.

¹²⁷ Ebenda S.404.

Ordnung der Natur in der großen umfassenden Sozialordnung des Staates bzw. des Reichs.“¹²⁸

Diese Aussage zeigt deutlich, wie eng sie das politische und das familiäre Motiv miteinander verbunden sieht.

Ursula Wertheim spricht hingegen in diesem Zusammenhang von einer „Dreiheit“ des Stücks.¹²⁹ Im Gegensatz zu Schillers früheren Entwürfen des *Don Carlos* beurteilt sie das Verhältnis der drei Komplexe Familie, Freundschaft und Politik im fertigen Werk wie folgt:

*„Das ‚Familiengemälde‘ als privater Komplex wird in den Hintergrund gerückt, der Komplex der Freundschaft tritt in den Vordergrund und bildet, indem diese Freundschaft zwischen dem Prinzen und Marquis eine überpersönliche, auf politische Ziele gerichtete wird, die Brücke zum dritten Komplex, dem öffentlichen, politisch-welthistorischen.“*¹³⁰

Somit steht für Wertheim das Freundschaftsmotiv im Vordergrund und bildet die Überleitung zu den politischen Aspekten, die Fischer-Lichte in dem familiären Motiv sieht. In dem Punkt, dass sowohl ein politisches als auch ein privates Thema in dem Werk zu finden seien und diese beiden Themen aufeinander einwirken, stimmt die Forschung heutzutage großteils überein.¹³¹

Die Freundschaft zum Marquis von Posa

Über die Freundschaft zwischen Carlos und dem Marquis von Posa sowie den Charakter des letzteren wurde viel diskutiert. Schiller nahm das zum Anlass, in seinen „Briefen über Don Carlos“, die er nach dem Erscheinen der Erstausgabe 1787 verfasste und damit zu den teils kritischen Rezensionen Stellung nahm, sich ausführlich dieser Thematik zu widmen. In den Briefen nimmt er auf die einzelnen Motive des Dramas, vor allem auch auf das Freundschaftsmotiv, Bezug und erklärt, worin die Fehler in der Leseart liegen.

¹²⁸ Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.60f.

¹²⁹ Vgl. Wertheim: Schillers „Fiesko“ und „Don Carlos“, 1967, S.145.

¹³⁰ Ebenda, S.145f.

¹³¹ Vgl. Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.57.

Die Briefe drei, vier, sieben und elf widmen sich fast ausschließlich der Frage, inwieweit Carlos und Posa durch Freundschaft verbunden sind. Er versucht, die wahren Gründe von Posas Aufopferung für Carlos, die nach Erscheinen des Werkes oft als reiner Freundschaftsdienst aufgefasst wurde und als solcher für dramaturgisch nicht genug untermauert befunden wurde, zu erklären. Schiller weist auf die Tatsache hin, dass für Posa die Freundschaft zu Carlos nie an erster Stelle stehen konnte.¹³² Dafür war er zu jedem Zeitpunkt zu sehr von seiner Idee eines freien Flanderns eingenommen, für die er alles bereit ist zu riskieren. Der Dichter sieht Posas Streben zu seinen höheren Zielen schon in dem ersten gemeinsamen Auftritt mit dem Infanten manifestiert, in dem Carlos ihn in letzter Verzweiflung an frühe Kindheitsschulden mahnen muss¹³³, um seinen Jugendfreund für kurze Zeit für sich zu gewinnen und den ersehnten Trost zu bekommen. Weiters macht die Szene deutlich, dass der Marquis - sowohl in jungen Jahren als auch heute – in Carlos immer den Königssohn vor Augen hatte und sich ihrer unterschiedlichen Stände bewusst war. Während Carlos eine rein menschliche und freundschaftliche Beziehung zu Posa aufbauen wollte, war dieser stets bemüht, die Distanz zu wahren, die zwischen einem Königssohn und einem Untertan des Reiches angemessen ist. Schiller führt dies als eine die Freundschaft unmöglich machende Tatsache an indem er schreibt:

*„Ist es möglich, daß sich in einem so jungen Herzen, bei diesem lebendigen
und immer gegenwärtigen Gefühl der Ungleichheit ihres Standes,
Freundschaft erzeugen konnte, deren wesentliche Bedingung doch Gleichheit
ist?“¹³⁴*

Auch im weiteren Verlauf dieses Auftritts lässt sich erkennen, dass Posa seine Ziele über die Freundschaft reiht. Nicht den Helden vorfindend, den er sich vor seiner Rückkehr erhoffte und der mit ihm ohne zu zögern Flandern befreit hätte, sieht er sich zum Handeln gezwungen, um mit dem Prinzen seinen angestrebten Plan durchführen zu können. Er ermutigt Carlos zu einem Zusammentreffen mit der Königin von dem er weiß, in welche Gefahr es Carlos bringen könnte, denn *„was kann er anders tun, als den erloschenen Heldengeist an fremden Feuer zu entzünden, und die einzige Leidenschaft nutzen, die in*

¹³² Schiller, In: Kluge (Hrsg.): Friedrich Schiller, 1989, S.431ff.

¹³³ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.379.

¹³⁴ Schiller, In: Kluge (Hrsg.): Friedrich Schiller, 1989, S.433. [Hervorhebung im Original.]

*der Seele des Prinzen vorhanden ist?*¹³⁵ Der Marquis handelt demnach als Stratege, nicht als Freund. Er will sich die unglückliche Leidenschaft des Prinzen zunutze machen und für seine Zwecke einsetzen.

Jedoch wollte Schiller den Marquis nicht negativ verstanden wissen. Für ihn war die Freundschaft ein hohes und wichtiges Gut, er selbst pflegte lang anhaltende und tiefgehende Freundschaften, die durch seinen erhaltenen Briefverkehr dokumentiert sind. Erika Fischer-Lichte hebt diese Tatsache bei der Beurteilung des Freundschaftsverhältnisses hervor und sieht die schwärmerische Freundschaft von Carlos zu Posa von Schiller als *„Vorbild für einen gesellschaftlichen Zustand [...], in dem Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit unter den Menschen herrschen werden.“*¹³⁶ beabsichtigt.

Ebenso wie Schiller die aufopfernde Freundschaft des Marquis zu Carlos verneint, spricht er ihm einen durchwegs positiven und ehrlichen Charakter zu. Er betont, dass die Voranstellung einer freien Welt vor seiner Freundschaft Carlos gegenüber dieser keinen Abbruch tut. Auch wenn er das Interesse des Prinzen dem des Menschengeschlechtes unterordnet, besteht eine enge persönliche Bindung zu Carlos.¹³⁷

*„Ihn denkt er sich jetzt als Retter der unterdrückten Nation, als das Werkzeug seiner hohen Entwürfe. Voll unaussprechlicher Liebe, weil er ihn mit der Lieblingsangelegenheit seines Herzens zusammendenkt, eilt er nach Madrid in seine Arme, [...] in ihm den Befreier der Niederlande, den künftigen Schöpfer seines geträumten Staates zu umarmen.“*¹³⁸

Und zu einem späteren Zeitpunkt schreibt er:

*„Da es Karlos ist, der dieses Ideal von Menschenglück wirklich machen soll, so trägt er es auf ihn über, so fasst er zuletzt beides in Einem Gefühl unzertrennlich zusammen.“*¹³⁹

¹³⁵ Schiller, In: Kluge (Hrsg.): Friedrich Schiller, 1989, S.439.

¹³⁶ Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.61f.

¹³⁷ Vgl. Schiller, In: Kluge (Hrsg.): Friedrich Schiller, 1989, S.442.

¹³⁸ Ebenda, S.437. [Hervorhebung aus dem Originaltext übernommen.]

¹³⁹ Ebenda, S.442.

Hat das Stück eine Einheit?

Während einige Wissenschaftler gerade in der interessanten Verbindung des Familienmotivs und des politischen Aspekts die Einheit des Werkes sahen¹⁴⁰, findet der bereits erwähnte Helmut Koopmann die Einheit im Familiengemälde, Klaus Bohnen und andere Vertreter der These, *Don Carlos* sei ein politisches Drama, zentrieren das Werk in diesem Bereich.

Neben diesen unterschiedlichen Positionen wurden seit Veröffentlichung des Werkes jedoch auch Stimmen laut, die behaupten, *Don Carlos* habe keine Einheit. In einer Kritik von 1788 beurteilt Christian Viktor Kindervater den „*Plan des Stückes*“ als „zu wenig simpel und deutlich“.¹⁴¹

Seit dem 20.Jahrhundert wurde der Standpunkt der fehlenden Einheit nur noch von wenigen Wissenschaftlern vertreten, einer von ihnen ist Dieter Borchmeyer, der zu dieser Thematik folgendes schreibt:

*„Die Verbindung des Rein-Menschlichen und Politischen, des Familiengemäldes und der Staatsaktion ist im ‚Don Carlos‘ nicht vollkommen geglückt; die verschiedenen Konzeptionen kommen sich immer wieder ins Gehege.“*¹⁴²

Obwohl heutzutage die Frage nach der Einheit eines Stückes nicht mehr dieselbe Relevanz hat wie früher, wird die Suche nach einem Hauptthema in Schillers *Don Carlos* immer noch thematisiert. So auch bei Regisseurin Andrea Breth, die die Verbindung der verschiedenen Aspekte betont:

*„Zu dem wunderbaren Zwiespalt, den man Schiller vorgeworfen hat [...], kann ich nur sagen, genau das ist das Interessante. Dieses ständige Hin und Her zwischen Privatem und Politischem.[...] Diese Bereiche sind nicht auseinander zu halten.“*¹⁴³

Die Regisseurin der Inszenierung, auf die sich diese Arbeit im folgenden Kapitel

¹⁴⁰ Vgl. Otto: Familiengemälde und Weltbürgerdrama, 1982, S.113.

¹⁴¹ Kindervater, In: Kluge (Hrsg.): Friedrich Schiller,, 1989, S.1131.

¹⁴² Borchmeyer: Tragödie und Öffentlichkeit, 1973, S.90.

¹⁴³ Breth, In: Dermutz: Der Augenblick der Liebe, 2004, S.85.

konzentrieren will, sieht also das Zusammenspiel der verschiedenen Bereiche als zentralen Aspekt von Schillers Drama. Doch bevor sich diese Arbeit eingehend mit Brethrs Ansichten zu *Don Carlos* befasst, soll an dieser Stelle noch einmal zu den Standpunkten des Dichters zurückgekehrt werden.

Als Antwort auf die nach Veröffentlichung des Werkes erschienenen Rezensionen rechtfertigte sich Schiller in den bereits erwähnten „Briefen zu Don Carlos“ folgendermaßen:

„Und was wäre die sogenannte Einheit des Stückes, wenn es Liebe nicht sein soll, und Freundschaft nie sein konnte? [...] Die Freundschaft opfert sich auf, und die Liebe wird aufgeopfert, aber weder diese noch jene ist es, der dieses Opfer von der anderen gebracht wird. Also muß noch etwas Drittes vorhanden sein, das verschieden ist von Freundschaft und Liebe, für welches beide gewirkt haben, und welchem beide aufgeopfert worden – und wenn das Stück eine Einheit hat, wo anders als in diesem Dritten könnte sie liegen?“¹⁴⁴

In weiterer Folge definierte er dieses „Dritte“ in sehr poetischen Umschreibungen als den Entwurf eines *„schönen Zustand der Menschheit, wie er in ihrer Natur und ihren Kräften als erreichbar angegeben wird“¹⁴⁵*, den er in der Figur des Prinzen zum Ausdruck brachte.

„Unter beiden Freunden [Carlos und dem Marquis, Anm.] bildet sich also ein enthusiastischer Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist, und von diesem enthusiastischen Entwürfe, wie er nämlich im Konflikt mit der Leidenschaft erscheint, handelt das gegenwärtige Drama.“¹⁴⁶

Natürlich lässt sich feststellen, dass die Akte jeweils für sich ihre Schwerpunkte bilden. Stehen in den ersten beiden Akten die Freundschaft zwischen Carlos und Posa und die Liebe des Prinzen zu der Königin im Mittelpunkt, wird der dritte Akt fast zur Gänze vom

¹⁴⁴ Schiller, In: Kluge (Hrsg.): Friedrich Schiller, 1989, S.454.

¹⁴⁵ Ebenda, S.454.

¹⁴⁶ Ebenda.

König eingenommen. Aber trotz dieser Tatsache und seinem Eingeständnis, zu lange und mit unterschiedlichen Interessensgrundlagen an dem Werk gearbeitet zu haben, sah Schiller dennoch keinen Widerspruch gegen seine Behauptung der Einheit. Vielmehr betonte er das Zusammenspiel dieser vielen unterschiedlichen Handlungsstränge:

„Und nun, lieber Freund, übersehen Sie das Stück aus diesem neuen Standort noch einmal. Was Sie für Überladung gehalten, wird es jetzt vielleicht weniger sein; in der Einheit, worüber wir uns jetzt verständigt haben, werden sich alle einzelnen Bestandteile desselben auflösen lassen.“¹⁴⁷

Abschließend zu seinen Erklärungen diesbezüglich schrieb er:

„Womit die Tragödie beschlossen wird, damit muß sie sich beschäftigt haben, und nun höre man, wie Karlos von uns und seiner Königin scheidet.

- Ich habe

In einem langen schweren Traum gelegen.

Ich liebte – jetzt bin ich erwacht. Vergessen

sei das Vergangene. Endlich seh ich ein, es gibt

ein höher wünschenswerter Gut, als dich

besitzen. – Hier sind Ihre Briefe

Zurück. Vernichten Sie die Meinen. Fürchten

Sie keine Wallung mehr von mir. Es ist

vorbei. Ein reiner Feuer hat mein Wesen geläutert –“¹⁴⁸

Doch mit der Veröffentlichung von Schillers Briefen riss die Diskussion über die Einheit nicht ab. Das lag vor allem daran, dass die Kritiker die Briefe von Schiller mit den Erläuterungen zu seinem Werk lange Zeit abgelehnt und als eine „*nachträglich in den Bau des Dramas eingezogene Hilfskonstruktion*“¹⁴⁹ bezeichnet haben. Schiller wusste, dass es zwischen dem Gewollten und dem Ergebnis eine Divergenz gab. Wie in diesem Kapitel bereits erläutert wurde gestand er ein, dass sich seine Interessen im Laufe der Entstehung

¹⁴⁷ Schiller, In: Kluge (Hrsg.): Werke und Briefe 3/ II, 1989, S.460.

¹⁴⁸ Ebenda.

¹⁴⁹ Kluge: Friedrich Schiller, 1989, S.1149.

des Werks geändert und die Schwerpunkte verschoben haben. Aber dennoch kann davon ausgegangen werden, dass seine Behauptungen in den Briefen seinen tatsächlichen Ansichten entsprechen und nicht als bloße Schutzbehauptungen und Verteidigungsversuche von der Forschung herabgesetzt werden dürfen. Gerhard Kluge formuliert sehr trefflich:

„[...] aber sein Kunstverstand und der eigene ästhetische Anspruch würden es nicht erlaubt haben, eine Dichtung zu veröffentlichen, von der er selbst gemeint hätte, sie zerfalle in einzelne Teile – das Drama des Infanten, des Königs und Posas - und beruhe nicht auf einer durchgehend sichtbar werdenden, Gestaltgewordenen Idee. Das Drama besitzt seine Einheit in der Gestalt des Titelhelden.“¹⁵⁰

3.3. Zeit und Ort der Handlung

Das Stück spielt in Spanien im April 1568 und erstreckt sich über wenige Tage. Der genaue Zeitraum wurde vom Dichter nicht festgelegt. Regine Otto kommt auf insgesamt dreieinhalb Tage, indem sie zwei Tage auf die ersten beiden Akte aufgeteilt sieht, danach einen halben Tag ausspart und die Akte drei bis fünf auf einen Tag, beginnend um vier Uhr morgens und endend um Mitternacht, legt.¹⁵¹ Für Graham Orton hingegen läuft die Handlung in fünf Tagen ab.¹⁵²

Der Ort der Handlung ist im ersten Akt Aranjuez¹⁵³, wo sich die Szenen an zwei Plätzen in dem königlichen Garten abspielen. Die Akte zwei bis fünf finden im königlichen Palast in Madrid statt, hier werden unterschiedliche Räumlichkeiten bespielt. Der Raum, in dem die jeweilige Szene angesiedelt ist, gibt oft Aufschluss über deren Beschaffenheit. So präsentiert sich der König am Beginn des dritten Aktes in seinem Schlafzimmer, was die folgenden Treffen mit seinen Bediensteten Alba, Lerma und Domingo in ein sehr persönliches Licht rückt und die Intention des Königs in dieser Szene, sich jemandem als Mensch und nicht als König anvertrauen zu wollen, unterstreicht. Nach den folgenden Szenen im Audienzsaal, durch die sich der König wieder in die Öffentlichkeit bewegt,

¹⁵⁰ Kluge: Friedrich Schiller, 1989, S.1150.

¹⁵¹ Vgl. Otto: Familiengemälde und Weltbürgerdrama, 1982, S.92.

¹⁵² Vgl. Orton: Schiller. Don Carlos, 1967, S.41.

¹⁵³ Aranjuez liegt 47 km südlich von Madrid und diente dem spanischen Königshaus als Sommerresidenz.

findet die Szene zwischen Philipp und Posa im Kabinett des Königs statt, in einem Ort, wo „*Privates und Politisches zusammentreffen*“.¹⁵⁴

Einzig die Auftritte fünfzehn und sechzehn im zweiten Akt spielen nicht im königlichen Palast, sondern sind in einem Kartäuserkloster außerhalb der Tore Madrids angesiedelt.

3.4. Personen

In dem Drama treten je nach Verteilung der kleinen Rollen 21 - 23 Personen mit Sprechrollen und etliche Statisten auf, die in den Szenen am königlichen Hof als Granden, Offiziere und Damen der Königin erscheinen. Schiller wollte das Stück mit einem großen Ensemble aufgeführt wissen und bat Theaterdirektor Schröder in einem Brief vom 13. Juni 1787: „*Uebrigens stellen Sie mir bei solchen Gelegenheiten soviel Spanische Granden auf die Bühne, als Sie Röcke haben.*“¹⁵⁵

Nachfolgend sollen die wichtigsten Figuren des Dramas genauer betrachtet werden.

Der Marquis von Posa

Marquis von Posa, der nach Erscheinen des Werkes „*fast durchgängig für zu idealisch gehalten*“¹⁵⁶ wurde, liefert durch seine Handlungen viel Anlass zur Diskussion. Anstoß an seinem Charakter bietet vor allem der zehnte Auftritt des dritten Aktes, die Szene mit dem König, in der er ohne Zweifel die Unwahrheit sagt, und die Tatsache, dass er Carlos nicht in seine Pläne einweiht. Weiters verwendet Posa sowohl den Prinzen als auch die Königin als Werkzeug für die Durchsetzung seiner Ideale. Benno von Wiese kritisiert das „*Zweideutige und moralisch Bedenkliche im heldischen Charakter des Marquis*“¹⁵⁷ und schreibt: „*Posa handelt nur als ‚Held‘, als Politiker, der für sein Ideal sogar den Freund als Werkzeug benutzt.*“¹⁵⁸

Zu einer ähnlichen Auffassung kommen auch Dieter Borchmeyer, Graham Orton, Gerhard Storz und André von Gronicka.¹⁵⁹ Jedoch erscheinen manche moralisch fragwürdigen

¹⁵⁴ Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.43.

¹⁵⁵ Schiller, In: Kurscheidt: Werke und Briefe 11, 2002, S.198.

¹⁵⁶ Schiller, In: Kluge: Friedrich Schiller, 1989, S.428.

¹⁵⁷ von Wiese: Don Carlos, 1959, S.266.

¹⁵⁸ Ebenda, S.428.

¹⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.63.

Handlungen verständlich: Posa würde ein großes Risiko eingehen, wenn er Carlos in seine Pläne einweihen würde, denn dieser beweist immer wieder, dass er sich von seinen Gefühlen zu unvernünftigen Handlungen hinreißen lässt.¹⁶⁰ Der weitere Verlauf des Stückes zeigt, dass der Marquis dem Prinzen nicht die Treue gebrochen hat. Auch nach der Unterredung mit dem König, die den Anschein erweckt, dass er nun statt Carlos den König selber erwählt haben könnte als denjenigen, der sein Ideal von einem freien Staat wahr machen würde, zeigt sich bald, dass Posa weiterhin auf Carlos setzt.¹⁶¹

Die Frage nach den Gründen für sein Selbstopfer ist eine der meist diskutiertesten. Viele Wissenschaftler sehen hier eine gewisse Eitelkeit des Marquis. Einer von ihnen ist Orton Graham, der zu dem Schluss kommt:

*„Posa is a tyrant, but the tragedy is not caused by his despotic behaviour. Vanity is his downfall. Vanity provokes and sustains him during the audience with the King, and partly determines his decision to die.“*¹⁶²

Benno von Wiese vertritt eine konträre Position. Für ihn ist *„Posa kein Fiesko mehr, der die eigene Tat prahlerisch zur Schau stellt.“*¹⁶³ Vielmehr sieht er in dem Selbstopfer eine *„überpersönliche politische Bedeutung für die Gemeinschaft der Menschen überhaupt“*.¹⁶⁴ Die Frage, wieso dem umsichtig denkenden Posa keine andere Lösung einfiel, wird somit für ihn irrelevant, da seiner Ansicht nach für Schiller die *„pathetische Situation als solche“*¹⁶⁵ von Bedeutung war.

Einen ähnlichen Weg schlägt auch Gerhard Storz ein, der die Notwendigkeit sieht, den Marquis einen heroischen Tod sterben zu lassen. Dies ergibt sich für ihn aus der Art, wie die Figur des Posa dem Leser im Verlauf des Stückes vorgestellt wurde, denn *„nicht die Begebenheiten im Drama verlangen seinen Tod, sondern der Anspruch seiner Gestalt ist es, der ihn unvermeidlich macht.“*¹⁶⁶

Schillers äußerte sich in seinen „Briefen über Don Carlos“ ausführlich zu diesem Streitpunkt und führte als ersten Grund für das Opfer des Marquis folgendes an:

¹⁶⁰ Vgl. Thiel: Freundschafts-Konzeptionen im späten 18. Jahrhundert, 2004, S.42.

¹⁶¹ Vgl. Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.46 und Vgl. Luzia Thiel, 2004, S.49.

¹⁶² Graham: Schiller. Don Carlos, 1967, S.35.

¹⁶³ von Wiese: Don Carlos, 1959, S.270.

¹⁶⁴ Ebenda, S.270.

¹⁶⁵ von Wiese: Don Carlos, 1959, S.268.

¹⁶⁶ Storz: Die Struktur des Don Carlos, 1960, S.136.

