

VIKTORIA TAKE-WALTER

»DES PÖBELS HERZEN SIND MEIN.«¹
SCHILLERS ABGRENZUNG UND FUNKTIONALISIERUNG
DER PLEBS ALS PROGRAMM

Abstracts:

Ausgehend von Friedrich Schillers Kanonisierung als Dichter eines ›ganzen‹, das heißt in seiner Rezeption vereinten ›Volks‹, geht mein Beitrag seiner Verwendung und Funktionalisierung des ›Pöbels‹ als Terminus nach. Im Rückgriff auf begriffsgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Studien wird der eher pejorative und abgrenzende Gebrauch des ›Pöbels‹ als provokative Publikumsadressierung verstanden und am Beispiel ausgewählter Dramen (*Die Räuber*, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, *Don Karlos*, *Wallensteins Tod* und *Maria Stuart*) sowie kunsttheoretischer Schriften (unter anderem *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*) untersucht. Der Überblick ist um eine chronologische Einordnung bemüht und zielt darauf, herauszuarbeiten, welche semantischen Tendenzen sich in den Zuschreibungen der Plebs durch die *dramatis personae* vermitteln. Obwohl man annehmen könnte, dass sich Schillers Einstellung zum Volk mit den Ereignissen der Französischen Revolution ändert, kommt meine Analyse zu dem Schluss, dass die dramatisch inszenierte Rede vom ›Pöbel‹ – über Schillers verschiedene Werkphasen hinweg – immer schon die Idee einer ›ästhetischen Erziehung‹ des Publikums mit sich führt.

Building on Friedrich Schiller's canonisation as a poet of the entire nation that was united in the reception of his works, at least in the 19th century, I examine his utilisation and functionalisation of the term ›Pöbel‹ (rabble). According to concepts of history of ideas and cultural studies, I understand the usage, however pejorative and excluding, as a provocative means of addressing the audience. Analysing selected dramas (*Die Räuber*, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, *Don Karlos*, *Wallensteins Tod* and *Maria Stuart*) as well as some of Schiller's theoretical texts (for example *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*), I map out the semantic tendencies of the term which are expressed by the *dramatis personae*. Although it could be assumed that Schiller's view of the people may have changed over the events of the French Revolution, I conclude that Schiller used the term ›Pöbel‹ as a dramaturgical tool to ›aesthetically educate‹ his audience during all stages of his career.

1 Schillers Werke. Nationalausgabe [abgekürzt: NA], Bd. 4: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Erstaussgabe 1783, hg. von Edith Nahler und Horst Nahler, Weimar 1983, S. 62 (Fiesko im Zweiten Aufzug, Achtzehnten Auftritt).

I. Einleitung: Schiller – ein Dichter des ›ganzen Volks‹?

Zum Anlass der Schillerfeiern, die 1859 an vielen Orten in Europa und der Welt ausgerichtet wurden, um den 100. Geburtstag des Dramatikers zu begehen und das politische Sendungsbewusstsein einer homogenen, deutschen Sprach- und Kulturgemeinschaft in die Öffentlichkeit zu transportieren,² hielt Ludwig Walesrode in Altona bei Hamburg eine bemerkenswerte Festrede mit dem Titel *Friedrich Schiller und sein Volk*.³ Walesrode war ein seinerzeit bekannter Publizist, der als liberaler Demokrat und Redakteur literarischer Wochenzeitschriften bereits Erfahrungen mit der preußischen Zensur gemacht hatte. Sein Beispiel zeigt, wie eng die Feiern im deutschsprachigen Raum mit einer Nationalbewegung verbunden waren, die den »Diskurs über die Gestalt des Nationalen« anhand des »universal deutbare[n] Friedrich Schiller«⁴ führte. Dass dieser Diskurs gleichermaßen konservative wie demokratische,⁵ zum Teil »in ein und derselben Stadt verschiedene Nationsbilder zu adressieren«⁶ vermochte,⁷ haben die vielen Forschungen zur Schiller-Rezeption in den Gedenk-

- 2 Vgl. die umfangreiche Analyse von Thorsten Logge, *Zur medialen Konstruktion des Nationalen. Die Schillerfeiern 1859 in Europa und Nordamerika*, Göttingen 2014.
- 3 Ludwig Walesrode, *Friedrich Schiller und sein Volk. Festrede*, gehalten am 10. November 1859 im großen Saale des Bürger-Vereins zu Altona, Hamburg 1859.
- 4 Logge, *Zur medialen Konstruktion des Nationalen*, S. 393.
- 5 Dass es sich bei den Schillerfeiern um überwiegend bürgerliche Feste gehandelt habe, betont Helmut Koopmann, *Schiller und die Folgen*, Stuttgart 2016, S. 108 ff. (»1859: Alle Welt feiert Schiller«): »[N]och nie zuvor hatte es für einen deutschen Dichter ähnliche Massendemonstrationen [ge]geben. Die Feiernden kamen aus allen sozialen Schichten: Arbeiter, Bürger, Unternehmer, aber auch aus dem Reformadel fanden sich Teilnehmer.« (S. 110) Dabei sieht er die Akteure vorwiegend auf Seiten der bürgerlichen Opposition, vgl. S. 108: »Schiller-Feste wurden zu Sprachrohren einer nicht angepaßten bürgerlichen Opposition im Deutschland des Vormärz; in Schillers Namen wurde Zensurfreiheit gefordert, und durch Inszenierungen des ›Wilhelm Tell‹ wurde die Verkündigung der Grundrechte durch das Frankfurter Paulskirchenparlament quasi poetisch legitimiert.«
- 6 Logge, *Zur medialen Konstruktion des Nationalen*, S. 393.
- 7 So kommt Logge am Beispiel der Berliner Schillerfeiern zu dem Schluss, »dass die mediale Vernetzung der Festorte unabhängig von der politischen oder weltanschaulichen Haltung der jeweils berichtenden Zeitung zur Feier oder ihren Urhebern funktioniert« (S. 184). Es sei »keine Überraschung, dass ausgesprochen national ausgerichtete Zeitungen großen Wert darauf legten, einen nationalen Charakter der Schillerfeier herauszuarbeiten.« (Ebd.) Ausgehend von der medialen Berichterstattung formuliert Logge die Beobachtung, wichtig sei v. a. die Darstellung der Nation »als Handlungsgemeinschaft« (S. 185) gewesen. Vgl. auch Michael Ott, »Denn er war unser!« Zu den Ritualen des Schiller-Gedenkens, in: Friedrich Schiller, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2005, S. 127–137, hier S. 128.

feiern des 19. und 20. Jahrhunderts deutlich herausgearbeitet.⁸ Walesrodes bislang unbeachtet gebliebene Rede interessiert in diesem Zusammenhang, weil sie in der Art und Weise ihrer Huldigung von Schillers »Culturepoche«⁹ als stellvertretend für eine Rezeptionshaltung betrachtet werden kann, die den Dichter im 19. Jahrhundert gemeinsam mit Goethe zum »Dioskurenpaar des Genius«¹⁰ erklärte. Dass diese Kanonisierung nicht ohne Deutungskämpfe erfolgte,¹¹ lässt sich an Walesrodes Rede ebenso ablesen wie das frühe Bewusstsein um divergierende, gegenläufige Zuschreibungen des Dramatikers, die Walesrode mit rhetorischer Eloquenz in einem kohärenten Schiller-Bild zu versöhnen sucht. Dabei wird insbesondere Schillers Volksnähe in das Zentrum gerückt. Den im Vorfeld der Feiern erhobenen Einwand gegen die Politisierung Schillers als Dichter eines ganzen Volks,¹² lässt Walesrode im Kreis der Altonaer¹³ Festgemeinde als rhetorische Frage wiederkehren: »Und ob Er [Schiller, V. T. W.] wirklich und wahrhaft des Volkes gewesen?«¹⁴

8 Vgl. u. a. Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland, 2 Bde., hg. von Norbert Oellers, Frankfurt a. M., 1970/1976; Rainer Noltenius, Dichterfeiern in Deutschland. Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte am Beispiel der Schiller- und Freiligrath-Feiern, München 1984; Ute Gerhard, Schiller als »Religion«. Literarische Signaturen des XIX. Jahrhunderts, München 1994; zur politischen Vereinnahmung im NS vgl. Klassiker in finsternen Zeiten 1933–1945. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, 2 Bde., hg. von Bernhard Zeller, Marbach a. N. 1983; Claudia Albert, Schiller-Rezeption im George-Kreis und im Nationalsozialismus, in: Friedrich Schiller in Europa: Konstellationen und Erscheinungsformen einer politischen und ideologischen Rezeption im europäischen Raum vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, hg. von Anne Feler, Heidelberg 2013, S. 35–48.