*„Er stirbt dafür, warum mehrere große Menschen für Wahrheiten starben [...]:
um durch sein Beispiel darzutun, wie sehr sie es wert sei daß man alles für
sie leide.“¹⁶⁷*

Als weitere Ursachen nannte Schiller die schwierige Situation, durch die der Marquis unter Verlust seiner vollen Urteilskraft eine schnelle Entscheidung treffen musste und in der sich ihm der Heldentod als erste, weil in seinem Kopf immer präsente, Maßnahme angeboten hat. Weiters erwähnte Schiller die Tatsache, dass Posa die Schuld aus seinen Kindertagen¹⁶⁸ begleichen will, und letztendlich wollte er *„den Marquis auch nicht von aller Schwärmerei freigesprochen haben.“¹⁶⁹*

Carlos

Schon zu Beginn des Stücks wird die Figur des Carlos gut charakterisiert. In der eröffnenden Szene mit Domingo erfährt der Leser ansatzweise die schwierige Lage, in der sich der Prinz befindet. In dem folgenden Auftritt mit dem Marquis offenbaren sich seine persönlichen Verhältnisse zur Gänze, indem er über das gestörte Verhältnis zu seinem Vater, seiner Liebe zu Elisabeth und von seiner verzweiferten Gemütslage erzählt. Weiters lässt sich die Wichtigkeit, die sein Freund Posa in seinem Leben einnimmt, und den großen Einfluss, den dieser auf Carlos ausüben kann, erkennen. Mit seiner Hitzigkeit, die mehrmals im Verlauf des Stücks zu unüberlegten und leichtsinnigen Handlungen führt, steht er im starken Gegensatz zu dem rationalen, logisch handelnden Marquis. Ilse Appelbaum-Graham weist auf diese Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher Persönlichkeiten hin und sieht das durch sprachliche Bilder verstärkt. Carlos wird als einzige Figur des Stücks immer wieder mit dem Begriff des lodernden Feuers in Verbindung gebracht. Diese Metapher bezieht sich nicht nur auf seine Liebe zu Elisabeth, sondern wird auch in allen anderen Lebenslagen dieser Figur verwendet.¹⁷⁰

Neben der Leidenschaftlichkeit und Hitzigkeit zeichnet sich der Charakter des Prinzen durch Wankelmütigkeit aus. Oft genügen wenige Worte des Marquis und der Königin, um ihn von seinem Weg abzubringen. Er zeigt keine Standhaftigkeit und kann mit der

¹⁶⁷ Schiller, In: Kluge: Friedrich Schiller, 1989, S.468.

¹⁶⁸ Vgl. Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Sämtliche Werke, 2005, S.379f.

¹⁶⁹ Schiller, In: Kluge: Friedrich Schiller, 1989, S.471.

¹⁷⁰ Vgl. Appelbaum-Graham: Struktur der Persönlichkeit in Schillers dramatischer Dichtung, 1960, S.274.

gleichen, scheinbaren Energie, die er in die eine Sache investiert, im nächsten Augenblick ein anderes Ziel verfolgen. Dadurch ist er der Beeinflussung von Posa hilflos ausgeliefert und lässt sich von diesem zum Werkzeug machen für die Durchsetzung von dessen Idealen.

Erst in der letzten Szene lässt sich eine Wandlung erkennen. Durch den Tod des Marquis bestärkt, seine Leidenschaft zu beherrschen, kann er schlussendlich die Rolle des zukünftigen Herrschers übernehmen.¹⁷¹

Für Ilse Appelbaum-Graham ist die Konstellation einer hitzigen und unbesonnenen Figur und einer rational denkenden, intellektuellen, typisch für Schillers Dramen. Ebenso von Bedeutung ist, dass sich der leidenschaftliche Part dieser Gegenüberstellung am Ende „zu einer so reinen und leuchtenden Höhe [erhebt], daß die vorsichtige Größe ihres Gegenspielers dadurch in den Schatten gestellt wird.“¹⁷²

Philipp II.

„Wenn dieses Trauerspiel schmelzen soll, so muß es [...] durch die Situation und den Charakter König Philipps geschehen. [...] Man erwartet – ich weiß nicht welches? Ungeheuer, sobald von Philipp dem Zweiten die Rede ist – mein Stück fällt zusammen, sobald man ein solches darin findet, [...]“¹⁷³

So beschreibt Schiller sein Vorhaben mit der Figur des Königs und erfüllt es in dem Drama, wo in mehreren Szenen die Menschlichkeit des Herrschers und das Sehnen nach Zuwendung deutlich werden.

Aufgrund seiner Stellung, die ihm im Despotismus zugedacht ist, befindet er sich in der schwierigen Situation, in diesem vorherrschenden Machtapparat nicht mehr Mensch sein zu können, wie bereits im Kapitel 3.1.2. erläutert wurde. Schiller gelingt es mit dieser Figur, einen mit aller Härte durchgreifenden Monarchen darzustellen, der jedoch beim Leser teilweise auf Verständnis stößt, denn mehrere Momente machen deutlich, dass er in dieser Rolle nicht glücklich ist. So gesteht er Carlos im zweiten Auftritt des zweiten Aktes

¹⁷¹ Vgl. Kufner: Utopie und Verantwortung in Schillers „Don Carlos“, 1988, S.250.

¹⁷² Appelbaum-Graham: Struktur der Persönlichkeit in Schillers dramatischer Dichtung, 1960, S.272.

¹⁷³ Schiller, In: Kluge: Friedrich Schiller, 1989, S.19.

„*Ich bin allein.*“¹⁷⁴ und verteidigt seine Fehltritte gegenüber dem Großinquisitor mit der Erklärung „*Mich lüstete nach einem Menschen.*“¹⁷⁵. Seine Versuche, trotz seiner Position als König menschliche Beziehungen aufzubauen, schlagen fehl. Er ist zum Scheitern verurteilt und fällt schließlich selbst der Inquisition zum Opfer.

Elisabeth von Valois

Die Königin präsentiert sich dem Leser im dritten Auftritt des ersten Aktes, obgleich sie bereits zu Beginn des Stücks von Domingo erwähnt wird¹⁷⁶. Als Prinzessin von Valois lastet eine große politische Verantwortung auf ihr. Von der jungen Frau wird erwartet, dass sie ihre persönlichen Interessen denen des Staates unterordnet. Elisabeth ist eine sehr natürliche Frau, der es schwer fällt, nach den künstlichen Regeln des Hofes zu leben. Obwohl sie in ihrer Position als Königin von Spanien unglücklich ist, erkennt sie ihre Pflicht und arrangiert sich mit ihrer Lage.¹⁷⁷

Ihre Vernunft und ihre Tugendhaftigkeit werden vor allem in der Szene mit Carlos sichtbar, in der sie dem ungestümen Prinzen deutlich macht, dass eine Beziehung zwischen ihnen undenkbar ist.¹⁷⁸ Bei den Gesprächen mit dem Marquis von Posa zeigt sich ihr politisches Interesse sowie der Mut, etwas zu verändern.¹⁷⁹ Posa kann sie für seine Pläne gewinnen, jedoch wird sie nicht zu seinem willenlosen Werkzeug und lässt sich nicht manipulieren, wie es bei Carlos der Fall ist. Als der Marquis sie vor seinem Opfertod aufsucht, zeigt sie sich als starke Gegnerin und weist ihn darauf hin, sie als eigenständige Persönlichkeit nicht vergessen zu dürfen.¹⁸⁰

In dieser Szene lässt Elisabeth erstmals ihren Emotionen freien Lauf und an die Stelle der verantwortungsbewussten und gefassten Königin tritt die empfindende Frau.¹⁸¹

Prinzessin von Eboli

Die Prinzessin von Eboli ist eine Hofdame und Vertraute der Königin. Sie ist eine tugendhafte junge Frau, die von der ewigen Liebe träumt, jedoch besitzt ihr Charakter

¹⁷⁴ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke 2005, S.408.

¹⁷⁵ Ebenda, S.557.

¹⁷⁶ Vgl. ebenda, S.373.

¹⁷⁷ Vgl. Wertheim: Schillers „Fiesko“ und „Don Carlos“, 1967, S.150ff.

¹⁷⁸ Vgl. Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.393ff.

¹⁷⁹ Vgl. ebenda, S.488f.

¹⁸⁰ Vgl. ebenda, S.523.

¹⁸¹ Vgl. Otto: Familiengemälde und Weltbürgerdrama, 1982, S.107.

nicht die Größe, eine Zurückweisung von Carlos, ihres Auserwählten, hinzunehmen. Gekränkt und rasend vor Eifersucht beschließt sie, Rache zu nehmen. Sie erweist sich als äußerst geschickte Intrigantin und wählt Alba und Domingo als Komplizen für ihr Komplott gegen die Königin und den Prinzen.¹⁸² Während die beiden Eboli als Werkzeug für ihre Pläne verwenden wollen wird bald klar, dass die Prinzessin die eigentliche Drahtzieherin dieses Bündnisses ist.

Als ihr jedoch das volle Ausmaß ihrer Taten bewusst wird, nämlich der drohende Tod von Carlos, gesteht sie der Königin ihre Vergehen und wird von dieser, die zwar den Verrat aus enttäuschter Liebe vergibt, aber durch Ebolis Geständnis auch deren Ehebruch mit dem König erfahren muss, vom Hof verwiesen.¹⁸³

Alba und Domingo

Herzog Alba ist eine der wichtigsten Stützen des Hofes, die bei drohenden Unruhen durch sein unbarmherziges Vorgehen für die Aufrechterhaltung des Despotismus sorgt. In dieser Funktion tritt er als „*effektives Werkzeug für die omnipräsente, despotische Gewalt*“¹⁸⁴ auf. „*Der Herzog wird gefürchtet*“, ¹⁸⁵ betont der König, als er seine Entscheidung gegenüber Carlos verkündet, Alba an dessen Stelle nach Flandern zu entsenden.

Domingo befindet sich als kirchlicher Vertreter unter den Bediensteten am Hof. Er wird in engen Zusammenhang mit Alba gebracht, da beide für gewöhnlich zusammen auftreten und ihre Pläne stets gemeinsam schmieden. Domingo tritt in der ersten Szene auf und weist als derjenige, der sich durch geschickte Fragen dem undurchschaubaren Gemüt des Prinzen nähern will, auf eine „*wohl funktionierende Kooperation zwischen Thron und Kirche*“¹⁸⁶ hin. In der Thalia-Fassung wird die Kirche bereits in dieser Anfangsszene stark kritisiert, wogegen die Vorwürfe, gegen die Menschlichkeit zu handeln, in der endgültigen Fassung erst in der Szene mit dem Großinquisitor am Ende des Stücks aufscheinen.¹⁸⁷

Der Großinquisitor

Der Großinquisitor symbolisiert den Machtapparat, dem selbst der bis zu diesem Zeitpunkt

¹⁸² Vgl. Otto: Familiengemälde und Weltbürgerdrama, 1982, S.257.

¹⁸³ Vgl. Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.518.

¹⁸⁴ Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.71.

¹⁸⁵ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.410.

¹⁸⁶ Fischer-Lichte: Friedrich Schiller – Don Carlos, 1987, S.72.

¹⁸⁷ Vgl. ebenda, S.72.

scheinbar alles beherrschende König unterliegt. Hatte man über fünf Akte lang vermittelt bekommen, dass sich die gesamte Macht um König Philipp II. zentriert, wird der Leser durch das überraschende Auftreten des Großinquisitors gegen Ende des letzten Aktes eines Besseren belehrt. Plötzlich steht der König selbst als „*Philipp der Infant*“¹⁸⁸ vor „*seinem Lehrer*“¹⁸⁹ und bittet um dessen Rat.

Schiller äußerte angesichts der bevorstehenden Aufführung seines *Don Carlos* den Wunsch, diese Rolle ohne jede Mimik anzulegen. Nicht eine Person sollte dargestellt werden, sondern eine Institution.¹⁹⁰ In diesem vorletzten Auftritt des Stücks wird demonstriert, wie groß der Einflussbereich der Kirche ist. Der Despot, der bis dahin die entscheidende Macht zu sein schien, ist vielmehr nur ein kleines Rädchen, das in der Maschinerie zu funktionieren hat.

¹⁸⁸ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.555.

¹⁸⁹ Ebenda, S.555.

¹⁹⁰ Vgl. Schiller, In: Kluge: Friedrich Schiller, 1989, S.1088.

4. DIE INSZENIERUNG VON ANDREA BRETH AM BURGTHEATER

Die *Don Carlos* – Inszenierung von Andrea Breth hatte am 30. April 2004 am Burgtheater Premiere. Für das Bühnenbild war Martin Zehetgruber verantwortlich, die Kostüme stammten von Françoise Clavel. Der zuständige Dramaturg war Wolfgang Wiens.

4.1. Regiekonzept

Ein zentrales Thema dieser Inszenierung ist die Frage nach Macht und wie diese auf Menschen wirkt. Andrea Breth nennt *Don Carlos* ein „kompliziertes, machtanalytisches Stück“¹⁹¹. Menschen durchleben eine plötzliche Veränderung, wenn sie Macht erlangen. Im Mittelpunkt dieser Thematik steht Philipp II., der aufgehört hat, als Mensch zu leben und zu fühlen. Als Oberhaupt des Systems, das er aufgebaut hat, ist er diesem unterworfen und wird am Ende selbst zum Opfer. Er kann nicht mehr als Vater gegenüber seinem Sohn auftreten, sondern sieht in ihm nur den Thronfolger und somit eine Bedrohung. Wenn sich Carlos nach seinem Vater sehnt bleibt Philipp ungerührt und sträubt sich gegen einen vertrauten Umgang mit ihm. Auch in der Beziehung zu seiner Frau Elisabeth kommt Misstrauen stets vor Liebe. Das Machtsystem, in dem er gefangen ist, weitet sich auf alle Lebensbereiche aus, privates wird wie politisches gehandhabt.

Andrea Breth bezieht Stellung bezüglich der im vorherigen Kapitel diskutierten Frage, ob es sich bei Schillers *Don Carlos* um ein politisches Stück oder ein Familiendrama handle. Als die Regisseurin in einem Interview auf die Kritiker, die Schiller vorwarfen, er habe sich nicht entscheiden können, ob er eine politische Tragödie oder ein Familiengemälde schreiben wolle, angesprochen wird, erklärt sie ihre Ansichten zu diesem Streitpunkt. Für Breth ist dieser Zwiespalt zwischen den beiden Themenkomplexen interessant und sogar notwendig, da die Vermischung von privatem und politischem, oder vielmehr das Übergreifen der staatlichen Geschäfte auf alle Bereiche des täglichen Lebens der handelnden Personen, für sie ein logischer Schluss des Dramas ist. Diese beiden Aspekte sind ihrer Meinung nach nicht auseinander zu halten.¹⁹² Sie beruft sich in diesem Punkt auch auf Schillers Angaben zu den räumlichen Verhältnissen im Stück, wo sie keine privaten Räume ausfindig machen kann. Das gesamte Privatleben wird von der Politik

¹⁹¹ Breth, In: Frankfurter Rundschau, 4. Mai 2005

¹⁹² Vgl. Breth, In: Dermutz: Der Augenblick der Liebe, 2004, S.85.

überwacht, was durch das von Breth und Zehetgruber geschaffene Bühnenbild visualisiert wird. Doch die räumliche Konzeption soll an dieser Stelle nicht näher behandelt werden, für eine eingehende Untersuchung des Bühnenbildes sei auf das Kapitel 4.3.2. verwiesen. Nicht nur die Person des Königs und seine engere Familie werden von der Macht befallen und durch diese verändert. Für Breth wird auch bei Posa eine Wandlung merkbar, sobald dieser in der Gunst des Königs steht und erahnt, was er mit seinem neu gewonnenen Einfluss erreichen könnte.

„Durch die unerwartete, unmittelbare und unfassbare Begegnung mit Philipp und der großen Macht, die ihm überantwortet wird, befällt Posa die Lust auf Macht wie ein Virus. Man muss sich fragen, warum Posa plötzlich so eine mehrwürdige Eigeninitiative startet. Es grenzt an Größenwahn, was er treibt. [...] Ich glaube, dass Elisabeth von Valois den Nagel auf den Kopf trifft, wenn sie sagt: Vielleicht war es der Ehrgeiz, der Sie dahin getrieben hat.“¹⁹³

In diesem System, das alle Menschen in sich aufsaugt und sie manipuliert, werden Gefühle abgebaut, denn sie wären im Weg. Das trifft auch auf Elisabeth von Valois zu, sie ist für Breth keine vernünftige und besonnene Frau, sondern *„längst Mitglied dieser Firma“*.¹⁹⁴ Es hat bei den Figuren des Stücks eine Art Entfremdung stattgefunden. In dieser überwachten Gesellschaft traut keiner dem anderen mehr, Freundschaft musste schon längst dem Misstrauen weichen.

Dieses desolate Gesellschaftssystem will Andrea Breth mit ihrer Inszenierung darstellen. Sie möchte den Behördenapparat zeigen, den König Philipp aufgebaut hat und dem letztendlich alle einschließlich ihm selbst zum Opfer fallen. In düsteren Bildern präsentiert sich dem Zuschauer eine durch und durch überwachte Gesellschaft, in der keine menschliche Regung mehr existiert. Die Gier nach Macht, die alle wie ein Virus befällt, führt die Personen an den Abgrund. Von dem System längst aufgesogen merken sie *„gar nicht mehr, wie entfremdet sie alle schon sind.“*¹⁹⁵

¹⁹³ Breth, In: Dermutz: Der Augenblick der Liebe, 2004, S.82f.

¹⁹⁴ Ebenda, S.89.

¹⁹⁵ Ebenda, S.83.

4.2. Andrea Breth

Andrea Breth, geboren 1952 in Rieden/Füssen, begann zuerst ein Literaturstudium, das sie aber bald aufgrund einer Stelle als Regieassistentin am Heidelberger Theater beendete. Ihre erste Inszenierung erfolgte 1975 am Bremer Theater, danach absolvierte sie weitere Regiearbeiten in Wiesbaden, Bremen und Hamburg. 1980 übernahm sie die Regie von *Emilia Galotti* an der Freien Volksbühne in Berlin, die allerdings ein Misserfolg wurde. Breth zog sich daraufhin nach Zürich zurück, wo sie durch die Arbeit mit Schauspielschülern neue Erfahrungen sammeln konnte. Mit dem Engagement am Freiburger Theater 1983 begann eine sehr erfolgreiche Zeit. 1985 wurde ihre Inszenierung von *Bernada Albas Haus* zum Berliner Theatertreffen eingeladen, im folgenden Jahr bekam sie den Deutschen Kritikerpreis verliehen. In den nächsten Jahren absolvierte sie weitere von den Kritikern wohlwollend aufgenommene Regiearbeiten, unter anderem *Süden* am Bochumer Theater, was ihr abermals eine Einladung zum Berliner Theatertreffen einbrachte. Spätestens seit diesem Zeitpunkt zählt Andrea Breth zu den meistgefragten Regisseurinnen im deutschsprachigen Raum.¹⁹⁶

4.2.1. Der Regiestil von Andrea Breth

Breth legt bei ihren Inszenierungen großen Wert auf einen textgenauen, aber dennoch frischen Umgang mit Klassikern. Diese Tatsache wurde von der Kritik vor allem bei ihrer *Emilia Galotti* – Inszenierung 2002 am Wiener Akademietheater herausgehoben, die als eine ihrer erfolgreichsten Arbeiten der letzten Jahre gilt.¹⁹⁷ In einem Bühnenbild, das Breth mit Bühnenbildnerin Annette Murschetz entworfen hat und das an ein Italien der Sechziger erinnert, zeigt die Regisseurin die Figuren des Stücks als empfindende, liebende Menschen. Sie nimmt die Gefühle des Prinzen (gespielt von Sven-Eric Bechtolf) für Emilia ernst. So schreibt Wolfgang Kralicek:

„Mag ja sein, dass dieser Gonzaga, wie er bei Lessing steht, eigentlich ein richtiges Scheusal ist. So, wie Bechtolf ihn jetzt im Akademietheater spielt, ist er weder gut noch böse – sondern verliebt.“¹⁹⁸

¹⁹⁶ Vgl. Ahrends: Theaterkunst als kreative Interpretation, 1990, S.15ff.

¹⁹⁷ Vgl. Kralicek, In: Theater heute, 2003, S.8f.

¹⁹⁸ Ebenda, S.9.

Durch diesen ernsthaften Blick auf die Gefühlswelten des Prinzen schafft es Breth, einen anderen Aspekt von Lessings Stück aufzuzeigen. Das bürgerliche Trauerspiel gewinnt an tiefgehenden, menschlichen Empfindungen, indem das dramatische Ende nicht nur aus dem falschen Verhalten Gonzagas resultiert, sondern das Ergebnis einer verzweifelten Liebe ist.¹⁹⁹

Für Kralicek wirkt Lessings *Emilia Galotti* in Breths Inszenierung so modern, dass er es mit einer „Hollywoodromanze“²⁰⁰ vergleicht. Dennoch betont er die Textgenauigkeit der Regisseurin. Nur ihrer präzisen Arbeit mit dem Originaltext ist es zu verdanken, dass das Stück „wie neu entdeckt“²⁰¹ wirkt. Abschließend zu seiner Rezension über Breths Arbeit an *Emila Galotti* schreibt er:

„Wenn man einen Text nur genau genug liest und entsprechend erzählt, kommen Dinge zum Vorschein, die man darin nicht vermutet hätte. Mitten im bürgerlichen Trauerspiel steckt zum Beispiel eine leidenschaftliche Liebesgeschichte, die zugleich eine hochkomische Boulevardkomödie ist.“²⁰²

Auch die Schauspielerin Andrea Clausen, die mit Breth bereits des öfteren arbeitete (u.a. spielte sie unter Breths Regie am Burgtheater in *Der zerbrochene Krug*, *Don Carlos*, *Der Kirschgarten* und zuletzt in *Motortown*) bewundert die Detailgenauigkeit der Regisseurin, durch die ihrer Meinung nach Schauspieler zu Höchstleistungen gebracht werden. Clausen schöpft aus Breths Bestreben, einen Text genau und tiefgründig zu erforschen, Enthusiasmus für ihre eigene Arbeit an einer Rolle, auch wenn Proben mit der Regisseurin nicht immer leicht sind und aufgrund der hohen Ansprüche, die Breth an ihre Schauspieler stellt, der Weg zur Erforschung der Rolle oft lang und schwierig ist, wie sie beschreibt.²⁰³

Ähnliche Erfahrungen mit Andrea Breth machte der Schauspieler Wolfgang Michael, für den neben der detailgetreuen Arbeit der Regisseurin auch ihr Umgang mit Gefühlen eine wichtige Rolle spielt. „Ich habe selten jemanden getroffen, der sich am Theater so rückhaltlos wie Andrea zu Gefühlen bekennt und sie auf die Bühne bringt“,²⁰⁴ sagt er.

¹⁹⁹ Vgl. Kralicek, In: Theater heute, 2003, S.9.

²⁰⁰ Ebenda.

²⁰¹ Ebenda.

²⁰² Ebenda.

²⁰³ Vgl. Dermutz im Gespräch mit Clausen, In: Dermutz: Andrea Breth, 1995, S.76ff.

²⁰⁴ Vgl. Dermutz im Gespräch mit Michael, In: Dermutz: Andrea Breth, 1995, S.90.

Trotz der Exaktheit von Andrea Breths Arbeiten sind ihre Konzepte nicht zu eng vorgeplant, vielmehr ermöglicht die Regisseurin den Schauspielern, sich selbst in die Rollen, die sie verkörpern, einzubringen und diese mit ihr gemeinsam zu kreieren. Während der Probenarbeit entwickelt sich das Stück durch die Partizipation aller Beteiligten. Breth ist in ihren Regiearbeiten *„nicht dem Prinzip der Diskursivität, sondern dem der Intuition verpflichtet [...]“*²⁰⁵. Obwohl sie intuitiv arbeitet, legt sie bei ihren Inszenierungen eine bis ins kleinste Detail reichende penible Genauigkeit an den Tag. Immer sucht sie die absolute Perfektion und hat das Ziel ihrer Arbeit vor Augen.