9 Walesrode, Festrede (1859), S. 4.

10 Ebd., S. 6.

11 Vgl. Ott, Zu den Ritualen des Schiller-Gedenkens, S. 131.

12 Die rhetorische Frage, ob »Friedrich Schiller überhaupt das größte Dichtergenie [...] aller Völker und aller Zeiten« oder »auch nur der größte Dichter seines Volkes« (Walesrode, Festrede (1859), S. 11) gewesen sei, beantwortet er mit dem Hinweis, »nicht das Genie des Geistes«, sondern »seines Herzens« (ebd.) sei es gewesen, »wodurch Friedrich Schiller der unsterbliche Lieblingsdichter seines Volkes wurde«; demütig, aber bestimmt ordnet er ihn in die Tradition Homers, Dante und Shakespeares ein.

13 Walesrode hielt die Rede in seinem Geburtsort, wenngleich dies aber nicht der einzige Grund für die Ortswahl gewesen sein dürfte (vgl. Anm. 17). Im Schillergedenkjahr 1859 gehörte Altona zum Herzogtum Holstein und dem Königreich Dänemark an. Wohl auch deshalb unterbleiben ausdrücklich demokratische Forderungen in der Rede. Der historische Kontext von Walesrodes Rede deutet darauf hin, welche politische Relevanz die Schillerfeiern gerade an den Grenzen des Deutschen Bundes besaßen

14 Walesrode, Festrede (1859), S. 7.

In seiner Antwort nimmt Walesrode weniger Schillers bürgerliche Herkunft, sondern vielmehr die Ambivalenz seiner Zuschreibungen als Dichter des Volks einerseits (»Er war unser«¹⁵) und seine (vermeintliche) »Befangen[heit] von einem idealen Wahne«¹⁶ andererseits zum Anlass, um die Feiern gegen ihre Kritiker¹⁷ zu verteidigen. Dem von konservativer Seite erhobenen Vorwurf, dass die Schillerfeiern »in ihrem innersten Kern eigentlich nur den ›Kultus des Genius‹ bezwecke[n]«,¹⁸ das heißt die Sakralisierung des Dichters unter politischen Prämissen betreiben würden, hält er die Überzeitlichkeit und Ubiquität von Schillers Werken entgegen. Zur Untermauerung der Lobrede führt er die Freiheit der Gesinnung an, die sich als »ungebändigter, alle Formen sprengender Freiheitssinn«¹⁹ zunächst in Schillers frühen Dramen Bahn gebrochen habe. In der Folge werden sowohl Beispiele aus den *Räubern*, der *Verschwörung des Fiesko zu Genua*, *Don Karlos* und *Kabale und Liebe* genannt, als auch aus dem *Wallenstein* und *Wilhelm Tell* angeführt.²⁰ Wird Schillers Bedeutung für das Volk

15 Ebd. nimmt Walesrode Bezug auf Goethes Epilog zu Schillers *Lied von der Glocke*, den er 1805 nach dem Tod des Dichterkollegen auf dessen Andenken verfasste, und damit »der Heroisierung des Freundes den Weg bereit[e]«, vgl. Norbert Oellers, Schiller – Elend der Geschichte, Glanz der Kunst, Stuttgart 2006, S. 14. Insgesamt dreimal (V. 17, V. 25 und V. 72) lässt Goethe darin »Denn er war unser!« sekundieren. Zit. nach Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 484.

16 Walesrode, *Festrede* (1859), S. 9.

17 Eine der einflussreichsten Kritiken wurde von der *Neuen Preussischen Zeitung* am 10. November 1859, d.h. am Tag von Walesrodes Rede, anonym veröffentlicht (Nr. 263; abgedruckt in Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 466–477). Walesrode stand Preußen, insbesondere seinen restriktiven Zensurmaßnahmen, überaus kritisch gegenüber; eine Haltung, die er u. a. auch publizistisch wiederholt vertrat. Immer wieder wurde er deshalb von rechter Seite angefeindet (bzw. vorübergehend inhaftiert). Walesrode hatte die *Neue Preussische Zeitung*, die »1848 gleichsam zum Schutz des Königtums gegründet worden [war] und sich in kurzer Zeit zu einem einflussreichen Organ der Konservativen, des altpreußischen Adels, der kirchlichen Orthodoxie entwickelt [hatte]« (Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 588), offenbar vor seiner Rede gelesen, da er in mehreren Anspielungen auf die in diesem Zeitungsartikel erhobenen Vorwürfe eingeht; so u. a. darauf, bei den Schillerfeiern handele es sich um einen »Kultus des Genius«. Die *Neue Preussische Zeitung* hatte eben diese Kritik mit dem Zusatz verbunden, es handele sich um ein zutiefst »heidnische[s] und tendenziöses Programm (ebd., S. 469).

18 Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 469.

19 Walesrode, *Festrede* (1859), S. 14.

20 Während Walesrode an den *Räubern* v. a. die Wirkung von Schillers Dramenerstling und die Resonanz des Publikums als »richtigen Instinkt« (ebd.) lobt, die Popularität also weniger dem Drama selbst als seiner Rezeption zuschreibt, hebt er in der *Verschwörung des Fiesko zu Genua* die Figur »des starren Republikaners Verrina« hervor, in dem man »das freie Herz des Dichters pochen« (ebd.) höre. Eine geradezu religiöse

zunächst noch mit seiner »Begeisterung [...] für freie Menschen- und Bürgerwürde«²¹ erklärt, bereitet dieses Argument im Laufe der Rede jedoch kaum mehr den Ausgangspunkt für demokratische Forderungen vor; vielmehr wird der Freiheitsbegriff innerhalb des ästhetischen Bezugsrahmens verortet, nämlich der Autonomie der Kunst und seiner klassischen Exemplarität. Als Walesrode zuletzt die Verbrüderung des »ganze[n] deutsche[n] Volks«²² am Rütli lobt, hebt er vor allem auf Schillers dramaturgische Form der Verdichtung imaginärer Gemeinschaften ab, um in der versöhnlichen Absicht zu schließen, dass »[j]edes dieser Dramen [als] glorreicher Heldenzug« gelten dürfe, »den Friedrich Schiller für die Freiheit seines Volkes unternahm«.²³

Walesrodes Rede scheint damit in prägnanter Weise Anteil an der Kanonisierung Schillers zu haben, der erst im Zuge der Performativität des Gedenkens und der fortwährenden Rezeption zum »klassischen« Dichterkönig wird. Allerdings überdecken seine Argumente, die Schillers Volksnähe betonen, zugleich die Heterogenität und Brüche der Deutung. So wirft unter anderem der Versuch, Schillers Sprache für den hochkulturellen Umgang zu reservieren, auch ein Schlaglicht auf das Bemühen um Steuerung der zunehmenden Popularität: »Dieser Sprache, in der sich nur Hohes und Edles sagen läßt, und die das Gemeine fern hält.«²⁴

Würdigung als ein »Stück Passionsgeschichte aus dem Leben des deutschen Volkes« erfährt das bürgerliche Trauerspiel *Kabale und Liebe*, in dem Schiller »die schmachvollen Zustände seiner Zeit an das Licht der Bühnenlampen gezogen« (ebd.) habe. Walesrode zählt dazu sowohl das Schicksal der »unglücklichen Musikantentochter Louise Miller« (ebd.) als auch die Kammerdiener-Szene, in der die Kritik am Söldnertum, in »de[m] mit siebentausend Landeskindern bezahlten Brillantschmuck« (S. 15), zum Ausdruck kommt. Das Stück wird insbesondere für seine realistisch-mimetische Darstellung gelobt, deren poetische Wahrheit zu einer großen Anteilnahme im Publikum geführt habe: »Jeder fühlt's an sich, als hätt' er's mit gelebt!« (Ebd.) Eher verhalten wirkt dagegen das Lob des *Don Karlos* als Märtyrerdrama, über das Walesrode urteilt, hier schreite »die Begeisterung des Dichters für freie Menschen- und Bürgerwürde mit dem Pathos des schwungvollen Gedankens im maßvollen Kothurnschritt über die Bühne« (ebd.). Bezeichnenderweise wird an dem Stück, das der Französischen Revolution am nächsten steht, ausgerechnet »die finstere Majestät des katholischen Königs« kritisiert, die »wie ein irrer Schatten durch die Dichtung wandelt« (ebd.). Die Klimax der huldigenden Interpretationen, die Schillers Volksnähe betonen, endet mit dem Beispiel *Wilhelm Tell*, in dem »uns dagegen [frisch] der Odem der Freiheit [anweht]« (ebd.).