Eine weitere Stärke von Breth ist das Zusammenfügen verschiedener Elemente zu einem stimmigen Ganzen. Angefangen bei der Gestaltung des Bühnenraums bis zu akustischen und visuellen Stilmitteln, die bei der Regisseurin häufig zum Einsatz kommen, spielen stets alle Details eine wichtige Rolle bei der Schaffung des Gesamtkunstwerks. Breth erklärt wie folgt:

*„Das Theater ist ja ein sinnlicher Ort und keine philologische Anstalt. Man muß doch deutlich machen, was eine Situation tatsächlich für eine Figur bedeutet. Natürlich kann das auch auf einer leeren Bühne geschehen. Ich spreche allerdings eine andere Sprache. Bei mir ist die Bühne vollgebaut bis unter die Haarwurzeln.“*²⁰⁶

4.2.2. Die Positionierung von Breths Regiearbeiten

Betrachtet man Andrea Breths Inszenierungen im Kontext zu den im ersten Kapitel dieser Arbeit aufgezeigten verschiedenen Positionen zwischen Regietheater und Textgenauigkeit, muss Breth zu den Regisseuren gezählt werden, für die der Autor des Textes eine entscheidende Rolle spielt. Die Regisseurin beschäftigt sich sehr genau mit dem Werk sowie dem zeitlichen Kontext, in dem dieses entstanden ist, um eine präzise und den Vorstellungen des Autors entsprechende Umsetzung auf der Bühne zu erreichen. Das bedeutet allerdings nicht, dass sie auf Striche und Veränderungen der Vorlage verzichtet. Derartige Abweichungen dienen bei Breth ebenso wie Regieeinfälle hauptsächlich dazu, den *„Sinnzusammenhang des betreffenden Dramas zu verdeutlichen“*²⁰⁷. Günther Arends

²⁰⁵ Ahrends: Theaterkunst als kreative Interpretation, 1990, S.115.

²⁰⁶ Breth, In: Ahrends: Theaterkunst als kreative Interpretation, 1990, S.139

²⁰⁷ Ahrends: Theaterkunst als kreative Interpretation, 1990, S.116

urteilt wie folgt:

„Sie nimmt den Autortext immer beim Wort, beschränkt sich aber nicht auf dessen bloße Reproduktion. Die sklavische Imitation von Spielvorlagen gehört ebenso wenig zu den Kennzeichen ihres Inszenierungsstils wie die absolut gesetzte Phantasie. Vielmehr erwachsen ihre Produktionen aus einer Mischung von Texttreue, schöpferischer Phantasie und handwerklicher Solidarität.“²⁰⁸

Auch wenn manche Regieeinfälle auf das Publikum wie eine willkürliche Verwirklichung eigener Vorstellungen erscheinen, dienen derartige Veränderungen bei Breth stets der Gesamtaussage eines Werkes. Anders als bei den Vertretern des Regietheaters, für die eine Textvorlage nur als Ausgangspunkt eines eigenständigen Kunstwerks betrachtet wird, stellt sie bei Breth den grundlegenden Teil ihrer Inszenierung dar, den es mit bühnenwirksamen Mitteln umzusetzen gilt.

Breth selbst erläutert das Zusammenspiel zwischen einer Inszenierung und der Textvorlage mit einem Beispiel aus der Musik und vergleicht den literarischen Text mit einer Partitur:

„Ein Drama ist halt eine Partitur, und es verhält sich damit wie mit der Partitur eines Musikers, die auch eindrucksvoller wirkt, wenn sie zum Klingen gebracht wird, als wenn wir sie nur im Kopf hören. Aber leider gibt es viele schlechte Dirigenten, und es gibt auch viele schlechte Regisseure, so daß man ein Stück häufig nicht 'sieht', weil es falsch umgesetzt, nicht verstanden oder weil sein Rhythmus nicht gefunden worden ist.“²⁰⁹

²⁰⁸ Ahrends: Theaterkunst als kreative Interpretation, 1990, S.116.

²⁰⁹ Breth, In: Ahrends: Theaterkunst als kreative Interpretation, 1990, S.135

4.3. Analyse der Strichfassung

Im folgenden Kapitel wird die von Andrea Breth und Burgtheater-Dramaturgen Wolfgang Wiens erstellte Strichfassung mit dem Originaltext verglichen. Als Arbeitsunterlage wurde die letzte Fassung von 1805, abgedruckt in „Friedrich Schiller. Sämtliche Werke in zehn Bänden.“ Band 3, herausgegeben von Hans-Günther Thalheim u.a., Aufbau-Verlag GmbH Berlin 2005, verwendet. Sämtliche Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

Die Strichfassung der Inszenierung wurde von der Dramaturgie des Burgtheaters zur Verfügung gestellt. Sie wurde der von der Intendanz des Burgtheater zur Verfügung gestellten Videoaufzeichnung der Aufführung angeglichen.

Formale Struktur und Bühnenfiguren

Die Strichfassung hält sich in ihrer formalen Struktur an das Original. Gestrichen sind der achte Auftritt des ersten Aktes, der vierzehnte Auftritt des zweiten Aktes, der neunte Auftritt des dritten Aktes, der achte, vierzehnte und achtzehnte Auftritt des vierten Aktes und der sechste und elfte Auftritt des fünften Aktes.

Dem Original entsprechend, das im ersten Akt in den Gärten von Aranjuez und in den Akten zwei bis fünf am königlichen Hof in Madrid spielt, findet auch in Andrea Breths Inszenierung ein Wechsel des Handlungsortes nach dem ersten Akt statt.

Nahezu alle von Schiller im Personenverzeichnis angeführten Figuren finden sich auch auf der Bühne wieder. Gestrichen sind lediglich einige sehr kleine Rollen, wie der Prior, dessen gesamter Auftritt²¹⁰ mit Carlos wegfällt. Weiters wurde Merkado, der Leibarzt der Königin, ausgelassen. Der sechste Auftritt im fünften Akt ist größtenteils gestrichen, nur das Ende wurde in den nächsten Auftritt übernommen, wo sein Text von Lerma gesprochen wird. Der Offizier der Leibwache tritt ebenfalls nicht auf, sein Text im fünften Auftritt des fünften Aktes wurde an Parma übergeben.

Im Folgenden wird näher auf die Striche und Veränderungen des Textes eingegangen und die Strichfassung systematisch analysiert.

²¹⁰ 1.Akt, 8.Auftritt.

Veränderungen des Textes

Die Kürzungen des Originaltextes sind erheblich und betreffen jeden Auftritt des Stücks. Wie bereits angeführt sind nur sehr wenige Auftritte vollständig gestrichen, was zu massiven Strichen innerhalb aller anderen Auftritte führt, um Schillers Werk in eine spielbare Länge zu bringen.²¹¹ Neben diesen Strichen, die zu einer Verminderung der Spielzeit führen, aber den Inhalt und die ursprüngliche Gewichtung der Szenen unangetastet lassen, sollen jetzt die bemerkenswerten und aussagekräftigen Kürzungen behandelt werden.

Erster Akt

Der erste auffällige Strich ist im zweiten Auftritt des ersten Aktes zu finden. Die Szene zwischen Carlos und Posa ist im Original die gewichtigste Szene des ersten Aktes. Nicht nur in Bezug auf die Länge musste diese bedeutende erste Szene des Prinzen und seines Jugendfreunds viel einbüßen. Auch einige inhaltliche Aspekte der Geschichte wurden weggelassen. Die Tatsache, dass Posa seit seiner Kindheit in Carlos' Schuld steht, wird nicht erwähnt. Folgend ein Auszug aus dem Original:

Carlos. Ich hatt' es nicht um dich verdient. Verschmähen,
Zerreißen konntest du mein Herz, doch nie
Von dir entfernen. Dreimal wiesest du
Den Fürsten von dir, dreimal kam er wieder
Als Bittender, um Liebe dich zu flehn
Und dir gewaltsam Liebe aufzudringen.
Ein Zufall that, was Carlos nie gekonnt.
Einmal geschah's bei unsern Spielen, daß
Der Königin von Böhmen, meiner Tante,
Der Federball ins Auge flog. Sie glaubte,
Daß es mit Vorbedacht geschehn, und klagt' es
Dem Könige mit thränendem Gesicht.

²¹¹ Die Spieldauer der Inszenierung beträgt laut Angabe im Programmheft 3 ¾ Stunden (Vgl. Programmheft zu *Don Carlos*, Burgtheater Spielzeit 2003/2004, S.3).

Die ganze Jugend des Palastes muß
Erscheinen, ihm den Schuldigen zu nennen.
Der König schwört, die hinterlist'ge That,
Und wär' es auch an seinem eignen Kinde,
Aufs schrecklichste zu ahnden. - Damals sah ich
Dich zitternd in der Ferne stehn, und jetzt,
Jetzt trat ich vor und warf mich zu den Füßen
Des Königs. Ich, ich that es, rief ich aus:
An deinem Sohn erfülle deine Rache.
Marquis. Ach, woran mahnen Sie mich, Prinz!
Carlos. Sie ward's!
Im Angesicht des ganzen Hofgesindes,
Das mitleidsvoll im Kreise stand, ward sie
Auf Sklavenart an deinem Carl vollzogen.
Ich sah auf dich und weinte nicht. Der Schmerz
Schlug meine Zähne knirschend an einander;
Ich weinte nicht. Mein königliches Blut
Floß schändlich unter unbarmherz'gen Streichen;
Ich sah auf dich und weinte nicht. - Du kamst;
Laut weinend sankst du mir zu Füßen. Ja,
Ja, riefst du aus, mein Stolz ist überwunden,
Ich will bezahlen, wenn du König bist.
Marquis(reicht ihm die Hand).
Ich will es, Carl. Das kindische Gelübde
Erneur' ich jetzt als Mann. Ich will bezahlen.
Auch meine Stunde schlägt vielleicht.²¹²

Schiller selbst nennt diesen Vorfall einen der Gründe, weswegen Posa im fünften Akt an

²¹² Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): *Sämtliche Werke*, 2005, S.379f.

Carlos' Stelle in den Tod geht. In einem Brief, in dem er Posas Entschluss, die Schuld auf sich zu nehmen und für den Prinzen zu sterben, erklärt, schreibt er:

„Setzen Sie dann noch hinzu, daß schon seit seinem Knabenalter, schon von dem Tage an, da sich Karlos freiwillig für ihn einer schmerzhaften Strafe darbot, das Verlangen, ihm diese großmütige Tat zu erstatten, seine Seele beunruhigte, ihn gleich einer unbezahlten Schuld marterte, und das Gewicht der vorhergehenden Gründe in diesem Augenblick also nicht wenig verstärken muß. Daß ihm diese Erinnerung wirklich vorgeschwebt, beweist eine Stelle, wo sie ihm unwillkürlich entwich. Karlos dringt darauf, daß er fliehen soll, ehe die Folgen seiner kecken Tat eintreffen. ‚War ich auch so gewissenhaft Karlos, gibt er ihm zur Antwort, da du, ein Knabe, für mich geblutet hast?‘“²¹³

Der achte Auftritt, eine sehr kurze Szene zwischen Lerma, Carlos und Posa, die eine Einleitung für die Geschehnisse des neunten Auftritts ist, entfällt. Striche von kurzen Auftritten, die teilweise in Schillers Original die Überleitung zwischen zwei Szenen bilden, finden wir auch in den weiteren Akten. Das erzeugt eine größere Dynamik, die dem Regiekonzept und der Bühnenkonstruktion zugute kommt.

Gegen Ende des ersten Aktes fällt abermals eine starke Kürzung der Szenen zwischen Carlos und Posa auf. Der siebente und neunte Auftritt werden zusammengezogen. Zwar bleiben diesmal keine inhaltlichen Aspekte unberücksichtigt, wie man es bei dem Strich im zweiten Auftritt feststellen konnte, jedoch merkt man an der Knappheit der Worte, mit denen die Handlung erzählt wird, dass die Beziehung zwischen diesen beiden Figuren nicht zu sehr in den Mittelpunkt rücken soll. Nur das zum Vorantreiben der Handlung wesentliche wird gesagt, die eingehenderen Gespräche der beiden, die dem Leser Einblicke in das Verhältnis, in dem Carlos und Posa zueinander stehen, gewähren würden, finden in dieser Inszenierung keinen Platz. Es wird schon zu Beginn der Aufführung deutlich, dass die Gefühlswelten und tieferen Motivationen dieser beiden Charaktere in Brechts Inszenierung nicht das zentrale Thema bilden.

²¹³ Schiller: Briefe über Don Karlos, In: Kluge (Hrsg.): Werke und Briefe 3, 1989, S.471.

Zweiter Akt

Die auffälligsten Eingriffe in den Text im zweiten Akt sind der Strich des vierzehnten und die starke Verkürzung des fünfzehnten Auftritts.

Der vierzehnte Auftritt spielt in einem Kartäuserkloster. Es ist eine Szene zwischen Carlos, der sich dort heimlich mit Posa treffen will, und dem Prior des Klosters. Inhaltlich handelt die Szene von der Position des Klosters als einem der wenigen Orte, die nicht unter der höfischen Macht stehen. Sie ist einer der letzten verbleibenden Zufluchtsorte für Schuldige ebenso wie für Unschuldige, wie der Prior Carlos erklärt. („*Diese Freistatt steht dem Verbrechen offen wie der Unschuld*“ und „*Der Argwohn der Könige wird Gräber nicht durchsuchen.*“²¹⁴).

Dieser Auftritt ist eine Abschweifung von der Handlung und spielt im weiteren Verlauf des Stückes keine Rolle mehr. In der Hamburger Bühnenfassung, die Friedrich Schiller 1787 erstellte um seinen *Don Carlos* in eine spielbare Länge zu bringen, verzichtet er auf diesen Auftritt. Da der Auftritt zum einen in keinem direkten Bezug zur Handlung steht und zum anderen vom Autor selbst als verzichtbar bei einer Realisierung auf der Bühne angesehen wurde, ist diese inhaltliche Auslassung durchaus vertretbar.

Im darauf folgenden Auftritt trifft Carlos schließlich auf Posa. Diese Szene wurde in der Bühnenfassung des Burgtheaters stark gekürzt und beschränkt sich – wie auch die Szenen der Jugendfreunde im ersten Akt - auf den notwendigen Inhalt. Im Gegensatz zu dem Original erzählt Carlos seinem Freund nicht von den Begebenheiten mit Prinzessin Eboli. Der Marquis erfährt dadurch nicht, dass die Prinzessin die geheime Liebe von Carlos zu Elisabeth möglicherweise schon erraten hat. Im Original äußert er seine Bedenken und betont die Gefahr, die von Eboli durch deren Entdeckung ausgehen kann. Doch da die nachfolgenden Auftritte zeigen, dass diese Erkenntnis von Posa keinen Einfluss auf sein weiteres Handeln ausübt, beeinflusst dieser Strich das Werk nicht.

Weiters erfährt Posa in diesem Auftritt nicht, dass alle Briefe, die nach Brabant geschickt werden, dem König ausgeliefert werden.

Carlos. Halt! noch ein Wort!

Wie leicht war das vergessen! - Eine Nachricht,

Dir äußerst wichtig: - »Briefe nach Brabant

²¹⁴ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): *Sämtliche Werke*, 2005, S.445f.

Erbricht der König.« Sei auf deiner Hut!

Die Post des Reichs, ich weiß es, hat geheime

Befehle –

Marquis. Wie erfuhrt du das?

Carlos. Don Raimond

Von Taxis ist mein guter Freund.

Marquis (nach einigem Stillschweigen). Auch das!

So nehmen sie den Umweg über Deutschland.²¹⁵

Dieses Ende des fünfzehnten Auftritts und somit auch Ende des zweiten Aktes findet in der Strichfassung keinen Platz. Doch obwohl die Tatsache, dass der Inhalt von Briefen nach Brabant dem König zu Ohren kommt, eine wesentliche Bedeutung bei Posas Tod im fünften Akt hat, ist eine Erwähnung an dieser Stelle nicht unbedingt notwendig. Als Posa im dritten Auftritt des fünften Aktes von einem Brief mit verfänglichem Inhalt erzählt, den er an Wilhelm von Oranien geschrieben hat, fällt ihm Carlos ins Wort: „*Du weißt, / Daß alle Briefe nach Brabant und Flandern –*“, ²¹⁶ und wird von Posa unterbrochen mit „*Dem König ausgeliefert werden – Wie / Die Sachen stehn, hat Taxis seine Pflicht / Bereits gethan.*“ ²¹⁷ Offen bleibt also, woher Posa dieses Wissen hat. Da er aber zu den engsten Vertrauten des Königs gehört erscheint es durchaus nachvollziehbar, dass er über solche Dinge Bescheid weiß.

Abgesehen von dem Strich des vierzehnten Auftritts und der starken Kürzung des fünfzehnten Auftritts gibt es im zweiten Akt keine auffallenden Abweichungen vom Original. Die Gewichtung der Handlungsstränge folgt im Groben der Vorlage.

Dritter Akt

Im dritten Akt bildet der König mit seiner Suche nach Wahrheit den Mittelpunkt. Nach seinem Monolog im ersten Auftritt des dritten Aktes bittet er in den Auftritten zwei, drei und vier nacheinander Lerma, Alba und Domingo zu sich, von denen es jedoch niemand

²¹⁵ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Sämtliche Werke, 2005, S.452f.

²¹⁶ Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.78.

²¹⁷ Ebenda.

wagt, ihm Wahrheit zu offenbaren. In der Spielfassung des Burgtheaters ist der zweite Auftritt auf wenige Sätze reduziert. Da sich allerdings der Inhalt des Gesprächs zwischen dem König und Lerma nicht wesentlich von denen zwischen dem König und Alba oder Domingo unterscheidet, werden durch den Strich keine wesentlichen Aspekte vernachlässigt. Im Original wiederholt sich annähernd die gleiche Situation dreimal. Die Aussage, dass der König von keinem seiner Vertrauten eine ehrliche Antwort erwarten kann, kommt jedoch auch so genügend zur Geltung. Eine kurze Sequenz des Königs aus diesem zweiten Auftritt wird an den Monolog des ersten Auftritts angefügt.

Der nächste auffällige Strich in diesem Akt ist der des neunten Auftritts. Es handelt sich hierbei um den Monolog des Marquis, der soeben erfahren hat, dass der König ihn zu sehen wünscht. Er fasst den Entschluss, diesen günstigen Zufall zu nützen und dem König in seiner bevorstehenden Audienz seine Ideale näher zu bringen, und sagt: „*Den Zufall gibt die Vorsehung – Zum Zwecke / Muß ihn der Mensch gestalten – Was der König / Mit mir wollen mag, gleich viel! – Ich weiß, / Was ich – ich mit dem König soll* - “²¹⁸. Der Monolog offenbart Posas Gedanken und Vorhaben, mit denen er in die Unterhaltung mit dem König geht. In einem Interview sagt Andrea Breth „*Wir haben fast alle Monologe herausgenommen, die wir nicht so spannend fanden.*“²¹⁹ Zwar ist der Monolog inhaltlich von keiner besonderen Bedeutung, jedoch zeigt dieser Strich einmal mehr, dass Posa - ebenso wie Carlos - in dieser Inszenierung wenige Möglichkeiten bekommt, seine Gedanken und Motivationen dem Publikum zu offenbaren.

Ansonsten folgt die Strichfassung des dritten Aktes in Ihrer Gewichtung der Handlungsstränge sehr genau dem Original.

Vierter Akt

Im vierten Akt von Schillers Werk überschlagen sich die Ereignisse. Die angespannte Situation zwischen dem König und Elisabeth eskaliert, Carlos verliert das Vertrauen zu Posa, was ihn dazu bewegt, sich Eboli anzuvertrauen und Posa zum Handeln zwingt, und die Granden des Hofes müssen mit ansehen, wie sie zugunsten des Marquis immer mehr an Einfluss verlieren. Passend zu dem rasanten Handlungsverlauf erreicht das Tempo in Andrea Breths Inszenierung in diesem Akt den Höhepunkt. Man ist um schnelle Einstiege

²¹⁸ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): *Sämtliche Werke*, 2005, S.471f.

²¹⁹ Breth, In: *Frankfurter Rundschau*, 4.Mai 2005.

in die einzelnen Szenen bemüht, kurze Auftritte, die nur eine Einleitung zur folgenden Szene bilden, werden gestrichen. Die folgende Gegenüberstellung der Szeneneinstiege in den dreizehnten und fünfzehnten Auftritt soll das gehobene Tempo verdeutlichen:

<u>ORIGINALTEXT</u>	<u>STRICHFASSUNG</u>
Dreizehnter Auftritt KARLOS kommt in größter Beängstigung. GRAF LERMA ihm entgegen. Karlos. Sie such ich eben. Lerma. Und ich Sie. Karlos. Ist's wahr? Um Gottes willen, ist es wahr? Lerma. Was denn? Karlos. Dass er den Dolch nach ihr gezückt.[...] ²²⁰	Dreizehnter Auftritt Carlos kommt in größter Beängstigung. Graf Lerma ihm entgegen. Carlos. Ist's wahr? Um Gottes willen, ist es wahr? Lerma. Was denn? Carlos. Dass er den Dolch nach ihr gezückt.[...] ²²²
Fünfzehnter Auftritt PRINZESSIN VON EBOLI. Gleich darauf KARLOS. EBOLI. So ist sie wahr die außerordentliche Zeitung, Die schon den ganzen Hof erfüllt? KARLOS (<i>tritt herein</i>). Erschrecken Sie Nicht, Fürstin! Ich will sanft sein, wie ein Kind. EBOLI. Prinz – diese Überraschung. KARLOS. Sind Sie noch Beleidigt? Noch? EBOLI. Prinz! KARLOS (<i>dringender</i>). Sind Sie noch beleidigt? Ich bitte, sagen Sie es mir. EBOLI. Was soll das? Sie scheinen zu vergessen, Prinz – Was suchen Sie bei mir? ²²¹	Fünfzehnter Auftritt Prinzessin von Eboli. Gleich darauf Carlos. Eboli. Prinz – diese Überraschung. Carlos. Sind Sie noch Beleidigt? Ich bitte, sagen Sie es mir. Eboli. Was soll das? Sie scheinen zu vergessen, Prinz – Was suchen Sie bei mir? ²²³

Neben den schnellen Einstiegen in die Auftritte, die diese Beispiele verdeutlichen sollen, wurden die als Einleitung dienenden Auftritte acht und achtzehn gestrichen.

²²⁰ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): *Sämtliche Werke*, 2005, S.506.

²²¹ Ebenda, S.510.

²²² Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.64.

²²³ Ebenda, S.66.

Weiters wurde der vierzehnte Auftritt gestrichen, der sich zwischen der Königin, Alba und Domingo abspielt. In dieser Szene versuchen Alba und Domingo, die Königin zum Spielball ihrer Intrigen zu machen. Diese durchschaut deren Absichten jedoch sofort und bietet ihnen so geschickt Paroli, dass die beiden Intriganten ihren Plan schnell aufgeben müssen. Die Szene eröffnet der Königin eine Möglichkeit, sich dem Publikum als intelligente und eloquente Frau zu präsentieren, ist aber als Abschweifung von der eigentlichen Handlung für diese nicht von Bedeutung. Friedrich Schiller ließ diesen Auftritt in der von ihm erstellten Hamburger Bühnenfassung 1787 ebenfalls weg.

Der Figur des Carlos wurde auch in diesem Akt viel Text gestrichen. Neben einigen Kürzungen des vierten Auftritts zwischen ihm und Lerma wird im fünften Auftritt sein Ringen mit sich selbst, ob er Posa vertrauen solle oder nicht, weggelassen. Schiller hat dieses erste Misstrauen gegen seinen Freund, der bis jetzt seine einzige Bezugsperson war, mit auffallend viel Nebentext versehen, die Carlos' Emotionen in diesem Moment sehr genau beschreiben. Auch hier soll eine Gegenüberstellung des Originaltextes mit der Spielfassung zeigen, inwieweit in der Strichfassung auf eine genauere Darstellung der Gefühlswelt des Prinzen verzichtet wurde.

ORIGINALTEXT	STRICHFASSUNG
[...]	[...]
KARLOS. <i>(sieht ihn bedeutend an).</i> Roderich! Ich gab dir viel.	KARLOS. <i>(gibt ihm die Briefftasche).</i> Ich gab dir viel.
Marquis. Noch immer nicht so viel, Als ich von dir schon habe - Dort also Das Übrige, und jetzt leb wohl - leb wohl. <i>Er will gehen.</i>	Marquis. Noch immer nicht so viel, Als ich von dir schon habe - und jetzt leb' wohl!
KARLOS <i>kämpft zweifelhaft mit sich selbst - endlich ruft er ihn zurück:</i> Gibt mir die Briefe doch noch einmal. Einer Von ihr ist auch darunter, den sie damals, Als ich so tödlich krank gelegen, nach Alkala mir geschrieben. Stets hab ich Auf meinem Herzen ihn getragen. Mich Von diesem Brief zu trennen, fällt mir schwer. Lass mir den Brief - nur den - das übrige Nimm alles. <i>Er nimmt ihn heraus und gibt die Briefftasche zurück.</i>	
MARQUIS. Karl, ich tu es ungern. Just Um diesen Brief war mir's zu tun.	
KARLOS. Leb' wohl!	KARLOS. Leb' wohl!

*Er geht langsam und still weg, an der Türe bleibt
er einen Augenblick stehen, kehrt wieder um
und bringt ihm den Brief.*

Da hast du ihn.

*Seine Hand zittert. Tränen stürzen aus seinen
Augen, er fällt dem Marquis um den Hals und
drückt sein Gesicht wider dessen Brust.*

Das kann mein Vater nicht?
Nicht wahr, mein Roderich? Das kann er doch
nicht? *Er geht schnell fort.*²²⁴

Das kann mein Vater nicht?
Nicht wahr, Rodrigo? Das kann er doch nicht?
*(Er geht schnell fort.)*²²⁵

Dieser wichtige Moment des Misstrauens zwischen den beiden wird in der Spielfassung des Burgtheaters mit „*Das kann mein Vater nicht?/ Nicht wahr, Rodrigo? Das kann er doch nicht?*“²²⁶ nur kurz angedeutet.

Wenn man Schillers „Briefe über Don Carlos“ liest fällt auf, dass er mit Ausnahme der Briefe eins, fünf und sechs in allen zwölf Briefen den Charakter des Posa oder die Freundschaft zwischen den beiden erwähnt und die gesamte Handlung seines Werkes immer wieder auf die Frage, in welcher Beziehung Carlos und Posa zueinander stehen, zurückführt.²²⁷ Jedoch soll die genauere Erörterung, ob durch die Gewichtung der Handlungsstränge in dieser Inszenierung gegen eine Intention des Werkes verstossen wird, nach der Aufführungsanalyse folgen.²²⁸

Fünfter Akt

Der fünfte Akt verzeichnet mit dem Strich des letzten Auftritts den größten und bedeutendsten Eingriff in den Originaltext. Zuvor sollen aber die anderen, weniger ins Gewicht fallenden Änderungen behandelt werden.

Im dritten Auftritt des fünften Aktes, der mit dem Tod von Posa endet, wurde Posas Satz „*War / Ich auch so eilig, so gewissenhaft, / Da du für mich geblutet hast – ein Knabe?*“²²⁹, mit dem er Carlos davon abhält, seine Unschuld aufzudecken, gestrichen. Das resultiert aus

²²⁴ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): *Sämtliche Werke*, 2005, S.494f.

²²⁵ Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.58.

²²⁶ Ebenda. S.58.

²²⁷ Vgl. Schiller: In: Kluge (Hrsg.): *Werke und Briefe* 3, 1989. S. 425.

²²⁸ Siehe Kapitel 4.3.

²²⁹ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): *Sämtliche Werke*, 2005, S.538.

dem Strich im ersten Akt, wo im Originaltext der Aspekt der unbezahlten Schuld zur Sprache gebracht wird.²³⁰

Der sechste und siebente Auftritt erscheinen in der Strichfassung als ein Auftritt, in dem von beiden einzelne Textpassagen eingebaut wurden. Die Figur des Leibarztes der Königin, Merkado, entfällt zur Gänze. Dessen Mitteilung an Carlos, dass die Königin ihn erwarte, wird von Lerma überbracht, der im Original im drauffolgenden Auftritt Carlos aufsucht, um diesen bei seiner Flucht zu unterstützen. Allerdings zeigte die Analyse der zur Verfügung gestellten Videoaufzeichnung der Vorstellung, dass der Text der beiden Auftritte schließlich weitgehend wieder verworfen wurde. In dieser Szene stammeln Carlos und Lerma nur einzelne Worte, die allerdings reichen, um dem Publikum den Inhalt zu vermitteln.

Im achten Auftritt erzählt Alba, dass ihm ein Kartäusermönch unter Druck Briefe von Posa an Carlos übergeben hätte, die Pläne zu dessen Flucht aus Madrid enthalten.

ALBA. Ein Kartäusermönch, der in
Des Prinzen Zimmer heimlich sich gestohlen,
Und mit verdächt'ger Wissbegier den Tod
Des Marquis Posa sich erzählen lassen,
Fällt meinen Wachen auf. Man hält ihn an.
Man untersucht. Die Angst des Todes presst
Ihm ein Geständnis aus, dass er Papiere
Von großem Wert bei sich trage, die
Ihm der Verstorben anbefohlen, in
Des Prinzen Hand zu übergeben – wenn
Er sich vor Sonnenuntergang nicht mehr
Ihm zeigen würde.²³¹

Diese Passage wurde gestrichen und durch die kurze Erklärung „*Briefe wurden abgefangen*“²³² ersetzt. Das resultiert aus dem Strich des vierzehnten Auftritts des zweiten Aktes, in dem die Figur des Kartäusermönchs zum einzigen Mal auftritt.²³³

Im neunten Auftritt ist die Figur des Offiziers und dessen Erzählung, er habe den Geist des

²³⁰ Vgl. oben.

²³¹ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): *Sämtliche Werke*, 2005, S.548.

²³² Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.83.

²³³ Vgl. oben.

Kaisers gesehen, der im Zimmer der Königin verschwunden ist, gestrichen.

Der gesamte letzte Auftritt des Stücks, die Szene zwischen Carlos und Elisabeth, in der er sich von seiner alten Liebe verabschiedet um sein Leben von nun an höheren Zwecken zu widmen, wurde in Andrea Breths Inszenierung gestrichen. Nur der letzte Satz des Königs („Kardinal! ich habe / Das Meinige getan. Tun Sie das Ihre.²³⁴), mit dem er zu Carlos und Elisabeth stößt und den Auftritt beendet, wurde zum Abschluss der vorherigen Szene zwischen dem König und dem Inquisitor verwendet. Andrea Breth sagt über den Strich folgendes:

„Ich werde die Inszenierung mit der Großinquisitor-Szene beenden, weil ich es schwierig finde, diese Läuterung und Versöhnlichkeit 2004 noch zu glauben. Selbstredend setzt sich das andere durch. Ich will diese Läuterung nicht mehr sehen.“²³⁵

Dieser Strich ist heutzutage nicht unüblich. Den Anfang machte Fritz Kortner, als er seine *Don Carlos* – Inszenierung 1950 in Hamburg ohne diesen Auftritt spielte.²³⁶ Obwohl es aus verschiedenen Gründen reizvoll erscheinen mag, die Aufführung mit der Szene zwischen Philipp und dem Großinquisitor enden zu lassen und auf die sicherlich unmotiviert wirkende Läuterung des Prinzen zu verzichten, liegt es nahe, dass dieser Strich das Werk ändert. Die Diskussion, ob und inwieweit dadurch die Intentionen des Dichters missachtet werden, soll am Ende dieser Arbeit unter Miteinbeziehung aller Aspekte folgen.

Abschließend zur Analyse der Strichfassung werden die wichtigsten Erkenntnisse noch einmal zusammengefasst: Großteils gehen die massiven Striche, die Schillers Werk in eine spielbare Länge bringen sollen, konform mit jenen Kürzungen, die der Dichter selbst vornahm, als er seine Dichtung für die Bühne bearbeitete, oder die er den Theaterdirektoren vorschlug für den Fall, dass das Stück noch zu lang sei.²³⁷ Wenn man bedenkt, dass Schillers Stück ursprünglich nicht für eine Umsetzung im Theater gedacht war – diese Möglichkeit wurde vom Dichter mehrmals verneint²³⁸ – und die von ihm

²³⁴ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): *Sämtliche Werke*, 2005, S.562.

²³⁵ Breth, In: Dermutz: *Der Augenblick der Liebe*, 2004, S.69.

²³⁶ Vgl. Piedmont (Hrsg.): *Schiller spielen*, 1990, S.109.

²³⁷ Vgl. Kapitel 3.1.

²³⁸ Vgl. Kluge: *Friedrich Schiller*, 1989, S.1033.

erstellten Bühnenversionen betrachtet, liegt es auf der Hand, dass bei einer Verwendung der Buchausgabe von 1805 als Originalvorlage eine Theaterfassung mit umfangreichen Strichen erstellt werden muss.

Der größte Eingriff in die Textvorlage ist der Strich des gesamten letzten Auftritts, der bei Aufführungen des Werkes zu Schillers Lebzeiten nie vorgenommen wurde. Weiters sticht heraus, dass Carlos bei Breth etwas in den Hintergrund rückt. Bei seinem Text wurde am meisten gekürzt und die vielen Begegnungen mit Posa und die jeweils andere Haltung, die die Jugendfreunde zueinander haben, sind in dieser Inszenierung von untergeordnetem Interesse. Zu sehr überschattet die allgemeine Stimmung von Misstrauen, die am Hof herrscht und für die Regisseurin ein Hauptthema ihrer Inszenierung ist, das Geschehen, als dass hier das immer schwieriger werdende Verhältnis zwischen den beiden zur Genüge zum Tragen kommt.

Aufgrund der Gewichtung des Textes fällt schnell auf, dass Philipp und die Machtverhältnisse am königlichen Hof den Mittelpunkt dieser Inszenierung bilden. Das betont auch Andrea Breth. In dem oben bereits mehrfach zitierten Interview mit Peter Michalzik erklärt sie: „*Ich inszeniere das Stück aus Philipps Kopf heraus*“²³⁹.

²³⁹ Breth, In: Frankfurter Rundschau, 4.Mai 2005.

4.4. Analyse der Inszenierung

4.4.1. Figurenanalyse

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den einzelnen Hauptcharakteren und deren Darstellung. Wie soeben besprochen liegt die Gewichtung in Andrea Breths Inszenierung auf Philipp II., während Carlos und Posa etwas zurücktreten müssen.

Die Rolle von Philipp II. wurde mit Sven-Eric Bechtolf besetzt. Der charismatische Schauspieler besticht durch seine imposante Gestalt und passt somit in Breths Regiekonzept, die den König als einen „*Mann in den besten Jahren*“²⁴⁰ darstellen wollte. Das ist für die Regisseurin von großer Bedeutung, da nur dann in dem familiären Kampf um Elisabeth eine Konkurrenz zwischen Carlos und seinem Vater aufkommen kann. Es zeigt Carlos außerdem, dass seine Zeit noch lange nicht kommen wird. Er kann nicht abwarten, bis er den Thron von seinem Vater erbt, denn das wird ganz offensichtlich noch viele Jahre dauern. Breth stellt sich klar gegen den Trend von vergangenen Aufführungen, in denen Philipp ein alter, gebrochener Mann ist und betont, dass Schillers König bei der Uraufführung zweiundvierzig Jahre alt war.²⁴¹

Der erste Auftritt des Philipps II. spielt sich in Aranjuez ab. Passend zu Breths Umsetzung der königlichen Gärten als Wellness-Hotel ist er - ebenso wie die ihn begleitenden Gefolgsleute - mit einem weißen Bademantel bekleidet. Die Granden betreten lachend die Bühne, sie vermitteln für einen Augenblick die Illusion einer aufgelockerten Atmosphäre. Doch der König, der ihnen folgt, unterbricht die fröhliche Stimmung sofort, als er seine Gemahlin entgegen der Vorschriften des Hofes alleine und unbewacht auffindet. Bereits in dieser ersten Szene zeichnet sich die Zerrissenheit ab, die Sven-Eric Bechtolf der Figur verleiht. Mit unnachgiebiger Härte verbannt er die Marquisin Mondekar, die sich in seinen Augen unerlaubt von der Königin entfernt hat. Im nächsten Moment beteuert er seine Liebe zu Elisabeth und verkündet gleich darauf, dass in Madrid ein Blutgericht stattfinden solle - auf diese Nachricht stoßen Philipp und seine Granden mit Sekt an.

Die Darstellung der Vermischung von Privatleben und politischen Geschäften, die Breth anstrebt, wird bereits in dieser Szene sehr deutlich, indem der König und seine Granden in Bademänteln und mit Handtüchern, Sonnenbrillen und Sektgläsern ausgestattet

²⁴⁰ Breth, In: Frankfurter Rundschau, 4.Mai 2005.

²⁴¹ Vgl. Breth, In: Dermutz: Der Augenblick der Liebe, 2004, S.87.

geschäftliche Handlungen durchführen. Ebenso zeigt sich durch den schnellen Wechsel zwischen den wenigen privaten Sätzen („*Hier ist die Stelle, wo ich sterblich bin*“²⁴²), die Philipp an seine Frau richtet, und den harten Befehlen die Zerrissenheit, in der sich der König befindet.

Nachdem der Schauplatz mit dem Beginn des zweiten Aktes in den Palast in Madrid verlagert wurde, spielt der erste Auftritt in einem gläsernen Raum, der das Arbeitszimmer des Königs darstellt. Der König sitzt mit starrer Miene und bekleidet mit einem schwarzen Hemd, einer schwarzen Hose und einem langen, dunklen Mantel auf einem Stuhl und befindet sich in der Gesellschaft seines Vertrauten Herzog Albas, als Carlos ihn aufsucht. Das folgende Gespräch der beiden, das von dem Prinzen auf einer sehr persönlichen Ebene geführt wird, kann den König scheinbar nicht rühren. Gelingt es Carlos dann doch, einen kurzen Moment lang zu dem unnahbaren Vater durchzubringen und ihm das Geständnis „*Ich bin allein*“²⁴³ abzurufen, findet Philipp sehr bald wieder zu seiner unnachgiebigen Haltung zurück. Doch Sven-Eric Bechtolf spielt den König keineswegs als herzlosen Mann, vielmehr wirkt er durch seine starre Haltung wie ein Mensch, der glaubt, sich des Selbstschutzes wegen von seiner Umwelt abschotten zu müssen. Getrieben von ständigem Misstrauen antwortet er auf Carlos' Bitte, ihm Flandern anzuvertrauen, impulsiv: „*Das Messer meinen Mörder?*“²⁴⁴.

Der innere Kampf, den Philipp bedingt durch den stetig wachsenden Verfolgungswahn führt, kommt im dritten Akt zu einem ersten Höhepunkt. Der König wandelt nachts durch die gläsernen Gänge, er wirkt unruhig und verwirrt. Als er danach Alba, Domingo und Lerma zu sich ruft, zeigt er erstmalig nicht die gewohnte, aufgesetzte Souveränität, mit der er sich in den ersten Auftritten präsentiert hat. Während Bechtolf im ersten und zweiten Akt stets in einer ruhigen (meist sitzenden) Position verharnt ist, wirkt er jetzt nervös. Er bewegt sich im Raum auf und ab, erhebt seine Stimme mehrmals und gestikuliert mit den Händen. Bechtolf stellt die innerliche Unruhe des Königs mit diesen physischen Aktionen, die zu seinem bisherigen reduzierten Spiel im Kontrast stehen, sehr überzeugend da.

Obwohl seine Granden und sein Beichtvater den König in dessen eigener Vermutung, die Königin könnte untreu sein, bestätigen, zwingt ihn sein Wahn, auch an diesen Worten zu zweifeln. Da jede Person in seiner Umgebung ein potentieller Feind ist, durchsucht er in

²⁴² Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.15.

²⁴³ Ebenda, S.19.

²⁴⁴ Ebenda, S.20

einer Vielzahl von Aktenschränken, die ähnlich einem Labyrinth auf der hinteren Seite der Drehbühne aufgebaut wurden, seine alten Aufzeichnungen in der Hoffnung, einen neuen Vertrauten zu finden.

Diesen sieht er in dem Marquis von Posa und lässt ihn zu sich rufen. Als Posa versucht, dem König seine Weltvorstellungen zu vermitteln, reagiert dieser über das Engagement des jungen Mannes belustigt. Bechtolfs König wirkt in dieser Szene sehr überlegen und kann über Posas Forderungen, wie „*Geben Sie die unnatürliche Vergötterung auf*“, ²⁴⁵ nur lachen. Obwohl die Begeisterung, mit welcher der Marquis sein Anliegen vertritt, offensichtlich eine gewisse Sympathie in ihm erzeugt, blickt er mit den Augen eines welterfahrenen, alten Mannes auf Posa. Unter anderem zeigt sich nach dem bedeutenden Satz „*Geben Sie / Gedankenfreiheit*.“ ²⁴⁶ deutlich, dass er den Marquis für einen realitätsfremden Träumer hält, als er aufsteht und lachend eine Boxbewegung in dessen Richtung durchführt. Nach einiger Zeit unterbricht er den Marquis sehr ruhig und bestimmt in seinem Redefluss, auch hier wird die Souveränität deutlich, die der König in dieser Szene zu jedem Zeitpunkt aufrechterhalten kann.

Im nächsten Auftritt begegnet der König dem Zuschauer an dem Bett seiner Tochter, wo er dieser ein Schlaflied vorsingt. Er wirkt gequält bei dem Gedanken an eine mögliche Untreue seiner Frau mit dem Infanten, als er nach dem Satz „*Du bist mein Blut – Mein Blut! Was kann ich Schlimmeres fürchten? Meine Züge, / Sind sie die seinigen nicht auch?*“ ²⁴⁷ das Leintuch auf das Gesicht seiner Tochter presst. Als im nächsten Moment die Königin den Raum betritt, nimmt er die Infantin auf seinen Schoß und winkt Elisabeth zu sich. Das folgende Bild, in dem die drei eng beisammen auf dem Bett sitzen und der König die Hand seiner Frau hält, zeigt dessen Sehnsucht nach einer Geborgenheit, wie sie eine glückliche Familie bringen kann. Doch sehr bald findet dieser Moment ein jähes Ende. Nachdem die Königin erfahren hat, dass ihr Gemahl für den Diebstahl ihrer Schatulle verantwortlich ist, in der sich unter anderem Briefe von Carlos befanden, kommt es zu einem Wortgefecht, in dem der König um seine Fassung ringt. Abgehackt und verzweifelt stammelt er die Worte „*Ich kenne / Mich selbst nicht mehr*“ ²⁴⁸ und droht kurz darauf zusammenzubrechen, als Elisabeth sich ritzt und ihn mit ihrem Blut beschmiert. Auf dem

²⁴⁵ Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.49.

²⁴⁶ Ebenda, S.50.

²⁴⁷ Ebenda, S.58f.

²⁴⁸ Ebenda, S.61.

Bett sitzend nimmt er einige Beruhigungstropfen zu sich, bevor er nach dem Eintritt des Marquis das Fläschchen erhebt und das Medikament austrinkt.

Die folgende Szene arbeitet wiederum mit einer starken Bildsprache, die die Abhängigkeit des Königs vom dem Marquis zum Ausdruck bringt. Bechtolf stellt den König ab diesem Zeitpunkt als verzweifelte Mann dar, der konfrontiert mit der sich zuspitzenden Situation sein Urteilsvermögen zu verlieren scheint. Dies wird von Posa geschickt ausgenutzt. Er setzt sich neben den König auf das Bett und legt dessen Kopf in seinen Schoß. Der König greift nach Posas Hand und wirkt hilflos und schützbedürftig wie ein Kind in dessen Armen. Dieser nützt die Schwäche seines Gegenübers, um den erwünschten Verhaftungsbefehl für Carlos zu erlangen – eine Bitte, die den König an seine Grenzen bringt, gegen Ende der Szene wankt er mehrmals und fällt schließlich zu Boden.

Im fünften Akt erscheint der König mit seinen Granden, um seinem Sohn Freiheit zu verkünden, da er inzwischen zu seiner Bestürzung feststellen musste, dass er von dem Marquis betrogen wurde. Auch in dieser Szene wird der Verfall des Herrschers deutlich. Er wirkt steif und bekommt seinen Text von Domingo souffliert. Auf die folgenden Vorwürfe von Carlos, durch die er merkt, dass die Ermordung Posas eine vorschnelle Entscheidung war, reagiert er teilnahmslos und weggetreten. Als kurz darauf Parma erscheint und von der drohenden Rebellion berichtet, legt er seinen Mantel ab und sagt mit einer Geste auf seinen Sohn: „*Bekleidet / Ihn mit dem königlichen Schmuck*“²⁴⁹.

Im nächsten Auftritt zeigt sich dem Zuschauer ein Feld der Verwüstung. Leichen und Gegenstände liegen auf der Bühne und die Granden beratschlagen verzweifelt, wie der König wieder zu sich finden könnte, als dieser in einem schwarzen Schlafanzug mit einer Kerze in der Hand singend den Raum betritt. Es wirkt fast zeremoniell, als er ohne eine andere Person wahrzunehmen teilnahmslos sagt „*Gib diesen Todten mir heraus. Ich muss / Ihn wieder haben.*“²⁵⁰ Erst die Erkenntnis, dass Posas Handlung ein rein politisches Kalkül gewesen sein könnte („*Für einen Knaben stirbt / Ein Posa nicht [...]. Nicht den Philipp opfert er dem Carlos, nur / Den alten Mann dem Jüngling, seinem Schüler.*“²⁵¹) bringt ihn wieder zu klarem Verstand. Er empfängt den Inquisitor, zeigt sich ihm gegenüber demütig und einsichtig und ersucht ihn um Hilfe. Schlussendlich kommt es zu einer „Kooperation“ zwischen der weltlichen und der kirchlichen Macht, als sie in einem ruhigen Gespräch das

²⁴⁹ Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.82.

²⁵⁰ Ebenda, S.84.

²⁵¹ Ebenda, S.85.

Schicksal von Carlos besiegeln und gemeinsam die Bühne verlassen.