21 Ebd., S. 15.

22 Ebd., S. 16.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 17.

Dabei wäre aus heutiger Perspektive zu prüfen, welchen wirkungsästhetischen Voraussetzungen sich Schillers Darstellung des Volks als (s)eines potentiellen Publikums verdankt. Dahinter tritt die ohnehin vereinfachte Vorstellung des Dichters als eines vorbehaltlosen Vertreters demokratischer Absichten zurück.²⁵ Dass Schillers dramatische Konzeption in grundsätzlicher Weise immer auch die Selbstrepräsentation des Publikums eingerechnet und die – sei es in der Lektüre, sei es im Theatersaal – versammelte Gemeinde der RezipientInnen als »imaginäre Gemeinschaft«²⁶ vorstellig gemacht habe, mit der sich der Autor

- 25 Dass Schiller den Pöbel in seinen Dramen wiederkehrend in abwertender Weise adressiert, will auf den ersten Blick nicht so recht in das kanonische Bild eines ›Drei-Phasen-Schillers‹ passen. Diese Vorstellung von Schiller als einen vor der Französischen Revolution stürmerisch-drängerischen, zu Beginn der 1790er Jahre von der *terreur* abgestoßenen, infolgedessen eher (geschichts-)philosophisch tätigen und schließlich klassisch wirkenden Dramatikers, behauptet sich trotz vieler differenzierter Forschungsbeiträge auffallend nachhaltig (zumindest im nicht-akademischen Kontext). Indes haben neue, intertextuell gestützte Forschungsarbeiten erhellende Perspektiven auf die Werkpolitik der Dramen geworfen. Abgesehen von den Schiller-Handbüchern von Matthias Luserke-Jaqui bzw. Helmut Koopmann vgl. die Monographie von Jeffrey High, *Schillers Rebellionskonzept und die Französische Revolution*, New York 2004, der vom gängigen Argument des »Hoffnung-Enttäuschung-Ablehnung-Paradigma« (S. 3) spricht und dieses anhand seiner umfassenden Analyse des Werks und der Briefe Schillers zurückweist; Walter Müller-Seidels späte Deutung des Verhältnisses von Schillers Dramen zur Politik, ders., *Friedrich Schiller und die Politik. Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe*, München 2009; die akribisch aufbereitete Schiller-Biographie von Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*, 2 Bde., München 2000/2004; Jörg Roberts umfassende Studie über Schillers ästhetische Signaturen, ders., *Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsruhle und Kant-Rezeption*, Berlin und Boston 2011; Nikolas Immer, *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*, Heidelberg 2008; Thomas Boyken, *So will ich dir ein männlich Beispiel geben: Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Friedrich Schillers*, Würzburg 2014; vgl. daneben auch die neueren, um interdisziplinäre Anschlussfähigkeit bemühten Sammelbände zu Schiller, u. a. *Schillers Theaterpraxis*, hg. von Peter-André Alt und Stefanie Hundhege, Berlin und Boston 2020; *Schiller, der Spieler*, hg. von Peter-André Alt, Marcel Lepper und Ulrich Raulff, Göttingen 2013; *Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten*, hg. von Hans Feger, Heidelberg 2006; zu Schillers Rezeption vgl. *Who is this Schiller now? Essays on his reception and significance*, hg. von Jeffrey L. High, Nicolas Martin und Norbert Oellers, Rochester 2011 und *Friedrich Schiller in Europa*, hg. von Anne Feler, Raymond Heitz und Gilles Darras, Heidelberg 2014; sowie zum europäischen Denken in Schillers Schriften *Friedrich Schiller und Europa. Ästhetik, Politik, Geschichte*, hg. von Alice Stašková, Heidelberg 2007.
- 26 Helmut J. Schneider, *Der große Menschheitsaugenblick. Zu Schillers politischer Publikumsdramaturgie in ›Don Karlos‹*, in: *Schillers Theaterpraxis*, S. 9–38, hier S. 21.

punktuell zu »verbünden« versuchte,²⁷ wurde indes von den neueren, an der Rezeptionsästhetik orientierten Forschungsbeiträgen²⁸ herausgestrichen. Mit der aus Frankreich adaptierten Tableau-Dramaturgie sei es Schiller auf diese Weise gelungen, so Helmut J. Schneider, Situationen einer »kommunikative[n], das heißt mediale[n] Affirmation gemeinsamer Menschlichkeit«²⁹ herzustellen. Dass sich mit der mehr oder weniger impliziten Adressierung des Publikums aber immer auch die Möglichkeit der Spannungssteuerung und Disziplinierung verband, lässt sich insbesondere anhand der Distinktionsrhetorik des »Pöbels«³⁰ nachvollziehen. Wenn Schiller sich in der Vorrede zu den *Räubern* abfällig über einen unverbesserlichen Teil seiner Kritiker und Zuschauerinnen auslässt, wenn er in der »Schaubühnenrede« die Warnung vor einem zum »Thier« verrohten Publikum ausspricht, wenn er den Genueser Aufstand zum Zielpunkt einer aristokratischen Verschwörung macht,³¹ für die der Pöbel lediglich »das brennende

27 Als ein mediales (Zweck-)Bündnis begrift Claudia Stockinger das Verhältnis zwischen Schiller und dem »Leser als Freund«, dies., *Das Medienexperiment ›Don Karlos‹*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 16 (2006), H. 3, S. 482–503, hier insb. »I. Schillers Publikum«, S. 487 ff.

28 Vgl. die grundlegenden Studien von Alexander Pleschka, *Theatralität und Öffentlichkeit: Schillers Spätdramatik und die Tragödie der französischen Klassik*, Berlin und Boston 2012 sowie Albert Meier, *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1993; hinsichtlich Schillers zweitem Drama vgl. den nach wie vor aktuellen Beitrag von dems., *Des Zuschauers Seele am Zügel. Die ästhetische Vermittlung des Republikanismus in Schillers ›Die Verschwörung des Fiesko zu Genua‹*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 31 (1987), S. 117–136.

29 Schneider, *Der große Menschheitsaugenblick*, S. 21.

30 Zur Sozialfigur und einer Diskursgeschichte des Pöbels in der Frühen Neuzeit vgl. Roman Widder, *Pöbel, Poet und Publikum. Figuren arbeitender Armut in der Frühen Neuzeit*, Konstanz 2020, S. 26.

31 Dass *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* der Germanistik wiederholt ein Deutungsproblem aufgab, weil sich das Drama einem modernen Verständnis der »Republik« als Demokratie eher entzog, zeigte Reginald Phelps, *Schiller's Fiesco – A Republican Tragedy?*, in: *Modern Language Association* 89 (1974), H. 3, S. 442–453, auf. Phelps analysierte den Republikbegriff im Verschwörungsdrama nach dem Vorkommen der Begriffe »Gesetz«, »Republik« und »Revolution«, wobei er zu einer Feststellung gelangte, die zumindest einen Teil der Forschungsgemeinde seinerzeit irritiert haben dürfte. Phelps kam anhand seiner kontextualisierenden Analyse zu dem Schluss, dass keiner der Protagonisten tatsächlich republikanisch handle und auch das Stück im Ganzen nicht dem Ziel der Etablierung einer Volksherrschaft folge – d. h., keinem im modernen Sinn als demokratisch zu verstehendem Modell. Vgl. insb. S. 445: »No, there is no individual in this republican tragedy who can be viewed as faultlessly republican any more than there is any consistent line of action definable as ›republican‹ in a modern political sense.« Albert Meier, *Des Zuschauers Seele am Zügel*, Nachdruck, in: *Friedrich Schiller – Dramen. Neue Wege der Forschung*, hg. von Matthias Luserke-

Holz«³² abgibt – dann mag sich die Frage stellen, wie ›populistisch‹ diese Form der Wirkungssteuerung selbst gerät.

Am Beispiel von Schillers begrifflicher Abwertung des ›Pöbel‹ lässt sich von einer über den Werkkontext der Dramen hinweg beständigen und dramaturgisch kalkulierten Abgrenzung von einem bestimmten Teil des Volks ausgehen, das Schiller in erster Linie als Publikum wahrnimmt. Schillers begrifflicher Verwendung des ›Pöbels‹ in chronologischer Weise nachzugehen, stellt in dieser Hinsicht einen reizvollen Forschungsgegenstand dar, weil er eine Abwertung zu implizieren scheint und auch eher von dem Sprachregister abweicht, welches man klassischerweise mit Schiller verbindet. Anstelle des ›Volks‹, das als Suchbegriff zu unscharf gewesen wäre, eignet sich der ›Pöbel‹ auch deshalb für eine kontextualisierende Wortanalyse, als er in den Dramen hinreichend oft genug verwendet wird und der Gebrauch zugleich auf 18 Verwendungen begrenzt bleibt. Diese sollen nun – unter Hinzunahme der Begriffsverwendungen in ausgewählten dramaturgischen Programmschriften – näher in den Blick genommen werden.