In einem Interview wird Andrea Breth mit der Aussage konfrontiert, dass Carlos und Posa verglichen mit dem starken und souveränen Philipp wie „*lächerliche Figuren*“²⁵² wirken. Die Regisseurin widerspricht dem nicht und ist der Meinung, dass es nicht besser werden würde, wenn Carlos oder Posa Regenten des Reiches wären:

*„Mir würde etwas schwindlig werden, wenn einer von den beiden die Macht bekommen würde. [...] Der Posa ist doch ein armer Kerl, der sich an der Wirklichkeit schon den Kopp angeschlagen hat. Und der andere sitzt in seinem Aranjuez und leidet, weil er nicht lieben darf. Posa sagt, du, wir hatten doch die und die Ziele, darauf Carlos: Ja, aber ich habe noch ein Rendezvous. Carlos ist so schwankend, dass ich richtig finde, dass Philipp ihn nicht nach Flandern schickt.“*²⁵³

Carlos' Wankelmütigkeit wird bei Breths Inszenierung deutlich herausgearbeitet. Der junge Burgschauspieler Philipp Hauß spielt den Prinzen als antriebslosen Mann, der keine Perspektive für sein Leben zu haben scheint. Zu Beginn des Stücks liegt Carlos sein Schicksal beklagend am Boden der rechten Bühnenseite hinter einem goldenen Vorhang, nur seine Füße sind sichtbar. Alleine diese unangemessene Haltung, in der er den Geistlichen Domingo empfängt, gibt bereits viel Aufschluss über seinen Charakter. In dem folgenden Gespräch erlebt der Zuschauer den Prinzen als kindisch und trotzig. Gelangweilt verbringt er seine Tage in Aranjuez, bis schließlich Posa erscheint. Es fordert dessen gesamtes Geschick, den Prinzen schließlich doch noch aus seiner Lethargie zu holen und an deren gemeinsames Vorhaben zu erinnern. Posa arrangiert ein Treffen zwischen Carlos und der Königin, in dem sich der Prinz abermals kindlich und unüberlegt präsentiert. Er stürmt über die aufgestellten Sofas hinweg und wirft sich seiner Angebeteten zu Füßen, obwohl sogar die Hofdame Mondekar noch anwesend ist. Wild gestikulierend und impulsiv beschwört er die Königin, seine Liebe zu erwidern. Als er eine Zurückweisung erfährt, wirft er sich auf den Boden und scheint alles um sich zu vergessen. Auch auf das Herannahen des Königs reagiert er erst, als er von Elisabeth ihn anfleht, sie zu verlassen.

²⁵² Michalzik, In: Frankfurter Rundschau, 4. Mai 2005.

²⁵³ Breth, In: Frankfurter Rundschau, 4. Mai 2005.

Der Wunsch der Königin, Carlos solle nach Flandern gehen, veranlasst diesen, neue Energie für Posas Traum eines freien Flanderns aufzubringen („*Ich bin entschlossen. Flandern sei gerettet. / Sie will es – Das ist mir genug.*“²⁵⁴). Als er den König im Palast in Madrid aufsucht um dieses Amt zu erbitten, beginnt er mit seinem Vater ein sehr persönliches Gespräch. Er strebt eine Versöhnung an und möchte ein familiäres Verhältnis aufbauen, jedoch erfährt er vom König Ablehnung. Seine impulsive Art wirkt neben dem ruhigen und souveränen Philipp lächerlich und der Zuschauer bekommt bei Hauß’ Darstellung des Prinzen keine Sekunde den Eindruck, dass er von dem König eine Gunst erhoffen könne. Carlos’ Versuche, den König umzustimmen, erscheinen wie die eines Kindes. In dem einen Moment stampft er wütend auf („- *ich kann’s nicht fassen, / Nicht standhaft tragen wie ein Mann, daß Sie / Mir Alles, Alles, Alles so verweigern.*“²⁵⁵) und im nächsten sagt er mit weinerlicher Stimme „*So tödtlich, Vater, / Verwunden Sie mich nicht*“²⁵⁶.

Die kindliche Art, die Hauß dem Infanten verleiht, macht schon in dem frühen Stadium des Stückes deutlich, dass der Prinz scheitern muss. Diese Darstellung zieht sich konsequent durch die gesamte Handlung. Auch als Carlos in der nächsten Szene einen Brief von dem Pagen überreicht bekommt und diesen fälschlicherweise für ein Liebesgeständnis von Elisabeth hält, bricht es aus ihm aus. Durch die Gänge des Palastes laufend schreit er mehrmals „*Ich bin geliebt*“²⁵⁷, ohne an die möglichen Konsequenzen zu denken, die ein derartiges Verhalten an einem öffentlichen Ort mit sich bringen kann.

Als er in seinem nächsten Auftritt auf die Prinzessin Eboli trifft, denkt er in dieser endlich einen Menschen gefunden zu haben, der ähnlich romantische Vorstellungen von der Liebe hat wie er. Carlos sieht in der Prinzessin eine Seelenverwandte und schätzt deren Kränkung, die sie durch die unerfüllte Liebe zu ihm erfährt, falsch ein, was für den weiteren Verlauf des Stückes von großer Bedeutung sein wird.

Ab diesem Zeitpunkt nimmt die Präsenz von Carlos deutlich ab, in den immer rasanter laufenden Geschäften des Hofes scheint niemand mehr Zeit zu haben, sich mit der Wankelmütigkeit des Infanten zu beschäftigen. Als er bei seinem Freund Posa Gehör für seine neuen Hoffnungen die Königin betreffend sucht, wird er von diesem in hartem Ton

²⁵⁴ Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.16.

²⁵⁵ Ebenda, S.20.

²⁵⁶ Ebenda.

²⁵⁷ Ebenda, S.22.

zu Recht gewiesen und endet schließlich neben dessen Füßen („*O, wie erröth' ich neben dir!*“²⁵⁸). Posa, der hinter dem knienden Carlos steht, streichelt diesem ähnlich einem Hund über den Kopf.

Im vierten Akt spielt Hauß überzeugend den aufkeimenden Zweifel in dem Prinzen an der Aufrichtigkeit seines Freundes Posa. Verwirft er anfangs Andeutungen von Lerma noch, wird er durch das seltsame Verhalten Posas zunehmend misstrauischer und denkt schließlich, nachdem Lerma ihn neuerlich warnt und ihm ein Beweisfoto in seiner Digitalkamera zeigt, wo Carlos erkennen muss, dass Posa dem König seine Briefftasche übergibt, dass sein Freund ihn verlassen hat. Mit „*Ja, es ist gewiß! / Jetzt ist's gewiß. Jetzt hab' ich ihn verloren.*“²⁵⁹ sinkt er zusammen und möchte aufgeben. Erst als Lerma ihn mahnt, auch an die Königin zu denken, springt er rasend vor Angst um seine Geliebte auf und hofft auf Rettung durch die Prinzessin von Eboli, die in seinen Augen seine letzte Vertraute sein kann. („*Gott sei gelobt! Noch einen Freund – und hier / Ist nichts mehr zu verschlimmern.*“²⁶⁰). Mit der Kraft eines Verzweifelten sucht er die Prinzessin in ihren Schlafgemächern auf und fleht um Hilfe, bis er schließlich von Posa unterbrochen wird, der dem fassungslosen Prinzen die Festnahme erklärt.

Zu Beginn des fünften Aktes liegt Carlos mit einer Fußfessel, die in der Mitte des Raumes angebracht ist, auf dem Boden. Als Posa ihn in seinem Gefängnis aufsucht, gibt Hauß dem Zuschauer einen guten Einblick in Carlos' innerlichen Kampf. Die Enttäuschung über den Verlust des Freundes verbergend versucht Carlos, Verständnis für den Verrat des Marquis aufzubringen, jedoch nicht ohne ironischen Unterton. („*Ich weiß recht gut, wie sehr / Dein sanftes Herz geblutet, als du / Dein Opfer schmücktest zum Altar.*“²⁶¹). Als er schließlich die Absichten Posas erfährt und erkennt, dass dieser um dessen Rettung Willen seinen eigenen Untergang herbeigeführt hat, möchte er dem König die Wahrheit sagen – ein abermals unüberlegter Schritt, der vermutlich keinem der beiden geholfen hätte. Doch die Scharfschützen des Königs kommen diesem Plan zuvor und Posa stirbt in den Armen des Prinzen. Dem König, der inzwischen hinzugekommen ist, schenkt er kaum Beachtung, zu groß ist seine Bestürzung über die Aufopferung des Freundes. Im Verlauf dieser Szene erlebt der Zuschauer zum ersten Mal einen Carlos, der an Souveränität seinen Vater

²⁵⁸ Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.36.

²⁵⁹ Ebenda, S.65.

²⁶⁰ Ebenda.

²⁶¹ Ebenda, S.75.

übertrifft. Nachdem er dem König schreiend die wahren Umstände von Posas Opfer erklärt (*„O Gott, / Es war die erste Lüge seines Lebens! / Mich zu erretten, warf er sich dem Tod entgegen.“*²⁶²) tritt er nahe an den König heran und nützt dessen blankes Entsetzen aus um endgültig die Oberhand zu gewinnen. In erstaunlich ruhigem Ton sagt er *„Sie waren ihm nicht gleichgültig. / Vielleicht! Er hätte Sie noch glücklich / Gemacht. Sich selber haben Sie bestohlen – / Was werden Sie bieten, eine Seele zu erstatten, / Wie diese war?“*²⁶³. Mit dem nächsten Satz *„Hier nehmen Sie. Sie sind / Mein König wieder.“*²⁶⁴ übergibt er seine Waffe und lässt sich neben dem Leichnam Posas nieder. Der Zuschauer erfährt in dem nächsten Auftritt noch, dass die Königin ihn zu einem Treffen erwartet. Damit verlässt die Figur des Carlos die Bühne und auch die Handlung, denn der letzte Auftritt zwischen Carlos und der Königin wird, wie bereits bei der Analyse der Strichfassung erwähnt, nicht gespielt.

Durch den Strich des letzten Auftritts endet der Carlos in Breths Inszenierung nicht als geläuterter Mann, wie es bei Schiller der Fall ist. In seinen „Briefen über Don Carlos“ äußert sich der Dichter zu der Charakteristik des Prinzen und erklärt, was er mit dieser Figur zeigen wollte.²⁶⁵ Dies wurde auch im Programmheft zu der Aufführung im Burgtheater aufgenommen und mit der Marginalie *„Carlos als Vorbild für Prinzen im 18.Jh.“*²⁶⁶ zusammengefasst. Auf den ersten Blick scheint Breths Inszenierung in diesem Punkt von Schiller abzuweichen. Ob das die Adäquatheit der Inszenierung beeinträchtigt, soll das an dieses Kapitel folgende Resümee klären.

Der Marquis von Posa von Denis Petkovic tritt eitel und selbstverliebt auf. Bei seinem ersten Aufeinandertreffen mit Carlos zeigt sich schnell, wie unterschiedlich die Jugendfreunde sich entwickelt haben. Posa, der soeben von einer längeren Reise zurückkam und mit zwei großen Narben im Gesicht dargestellt wird, strotzt vor Selbstbewusstsein und ist überrascht, den Prinzen in einer derart lethargischen Stimmung wieder zu finden. Jedoch lernt er sehr bald, wie er mit der Situation umgehen muss. Er merkt, dass nur ein Treffen mit der Königin Carlos zur alten Stärke verhelfen kann. Während der Prinz in Schwärmereien und Klagen aufgeht, bleibt Posa sehr überlegt. Er

²⁶² Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.80.

²⁶³ Ebenda.

²⁶⁴ Ebenda.

²⁶⁵ Vgl. Schiller: Briefe über Don Karlos, In: Kluge (Hrsg.): Werke und Briefe 3, 1989, S.457ff.

²⁶⁶ Programmheft *Don Carlos*, Burgtheater 2003/2004. S.45.

trinkt mehrmals aus seiner Wasserflasche und geht auf den Kummer seines Freundes nicht ein. Seine knappen Einwände sind unterkühlt und überlegt und dienen einzig der Planung seiner weiteren Vorgangsweise.

Bei seinem ersten Auftritt mit der Königin spielt Petkovic den Marquis übertrieben lässig. Pfeifend kommt er auf die Szene und leert ein Sektglas. Er genießt die Bewunderung der Hofdamen sichtlich und setzt bei dem Gespräch mit der Königin seinen ganzen Charme ein. Im Licht der Bewunderung stehend spielt er sein Spiel und es wird deutlich, dass Posa über jedes vernünftige Maß hinaus überzeugt von sich selbst und seiner Wirkung auf andere Personen ist. Im Verlauf dieses Auftritts gelingt es Posa, die Königin mit dem Erscheinen von Carlos zu überrumpeln. Die Tatsache, dass Posa die gesamte folgende Szene zwischen Carlos und Elisabeth genau verfolgt und sogar eingreift, indem er anfangs den Prinzen zurückhält, als dieser aufgeben und die Königin verlassen möchte, zeigt, dass der Marquis ganz bewusst die Gegebenheiten steuert.

Freudig kann er daraufhin feststellen, dass sein Plan zu funktionieren scheint. Bestärkt durch die Aussagen der Königin ist Carlos entschlossen, mit ihm für Flandern zu kämpfen. Einen abermaligen Sinneswandel am Ende des zweiten Aktes nimmt Posa mit fast rasender Wut zur Kenntnis. Er wirft Carlos zu Boden und erhebt erstmals die Stimme: „*O Carl, / Wie arm bist du, wie bettelarm geworden, / Seitdem du Niemand liebst, als dich.*“²⁶⁷. Diese Szene endet - wie bei der Analyse des Carlos bereits erwähnt - mit einem starken Bild. Der kniende Carlos wirkt gegenüber Posa, der hinter ihm steht und ihn über den Kopf streichelt, wie dessen Schoßhund. Breth zeigt hier sehr deutlich die Machtposition, in der sich Posa befindet.

Gegen Ende des dritten Aktes steigert Petkovic die Emotionen seiner Figur in dem Gespräch mit dem König zum ersten Höhepunkt. Geblendet von einem unfassbaren Größenwahn tritt er Philipp II. gegenüber und erläutert seinen Standpunkt mit sehr übertriebener Begeisterung. Diese Euphorie ist der Grund, weswegen der Zuschauer Posa nicht ernst nehmen kann, denn der wild gestikulierende Marquis wirkt zu lächerlich wenn er schreiend fordert „*Ja, beim Allmächtigen! / Ja – ja – ich wiederhol’ es. Geben Sie, / Was Sie uns nahmen, wieder*“²⁶⁸. In seinem Redefluss scheint er nicht zu merken, dass der König über diese Aussagen lachen muss. Posa ist so überzeugt von seinem Auftreten, dass er jegliche normale Verhaltensregeln gegenüber einem König ablegt. Er setzt sich sehr

²⁶⁷ Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.36.

²⁶⁸ Ebenda, S.49.

leger auf einen Stuhl und redet weiterhin auf den König ein, bis er sich von seiner Begeisterung abermals hinreißen lässt und mit der Faust kräftig auf den Tisch schlägt – eine Geste, die vom König lachend imitiert wird, bevor er gekonnt und ruhig die Ausführungen des Marquis abbricht und zu seinen eigenen Anliegen übergeht.

Posa hat eine Vision, wie die Welt verändert werden sollte, jedoch zeigt die Darstellung seiner Figur deutlich, dass die Regisseurin kein Vertrauen in ihn setzt. Wie in den anfänglichen Überlegungen zum Regiekonzept bereits erläutert, sieht Breth die Figur des Posa ebenso wie alle anderen Personen von der „*Lust auf Macht*“²⁶⁹ befallen. Durch Aktionen, die für sie reinen Größenwahn bezeugen, glaubt er, die Welt im Alleingang verändern zu können.²⁷⁰ Dass Posa scheitern muss, scheint in Breths Inszenierung ziemlich bald gewiss zu sein. So chancenlos ist sein Versuch und so groß seine Selbstüberschätzung, dass Posa in diesem bedeutenden Dialog mit dem König eher lächerlich als heldenhaft wirkt.

Als im vierten Akt die Souveränität des Königs langsam abzunehmen scheint, verdeutlicht Breth dessen Abhängigkeit von Posa. Spätestens als der König seinen Kopf in Posas Schoß legt und dessen Hand hält, wird klar, dass der Marquis momentan einen starken Einfluss auf die Krone ausübt. In dem Gespräch mit dem Monarchen wählt er seine Worte mit viel Vorsicht und schafft es dadurch, den erwünschten Verhaftungsbefehl gegen Carlos zu erlangen.

Breths Auffassung, dass das Sehnen nach Macht alle Figuren längst erreicht hat, wird in der Szene mit Prinzessin Eboli besonders deutlich. Posa tritt sehr energisch zwischen Carlos und Eboli und wirft die Prinzessin auf den Boden. Mit einem hämischen Unterton in der Stimme sagt er: „*Wie viel hast du erfahren? Du wirst auf dieser Welt / Es Niemand mehr erzählen.*“²⁷¹. An der Art, wie er die weinende junge Frau behandelt, wird spürbar, dass er seine neugewonnene Macht genießt. Erst im letzten Moment besinnt er sich und lässt Eboli zurück. In diesem Augenblick merkt der Marquis, dass er sein Spiel verloren hat. Als er kurz darauf auf die Königin trifft, präsentiert Petkovic den Marquis sehr offen und ehrlich. Nervös und mit zitteriger Stimme erklärt er der Königin, dass dies ihr letztes Zusammentreffen sein wird. Er wirkt geistig verwirrt, als er die Königin stammelnd bittet: „*Sagen Sie ihm, daß er für die Träume seiner Jugend soll Achtung tragen – daß er nicht*

²⁶⁹ Breth, In: Dermutz: Der Augenblick der Liebe, 2004, S.82.

²⁷⁰ Vgl. ebenda, S.82.

²⁷¹ Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.67.

soll irre werden – Ich hab’ es ihm zuvor gesagt –,²⁷². Nachdem er der Königin eröffnet hat, dass er seinen eigenen Tod arrangieren muss um Carlos zu retten, sagt diese überraschend klar und ruhig:

*„Nein, nein! / Sie stürzten sich in diese That, die Sie / Erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht. / Ich kenne Sie, Sie haben längst darnach / Gedürstet – Mögen tausend Herzen brechen, / Was kümmert Sie’s, wenn sich Ihr Stolz nur weidet. / O, jetzt – jetzt lern’ ich Sie verstehn! Sie haben / Nur um Bewunderung gebuhlt.“*²⁷³

Dieser Vorwurf trifft Posa schwer. Er dreht sich um und läuft mit den Worten *„Nein! Darauf / War ich nicht vorbereitet –*,²⁷⁴ quer über die aufgebauten Stuhlreihen, die unter ihm umfallen, auf die Königin zu. In der letzten Begegnung mit Carlos gesteht er seine Fehler ein:

*„Von stolzem Wahn geblendet, ohne dich / Das Wagestück zu enden, unterschlage ich / Der Freundschaft mein gefährliches Geheimniß. / Das war die große Uebereilung! Schwer / Hab’ ich gefehlt. Ich weiß es.“*²⁷⁵

Zu der Aufopferung und der größtenwahnsinnigen Taten, die Posa soweit gebracht haben, sagt die Regisseurin: *„Ich glaube, dass Elisabeth von Valois den Nagel auf den Kopf trifft, wenn sie sagt: Vielleicht war es der Ehrgeiz, der Sie dahin getrieben hat.“*²⁷⁶

Elisabeth von Valois ist für Breth eine *„passionierte Politikerin“*²⁷⁷. Sie wird von Johanna Wokalek als intelligente, junge Frau dargestellt, die ihr Leben auskosten möchte. In Aranjuez, der Sommerresidenz des Königshauses, fühlt sie sich wohler als in dem beengenden Palast in Madrid, weil sie dort ungezwungener mit ihren Mitmenschen kommunizieren kann. Alleine die Darstellung der Aranjuez-Szenerie und der Kontrast zum Königspalast charakterisiert die Figur sehr gut. Mit offenem Haar und einem hellen Kleid

²⁷² Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.70.

²⁷³ Ebenda, S.71.

²⁷⁴ Ebenda.

²⁷⁵ Ebenda, S.77.

²⁷⁶ Breth, In: *Dermutz: Der Augenblick der Liebe*, 2004, S.83.

²⁷⁷ Ebenda, S.89.

präsentiert Wokalek die Königin als agile Frau, die die lockere Atmosphäre zwischen ihr und ihren Hofdamen genießt. Doch auch hier muss die junge Frau mit den strengen Vorschriften des Hofes kämpfen. Als man ihr erklärt, dass es „*Noch nicht die Stunde*“²⁷⁸ ist, in der sie ihre Tochter sehen darf, antwortet sie entrüstet: „*Noch nicht die Stunde, wo ich Mutter sein darf? / Das ist doch schlimm.*“²⁷⁹. Als ihr gleich darauf angekündigt wird, dass Posa sie zu treffen wünscht, fragt sie herausfordernd und mit leicht ironischem Unterton: „*Und ist das erlaubt?*“²⁸⁰.

Aber Elisabeth stellt auch ihre Besonnenheit und Vernunft unter Beweis, indem sie dem heißblütigen Carlos zu erklären versucht, dass er ihre Liebe begraben müsse. Sie nimmt gegenüber dem hitzigen Prinzen eine ruhige Körperhaltung ein und versucht, ihren ehemaligen Geliebten zu trösten: „*Elisabeth / War Ihre erste Liebe; Ihre zweite / Sei Spanien.*“²⁸¹

Im zweiten Akt, der im Palast in Madrid spielt, verändert sich das optische Erscheinungsbild der Königin. Die junge Frau wirkt in dem hochgeschlossenen, engen schwarzen Kleid wie eine Gefangene. Der Schnitt des Kleides erlaubt ihr keine großen Schritte. Ihre Haare hat sie jetzt streng nach hinten gebunden und sie trägt einen schwarzen Hut. Im ersten Auftritt des vierten Aktes sitzt sie bei Tisch, ihre Hofdamen wirken neben ihr wie stumme Wachen. Wo der lockere Umgang zwischen Elisabeth und ihren Begleiterinnen in Aranjuez noch freundschaftlich wirkte, fühlt sich die Königin nun sichtlich unwohl unter den wachsamen Blicken der Hofdamen. In einem langen stummen Vorspiel vor dem vierten Akt nimmt die Königin schweigend ihr Mahl ein, auch der spätere Versuch einer Unterhaltung mit Prinzessin Eboli wirkt künstlich und unecht.

Die Königin befindet sich in einer Art goldenem Käfig. Unter ständiger Überwachung muss sie die ihr zugedachte Rolle spielen. Sie darf nicht an der Politik teilnehmen, obwohl sie das gerne würde. Erst Posa gibt ihr die Möglichkeit, selbst aktiv zu werden, die sie auch sofort begeistert ergreift. Sie blüht in dem Gespräch mit dem Marquis sichtlich auf und antwortet auf dessen Ideen lächelnd und von einer inneren Begeisterung ergriffen: „*Der Plan, den Sie mir zeigen, / Erschreckt und – reizt mich auch zugleich.*“²⁸².

Die Königin ist in Brechts Inszenierung eine sehr überlegte Person. Sie tritt im weiteren

²⁷⁸ Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.7.

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Ebenda.

²⁸¹ Ebenda, S.13.

²⁸² Ebenda, S.55.

Verlauf dem König souverän gegenüber und kann genug Größe aufbringen, Eboli den Verrat, den diese aus Liebe begangen hat, zu vergeben: „*O, jetzt / Enträthst dich mir Alles! / Sie liebten ihn – ich habe schon vergeben.*“²⁸³. Auch in dem Gespräch mit Posa, das dieser kurz vor seinem Tod mit ihr führt, bewahrt sie ihre Fassung und konfrontiert den Marquis mit dessen Fehlern.²⁸⁴

Breth verneint die Darstellung der Königin als „*die Tugendhafte und Sanfte*“²⁸⁵, sondern für sie ist Elisabeth „*längst Mitglied dieser Firma*“²⁸⁶. Sie schätzt ihre Möglichkeiten realistisch ein und nimmt sich zurück wo es notwendig erscheint, ist aber trotzdem stark genug, im richtigen Moment für ihre Überzeugung einzutreten und Risiken einzugehen.

Auch die Prinzessin von Eboli, die von Christiane von Poelnitz dargestellt wird, hat sich in das System eingegliedert. Mit einer Gesichtsmaske sitzt sie auf dem weißen Sofa und genießt sie das Leben in der Sommerresidenz, jedoch freut sie sich auch auf die Rückkehr an den königlichen Hof. Sie ist in Breths Inszenierung deutlich älter als die Königin und wirkt wie eine erfahrene Frau die weiß, wie sie zu Vorteilen kommt.

Als Carlos sie aus einem Missverständnis heraus in dem Gewächshaus aufsucht, präsentiert Christiane von Poelnitz die Prinzessin Eboli als stolze Frau. Carlos bewundert ihre Größe und sieht seine eigene Einstellung zur Liebe in ihren Worten ausgesprochen. So sagt er zu ihr: „*Süßes, seelenvolles Mädchen! / Anbetungswürdiges Geschöpf! – Ich stehe / Ganz Ohr – ganz Auge – ganz Bewunderung.*“²⁸⁷ Der Irrtum, dem beide unterliegen, entdeckt sich erst, als die Prinzessin ihren Oberkörper entblößt. Beschämt durch die Demütigung und verzweifelt, weil sie einen verräterischen Brief des Königs an Carlos übergeben hat, wendet sie sich ab und befiehlt Carlos energisch, sie zu verlassen. In ihrem folgenden Monolog zieht sie Resümee über die Vorkommnisse und kann Stück für Stück die wahren Begebenheiten zusammensetzen und somit die Liebe zwischen Carlos und Elisabeth erahnen. Mit der Darstellung der halbnackten Eboli mit verbundenen Augen, die während ihres Monologs von einigen Männern berührt wird und von dem König eine Zigarette bekommt, wollte Breth versuchen „*dafür eine Übersetzung zu finden, dass sie Mätresse*

²⁸³ Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.68.

²⁸⁴ Vgl. oben.

²⁸⁵ Breth, In: Dermutz: *Der Augenblick der Liebe*, 2004, S.89.

²⁸⁶ Ebenda.

²⁸⁷ Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.28.

wird.“²⁸⁸ Aus enttäuschter Liebe zu Carlos fasst sie den Plan, Elisabeth zu vernichten. Sie beginnt ihr Vorhaben sehr systematisch und tritt den Intriganten Alba und Domingo als starke Kontrahentin gegenüber. Während die beiden sie als leicht zu bedienendes Werkzeug für deren Pläne betrachten, zeigt Eboli ihnen sehr bald, wer hier der eigentliche Anführer der Intrige ist. Die Prinzessin von Eboli ist eine starke Frau, die Menschen manipulieren kann. Abgesehen von ihrem geschickten Umgang mit Alba und Domingo äußert sich das auch in ihrer Position bei ihren Mitmenschen. Sowohl für Carlos als auch für Elisabeth ist sie eine enge Vertraute, beide merken ihre wahren Absichten nicht. Erst als sie durch die Verhaftung des Prinzen merkt, was ihr Racheplan ausgelöst hat, bereut sie. In Tränen aufgelöst beichtet sie der Königin den Verrat und auch ihre Schuld hinsichtlich der Verführung des Königs: „*Der König - / Das Verbrechen, dessen ich Sie zeihete – ich / Beging es selbst.*“²⁸⁹ Nachdem die Herzogin von Olivarez ihre Verbannung ins Kloster verkündet hat, bleibt sie weinend am Boden liegen.

Die Besetzung des Großinquisitors mit Elisabeth Orth dürfte für viele Zuschauer überraschend gewesen sein. Der interessante Schritt von Breth, diese Rolle nicht wie üblich mit einem männlichen Schauspieler zu besetzen, verdeutlicht, dass es sich bei der Figur des Großinquisitors nicht um eine Person, sondern um eine Institution handelt. Der Inquisitor trägt einen schwarzen Anzug, einen schwarzen Hut und Lederhandschuhe. Ruhig betritt er den Raum und setzt sich auf einen Stuhl in der Mitte der Bühne. Während der König neben ihm kniet und ihm seine Verfehlung verständlich machen möchte, verleiht Orth der Figur des Inquisitors stets eine außergewöhnliche Ruhe und Sachlichkeit. Die Schauspielerin spricht ihren Text sehr monoton. Gemäß den eigenen Aussagen des Inquisitors, dass Menschen nur Zahlen seien und es um eine Bewahrung des Systems gehe²⁹⁰, wird die Figur ohne menschliche Regungen und Mimiken dargestellt. Damit setzt die Regisseurin sehr genau die Absichten Schillers um, der in einem Brief vom 4.Juli 1787 seine Vorstellungen über die Umsetzung des Großinquisitors folgendermaßen formulierte: „*Der Grosinquisitor darf fast gar keine Mimik haben, seine ganze Sache ist Declamation, deutlich starke Vorlegung des Textes.*“²⁹¹

²⁸⁸ Andrea Breth, In: Frankfurter Rundschau, 4.Mai 2005.

²⁸⁹ Spielfassung *Don Carlos* Burgtheater, Wien 2003/2004, S.68.

²⁹⁰ Vgl. ebenda, S.88.

²⁹¹ Schiller, In: Gerhard Kluge (Hrsg.): Werke und Briefe 3, 1989, S.1088.

Alba (Nicholas Ofczarek), Domingo (Cornelius Obonya) sowie die weiteren Granden, Bediensteten des Hofes und Hofdamen verkörpern das Bewachungssystem und signalisieren das Misstrauen, das untereinander herrscht. Jeder muss die Feinde aus den eigenen Reihen fürchten, denn eine Bespitzelung ist allgegenwärtig. Zu keinem Moment können sich die Figuren in Sicherheit wägen und unbeobachtet fühlen. Die Regisseurin meint dazu:

„Eine [sic!] Paar wie Alba – Domingo traut sich doch nicht über den Weg. Niemand traut mehr dem anderen. [...] In DON CARLOS wird eine völlig vereiste, reglementierte und überwachte Gesellschaft beschrieben. Es ist darin der Wunsch des Dichters und einer ganzen Generation zu erkennen, dass sich dringend etwas ändern muss.“²⁹²

Abschließend zu der Betrachtung von Andrea Breths Umgang mit den Charakteren sollen die wichtigsten Erkenntnisse kurz zusammengefasst werden: Der markanteste Unterschied ihrer Interpretation der Textvorlage betrifft die Darstellung von Carlos und Posa. Während Schiller diese Figuren mit einer gewissen Hoffnung versehen hat und Carlos - nach Ausreifung seines Charakters - als Idealbild eines zukünftigen Herrschers sieht, scheint bei Andrea Breth bereits alles verloren. Beide präsentieren sich als Träumer und unvernünftige, naive Jugendliche und es kommt von Beginn an kein Zweifel darüber auf, dass ihre Mission scheitern muss. Sowohl die Textgenese wie auch Schillers eigene Aussagen bezüglich seiner Absichten mit diesen Figuren zeigen, dass der Dichter - trotz aller Schwächen, die sich bei den Charakteren von Carlos und Posa finden - die Hoffnung auf eine bessere Welt, die von ihnen ausgehen kann, im Gegensatz zu Breth noch nicht aufgegeben hat.

Das Resümee, das dieser Inszenierungsanalyse folgt, soll besprechen, wie sich diese Tatsache bei der Beurteilung der Adäquatheit ihrer Inszenierung auswirkt.

²⁹² Breth, In: Dermutz: Der Augenblick der Liebe, 2004, S.83.

4.4.2. Bühnenbild

Das Bühnenbild, in dem Andrea Breth und Bühnenbildner Martin Zehetgruber²⁹³ ihren *Don Carlos* ansiedeln, besteht aus einem gläsernen, sehr steril wirkenden Bürokomplex. Die Drehbühne verschafft dem Zuschauer verschiedene Blickwinkel auf die einzelnen Räume, die so neutral gehalten sind, dass sie schnelle Funktionswechsel der Spielflächen ermöglichen. Andrea Breth begründet die Wahl dieses labyrinthartigen Glasgebildes wie folgt:

„Martin Zehetgruber und ich haben uns zu einer sehr speziellen Ästhetik durchgerungen. Uns interessierte, dass Philipp der Erfinder der Behörde war. Das hat uns dazu geführt, diesen gläsernen Industriebau zu wählen.“²⁹⁴

Das Bühnenbild setzt durch das Fehlen von jeglichen privaten Räumen oder Orten, an denen die Personen ohne das wachsame Auge des Behördensystems miteinander kommunizieren können, Andrea Breths Regiekonzept perfekt um. Die gegenseitige Bespitzelung wird durch Figuren, die sich hinter den Glaswänden befinden und von dort aus stumm das Geschehen in den anderen Räumen beobachten, stets visuell vergegenwärtigt. Den Machtapparat, den Andrea Breth in den Mittelpunkt ihrer *Don Carlos* – Inszenierung stellt und in dem menschliche Empfindungen keinen Platz mehr haben, verdeutlicht sich dem Zuschauer durch diese Raumkonzeption von Beginn an.²⁹⁵

Anhand einiger Szenenfotos soll gezeigt werden, wie die Bespitzelung der Personen szenisch dargestellt wurde:

²⁹³ Martin Zehetgruber wurde 1961 in Österreich geboren. Er studierte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz. Gemeinsam mit Martin Kusej gründete er 1989 die Produktionsgemeinschaft „MY FRIEND MARTIN“. Von 1993-2001 war er fest als Bühnenbildner am Staatstheater Stuttgart engagiert. 2001 wurde er zum Professor des Fachbereichs Bühnenbild an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart ernannt. Neben Martin Kusej hat er mit Regisseuren wie Andrea Breth und Hans Kresnik gearbeitet. 1998 und 2000 wurde er in der Kritikerumfrage der Zeitschrift „Theater heute“ zum Bühnenbildner des Jahres gewählt. Für „Glaube und Heimat“, „Letzter Aufruf“ und „Don Carlos“ wurde ihm 2001, 2002 und 2004 der Nestroy-Preis für „Beste Ausstattung“ verliehen. Siehe <http://www.goethe.de/kue/the/bbr/bbr/sz/zeh/deindex.htm>, 8.1.2008.

²⁹⁴ Breth, In: Frankfurter Rundschau 4.Mai 2005.

²⁹⁵ Vgl. Kapitel 4.1.



Abbildung 1: Szenenfoto *Don Carlos*
Elisabeth Orth (Der Großinquisitor), Sven Eric Bechtolf (Philipp II.), Daniel Jesch (Page)



Abbildung 2: Szenenfoto *Don Carlos*, „Audienzszene, 3. Akt, 7. Auftritt
Ensemble, Nick Monu (Herzog von Medina Sidonia), Bernd Birkhahn (Graf von Lerma)

Die Figuren befinden sich in ständiger Beobachtung. Unter den Bediensteten des Hofes herrscht Misstrauen und Angst (Vgl. Abbildung 2). Doch auch der König ist nicht alleine.

Bei seinen nächtlichen, einsamen Gängen durch sein „Reich“ steht er unter den wachsamen Augen der Putzfrau, die später als Großinquisitor auftritt (Vgl. Abbildung 1). Die Personen wirken in diesem Bühnenbild sehr einsam. Eingesperrt in einer desolaten Welt sind sie von Beginn an zum Scheitern verurteilt. Die Darstellung einer Umgebung, in der bereits alles verloren zu sein scheint, ist typisch für Bühnenbildner Martin Zehetgruber. Sebastian Huber, Dramaturg am Wiener Burgtheater, charakterisiert Zehetgrubers Arbeit wie folgt:

„Wenn sich der Vorhang über einem Bühnenbild von Martin Zehetgruber hebt, ist der erste Eindruck häufig, hier habe das Wesentliche bereits stattgefunden. Die Räume sind verlassen, in sich zusammengefallen, ineinander gerutscht. Man blickt in zerstörte Architekturen. Sie scheinen von Katastrophen geschaffen und liegen der eigentlichen Bühnenhandlung voraus. Selbst ein auf den ersten Blick so funktional wirkendes System wie der Verwaltungstrakt, den Zehetgruber für Andrea Breths ‚Don Carlos‘-Inszenierung am Burgtheater entworfen hat, ist ein seltsam leer stehendes Zentrum der Macht, das an die verlassenen Schaltstellen gestürzter Diktaturen erinnert. (...) Martin Zehetgruber berichtet aus einer verbauten Welt, in der es keine freien, unbelasteten, schuld- und geschichtslosen Räume gibt. Dabei nehmen seine Architekturen nie ein nostalgisches oder sentimentales Verhältnis zu ihrer (und unserer) Vergangenheit ein, es sind keine Trauerräume, sondern Austragungsorte für letzte Schlachten.“²⁹⁶

Obwohl Zehetgrubers Raumkonzepte bereits eine gewisse Aussage tätigen und vom ersten Moment an in dem Zuschauer eine bestimmte Erwartungshaltung wecken, sind sie nicht zu statisch. Für Huber bieten sie trotz ihrer starken symbolischen Wirkung für Regisseure und Schauspieler viele Möglichkeiten und sind „erstaunlich offen und empfänglich für interpretierende Eingriffe“.²⁹⁷

Handlungsräume

In Andrea Breths Inszenierung werden die zwei wesentlichen Handlungsräume, die königlichen Gärten von Aranjuez als ein Ort der Ruhe und Zuflucht und der Palast in

²⁹⁶ Sebastian Huber, <http://www.goethe.de/kue/the/bbr/bbr/sz/zeh/por/deindex.htm> 2.10.2007.

²⁹⁷ Ebenda.

Madrid, wo im Zentrum der höfischen Macht ein Großteil der Handlung spielt, beibehalten. Der dritte von Schiller erwähnte Ort, das Kartäuserkloster, in dem sich zwei Auftritte des zweiten Akts abspielen, wird bei Breth nicht berücksichtigt. Hier wurde der fünfzehnte Auftritt völlig gestrichen²⁹⁸ und der darauf folgende sechzehnte Auftritt in den Palast verlegt.

Die Gärten von Aranjuez vergleichen Breth und Zehetgruber mit einem „Wellnesscenter“²⁹⁹. Der König und seine Gefolgschaft betreten in Bademänteln und mit Handtüchern über den Schultern einen Raum mit weißen Sofas und einem Fernseher, an der Wand befindet sich ein elektronischer Fliegenfänger, der mit seinen summenden Geräuschen die akustische Kulisse dieses Bildes bietet.



Abbildung 3: Szenenfoto *Don Carlos*: „Aranjuez“, 1.Akt, 6. Auftritt

Cornelius Obonya (Domingo), Nicholas Ofczarek (Herzog von Alba), Sven Eric Bechtolf (Philipp II.), Franz J. Csencsits (Herzog von Feria), Bernd Birkhahn (Graf von Lerma), Johanna Wokalek (Elisabeth von Valois)

Der Raum wird an allen drei Seiten durch goldene Vorhänge begrenzt. Die langen, schweren Vorhänge zeigen die deutliche Abgrenzung des Erholungsorts der hohen Gesellschaft von der Welt außerhalb, die goldene Farbe kann als Symbol für das Königliche betrachtet werden.

²⁹⁸ Vgl. Kapitel 4.2.

²⁹⁹ Breth, In: Frankfurter Rundschau 4.Mai 2005.

Nach einem kurzen Auftritt zwischen Carlos und Posa vor geschlossenem Vorhang sieht der Zuschauer den mächtigen, trostlosen Glasbau, der den königlichen Hof in Madrid darstellt. In dieser Art Bürokomplex finden alle weiteren Szenen des Stücks statt. Die Räume sind meistens multifunktional gestaltet, oft lassen wenige Requisiten erahnen, wo sich die Figuren momentan aufhalten. So befindet sich beispielsweise im Esszimmer ein gedeckter Tisch und im Zimmer von Elisabeths Tochter ein buntes Dreirad und eine Puppe (Vgl. Abbildungen 4 und 5).



Abbildung 4: Szenenfoto *Don Carlos*, 4. Akt, 8. Auftritt
Sven-Eric Bechtolf (Philipp II.), Johanna Wokalek (Elisabeth)



Abbildung 5: Szenenfoto
Don Carlos, 4. Akt, 1. Auftritt

Es wird deutlich, wie der bedrohlich wirkende Glaskomplex jede Szene, jede Begegnung der Figuren überschattet. Das desolate Zentrum der Macht, in dem sie sich befinden, greift in alle Momente des täglichen Lebens ein. Andrea Breth sieht hier besonders den Infanten Carlos als Opfer dieser „Raumlosigkeit“. Während Schiller einige Szenen in dem „Vorzimmer des Königs“³⁰⁰ oder dem „Zimmer der Königin“³⁰¹ spielen lässt, bleibt der Prinz raumlos. So sagt sie:

„Nirgends steht geschrieben ‚Carlos’ Zimmer’. Sie treffen sich entweder in Klöstern oder Bibliotheken. Carlos hat keinen Ort mehr.“³⁰²

³⁰⁰ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke 2005, S.525, S.548.

³⁰¹ Ebenda, S.559.

³⁰² Breth, In: Klaus Dermutz: *Der Augenblick der Liebe*, 2004, S.84.

Da die Bühnengestaltung von Andrea Breth und Martin Zehetgruber eine gewisse selbstständige Wirkung hat, widerspricht das der Aufführungspraxis des Theaters zu Schillers Zeiten. Das trifft natürlich auf alle Stücke zu, die vor dem neunzehnten Jahrhundert entstanden sind und dadurch völlig anderen Bedingungen und Traditionen unterworfen waren. Die Bühnenraumgestaltung spielte zu Schillers Zeiten eine grundlegend andere Rolle als heutzutage.³⁰³ Da erscheint es selbstverständlich, dass die Raumkonzeptionen heute anders sein müssen.

Die Frage, die sich diese Arbeit nach Abschluss der Inszenierungsanalyse stellen muss, lautet vielmehr: Ist diese *Don Carlos* – Inszenierung trotz ihrer Unterschiede zum Original adäquat im Sinne der anfangs erwähnten Definition von Erika Fischer-Lichte zur Beurteilung der „Werktreue“?³⁰⁴ Zur Beantwortung dieser Frage möchte sich vorliegende Arbeit mit dem hier nur kurz angedeuteten Wandel der Funktion des Bühnenraums im Laufe der Zeit im folgenden Resümee ausführlich auseinandersetzen.

4.4.3. Ton

In Andrea Breths Arbeiten spielt die Tonkulisse eine bedeutende Rolle. In ihren Inszenierungen ist stets eine akustische Gestaltung der Räume vorhanden, denn diese haben für die Regisseurin einen bestimmten Klang.³⁰⁵ Eine Tonkonzeption zieht sich bei Breth durch das gesamte Stück. Tonmeister Christian Venghaus³⁰⁶ vergleicht dies mit dem Bühnenlicht, wo es natürlich nie vorkommt, „*daß man sagt, uns ist für das Licht nichts eingefallen, jetzt machen wir das Arbeitslicht an.*“³⁰⁷ Er kritisiert, dass üblicherweise nur vereinzelt mit Toneinsätzen gearbeitet wird, während danach „*wieder meilenweit nichts*“³⁰⁸ passiert. „*Man fällt dadurch in einen akustischen Nicht-Raum zurück*“³⁰⁹, so Venghaus.

Für Breths Geräuschkulissen gibt es meistens keinen logischen Grund. Es ist eine Musik,

³⁰³ Vgl. Pfister: Das Drama, 2001, S.345ff.

³⁰⁴ Vgl. Kapitel 1.

³⁰⁵ Vgl. Venghaus, , In: Dermutz: Andrea Breth, 1995, S.106.

³⁰⁶ Christian Venghaus, geb. 1955, Ausbildung zum Diplom-Tonmeister an der Berliner Hochschule der Künste. Zahlreiche Arbeiten u.a. an der Schaubühne Berlin, dem Wiener Burgtheater und dem Schauspielhaus Frankfurt mit Regisseuren wie Peter Stein, George Tabori, Claus Peymann, Andrea Breth und Peter Zadek. (Quelle: Vgl. Dermutz: Andrea Breth, 1995, S.107, S.111).

³⁰⁷ Venghaus, In: Dermutz: Andrea Breth, 1995, S.107.

³⁰⁸ Ebenda, S.107.

³⁰⁹ Venghaus, In: Dermutz: Andrea Breth, 1995, S.107.

die sich im Kopf abspielt und von den Zuschauern oft gar nicht bewusst wahrgenommen wird. Sie weckt Assoziationen und versetzt die jeweiligen Situationen in eine bestimmte Stimmung.

Dieses Arbeitsmuster zeigt sich auch in der *Don Carlos* – Inszenierung. Nahezu das gesamte Stück wird von Geräuschen durchzogen. Ein Beispiel für den vorhin angesprochenen assoziativen Aspekt des Tones ist Breths szenische Umsetzung von den Gärten von Aranjuez, in dem die ersten Auftritte von Schillers Werk spielen. Wie bei der Beschreibung des Bühnenbildes erläutert, spielen diese Szenen in einem Wellness-Hotel, in dem ein elektronischer Fliegenfänger summende Geräusche verursacht. Als die Regisseurin in einem Interview mit dem Vorwurf konfrontiert wird, „den Fliegenfänger [...] könnte man auch als Marotte bezeichnen“³¹⁰ rechtfertigt sie sich folgendermaßen:

*„Das ist keine Marotte, das ist Hitze. Wir haben uns gefragt, welche Art von Freizeit haben diese Figuren. Man sieht das Meer im Fernseher, wir befinden uns in einer Art Wellnesscenter, und mit dem elektrischen Fliegenfänger wird etwas verbrannt. Das alles ist eine Übersetzung von Aranjuez, wo sie Ferien gemacht haben.“*³¹¹

Dieses Zitat macht deutlich, wie sehr sich bei Breth ein Detail in das andere fügt und sie durch das Zusammenspiel verschiedener Elemente zu ihrem Endergebnis kommt. Naturalistische Töne, wie beispielsweise ein Gewitter, sind bei der Regisseurin eher selten.³¹² Dennoch lässt sich ein Beispiel hierfür in der Eboli-Szene (2.Akt, 8.Auftritt³¹³) finden, in der Eboli nach Carlos' Eintreten ein Radio aufdreht und wir Musik hören.

Eine interessante Aufgabe kommt dem Ton beim Eboli-Monolog im neunten Auftritt des zweiten Aktes zu. Der Zuschauer hört anfangs den Text vom Tonband, erst nach einiger Zeit beginnt die Darstellerin den Monolog zu sprechen. Die Tonbandeinspielung ist zu diesem Zeitpunkt schon etwas fortgeschritten, sodass der auf der Bühne gesprochene Text immer leicht hinter dem Tonband liegt. Erst im Mittelteil des Monologes, wo sie

³¹⁰ Michalzik, In: Frankfurter Rundschau, 04.Mai 2005.

³¹¹ Breth, In: Frankfurter Rundschau, 04.Mai 2005.

³¹² Vgl. Venghaus, In: Dermutz: Andrea Breth, 1995, S.106.

³¹³ Zur besseren Nachvollziehbarkeit folgen diese und weitere Akt- und Auftrittsangaben Schillers Original und nicht der leicht abweichenden Strichfassung der Aufführung im Burgtheater.

schließlich erkennt, dass die Königin Carlos' Angebetete ist, überholt die Schauspielerin das Tonband. Dieser Wechsel findet noch ein weiteres Mal statt und lässt sich immer durch den dramaturgischen Verlauf des Monologs erklären. Bei Ebolis gedanklichem Zusammensetzen der einzelnen Indizien läuft das Tonband voraus, das den Zuschauern diese Situation des inneren Monologes verdeutlichen soll.