Obwohl im Rahmen dieses Aufsatzes kein vollständiger Überblick über die Semantik der Plebs in den Dramen gegeben werden kann, möchte ich untersuchen, in welchem Kontext die Schimpfreden dort Verwendung finden. Dabei sind auch wortsemantische Aspekte zu berücksichtigen, insofern diese Aufschluss über die Publikumssteuerung in Schillers Dramen geben können.³³ Zu den sozialgeschichtlichen Bedingungsfaktoren des um 1800 längst zum literarischen Topos gereiften Begriffs hat Roman Widder jüngst festgestellt, dass die bereits in den Regelpoetiken des 17. Jahrhunderts latente Sozialfigur des Pöbels nicht isoliert von einem expandierenden Zeitschriften- und Buchmarkt be-

Jaqui, Darmstadt 2009, S. 35–55, aktualisierte diese Interpretation um die Dimension der ästhetischen Vermittlungsabsicht des Dramatikers, vgl. S. 43 f.: Bei Schiller stehe »nicht der stoffliche Kontrast zwischen zwei eindeutig positiv bzw. negativ gewerteten Herrschaftsauffassungen im Vordergrund, sondern deren Wirkung auf den Rezipienten. Genauer gesagt: der Gehalt des Stückes liegt nicht in den inhaltlichen, diskursiven Auseinandersetzungen der Dramenfiguren begründet und konkretisiert sich daher auch nicht in einer begrifflich faßbaren politischen Aussage. Bei Schiller ist vielmehr alles auf die Kommunikation zwischen Text bzw. Darstellung auf der Bühne und Leser bzw. Zuschauer abgezielt, so daß sich der Sinngehalt erst in der Reaktion des Publikums erschließt.«

³² NA 4, S. 52.

³³ Vgl. Widder, Pöbel, Poet und Publikum, S. 55: »Dass das Volk als Substanz und Ideal des Politischen mit dem ökonomischen Pöbel der Armut und dem literarischen Pöbel der Bildung vieles gemein hat, liegt nicht zuletzt daran, dass sich Volk und Pöbel als zwei Seiten eines Terms deuten lassen, der im Lauf der Frühen Neuzeit immer mehr an Bedeutung gewinnt, nämlich der Bevölkerung.«

trachtet werden könne.³⁴ Die aus diesem Prozess der Ökonomisierung hervorgegangene »Universalisierung des Publikums« rechnet Widder zu den politischen Effekten, welche »mit einem Bedürfnis nach Zensur und Reglementierung der Öffentlichkeit einher[gegangen]«³⁵ seien. An diese Perspektive anschließend, möchte ich der folgenden Untersuchung den Gedanken voranstellen, dass der Bezugsrahmen des Pöbels als Gegenbild des Publikums bei Schiller immer auch einem grundsätzlicheren Projekt, nämlich dem Programm der ästhetischen Erziehung verpflichtet ist.³⁶ Auch wenn er dort den Begriff des »Pöbels« nicht gebraucht, bleibt sein Anspruch in untrennbarer Weise mit seinem Adressatenkreis und der eigenen Daseinsberechtigung als *poeta doctus* verbunden,

sich nach einem Gesetzbuch für die ästhetische Welt umzusehen, da [...] der philosophische Untersuchungsgeist durch die Zeitumstände so nachdrücklich aufgefordert wird, sich mit dem vollkommensten aller Kunstwerke, mit dem Bau einer wahren politischen Freiheit zu beschäftigen.³⁷

In welcher Weise diese Verpflichtung gegenüber seinem Publikum immer wieder (re-)aktiviert und »schillernd« wird, möchte ich nun anhand der negativ apostrophierten Figur des Pöbels erörtern.

II. Verwendungsweisen des Pöbel-Begriffs in den Dramen und philosophischen Schriften

In den Dramen findet sich der Begriff des »Pöbels« zunächst in einem Paratext (der Vorrede) zu den *Räubern*, wohingegen er in der *Verschwörung des Fiesko zu Genua*, *Don Karlos*, *Wallensteins Tod* und *Maria Stuart* nur mehr dramatisch funktionalisiert wird. Nimmt man ausgewählte, auf die Wirkung des Schauspiels berechnete Reden und Schriften wie *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* und die *Gedanken über das Gemeine und Niedrige in der Kunst* hinzu, kommt man auf insgesamt 25 Verwendungen. Dass sich dar-

34 Dieser habe entschieden am gesellschaftlichen Strukturwandel sowie einer ohnehin oszillierenden Grenzziehung zwischen dem »Privatimen« und »Öffentlichen« mitgewirkt, argumentiert ders., ebd., S. 325 ff.

35 Ebd., S. 353.

36 Einen ähnlichen Zusammenhang zwischen dem zwar verworfenen »Pöbel«, aber möglicherweise durch Erziehung zu »bessernden« Teil des Publikums stellte bereits Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* her, vgl. ebd., S. 351–355.

37 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Zweiter Brief, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. V: Philosophische Schriften, 6. Aufl., München 2005, S. 312–314, hier S. 313.

aus noch kein statistischer Befund ableiten lässt, ist klar, allerdings zeigt sich an den verschiedenen Gebrauchskontexten, dass Schillers Wahrnehmung des ›Pöbels‹ und seine nach Außen intendierte, stilisierte Eigendarstellung eine große Dynamik aufweist. In der ›Schaubühnenrede‹ (1784) beispielsweise bezeichnet er den Pöbel als »Thier«,³⁸ dessen Hang zu »[b]acchantische[n] Freuden« und zum »verderbliche[n] Spiel«³⁹ allein die Bühne kanalisieren könne; ein anderes Mal fasst Schiller ihn dort als weit um sich greifend, als leichtgläubig, und doch fürchtenswert.

Folgt man dem Eintrag im Wörterbuch der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm, wurde mit dem ›Pöbel‹ im 18. Jahrhundert im Allgemeinen eine »Volksmenge«, im Besonderen dann auch ein bloßer »Volkshaufen« bezeichnet, zu dem die »niedern Stände«, »das gemeine, rohe Volk« zählten.⁴⁰ Setzt man mit Conzes, Brunners und Kosellecks Definition des ›Pöbels‹ im *Historischen Lexikon zur politisch-sozialen Sprache* an, ist mit dem Begriff keine »notwendigerweise [...] pejorative Bedeutung verbunden« gewesen.⁴¹ Doch sei der Begriff

38 NA 20, S. 100.

39 Ebd.

40 Das *Deutsche Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm [abgekürzt: DWB], 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Bd. 13, Sp. 1950, fasst den Pöbel als »1) volk, volksmenge, einwohnerschaft, leute im allgemeinen, sodann (oft mit einem adjectiv) das gemeine, geringe volk, die niedern stände, endlich der grosze haufen, das gemeine, rohe volk, rohe leute überhaupt in bezug auf that, wort oder gesinnung«, wozu Beispiele in chronologischer Ordnung gegeben werden (»mhd. bis ins 15. jahrh.«; »nhd. im 16. jahrh.«; »im 17. bis in den anfang des 18. jahrh.«; »einige neuere beispiele«). Zum Gebrauch im 18. Jahrhundert werden folgende Bedeutungen und Attribuierungen des Pöbels vermerkt: ›blind‹, ›unverständlich‹, ›nährisch‹, ›Neuerung suchend‹, ›abergläubisch‹, ›ohne Vernunft‹, »ein tier mit vielen füzen ohne haupt«, vgl. »PÖBEL, m.«, DWB, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=Po5903#0> (15.10.2021).

41 Dass der Begriff eine »soziale Unschärfe« behalten habe, führt Werner Conze auf die seit dem 17. Jahrhundert zunehmend schwierige Abgrenzung innerhalb der Zwischenschichten (bspw. zwischen den Kleinbauern auf dem Land und den Gesellen in der Stadt) zurück, vgl. ders., ›Proletariat‹, ›Pöbel‹, ›Pauperismus‹, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5: Pro-Soz, hg. von dems., Otto Brunner und Reinhart Koselleck, Stuttgart 1984, S. 27–68, i. e. S. 29–37, insb. S. 30; allerdings verweist er auch darauf, dass bereits Luther unter den ›Pöbel‹ v. a. die Knechte und das nur in Hilfsdiensten bei Bauern beschäftigte Gesindel gefasst habe (vgl. ebd., S. 29 f.); Conzes These, mit dem ›Pöbel‹ sei zunächst »nicht notwendigerweise eine pejorative Bedeutung« verbunden gewesen, widerspricht Widder, Pöbel, Poet und Publikum, S. 13.

»von den in der Regel distanzierten Autoren, die sich nicht zum ›Pöbel‹ zählten, herabsetzend verwendet«⁴² worden.

So auch von Schiller, dessen adjektivische Verwendung in seinen *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* das »Pöbelhafte« als etwas »Niedriges« fasst und mit diesem eine im Grunde genommen nicht der geistigen »Veredelung« fähige Kunst- und Denkart bezeichnet.⁴³ Dass sich Schiller im Verlauf seiner dramatischen Karriere gegenüber dem Pöbel jedoch in unterschiedlicher Zielrichtung und Modalität abgrenzt, wird sich an einem chronologischen Gang durch seine Dramen zeigen. Dabei scheint das Distinktionsbedürfnis zu Beginn (noch) vor allem aus zensurpolitischen Motiven zu erfolgen, wie Schillers Vorrede zum Erstdruck der *Räuber* 1781 nahelegt.

1. Warnung vor dem »Pöbel, der den Ton angibt«: Vorrede und Exposition der *Räuber*

Dass Schiller vergleichsweise früh auf Abstand zum Pöbel geht, und den Begriff situativ einsetzt, um bestimmte Steuerungseffekte zu erzielen, veranschaulicht zuallererst seine Vorrede zur ersten Auflage der *Räuber*. Indem er vor der Aufführung des Schauspiels auf der Bühne warnt, wie um sich von der Verantwortung für seine Wirkung vorab zu entlasten, appelliert er an den Leser, »daß er sich nicht von einer schönen Seite bestechen lasse, auch den häßlichen Grund zu schätzen.«⁴⁴ So träte mit Franz Moor und den Räufern durchaus mancher Charakter auf, der »das feinere Gefühl der Tugend beleidigt, und die Zärtlichkeit unserer Sitten empört.«⁴⁵ Offenbar sieht sich Schiller ob des provokativen Gehalts seines Erstlingsdramas darauf bedacht, das Publikum mäßigend auf den Inhalt einzustimmen.⁴⁶ So kann der Vorrede eine doppelte rhetorische

42 Conze, ›Proletariat‹, ›Pöbel‹, ›Pauperismus‹, S. 29; diesen Aspekt vertieft Widder, Pöbel, Poet und Publikum, im Rahmen seiner umfangreichen diskurs- und sozialgeschichtlichen Studie, die einen Zeitraum vom frühen 17. Jahrhundert bis etwa 1750 umfasst; Schiller bleibt von der Analyse ausgenommen.

43 Vgl. NA 20, insb. S. 242 f.

44 NA 3, S. 8.

45 Ebd., S. 5.

46 Vgl. Nikola Roßbach, ›Die Räuber. Ein Schauspiel‹ (1781), in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart 2011, S. 1–44, hier S. 11; außerdem Steffen Martus, Enttäuschung am Anfang. Aufmerksamkeitssteuerung in Schillers ›Die Räuber‹, in: Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, hg. von Claude Haas und Andrea Polaschegg, Freiburg i.Br. 2012, S. 317–336, hier insb. S. 318 f.

Strategie zugeordnet werden, nämlich das Debüt gegen seine Kritiker zu verteidigen, und zugleich für die Lektüre zu werben. Sein eigener Anspruch sei es, behauptet Schiller darin, »das Laster zu stürzen, und Religion, Moral und bürgerliche Geseze an ihren Feinden zu rächen«. ⁴⁷ Damit rechtfertigt er sich vorab auch gegen die Kritiker, deren Vorwurf, »das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit« zu zeigen »und in seiner kolossalischen Grösse vor das Auge der Menschheit [zu] stellen«, ⁴⁸ Schiller gewissermaßen antizipiert und sich zu eigen macht. ⁴⁹ Mit der Warnung vor dem ›Pöbel‹ bezieht er sich im Paratext zu den *Räubern* vor allem auf die Leserschaft, von deren Gesinnung er »nicht ganz versichert« ⁵⁰ sei, wie er schreibt:

Der Pöbel, worunter ich keineswegs die Gassenkehrer allein will verstanden wissen, der Pöbel wurzelt (unter uns gesagt) weit um, und gibt zum Unglück – den Ton an. Zu kurzfristig mein Ganzes auszureichen, zu kleingeistig mein Grosses zu begreifen, zu boshaft mein Gutes wissen zu wollen, wird er, fürcht' ich, fast meine Absicht vereiteln, wird vielleicht eine Apologie des Lasters, das ich stürze, darinn zu finden meynen, und seine eigene Einfalt den armen Dichter entgelten lassen, dem man gemeiniglich alles, nur nicht Gerechtigkeit wiederfahren [sic] läßt. ⁵¹

Darin artikuliert sich unmissverständlich die Sorge, dem Dramatiker, also ihm selbst, könne die Wirkung der Darstellung des Lasters im Verhalten Franz Moors, vor allem aber in der Räuberbande zum Nachteil werden und seinen Ruf für alle Zeit diskreditieren. Obwohl Schiller hier mit der anfänglichen Abgrenzung von den »Gassenkehrer[n]« ein durchaus ständisches Distinktionsbewusstsein signalisiert, ruft er mit dem »Pöbel« sodann eine weiter gefasste, negative Vorstellung des Publikums hervor, die zur Abschreckung dient und ungewünschten Rezeptionsweisen vorbeugen soll – wie beispielsweise einer zu großen Einfühlung oder einer zu großen Identifikation mit den »unmoralische[n] Charaktere[n]«, ⁵² präsent mochte seinerzeit auch noch das wenige Jahre zuvor

47 NA 3, S. 5.

48 Ebd.

49 Dass sich Schiller hier bereits um eine Rechtfertigung für die Darstellung auch ›gemeiner‹ Handlungen bemüht, weist bereits auf seine späteren *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* voraus – die u. a. darauf zielen, die Bandbreite darstellbarer Themen zu erweitern.

50 NA 3, S. 8.

51 Ebd.

52 Ebd., S. 7.

grassierende Werther-Fieber gewesen sein.⁵³ Es klingt daher wie ein Rettungsversuch seines Dramas vor der Zensur, wenn Schiller polemisiert, »[n]och so viele Freunde der Wahrheit mögen zusammenstehen, ihren Mitbürgern auf Kanzel und Schaubühne Schule zu halten, der Pöbel hört nie auf, Pöbel zu seyn, und wenn Sonne und Mond sich wandeln, und Himmel und Erde veralten wie ein Kleid.«⁵⁴

Im »Pöbel« tritt dem Leser eine Vorstellung entgegen, die den unverbesserlichen Teil des Publikums umfasst – und zwar jenen, der sich in seiner Voreingenommenheit als bildungsresistent erweist. Auch hier lässt die Vorrede eine Strategie der Immunisierung erkennen, indem sie die VertreterInnen der zwei denkbar ungünstigsten Fälle einer fehlgeleiteten Rezeption – eine zu übersteigerte Publikumsreaktion wie auch eine zu harsche Theaterkritik – mit dem vauseilenden Vorwurf belegt, nicht über die gebotenen Fähigkeiten zur Affektmäßigkeit zu verfügen.

Betrachtet man den provokativen Inhalt der Ersten Szene, so erscheint der Pöbel-Begriff allerdings sogleich in einem gänzlich anderen, und eher politisierenden Kontext, der auf die Unterminierung gesellschaftlicher Konventionen hinausläuft. Hier nämlich polemisiert Franz gegen die »gemeinschaftliche[n] Pakta, die man geschlossen« habe, »die Pulse des Weltzirkels zu treiben« und erkennt in ihnen reglementierende »Anstalten, die Narren im Respekt und den Pöbel unter dem Pantoffel zu halten, damit die Gescheiden es desto bequemer haben.«⁵⁵

Vergleicht man die Verwendungsweise des »Pöbels« in der Vorrede mit jener im Ersten Aufzug, tritt ein Kontrast zutage, der Schillers Bewusstsein um die (zensurpolitische) Notwendigkeit der inhaltlichen Brechung und ästhetischen Disziplinierung des Publikums umso deutlicher macht. Während die politische Kritik an den bestimmenden Kräften des »Weltzirkels« gerade in Franzens Monolog angebracht werden konnte – von einer offenkundig abstoßenden Figur in einem offenkundig überspannten, wertnegierenden Kontext –, so muss die Vorrede als eine dem Lesepublikum geltende Bemühung um Rahmung verstanden werden, die den provokativen Inhalt des Schauspiels auf die Absicht zurückbiegen sollte, ein publikumswirksames Beispiel moralischer Unterrichtung zu geben.

53 Vgl. Harald Neumeyer, *Anomalien, Autonomien und das Unbewusste. Selbstmord in Wissenschaft und Literatur von 1700 bis 1800*, Göttingen 2009, S. 34 f., der die »Selbstmorde-Epidemie« weniger als »ein historisches denn ein diskursives Ereignis« versteht.