Auch über derartige Funktionen der Tontechnik spricht Christian Venghaus, wenn er über seine Arbeiten mit Andrea Breth berichtet. Durch die Verwendung des Tons als dramaturgisches Mittel kann ein innerer Monolog hörbar gemacht werden. Ein weiterer Effekt ist der Einsatz von Mikrofonen, wodurch der Zuschauer den Eindruck bekommt, der Schauspieler sei nun näher bei ihm als bisher.³¹⁴

³¹⁴ Vgl. Venghaus, In: Dermutz: Andrea Breth, 1995, S.110.

4.5. Abschließende Worte zu Andrea Breths Inszenierung

Bei der Analyse der Strichfassung fiel auf, dass die Regisseurin ihren Schwerpunkt auf König Philipp II. legt und die Beziehung zwischen Carlos und Posa textlich am meisten einbußen musste. Weiters wurde durch den Strich des letzten Auftritts darauf verzichtet, Carlos als „geläutert“ darzustellen, wodurch auf die Möglichkeit einer Wandlung in dem ungestümen Gemüt des Prinzen hingewiesen worden wäre und, wie vom Dichter intendiert, man die Figur als Vorbild für künftige Regenten auffassen könnte.³¹⁵ Der Eindruck, den man von der Analyse der Strichfassung bekam, wurde durch einen genaueren Blick auf Breths Regiekonzept bestätigt. Die Regisseurin betont, dass der König den Schwerpunkt ihrer Inszenierung bildet. Sie möchte sich mit dem System, ähnlich einer Behörde, beschäftigen, in dem Philipp II. an der Spitze steht. Weiters interessiert sie sich für die Frage, wie Macht einen Menschen verändert und wie leicht jeder ihrem Reiz verfallen kann.³¹⁶

Den Gedanken eines riesigen Systems, in dem Menschen funktionieren müssen und persönliche Empfindungen völlig abgestellt werden, verwirklichen Breth und Bühnenbildner Zehetgruber durch den komplexen Glasbau, der auf der Bühne präsent ist. In dieser Firma greift ein Rädchen in das andere, in einer fühlbaren emotionalen Kälte fristen die Menschen ihr Dasein und sind – jeder auf seine Art – von Beginn an zum Scheitern verurteilt.

Bei der Personenführung wird deutlich, dass Breth im Unterschied zu Schiller kaum Hoffnung auf eine Veränderung durch Carlos oder Posa hegt. In einem Interview erklärt sie, dass sie an die beiden nicht glauben kann.³¹⁷ Wie weltfremde Träumer versuchen sie für ein Ziel zu kämpfen, das in unerreichbare Ferne gerückt ist. In einer Welt, in der alles so klar verloren scheint, wirken derartige Versuche eher kindlich und naiv als mutig und heldenhaft.

³¹⁵ Vgl. Kapitel 4.3.1.

³¹⁶ Vgl. Kapitel 4.1.

³¹⁷ Vgl. Frankfurter Rundschau, 4.Mai 2005.

4.6. Resümee

Nachdem vorliegende Arbeit sich inzwischen sowohl mit einer Interpretation von Schillers *Don Carlos* als auch mit einer Analyse von Andrea Breths Inszenierung beschäftigt hat, muss sie an diesem Punkt zu der anfangs gestellten Frage zurückkehren: Inwieweit ist diese moderne Umsetzung von Schillers Klassiker adäquat?

Wie schwierig das zu beantworten ist, hat bereits der kurze Einblick in die Diskussionen, die spätestens seit dem Aufkommen des Regietheaters leidenschaftlich geführt werden, gezeigt. Der Begriff der Adäquatheit wird bei vielen modernen Inszenierungen thematisiert, führt aber oft zu keinem befriedigenden Ergebnis.

Peter Michalzik fragt die Regisseurin in einem Interview für die Frankfurter Rundschau: *„Verehrte Frau Breth, ist Ihre Aufführung des ‚Don Carlos‘ [...] eine werktreue Aufführung?“*³¹⁸, woraufhin diese antwortet: *„Ja. Aber nennen wir es anders, es ist eine textgenaue Inszenierung.“*³¹⁹

Ausgehend von der anfangs gefundenen Definition des Begriffes „werktreue Inszenierung“, die besagt, dass eine „Adäquatheit [...] dann gegeben [ist], wenn die Aufführung sich als Interpretant für die mögliche(n) Bedeutung(en) des zugrunde liegenden Dramas verstehen lässt“³²⁰, sollen an dieser Stelle die einzelnen Aspekte von Breths Inszenierung besprochen werden.

1. Philipp II. bildet den Mittelpunkt der Handlung

Auf den ersten Blick mag es erscheinen, als würde die Titelfigur Carlos die zentrale Person von Schillers Werk sein. Bei einer genaueren Untersuchung des Originaltextes sowie der Entstehungsgeschichte fällt allerdings bald auf, dass diese Frage nicht einfach beantwortet werden kann. Der Grund hierfür ist hauptsächlich in der langwierigen Entstehungsgeschichte des Werkes zu finden. Da sich Schillers Schaffensprozeß über mehrere Jahrzehnte hinzog, veränderten sich auch die Interessen des Dichters. Dies wird klar ersichtlich, wenn man einen Blick auf die Zentrierungen der einzelnen Akte wirft.

³¹⁸ Michalzik, In: Frankfurter Rundschau, 4.Mai 2005

³¹⁹ Breth, In: Frankfurter Rundschau, 4.Mai 2005

³²⁰ Fischer-Lichte: Was ist eine „werktreue“ Inszenierung? In: Fischer-Lichte: Das Drama und seine Inszenierung, 1985, S. 46.

Bildet in den ersten beiden Akten noch der Themenkomplex um Carlos und Posa den Mittelpunkt, verlagert sich die Handlung ab dem dritten Akt zunehmend auf den König und das höfische Geschehen. Schiller selbst war sich dieser Tatsache durchaus bewusst und urteilte:

„Während der Zeit nämlich, daß ich es ausarbeitete, welches mancher Unterbrechungen wegen eine ziemlich lange Zeit war, hat sich – in mir selbst vieles verändert. 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. Was mich zu Anfang vorzüglich in demselben gefesselt hatte, tat diese Wirkung in der Folge schon schwächer, und am Ende kaum noch. Neue Ideen, die indeß bei mir aufkamen, verdrängten die frühern; [...]“³²¹

Da jedoch das Werk bereits teilweise in der *Rheinischen Thalia* veröffentlicht war, als Schiller die letzten Akte schrieb, konnte er keine grundlegenden Änderungen in den Anfängen mehr vornehmen.³²²

Bedingt durch die Tatsache, dass in dem Stück unterschiedliche Schwerpunkte ausgemacht werden können, scheint Breths Zentrierung um eine Figur verständlich. Weiters steht fest, dass Philipp II. für Schiller zu jeder Zeit eine für sein Werk sehr wichtige Person war. Dies lässt sich aus dem Vorwort zur Veröffentlichung der ersten Auftritte des *Don Carlos* in der *Rheinischen Thalia* feststellen, wo er schrieb: *„Wenn dieses Trauerspiel schmelzen soll, so muß es – wie mich deucht – durch die Situation und den Charakter König Philipps geschehen.“³²³* Auch in den frühesten Dokumenten zur Entstehung des *Don Carlos* findet Philipp Erwähnung: *„Vier große Charaktere, beinahe von gleichem Umfang, Karlos, Philipp, die Königin und Alba öffnen mir ein unendliches Feld.“³²⁴*

Sowohl die Textgenese als auch diese Dokumente zur Entstehung beweisen, dass Philipp für Schiller eine der bedeutendsten Figuren seines Werkes war. Zieht man nun die Definition von Erika Fischer-Lichte heran, die verlangt, dass eine Aufführung ein

³²¹ Schiller, In: Kluge (Hrsg.): Werke und Briefe 3, 1989, S.426f.

³²² Vgl. Kapitel 3.1.

³²³ Schiller, In: Kluge (Hrsg.): Werke und Briefe 3, 1989, S.19.

³²⁴ Ebenda, S.120. [Hervorhebungen im Original]

„Interpretant für die mögliche(n) Bedeutung(en) des zugrunde liegenden Dramas“³²⁵ sein muss, kann dies bejaht werden. Somit muss festgestellt werden, dass die Zentrierung von Breths Inszenierung um König Philipp dem Werk nicht widerspricht.

2. Don Carlos als „machtanalytisches Stück“³²⁶

Als solches bezeichnet es die Regisseurin und erklärt, dass es sie bei diesem Stück interessiere, „was Macht mit den Menschen macht“.³²⁷ Ihre Inszenierung dreht sich um ein Behördensystem, das Philipp aufgebaut hat und dem er schließlich selbst zum Opfer fällt. Die Behandlung des Aspektes „Macht“ ist interessant und bei einer Untersuchung von Schillers Text in dieser Hinsicht scheint sich Breths Interpretation zu bestätigen. Wie man bei der Charakterisierung von König Philipp beobachten konnte, agiert er nur mehr als König, nicht als Mensch. Er regiert seine Familie mit dem gleichen Misstrauen wie seinen Staat, hier hat das politische auf das private übergegriffen und alle zwischenmenschlichen Beziehungen sind machtpolitischen Überlegungen zum Opfer gefallen. Am deutlichsten wird das bei der bereits zitierten Textstelle „Das Messer meinem Mörder?“³²⁸ sichtbar, wo klar wird, dass Philipp in Carlos längst den Thronfolger anstelle des Sohnes sieht. Doch diese Lust auf Macht greift auch auf andere Personen über. So sind Alba und Domingo besorgt, ihr Einfluss auf den König könne durch Posa vermindert werden, und ebenso weiß Eboli ihre gewonnene Macht als Mätresse des Königs richtig einzusetzen.

Am stärksten sieht Breth dieses Phänomen der Macht bei Posa. Für sie „befällt Posa die Lust auf Macht wie ein Virus.“³²⁹ Damit begründet sie die Handlungen Posas, die für die Regisseurin an „Größenwahn“³³⁰ grenzen. In der Tat scheinen die Unternehmungen, die der Marquis im Alleingang durchziehen will, von fragwürdigem Erfolg und gegen Ende muss er sich eingestehen, dass er das Spiel verloren hat.³³¹ Auch die Königin präsentiert sich nicht ganz frei von Machtgelüsten und ist bereit, das System zu verändern, als sich durch Posa die Gelegenheit bietet.³³²

Die Frage der Macht und der Umgang mit derselben zieht sich durch Schillers Werk.

³²⁵ Fischer-Lichte: Was ist eine „werktreue“ Inszenierung?, In: Fischer-Lichte: Das Drama und seine Inszenierung 1985, S.46.

³²⁶ Breth, In: Frankfurter Rundschau, 4.Mai 2005.

³²⁷ Ebenda.

³²⁸ Schiller. *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.410.

³²⁹ Breth, In: Dermutz: Der Augenblick der Liebe, 2004, S.82.

³³⁰ Ebenda, S.82.

³³¹ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.519.

³³² Ebenda, S.488f.

Dadurch entspricht Andrea Breths zentrales Thema laut der zugrunde liegenden Definition den Anforderungen der Adäquatheit.

3. Ein moderner Glaskomplex stellt den Handlungsort dar

Andrea Breth hat mit Bühnenbildner Martin Zehetgruber den Handlungsort des *Don Carlos* in ein modernes Glasgebäude, das wie ein Bürokomplex wirkt, verlegt. Durch die Glaswände findet eine ständige gegenseitige Beobachtung statt, die jegliche Privatsphäre verhindert. Breth zieht die Parallele zum königlichen Hof und betont, dass es in Schillers Werk nirgends einen Vermerk auf „Carlos' Zimmer“ gibt.³³³ Doch auch bei den anderen Figuren, denen Schiller einen eigenen Raum zugesteht, ist für Breth „*nicht gewährleistet, dass sie nicht unter Beobachtung stehen. Die Königin ist ununterbrochen unter Bewachung. [...] Das Private ist vollkommen zurückgedrängt.*“³³⁴ Die Überwachung der Königin kommt bei Schiller an mehreren Stellen klar zum Ausdruck. Als der König seine Gemahlin alleine antrifft ist es Grund genug für ihn, Misstrauen zu hegen und hart gegen die Hofdame, die Elisabeth begleiten hätte müssen, vorzugehen.³³⁵ Diese Aspekte kommen bei Breth durch die Wahl des gläsernen Baus sehr interessant zur Geltung.

Der Bühnenraum, der bei dieser *Don Carlos* – Inszenierung zum Einsatz kommt, unterscheidet sich selbstverständlich erheblich von der zu Schillers Zeiten üblichen Gestaltung der Bühne. Das liegt nicht alleine an der Verlegung des Stücks in die Moderne, die Breth und Zehetgruber mit der Wahl des Bürokomplexes als Handlungsort vorgenommen haben, sondern vielmehr daran, dass sich die Bedeutung und der Nutzen des Bühnenbildes im Laufe der Zeit verändert haben. Somit ist eine exakte Übernahme der Bühnengestaltung zu Zeiten der Erstaufführung eines Stückes heutzutage kaum möglich, da es auf diesem Gebiet erhebliche Entwicklungen gab. Es liegt auf der Hand, dass eine Aufführung eines Stückes, das für die damaligen Bühnen konzipiert wurde, auf einer modernen Bühne von dem Original abweichen muss. Da heutzutage die antiken und mittelalterlichen Bühnenformen nicht mehr existieren und die an den großen Häusern immer noch übliche Form der Guckkastenbühne das Verhältnis von Zuschauern und Akteuren völlig verändert, muss sich in diesem Punkt auch die Aufführungspraxis unterscheiden. Hier sieht sich die Aussage von Günther Rühle bestätigt, der - wie in der

³³³ Breth, In: Dermutz: Der Augenblick der Liebe, 2004, S.84.

³³⁴ Ebenda, S.84.

³³⁵ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.398.

Einleitung dieser Arbeit erläutert - erklärt, dass nicht die Regisseure die Stücke willkürlich ändern, sondern die Zeit dies tue und man durch eine moderne Inszenierung dieser Tatsache gerecht werden müsse.³³⁶

In der Weimarer Klassik wurde der Schauplatz durch gemalte, zweidimensionale Prospekte angedeutet. Diese Gestaltung des Bühnenraumes sollte zur damaligen Zeit nicht illusionistisch wirken sondern lediglich den jeweiligen Handlungsort der Szenerie abstrakt stilisieren. Anders als bei vielen späteren Stücken, wo die Figuren oft in direktem Bezug zum Schauplatz standen und eine Interaktion mit demselben stattfand, gibt es bei den Stücken dieser Zeit keinen physischen Kontakt zwischen den Personen und ihrer Umgebung.³³⁷

Bei Schillers Werk fällt weiters auf, dass die Handlungsräume sehr wenig konkretisiert sind. Mit Hinweisen wie „*Der königliche Garten in Aranjuez*.“³³⁸, „*Ein Vorsaal vor dem Zimmer der Königin*“³³⁹, oder „*Ein Zimmer im königlichen Palaste*“³⁴⁰ gibt er nur Aufschluss darüber, in welcher Art von Räumlichkeit eine Begegnung zwischen zwei Figuren stattfindet, nicht aber, wie dieser Raum beschaffen ist. Selbst sehr vage Beschreibungen einer Gegend wie beispielsweise „*Eine einfache ländliche Gegend, von einer Allee durchschnitten, vom Landhaus der Königin begrenzt*“³⁴¹ oder die Andeutung eines „*Thronhimmel*“³⁴², unter dem sich der König befindet, sind selten. Auch in dem uns erhaltenen Briefverkehr zwischen Schiller und den Theaterdirektoren, die seinen *Don Carlos* in ihren Häusern aufführten, wird die Frage der schauspielerischen Darstellung seines Werkes genau diskutiert, während die Raumkonzeption keine Erwähnung findet.

Diese Praxis der wenig konkretisierten Räume ist typisch für Werke, die in der Periode der deutschen Klassik entstanden sind. Ein derartiger Raum nimmt eine andere Funktion ein als beispielsweise in Strindbergs ungefähr einhundert Jahre später entstandenem Werk *Fräulein Julie*, in dem der Szene ein fast einseitiger Nebentext vorausgeht, der jedes Details des Raumes, in dem sich die Handlung abspielen soll, genau beschreibt.³⁴³

Bei den Dichtern der deutschen Klassik wird „*der Fokus der Darstellung in die*

³³⁶ Vgl. Kapitel 1.

³³⁷ Vgl. Pfister: Das Drama, 2001, S.346.

³³⁸ Schiller: *Don Carlos*, In: Thalheim (Hrsg.): Friedrich Schiller – Sämtliche Werke, 2005, S.373.

³³⁹ Ebenda, S.413.

³⁴⁰ Ebenda, S.436.

³⁴¹ Ebenda, S.384.

³⁴² Ebenda, S.405.

³⁴³ Vgl. Pfister: Das Drama, 2001, S.346.

*Innerlichkeit des Bewusstseins der Figuren verlagert und dieses als autonom, als ‚unbedingt‘ in Hinblick auf materiell-gegenständliche Umstände gesetzt.*³⁴⁴ Somit wird nicht das einzelne Individuum durch eine Raumkonzeption dargestellt, sondern der Raum dient vielmehr dazu, den Zuschauern den gesellschaftlichen Stand der Figuren zu vermitteln.³⁴⁵

Diese Überlegungen zeigen, dass der modernisierte Bühnenraum der Adäquatheit, nach der diese Arbeit fragt, keinen Abbruch tut. Eine Aufführung, die im Sinne des Dichters und adäquat sein möchte, kann natürlich aufgrund der veränderten Aufführungsbedingungen – insbesondere auch im Hinblick auf die heutzutage zum Einsatz kommende Technik - nicht der historischen Aufführungspraxis entsprechen.

4. Carlos & Posa – Zwei realitätsfremde Träumer ohne Hoffnung?

Wie die Figurenanalyse zeigte, wirken bei Andrea Breth Carlos und Posa gerade im Vergleich zu der souveränen Gestalt des Philipp wie zwei „*lächerliche Figuren*“.³⁴⁶ Die Beurteilung, inwieweit diese Auffassung der Regisseurin mit Schillers Werk konform sind, hängt maßgeblich davon ab, welchen Wert man Schillers „Briefe über Don Carlos“ zumisst. Sofern man diese Dokumente zur Beurteilung des Werkes heranzieht³⁴⁷ bieten sie viel Aufschluss darüber, was der Dichter mit den Figuren des Carlos und Posa bezweckte. Trotz des ungestümen Charakters des Prinzen stellte er für Schiller einen Hoffnungsträger da, er sollte zum Idealbild der künftigen Herrscher werden, sobald er gelernt hatte, seine inneren Feinde zu besiegen.³⁴⁸ Er schrieb, dass er bewusst die Darstellung eines in seinem Charakter sehr unvollkommenen Helden gewählt hatte:

„Der künftige große Mann sollte in ihm schlummern, aber ein feuriges Blut sollte ihm jetzt noch nicht erlauben, es wirklich zu sein. Alles, was den trefflichen Regenten macht, alles, was die Erwartungen seines Freundes und die Hoffnungen einer auf ihn harrenden Welt rechtfertigen kann, alles, was sich vereinigen muß, sein vorgeseztes Ideal von einem künftigen Staat auszuführen, sollte sich in diesem Charakter beisammen finden: aber entwickelt sollte es noch nicht sein,

³⁴⁴ Pfister: Das Drama, 2001, S.348.

³⁴⁵ Ebenda, S.348f.

³⁴⁶ Michalzik, In: Frankfurter Rundschau, 4.Mai 2005.

³⁴⁷ Die unterschiedlichen Positionen diesbezüglich wurden in Kapitel 3.2. aufgezeigt.

³⁴⁸ Vgl. Schiller, In: Kluge (Hrsg.): Werke und Briefe 3, 1989, S.457ff.

noch nicht von Leidenschaft geschieden, noch nicht zu reinem Gold geläutert. Darauf kam es ja eigentlich erst an, ihn dieser Vollkommenheit näher zu bringen, die ihm jetzt noch mangelt; ein mehr vollendeter Charakter des Prinzen hätte mich des ganzen Stücks überhoben.“³⁴⁹

Die Schlussfolgerung, die Schillers ausführlicher Erläuterung seiner Absichten mit der Figur des Carlos zugrunde liegt, zeigt uns, dass in der Figur des Prinzen die Darstellung von Breth der Textvorlage abweicht. Während für Schiller Carlos als Ideal des zukünftigen Herrschers einen Hoffnungsträger darstellte und somit der Läuterung der Titelfigur eine große Bedeutung zugemessen wurde, gesteht Breth dem Prinzen diesen Wandel nicht zu. Natürlich darf dabei nicht außer Acht gelassen werden, dass diese Veränderung des Carlos wenig glaubwürdig erscheint, da sie in keinsten Weise vorbereitet wurde. So schreibt Gerhard Kluge:

*„Karlos ist in der Schlusszene wohl ein anderer als vorher, aber diese Veränderung ist nicht vorbereitet, sie kommt plötzlich und wirkt psychologisch nicht ganz glaubhaft, weil Schiller den Prinzen vorher fünf Akte lang eigentlich entwicklungslos gezeigt hat,[...]“*³⁵⁰

Er nennt die Erklärungen Schillers eine „*nachträgliche Interpretation*“³⁵¹ und verweist auch auf den Briefverkehr zwischen Schiller und Körner, in dem Körner diesen zu einer genaueren Herausarbeitung dieses Aspekts riet, da seiner Meinung nach die Läuterung des Prinzen noch nicht ausreichend zur Geltung kommt. Doch auch wenn das Verhalten der Titelfigur in der Schlusszene keine Garantie für eine anhaltende Läuterung ist, zeigt Schiller zumindest die Möglichkeit einer Wandlung auf. „*Das Stück entlässt uns mit der bloßen Hoffnung, der Prinz hätte vom Jüngling zum Mann reifen können.*“³⁵², kommentiert Kluge. Konfrontiert mit diesem Ausblick auf eine bessere Zukunft, den Schiller seinen Lesern gewähren wollte, erwidert die Regisseurin: „*Aber ich lebe in einer Welt, wo ich es schwer habe, an etwas zu glauben.*“³⁵³

³⁴⁹ Schiller, In: Kluge (Hrsg.): Werke und Briefe 3, 1989, S.763.

³⁵⁰ Kluge (Hrsg.): Werke und Briefe 3, 1989, S.995.

³⁵¹ Ebenda, S.995.

³⁵² Ebenda, S.1155.

³⁵³ Breth, In: Frankfurter Rundschau, 4.Mai 2005.

Mit der Hoffnung auf eine Veränderung der gegenwärtigen Situation bedingt durch eine Läuterung der Titelfigur wird ein zentraler und in der Vergangenheit oft behandelter Teil des Werkes in dieser Inszenierung nicht umgesetzt.

„Insofern ist der Anspruch, werktreu zu sein, wieder falsch.“³⁵⁴ Der Satz würde an dieser Stelle als Beurteilung dienen, jedoch handelt es sich hierbei um ein Zitat von Andrea Breth, die im Laufe des Interviews mit der Frankfurter Rundschau ihre zu Beginn gemachten Aussagen über die „Werktreue“ ihrer *Don Carlos* – Inszenierung relativiert.