54 NA 3, S. 8.

55 Ebd., S. 19.

Zur Aufführungsgeschichte der *Räuber* muss kaum mehr betont werden, welches Spektakel die Mannheimer Inszenierung darstellte; vielfach zitiert wurde der Augenzeugenbericht von der Uraufführung, der von »rollende[n] Augen« des Publikums und einigen Ohnmachten berichtete.⁵⁶ Insofern war Schillers in der Vorrede ausgesprochene Fremdzuschreibung des Pöbels als Immunisierungsstrategie durchaus vorausschauend gewesen. Im Vergleich zu den zensurpolitischen Änderungen, zu denen Dalberg gezwungen war, mochte sie Schiller als effektiveres Mittel gedient haben, um sich aus der Schusslinie zu bringen und seinen gleichermaßen ästhetischen wie pädagogischen Anspruch zu betonen. Dalbergs entschärfende Inszenierung durch die altdeutsche Kostümierung und geschichtliche Verlegung der Handlung in die Zeit des Faustrechts tat das Ihre, um eine Aufführung auf der Mannheimer Bühne zu ermöglichen, ohne die von Schiller kalkulierte Wirkung gänzlich preiszugeben.⁵⁷

2. Politisierung des Pöbels in *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*

Adressiert Schiller den Pöbel in seiner Vorrede zu den *Räubern* zunächst noch direkt, indem er ihn als negative Projektion des Publikums entwirft, funktionalisiert er ihn in *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* ausschließlich poetisch. Es ist hier nicht mehr Schiller selbst, der das Wort gegen den Pöbel führt und sich auf diese Weise von ihm abzugrenzen versucht; vielmehr legt er ihn seinen Protagonisten in den Mund, um sich der wachsenden Bedeutung der Plebs dramaturgisch zu bemitteln. Dem Pöbel erwachsen dabei verschiedene Zuschreibungen, die nicht zuletzt abhängig von den Rollen sind, die den Pöbel adressieren.

Im Dreizehnten Auftritt des Ersten Aufzugs erkennt zuallererst Kalkagno den »Pöbel« als wichtige Bevölkerungsgruppe, derer man sich versichern müsse, um den Aufstand gegen die Doria zu betreiben. Mit politischer Klugheit bemerkt er, dass der Umsturz Gianettinos nicht ohne die Unterstützung des städtischen Proletariats erreicht werden könne. Daher zieht er den Republikaner

56 Anton Pichler, Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim, Mannheim 1879, S. 67 f. Zit. nach Friedrich Schiller, *Die Räuber. Erläuterungen und Dokumente*, hg. von Christian Grawe, Stuttgart 2009, S. 171 (»IV. Dokumente zur Entstehung und Uraufführung«).

57 Wenngleich bekannt ist, dass Schiller der eigenmütige und »selbstherrliche« Umgang des Intendanten mit seinem Bühnenmanuskript ärgerte, vgl. Roßbach, »Die Räuber. Ein Schauspiel« (1781), S. 1.

Verrina ins Vertrauen, und fragt, ob »vier Patrioten genug seyn«⁵⁸ würden, um »die mächtige Hyder« der Tyrannei »zu stürzen« (I, 13):

KALKAGNO: Werden wir nicht den Pöbel aufrühren? Nicht den Adel zu unsrer Parthey ziehen müssen?⁵⁹

Dass es eines ›charismatischen‹ Demagogen brauchen werde, um neben den Aristokraten auch die unteren Stände für die Staatsaktion einzunehmen, »er-rät« Verrina sofort. Beide werden sich einig, dass die Verschwörung nur mit-hilfe Fieskos gelingen werde. Dieser wiederum trifft bereits selbst Vorkehrungen, um die *occasione*, die günstige Gelegenheit des Staatsstrechs für seine Ambitionen zu nutzen. Indem er Muley Haßan als Spion engagiert, betreibt er politische Meinungsforschung (II, 4), lange bevor ihn der engere Kreis der Verschwörer für ihre Sache gewinnen kann. So beauftragt Fiesko den Mohren zu sondieren, wie »man von Doria und der gegenwärtigen Regierung«⁶⁰ denke und erfährt, dass Gianettino ebenso wie die mit den Doria verbündeten Franzosen »bis in den Tod [gehaßt]« würden.⁶¹ Auch versäumt Fiesko nicht, Haßan zu fragen, »was [...] denn über [s]ein lustiges Leben«⁶² geflüstert werde. Nachdem ihm der Mohr zu berichten weiß, dass viele Genuesen seinen Rückzug aus der Politik bedauern würden, stellt Fiesko weitere Fragen, die darauf zielen, mehr über die Interessen der Stadtbevölkerung zu erfahren. Dabei werden unterschiedliche Berufsgruppen, vor allem aber die Betreiber und Besucher von »Kaffeehäusern, Billardtischen, Gasthöfen, Promenaden«, »dem Markt« und »der Börse«⁶³ ins Visier genommen, deren politische Gesinnung der Mohr bereits ausgekundschaftet hat. (Jede der erfragten Informationen lässt er sich dabei mit weiteren »Zecchinen« bezahlen.) Nachdem Fiesko auch die Meinung der Seidenhändler, dem für den Wohlstand der Hafenstadt wichtigsten Berufszweig, erfahren hat, wird zuletzt deutlich, dass auch »die armen Sünder« Fiesko unterstützen würden:

58 NA 4, S. 36.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 42.

61 Deutete Boyken, Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Friedrich Schillers, S. 150, den Habitus des Mohren in Bezug auf seine Hilfsdienste gegenüber Fiesko als widersprüchlich, kann seine Figurenanlage m. E. durchaus als kohärent verstanden werden. Die Inbrandsetzung der Stadt befiehlt er als Reaktion auf die Verachtung, die ihm von Fiesko immer wieder entgegenschlägt, um sich an ihm als konkurrierenden »Anführer einer marodierenden Bande« zu rächen, der jene ›rottierende Menge‹ repräsentiert, die dem Pöbel im Drama zugerechnet wird.

62 NA 4, S. 42.

63 Ebd., S. 43.

MOHR: Euer sind sie Seel und Leib.

FIESKO: Das freut mich. Sie geben den Ausschlag beim Pöbel zu Genua.⁶⁴

Mit dieser sarkastischen Bemerkung, die am Ende der demoskopischen Meinungsumfrage steht, wird relativ deutlich, welche Strategie Fiesko verfolgt und welche der städtischen Bewohner er zum Pöbel rechnet: es sind vor allem die an die Spiel- und Trunksucht, an den Luxus und die Libertinage der Stadt »verlorenen« Sünder, die ihm den Weg zur Macht bahnen sollen.⁶⁵ Dass dieses Kalkül auch davon bedingt wird, dass es der Stadt an der politischen Partizipation des Patriziats mangelt, wird wenig später im Fünften Auftritt des Zweiten Aufzugs veranschaulicht. Dort berichten eine Reihe von Mitgliedern des Senats von Gianettinos Sabotage der Prokuratorenwahl. Als sich Zibo über die Beschädigung der republikanischen Institutionen ereifert und fragt, »was Genua beschliesse[n]«⁶⁶ solle, entgegnet ihm Fiesko:

FIESKO: Genua? Genua? Weg damit, es ist mürb, bricht, wo Sie es anfassen. Sie rechnen auf die Patrizier? Vielleicht weil sie saure Gesichter schneiden, die Achsel zuken, wenn von Staatssachen Rede wird? Weg damit. Ihr Heldenfeuer klemmt sich in Ballen levantischer Waaren, ihre Seelen flattern ängstlich um ihre ostindische Flotte.⁶⁷

Schiller inszeniert das Verschwörungsdrama um Fiesko, dessen Politstrategie von der Demoskopie zur Demagogie, von der Meinungsforschung zur kalkulierten Volksaufwiegelung führt, als Staatskrise eines maroden Tugendrepublikanismus, der insbesondere mit den frühkapitalistischen Interessen⁶⁸ des Bürgertums und der Saturiertheit der Privilegierten zu kämpfen hat. Er teilt

64 Ebd.

65 Die mangelnde republikanische Gesinnung der Genuesen kritisiert insbesondere Karl S. Guthke, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Schwierigkeiten beim Schreiben der Geschichte*, in: Ders., *Schillers Dramen – Idealismus und Skepsis*, Tübingen 1994, S. 65–94, hier S. 80, der in Schillers »betonten Hinweisen auf das genuesische Volk« die (vermeintliche) Zielrichtung des Dramas – den republikanischen Umsturz – ad absurdum geführt sieht. In kurioser Verkennung von Schillers kalkulierter Darstellung der Plebs empört sich Guthke, dass »dieses Volk [...] ein wetterwendischer Pöbel ohne menschliche Signifikanz« sei: »ob es Gerechtigkeit oder Despotie verdient, ist ohne Belang.«

66 NA 4, S. 45.

67 Ebd.

68 Zur Depravation »klassisch-republikanischer« Normen in Schillers Darstellung der Genueser Handelsgesellschaft vgl. Viktoria Take-Walter, *Zur Korruptierbarkeit der Liebe in Schillers Verschwörung des Fiesko zu Genua*, in: *Literarische Aushandlungen in Liebe und Ökonomie*, hg. von ders. und Paul Keckeis, Berlin 2022, S. 69–85.

damit auch eine der zentralen Bedeutungsnuancen des Pöbel-Begriffs im späten 18. Jahrhundert, zu dem Conze bemerkt:

Die Negation politischer Kompetenz und Verantwortung wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sekundär begriffsbildend. Das Partizipationsproblem kündigte sich an und wurde seit der Französischen Revolution aktuell. Im Begriff ›Pöbel‹ gingen nun die alte, naturgegebene Ausschließung der ungebildeten, rohen Unterschicht und die bewußt gemachte Abwehr gegen modern-naturrechtlich begründete Gleichheitsforderungen ineinander über.⁶⁹

Die Unterscheidung der Bevölkerung in einen aktiven, politisch mündigen Teil der Staatsbürger und mandatorisch passiven, nicht über das Wahlrecht verfügenden Teil, lässt auch Kant in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798)⁷⁰ als tendenziell problematisch erscheinen, wenngleich er den Gegensatz dort staatsrechtlich fasst.⁷¹ Indem Kant »dem Wort Volk (populus)« zunächst allgemein »die in einem Landstrich vereinigte Menge Menschen« zuordnet, »in so fern sie ein Ganzes ausmacht«,⁷² weist er im Grunde genommen bereits auf die Unzulänglichkeit eines ethnischen Konzepts der ›Nation‹ (gens) hin, die er als »Theil [...], welcher sich durch gemeinschaftliche Abstammung für vereinigt zu einem bürgerlichen Ganzen erkennt«,⁷³ fasst. Akzentuiert wird darin die Voraussetzung, dass Bürger (nur) diejenigen dieses »Ganzen« sind, die sich den gleichen Gesetzen verpflichtet wissen.⁷⁴ In exkludierender Absicht wird der andere »Theil, der sich von diesen Gesetzen ausnimmt (die wilde Menge in diesem Volk)«, als »Pöbel (vulgus)« abgewertet, »dessen gesetzwidrige Vereinigung das Rottieren (agere per turbas) ist; ein Verhalten, welches ihn von der Qualität eines Staatsbürgers ausschließt.«⁷⁵

Obwohl Schillers Fiesko-Drama über ein Jahrzehnt vor Kants *Anthropologie* entstanden war (und somit noch keine Kenntnis von Kants Abhandlung veran-

69 Conze, ›Proletariat‹, ›Pöbel‹, ›Pauperismus‹, S. 33.

70 Vgl. Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: Kants gesammelte Schriften, Bd. VII: Erste Abtheilung: Werke. Der Streit der Fakultäten. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Zweiter Theil, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1907, S. 311–320 (»C. Der Charakter des Volks«).

71 Vgl. Reinhard Brandt, *Kritischer Kommentar zu Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), Hamburg 1999, S. 449 f.

72 Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, S. 311.

73 Ebd.

74 Ingeborg Maus, ›Volk‹ und ›Nation‹ im Denken der Aufklärung, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik* (1994), H. 5, S. 602–612, hier insb. S. 607 ff.

75 Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, S. 311.

schlagt werden kann),⁷⁶ mochte seine Darstellung des unterprivilegierten Teils der genuesischen Bevölkerung, dem »rottierenden« Handelsvolk aus Tuchhändlern und Spekulanten oder Auftragsmördern wie dem Mohren, ähnlichen Vorstellungen entsprungen sein – wenngleich das Figurenpersonal der *Verschöpfung* ein psychologisch facettenreiche(re)s Tableau frühneuzeitlicher Urbanität sichtbar werden lässt. Das von den Eigeninteressen des Bürgertums überzeichnete Bild einer kollabierenden Stadtrepublik scheint so nicht nur die Topographie und das Atmosphärische der Darstellung zu bestimmen, sondern auch auf Schillers Erfahrungswirklichkeit einer gesellschaftlichen Umbruchssituation am Ende des 18. Jahrhunderts beziehbar zu sein. Mit seinem Fiesko entwickelt er einen inmitten von amourösen, politischen und finanziellen Spekulationen scharf kalkulierenden, »[s]taatsklugen Kopf«,⁷⁷ der unterschiedliche, zum Teil auch gegenläufige Perspektiven auf die Legitimation von Herrschaft eröffnet. Die Kippfigur, die Schiller anhand seines Protagonisten (hier wie auch in den meisten anderen Dramen) inszeniert, ist die zur Hybris gesteigerte Anmaßung des Helden, die notwendigerweise zu seinem Fall führen muss. Im Fiesko-Drama (wie auch im *Wallenstein*) wirft die Möglichkeit eines solchen Aufstiegs zugleich aber auch ein Licht auf die politische Mentalität der Unterstützerschaft, des städtischen »Publikums«, in dem sich das Theaterpublikum spiegeln konnte. Anhand des Grafen von Lavagna, so scheint es, übt Schiller das Publikum in die Beurteilung dessen ein, was als sanktionsfähiges oder aber angemessenes politisches Verhalten gelten könnte. In einem gefüllten Theatersaal mochte daher die oben zitierte, eher verwegene Äußerung Fieskos leicht zum Stimmungsbarometer gegenüber einer politischen Beobachtung des späten 18. Jahrhunderts geraten, ob für den politischen Machterhalt in Zukunft weniger die ständischen Privilegien und die Ehrenkodizes⁷⁸ als vielmehr die Demographie der gemeinen Bevölkerungsschichten den Ausschlag geben werde. Für die von Schiller in effektsteuernder Weise überzeichnete Darstellung der Genuesen spricht daher auch, dass Fiesko in der Wahrnehmung der *dramatis personae*, die dem dritten und letzten Stand angehören, durchweg positiv attribuiert wird. Nirgends wird das deutlicher als in der Tierparabel, die Fiesko entwirft,

76 Dass Schiller allerdings bereits im Jahr der Veröffentlichung von Kants *Anthropologie* Interesse, ja sogar »Verlangen« bekundete, diese zu lesen, geht aus einem Brief an Goethe vom 22. 12. 1798 hervor, vgl. NA 30, S. 15.

77 NA 4, S. 10.

78 Als Verstoß gegen eine Kommunikation, die in Schillers genuesischer Stadtrepublik »im Medium der Ehre« geführt wird, deutet Gesa Dane, »Zeter und Mordio«. Vergewaltigung in Literatur und Recht, Göttingen 2005, S. 113 ff., hier zitiert S. 115, Berthas Vergewaltigung durch Gianettino.

um sich den in biblischer Zahl versammelten »[z]wölf Handwerker[n]« als Anführer zu präsentieren (II, 8).⁷⁹ Indem er sich als »Löwe«⁸⁰ insinuiert und alle anderen Regierungsformen außer der Monarchie verwirft, holt er die Zustimmung einer eher unmündig erscheinenden Bürgerschaft für seinen uneingeschränkten Herrschaftsanspruch ein.⁸¹ Hier zeichnet Schiller eine keineswegs »aufgeklärte« Bürgerschaft, die sich als Vorbild eines mündigen, demokratischen Staatsvolks verstehen ließe. Vielmehr entwirft er in Fieskos Unterstützern das Bild einer leichtgläubigen Menge, die entweder von seiner Performance⁸² geblendet ist oder aber beherrscht werden will. Fiesko gilt dies gleichviel. Die Unterstützung des »Volk[s] und Senat[s]« versteht er in opportuner Weise als politischen (Rücken-)»Wind«, den er »benu[t]zen« wolle.⁸³ Den Genuesen wiederum gilt er als ein politischer Kandidat, der für das Amt des Prätendenten geeignet ist, weil er Charisma und rhetorische Eloquenz – die in der Sprachlogik des Dramas gleichbedeutend mit der Kompetenz des Protagonisten ist – auf eindrucksvolle Weise vereint. Als einen durch seine Schönheit hervorragenden Charakter zeichnet auch Bellas Botenbericht (II, 11) den Grafen, dessen Auftritt in der Stadt »so schön« gewesen sei:

BELLA: Der Graf lebt und ist ganz. Ich sah ihn durch die Stadt galoppieren. Nie sah ich unsern gnädigen Herrn so schön. Der Rapp pralte unter ihm, und jagte mit hochmütigem Huf das andrängende Volk von seinem fürstlichen Reiter.⁸⁴

Diskutabel wäre hierbei, ob Schiller das aristotelische Konzept der *Vita activa* im Protagonisten zu retten versucht, oder er es im ständig wechselnden, changierenden Verhalten Fieskos nicht vielmehr in Frage stellt, das ihm in der For-

79 NA 4, S. 47 ff.

80 Ebd., S. 50.

81 Vgl. Charlotte Craig, *Fiesco's Fable: A Portrait in Political Demagoguery*, in: *Modern Language Notes* 86 (1971), German Issue, S. 393–399; zur politischen Mehrdeutigkeit der Fabel vgl. Viktoria Walter, *Historiographische Praxis und politische Ästhetik. Die Tierparabel in Schillers *Verschwörung des Fiesko zu Genua**, in: *Rhetorik und Geschichte: Ein internationales Jahrbuch* 38 (2019), H. 1, S. 38–52.