„Wenn ich den Carlos mit 30 inszenieren hätte müssen oder dürfen, wäre das schrecklich geworden. Manchmal ist man zu jung. Jetzt lebe ich in einer Welt, die ich mit Ohnmachtsgefühlen, Trauer und Ratlosigkeit wahrnehme. Ich habe keinen Tip, wie es besser gehen könnte. Ich habe nur das Gefühl, es ist etwas faul im Staate Kastilien. Das prägt automatisch die Aufführung.“³⁵⁵

Die Regisseurin sagt, dass sie teilweise von Schillers Werk abweicht, indem sie ihre eigenen Lebenserfahrungen in die Arbeit mit einfließen lässt. Sie gibt zu, dass sie von ihren persönlichen Umständen beeinflusst wird und erklärt, dass das automatisch auf ihre künstlerische Arbeit einwirkt.³⁵⁶ Weiters erwähnt Breth des öfteren, bei manchen Aspekten ihrer Inszenierung unserer Zeit Rechnung zu tragen. So sagt sie über ihre Entscheidung, das Stück mit der Großinquisitor-Szene enden zu lassen:

„Wir haben uns [...] aus politischen Gründen so entschieden.[...] Ich wollte keine Versöhnung und kein Mitleid sondern eine Bestandsaufnahme. Das mafiose Gebaren zwischen dem Großinquisitor und dem aus Enttäuschung zum Terroristen gewordenen Philipp, das war mein Dankeschön an die heutige Zeit.“³⁵⁷

Damit bejaht sie eine gewisse Art der „Anpassung“ der Stücke an die Gegebenheiten unserer Zeit und Gesellschaft. Eine derartige Haltung entspricht anfangs zitierten

³⁵⁴ Breth, In: Frankfurter Rundschau, 4.Mai 2005.

³⁵⁵ Ebenda.

³⁵⁶ Vgl. ebenda.

³⁵⁷ Ebenda.

Theaterhistorikern wie Günther Rühle, die fordern, dass Werke dem „*Fragebedürfnis heutiger Menschen*“³⁵⁸ nahe gebracht werden sollen.

Nach Behandlung der wichtigsten Punkte, in denen die Inszenierung von Andrea Breth anscheinend von Schillers Werk abweicht, muss festgestellt werden, dass nach Auswertung der verschiedenen Positionen und unter Berücksichtigung aller Aspekte die Darstellung von Posa und insbesondere von Carlos nicht zur Gänze den Intentionen des Dichters entspricht. Die Regisseurin hat unter sehr genauer Umsetzung eines großen Teils des Werkes diesen einen Aspekt an unsere heutige Zeit angepasst und der Gesellschaft, in der wir leben, Rechnung getragen. Doch wenn Schiller mit seinen Charakteren eine hoffnungsvolle Prognose für die damalige Zukunft aufzeigen wollte, scheint es im Sinne des Anspruches an Klassikerinszenierungen von Günther Rühle nicht verkehrt, das Stück im Einklang an die heutige politische Situation abzuändern.

Die abschließenden Worte zu der Inszenierungsanalyse sollen der Regisseurin selbst überlassen werden:

*„Man macht Fassungen. Die Frage ist, wie weit man dabei geht. Wir haben ja keine Aufführung gemacht, die ich bekanntermaßen verwerflich finde: Textbruchstücke, angereichert mit eigenen Tagebuchnotizen, ein wenig Polemik, ein bisschen von der Lieblings-CD. Aber jede Inszenierung ist eine Leseart. Selbst wenn man noch so sehr versucht, den Menschen, die da vorkommen, ihr Existenzrecht zu lassen.“*³⁵⁹

³⁵⁸ Rühle: *Anarchie in der Regie?*, 1982, S.106.

³⁵⁹ Breth, In: *Frankfurter Rundschau*, 4.Mai 2005.

5. ZUSAMMENFASSUNG

Vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gemacht, der *Don Carlos* – Inszenierung von Andrea Breth im konkreten und modernen Klassiker-Inszenierungen im Allgemeinen die Frage nach der Adäquatheit zu stellen.

Bereits in den einleitenden Kapiteln wurde deutlich, welche Kontroversen diese Thematik auslöst. Angefangen mit den Überlegungen, wie die Aufgabe eines Regisseurs eigentlich zu definieren sei, über die Diskussionen, wie eine werktreue Inszenierung auszusehen habe, stellt sich die Frage, ob eine Inszenierung überhaupt dem Willen des Dichters entsprechen soll. Doch selbst wenn man dies bejaht, muss bedacht werden, dass sich die Gesellschaft, in der wir leben, weiterentwickelt hat, und Stücke dadurch unweigerlich in ihrer Wirkung verändert werden. Durch andere Gewohnheiten, denen wir heutzutage unterworfen sind, bekommt vieles eine neue und möglicherweise verfälschte Bedeutung, verglichen mit der zu Entstehungszeit des Werkes. Dazu kommt, dass das Fragebedürfnis der Menschen heute ein anderes ist. Da scheint es plausibel, dass ein Regisseur ein Werk unter den jetzigen Gesichtspunkten neu befragt, um es dadurch an die veränderte Gesellschaft anzupassen.

Wie schwierig letztendlich die Beurteilung der Adäquatheit ist, liegt auf der Hand. Das zeigt auch die Definition von Erika Fischer-Lichte, die dieser Arbeit zugrunde liegt. Die Aussage, dass eine Inszenierung ein „*Interpretant für die mögliche(n) Bedeutung(en)*“³⁶⁰ des Werkes sein soll um dem Anspruch nach Adäquatheit Rechnung zu tragen, ist sehr weitläufig. Auch das im vorherigen Kapitel öfters zitierte Interview der Frankfurter Rundschau mit Andrea Breth deutet auf die Komplexität dieses Themas hin. Während die Regisseurin zu Beginn des Interviews die Textgenauigkeit und Adäquatheit bejaht, sagt sie später: „*Insofern ist der Anspruch, werktreu zu sein, wieder falsch*“.³⁶¹

Eine eindeutige Beurteilung dieses Themas scheint oft nicht möglich zu sein. Doch die Tatsache, dass mehrere Deutungen ihre Berechtigung haben können, bringt einen Gewinn

³⁶⁰ Fischer-Lichte: Was ist eine „werktreue“ Inszenierung?, In: Fischer-Lichte: Das Drama und seine Inszenierung 1985, S.46.

³⁶¹ Breth, In: Frankfurter Rundschau, 4.Mai 2005.

für die Theaterszene. Bei der Suche nach der Essenz eines Stücks ermöglichen die Regisseure den Zuschauern verschiedene Blicke auf die literarischen Werke, die sich durch die Beeinflussung der persönlichen Umstände des jeweiligen Künstlers immer in manchen Aspekten voneinander unterscheiden werden. Fließen dann auch noch die politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten unserer heutigen Zeit mit ein, werden die Werke der klassischen Dichter nicht mehr wie in Zeiten vor Aufkommen des Regietheaters verstummen, sondern sich laufend weiterentwickeln.

6. BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Friedrich Schiller: Don Carlos, In: Hans-Günther Thalheim (Hrsg.) u.a.: Friedrich Schiller. Sämtliche Werke in 10 Bänden. Band 3. Don Karlos. Briefe über „Don Karlos“. Körners Vormittag. 1.Auflage, Aufbau-Verlag Berlin 2005. Erstveröffentlichung Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1987. S.371 – 562.

Schiller, Friedrich: Don Carlos. Hamburger Bühnenfassung 1787, In: Gerhard Kluge (Hrsg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 3. Dramen II; Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1989, S.473-636.

Schiller, Friedrich: Don Carlos. Rigaer Bühnenfassung, In: Gerhard Kluge (Hrsg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 3. Dramen II; Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1989, S.637 – 771.

Schiller, Friedrich: Dom Karlos. Thalia-Fragmente, In: Gerhard Kluge (Hrsg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 3. Dramen II; Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1989, S.17 – 174.

Schiller, Friedrich: Briefe über Don Karlos. In: Gerhard Kluge (Hrsg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 3. Dramen II; Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1989, S.423 – 472.

Schiller, Friedrich: Briefe I 1772 – 1795, Hrsg. von Georg Kurscheidt. Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 11. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1.Auflage 2002.

Schiller, Friedrich: Dom Karlos. In: Paul Böckmann (Hrsg.) und Gerhard Kluge (Hrsg.) Nationalausgabe, Bd. 6, Erstaussage 1787, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1985.

Sekundärliteratur

Ahrends, Günter: Andrea Breth: Theaterkunst als kreative Interpretation. Lang GmbH, Frankfurt/Main 1990.

Appelbaum-Graham, Ilse: Die Struktur der Persönlichkeit in Schillers dramatischer Dichtung. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 4.Jahrgang 1960, Alfred Körner Verlag, Stuttgart 1960.

Böckmann, Paul / Kluge, Gerhard (Hrsg.): Schillers Werke. Nationalausgabe. Siebenter Band, Teil I, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1974.

Böckmann, Paul / Kluge, Gerhard (Hrsg.): Schillers Werke. Nationalausgabe. Siebenter Band, Teil II, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1985.

Bohnen, Klaus: Politik im Drama. Anmerkungen zu Schillers „Don Carlos“. In: Martini, Fritz / Müller-Seidel Walter / Zeller Bernhard (Hrsg.): Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 24.Jahrgang 1980, Alfred Körner Verlag, Stuttgart 1980. S.15-29.

Borchmeyer, Dieter: Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition. Wilhelm Fink Verlag, München 1973.

Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Positionen zum Theater im 20.Jahrhundert. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1988.

Copeau, Jacques: Die Inszenierung, In: Lazarowicz, Klaus (Hrsg.) / Balme, Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters. Philipp Reclam jun. GmGH & Co Stuttgart 1991, Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe 2000, S.340 – 346.

Craig, Edward Gordon: Die Künstler des Theaters der Zukunft, In: Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie, Positionen und Kommentare zum Theater im 20.Jahrhundert, 1988 Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, S.103 – 111.

Dermutz, Klaus: Andrea Breth. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main 1995.

Dermutz, Klaus: Andrea Breth. Der Augenblick der Liebe. Edition Burgtheater, Band 6. Hrsg. Von Bachler, Klaus / Dermutz, Klaus. 1.Auflage, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 2004.

Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werktreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozeß der Transformation des Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Das Drama und seine Inszenierung, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1985. S.37 – 49.

Fischer-Lichte, Erika: Friedrich Schiller: Don Carlos. Verlag Moritz Diesterweg GmbH & Co, Frankfurt/Main 1987.

Fischer – Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Francke, Tübingen/Basel 1993.

Fuhrich, Edda (Hrsg.) / Prossnitz, Gisela (Hrsg.): Max Reinhardt. „Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt...“. Albert Langen - Georg Müller Verlag, München und Wien 1987.

Goethe, Johann Wolfgang: Über das deutsche Theater. In: Karl Heinemann (Hrsg.): Goethes Werke, Meyers Klassiker Ausgaben, Leipzig / Wien 1901. S. 89 – 96.

Heilmann, Matthias: Leopold Jessner – Intendant der Republik. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2005.

Hoffmann, Ludwig (Hrsg.): Erwin Piscator: Theater. Film. Politik. Ausgewählte Schriften Berlin, Henschelverlag 1980.

Kluge, Gerhard (Hrsg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 3: Dramen II, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1989.

Koopmann, Helmut: Don Karlos. In: Hinderer, Walter (Hrsg.): Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1979. S.87 – 107.

Kralicek, Wolfgang: Triumph der Liebe. In: Theater heute, Nr.2, Februar 2003, S.8-9.

Kufner, Stephanie: Utopie und Verantwortung in Schillers „Don Carlos“, In: Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium. Hrsg. von Wittkowski, Wolfgang. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1988, S.238-255.

Lewald, August: In die Szene setzen. In: Lazarowicz, Klaus / Balme, Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters. Philipp Reclam jun. GmGH & Co, Stuttgart 1991, Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe 2000, S.306 – 312.

Lazarowicz, Klaus / Balme, Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters. Philipp Reclam jun. GmGH & Co, Stuttgart 1991, Durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe 2000.

Malsch, Wilfried: Robespierre ad Portas? Zur Deutungsgeschichte der Briefe über Don Karlos von Schiller. In: The age of Goethe today: critical reexamination and literary reflections. Hrsg. von Bauer-Pickar, Gertrud / Cramer, Sabine. München 1990, S.69 – 103.

Müllenmeister, Horst: Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils. Dissertation, Köln 1956.

Orton, Graham: Schiller. „Don Carlos“. Edward Arnold LTD, London 1967.

Otto, Regine: Familiengemälde und Weltbürgerdrama: „Don Carlos“. In: Dahnke, Hans-Dieter / Leistner, Bernd (Hrsg.), Schiller. Das dramatische Werk in Einzelinterpretationen. Leipzig 1982, S.89 – 121.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. Wilhelm Fink Verlag, München 1977. 11.Auflage 2001.

Piedmont, Ferdinand (Hrsg.): Schiller spielen. Stimmen der Theaterkritik 1946 – 1985. Eine Dokumentation. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990.

Piscator, Erwin: Über die Grundlagen und Aufgaben des Proletarischen Theaters, In: Ludwig Hoffmann (Hrsg.): Erwin Piscator: Theater. Film. Politik. Ausgewählte Schriften. Henschelverlag, Berlin 1980, S.13 – 17.

Piscator, Erwin: Das politische Theater, In: Ludwig Hoffmann (Hrsg.): Erwin Piscator: Theater. Film. Politik. Ausgewählte Schriften. Henschelverlag, Berlin 1980, S.31-34.

Reinhardt, Max: Das Theater der Fünftausend, In: Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Positionen zum Theater im 20.Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1988, S.138 – 139.

Reinhardt, Max: Über ein Theater, wie es mir vorschwebt, In: Brauneck, Manfred: Klassiker der Schauspielregie. Positionen zum Theater im 20.Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1988, S.135 – 138.

Rühle, Günther: Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit, Zweiter Band, 1.Auflage, Suhrkamp Frankfurt/Main 1982.

Storz, Gerhard: Die Struktur des „Don Carlos“. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 4, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1960, S.110 – 139.

Tairow, Alexander: Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs Alexander Verlag GmbH Berlin, 1989, Erstaussage Gustav Kiepenheuer Verlag AG, Potsdam 1923.

Thiel, Luzia: Freundschafts-Konzeptionen im späten 18.Jahrhundert. Schillers ‚Don Karlos‘ und Hölderlins ‚Hyperion‘. Königshaus & Neumann, Würzburg 2004.

Venghaus, Christian: Eine Mischung aus Konservativismus und High-Tech. In: Dermutz, Klaus: Andrea Breth, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main 1995, S.104-111.

Wertheim, Ursula: Schillers „Fiesko“ und „Don Carlos“. Zu Problemen des historischen Stoffes. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1967.

Wiese, Benno von: „Don Carlos“, In: Friedrich Schiller. J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1959, 4.Auflage 1978, S.241 – 278.

Winds, Adolf: Geschichte der Regie. Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, Berlin und Leipzig 1925.

Zabka, Thomas / Dresen, Adolf: Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regie-Theater. Wallenstein Verlag, Göttingen 1995.

Weitere Quellen

Programmheft *Don Carlos*, Burgtheater 2003/2004, Redaktion: Wolfgang Wiens.

Strichfassung der Aufführung zu „Don Carlos“, Burgtheater 2003/2004, Erstellt von Andrea Breth und Wolfgang Wiens.

Frankfurter Rundschau, 4.Mai 2005.

Verwendete Szenenfotos „Don Carlos“ © Bernd Uhlig, Warthestraße 70, D-12051 Berlin. Verwendung mit freundlicher Genehmigung.

Nachschlagewerke

Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, F.A Brockhaus GmbH, Leipzig; Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG Mannheim, 2006.

Internetquellen

<http://www.goethe.de/kue/the/bbr/bbr/sz/zeh/por/deindex.htm> [Zugriff: 2.10.07]

http://www.artistsman.com/home/kuenstler_verzeichnis/buehnen-kostuembildner/martin-zehetgruber/ [Zugriff: 2.10.07]

http://www.welt.de/print-welt/article310908/Im_ewigen_Machtgehege.html [Zugriff: 2.10.07]

<http://www.nd-online.de/funkprint.asp?AID=52475&IDC=4&DB=Archiv> [Zugriff: 2.10.07]

Weiterführende Literatur

Brauneck, Manfred (Hrsg.) / Stertz, Peter (Hrsg.): Erwin Piscator. „Das Politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1986.

Dermutz, Klaus: Das Burgtheater 1955 – 2005. Deuticke im Paul Zsolnay Verlag, Wien 2005.

Dermutz, Klaus: Gespräch mit Andrea Breth: Die Sehnsucht nach Liebe und die Flucht in den Tod. In: Theater heute, 11/1987.

Fetting, Hugo (Hrsg.): Reinhardt, Max: Ich bin nichts als ein Theatermann Henschelverlag, Berlin 1989.

Hiß, Guido: Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse Reimer Verlag, Berlin 1993.

Hofmann, Michael: Bürgerliche Aufklärung als Konditionierung der Gefühle in Schillers Don Carlos. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft (44), 2000, S.95-117.

Malsch, Wilfried: Moral und Politik in Schillers Don Karlos. In: Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium. Hrsg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen 1988, S.207 – 237.

Oellers, Norbert (Hrsg.): Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden. Band 12: Briefe II 1795 – 1805. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2002.

Pavis, Patrice: Semiotik der Theaterrezeption. Acta romanica, Bd. 6, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1988.

Piedmont, Ferdinand (Hrsg.): Aktuelles Theater mit Schiller. Aufsätze zur Schiller-Rezeption des Theaters im 20. Jahrhundert. Lang, Frankfurt/Main; Wien 2005.

Platz-Waury, Elke: Drama und Theater. Eine Einführung. 5. Auflage, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1999.

Pugh, David – Schiller's Early Dramas. A critical history. Camden House, New York 2000.

Reinhardt, Hartmut: ‚Don Karlos‘ In: Schiller-Handbuch, Hrsg. von Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. Stuttgart 1998. S.387 – 391.

Riener, Alexandra : Von der Regie zum Regietheater und kollektive [Gegen]Entwürfe: Über die Ambivalenz von Werktreue und Regie, Diplomarbeit Universität Wien, 2005

7. ANHANG

Mitwirkende „Don Carlos“, Wiener Burgtheater 2003/2004

Leading Team

Regie	Andrea Breth
Bühnenbild	Martin Zehetgruber
Kostüme	Francoise Clavel
Musik	Bert Wrede
Sound Design	Alexander Koppelman
Dramaturgie	Wolfgang Wiens

Besetzung

Philipp II., <i>König von Spanien</i>	Sven-Eric Bechtolf
Elisabeth von Valois, <i>seine Gemahlin</i>	Johanna Wokalek
Don Carlos, <i>der Kronprinz</i>	Philipp Hauß
Alexander Farnese, <i>Prinz von Parma, Neffe des Königs</i>	Patrick O. Beck
Infantin Clara Eugenia	Melissa Aichholzer/ Helena Bauer-Mitterlehner/Gretchen Hering
Herzogin von Olivarez, <i>Oberhofmeisterin</i>	Kitty Speiser
Marquisin von Mondecar	Andrea Clausen
Prinzessin von Eboli	Christiane von Poelnitz
Gräfin Fuentes	Blanka Modra
Marquis von Posa, <i>ein Malteserritter</i>	Denis Petkovic
Herzog von Alba	Nicholas Ofczarek
Graf von Lerma, <i>Oberster der Leibwache</i>	Bernd Birkhahn
Herzog von Feria, <i>Ritter des Vlieses</i>	Franz J. Csencsits
Herzog von Medina Sidonia, <i>Admiral</i>	Nick Monu
Don Raimond von Taxis, <i>Oberpostmeister</i>	Wolfgang Gasser
Domingo, <i>Beichtvater des Königs</i>	Cornelius Obonya
Der Großinquisitor <i>des Königreichs</i>	Elisabeth Orth
José, <i>Page der Königin</i>	Daniel Jesch ³⁶²

³⁶² Programmheft *Don Carlos*, Burgtheater 2003/2004. S.2.

Friedrich Schiller: Don Carlos

Das Personenverzeichnis der Erstausgabe sieht folgendermaßen aus:

Personen

PHILIPP DER ZWEITE, König von Spanien	
ELISABETH VON VALOIS, seine Gemahlin	
DON KARLOS, der Kronprinz	
ALEXANDER FARNESE, PRINZ VON PARMA, Neffe des Königs	
INFANTIN KLARA EUGENIA, ein Kind von drei Jahren	
Herzogin von OLIVAREZ, Oberhofmeisterin	Damen der Königin
MARQUISIN VON MONDEKAR	
PRINZESSIN VON EBOLI	
GRÄFIN FUENTES	
MARQUIS VON POSA, ein Malteserritter	Granden von Spanien
HERZOG VON ALBA	
Graf von LERMA, Oberster der Leibwache	
Herzog von FERIA, Ritter des Vlieses	
Herzog von MEDINA SIDONIA, Admiral	
Don Raymond von TAXIS, Oberpostmeister	
DOMINGO, Beichtvater des Königs	
Der GROSSINQUISITOR des Königreichs	
Der PRIOR eines Kartäuserklosters	
Ein PAGE der Königin	
Don Ludwig MERKADO, Leibarzt der Königin	
MEHRERE DAMEN und Granden, Pagen, Offiziere, die Leibwache, und verschiedene stumme Personen. ³⁶³	

³⁶³ Friedrich Schiller: *Don Carlos*, In: Hans-Günther Thalheim (Hrsg.): 2005, S.372.

ANDREA BRETH - BIOGRAPHIE

1952	Geboren in Rieden/Füssen
1971 – 73	Studium der Literatur an der Heidelberger Universität
1972 – 73	Regieassistent am Heidelberger Theater
1975	Erste Inszenierung: <i>Die verzauberten Brüder</i> am Bremer Theater
1977 – 80	Breth inszeniert in Wiesbaden, Hamburg und Berlin-West
1981	Arbeiten an der Schauspielakademie und am Theater am Neumarkt in Zürich.
1983 – 85	Engagement am Freiburger Theater
1985	Erste Einladung zum Berliner Theatertreffen (<i>Bernada Albas Haus</i>)
1986	Deutscher Kritikerpreis
1986 – 89	Arbeiten am Bochumer Theater, Einladungen zum Berliner Theatertreffen mit <i>Süden</i> und <i>Die Letzten</i>
1990	Mitglied der Akademie der Darstellenden Künste, Frankfurt/Main
1990 – 92	Mitglied der Direktion des Burgtheaters in Wien. Inszeniert am Burgtheater <i>Der zerbrochene Krug</i> und am Akademietheater <i>Das Ende vom Anfang</i>
1992	Eintritt in die künstlerische Leitung der Schaubühne am Lehninger Platz, Berlin
1993	Mitglied der Akademie der Künste, Berlin
1994	Professorin für Regie an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“, Berlin
Seit 1999	Regisseurin am Burgtheater Wien
2000 – 02	Erste Operninszenierungen an der Leipziger und Stuttgarter Oper ³⁶⁴

³⁶⁴ Vgl. Dermutz: *Der Augenblick der Liebe*, 2004, S.222f.

LEBENS LAUF

Name	Pamela Schermann
Geburtsdatum	25. April 1983
Geburtsort	Wien
1989 - 1993	Volksschule, Wittelsbachstr. 6, 1020 Wien
1993 - 2001	Bundesgymnasium Wien III, Kundmannngasse 22, 1030 Wien
Juni 2001	Absolvierung der Reifeprüfung mit gutem Erfolg
2001 - 2003	Universität Wien, Studium der Rechtswissenschaften mit Abschluss des 1.Abschnitts.
2003 - 2009	Universität Wien, Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft
2003 – 2005	Div. Praktika als Regiehospitantin und Regieassistentin
2005	Regiedebüt mit „Der Kuss der Spinnenfrau“ (M.Puig)
2006	Regie von „Don Carlos 06“ nach F.Schiller
2006 – 2008	Div. Arbeiten als Regieassistentin in Wien und Österreich
2008	Regieassistentin an der Staatsoper Stuttgart