82 Von einer dramatischen »Polit-Performance« spricht auch Mirjam Springer, »Ich mus mich im offenen dehnen.« *Körper-Erzählungen im *Fiesko**, in: *Schillers Theaterpraxis*, S. 55–74, hier S. 62, und bezieht diese gar auf die Genueser Bevölkerung selbst; in Schillers atmosphärischer Inszenierung des Tumults am Ende macht Springer eine »massentheatralische performance« (ebd.) aus.

83 NA 4, S. 50.

84 Ebd., S. 51 f.

schung den Ruf eines machiavellistischen Helden eingetragen hat.⁸⁵ Die Tendenz zu einer gebrochenen Darstellung antiker Bürgergesinnung deutet sich jedenfalls auch in dem von Kalkagno zu Beginn gegebenen, verzerrten Bild von der organischen Einheit der Stadt an (»Wärme mir einer das verdroschene Mährgen von Redlichkeit auf, wenn der Banquerott eines Taugenichts, und die Brunst eines Wollüstlings das Glück eines Staats entscheiden. Bei Gott Sacco! Ich bewundere in uns beiden die feine Spekulation des Himmels, der das Herz des Körpers durch die Eiterbeulen der Gliedmaßen rettet – Weiß Verrina um deinen Anschlag?«⁸⁶). Die städtischen Bewohner werden in der sarkastischen Bemerkung Kalkagnos zu degenerierten »Gliedmaßen« des republikanischen Körpers, der von Fäulnis befallen ist.

Was die gegnerische Partei, das Gefolge des Prätendenten Gianettino betrifft, bleibt es auch diesem nicht verborgen, dass Fiesco sowohl die städtische als auch adelige Bevölkerung hinter sich versammeln kann. Lomellin warnt daher in II, 12:

LOMELLIN: Der Pöbel ist freilich das brennende Holz, aber der Adel gibt seinen Wind dazu. Die ganze Republik ist in Wallung. Volk und Patrizier.⁸⁷

Fiesco stellt vor allem deshalb eine Gefahr für die Macht der Doria dar, weil er ständeübergreifend populär ist. Dass er zunehmend überheblicher wird, bemerken vornehmlich die Verschworenen, die ihm immer skeptischer gegenüberstehen. Fieskos Forderung ihrer unbedingten »Subordinazion«⁸⁸ in III, 6 – eine Szene, die wiederum auf Schillers *Wallenstein* vorausweist – offenbart nicht nur die zunehmende Selbstüberschätzung des Protagonisten. Sie lässt zugleich erkennen, dass Fiesco das Misstrauen ignoriert, das ihm von den Verschwörern entgegenschlägt. Der Versuch, die anderen mit selbstbewussten Beteuerungen zu überzeugen, verfängt jedoch kaum. So stößt schon seine Behauptung am Ende des Zweiten Akts (II, 18) auf Befremden, er könne »die Stadt von Land und Wasser bestürmen [lassen]«:

85 Vgl. u. a. Kurt Wölfel, Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik, in: Schiller und die höfische Welt, hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 318–341; Peter Michelsen, Schillers Fiesco: Freiheitsheld und Tyrann, in: Schiller und die höfische Welt, S. 341–359; Eva Horn, Die Macht, die sich verschwört. Machiavelli – Shakespeare – Schiller, in: Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte, hg. von Maximilian Bergengruen und Roland Borgards, Göttingen 2009, S. 143–175, hier insb. S. 149 ff.

86 NA 4, S. 17.

87 Ebd., S. 52.

88 Ebd., S. 77.

FIESKO: Rom, Frankreich und Parma bedeken mich. Der Adel ist schwü-
rig. Des Pöbels Herzen sind mein. Die Tyrannen hab ich in Schlummer
gesungen. Die Republik ist zu einem Umgusse zeitig. Mit dem Glück
sind wir fertig.⁸⁹

Dass sich Verrina auf diese Aussage hin zurückzieht, und »nachdenkend«
wirkt, weist darauf hinaus, wie fatal es ist, dass Fiesko den Antagonisten in der
Folge aus dem Blick verliert. Der Achtzehnte Auftritt im Zweiten Akt stellt in-
sofern eine Schlüsselszene dar, als er relativ früh im Handlungskontext die Ver-
schlagenheit des Protagonisten andeutet und ein Verständnis für den Schluss
der Erstfassung bietet. Offensichtlich tötet Verrina Fiesko am Ende des »repu-
blikanische[n] Trauerspiel[s]«⁹⁰ deshalb, weil er eine neue Tyrannei zu verhin-
dern strebt, die sich einer zwar neuen, aber für den Tugendrepublikaner Ver-
rina gleichermaßen gefährlichen Politstrategie des Populismus bedient. Bour-
gogninos Botenbericht vom vorläufigen Ende des Aufruhrs (in V, 15) legt diese
Deutung ebenfalls nahe, wenn er prophezeit, die Genuesen »werden den
Fiesko zum Herzog ausrufen«:

BOURGOGNINO: Der Pöbel vergöttert ihn, und foderte wiehernd den Pur-
pur. Der Adel sah mit Entsetzen zu, und durfte nicht Nein sagen.⁹¹

3. Drohende Rebellion des Pöbels in *Don Karlos*

In Schillers letztem Drama vor der Französischen Revolution häuft sich der
Begriff des ›Pöbels‹ erst kurz vor dem Ende, und bezeichnenderweise wird er
dort ausnahmslos von königlichen Bediensteten vorgebracht: von einem Offi-
zier der Leibwache, von Herzog Alba und schließlich vom Pagen (Hamburger
Bühnenfassung 1787) beziehungsweise dem Leibarzt der Königin (letzte Aus-
gabe 1805), Dom Ludwig Merkado.

Alle drei Verwendungsweisen fallen damit in zwei aufeinanderfolgenden
Szenen des Fünften und letzten Aufzugs (V, 5 und 6). Die Handlung befindet

89 Ebd., S. 62 f.

90 Der Schluss der *Verschwörung des Fiesko zu Genua* liegt in zwei Fassungen vor, dessen
Erstdruck das Drama als »[e]in republikanisches Trauerspiel« (NA 4, S. 5) ausweist.
Am Ende dieser Erstausgabe tötet Verrina den zum Herzog gekrönten Fiesko wegen
seiner Hybris, während dieser in der Mannheimer Bühnenfassung in der Schlusszene
gerade noch rechtzeitig zum »glücklichsten Bürger« Genuas bekehrt werden kann
(ebd., S. 230).

91 Ebd., S. 117.

sich dabei am höchsten Spannungspunkt der Peripetie, kurz nachdem Don Karlos verhaftet und der Marquis aus dem Hinterhalt erschossen worden ist. Wenige Augenblicke nachdem Karlos seinem Vater im Beisein der Granden die Schuld für den Mord gegeben hat und sich von ihm lossagen konnte, wird die Versammlung von der Warnung des Offiziers unterbrochen:

OFFIZIER *dringend*: Rebellion!

Wo ist der König?

*Er arbeitet sich durch die Menge, und dringt bis zum König
Ganz Madrid in Waffen!*

Zu Tausenden umringt der wüthende
Soldat, der Pöbel den Pallast. Prinz Karlos,
Verbreitet man, sey in Verhaft genommen,
Sein Leben in Gefahr. Das Volk will ihn
Lebendig sehen oder ganz Madrid
In Flammen aufgehn lassen.

ALLE GRANDEN *in Bewegung*: Rettet! Rettet!
Den König!

ALBA *zum König, der ruhig und unbeweglich steht*:

Flüchten Sie Sich, Sire – Es hat
Gefahr – Noch wissen wir nicht, wer
Den Pöbel waffnet –

KÖNIG *erwacht aus seiner Betäubung, richtet sich auf, und tritt mit
Majestät unter sie*: Steht mein Thron noch?

Bin ich noch König dieses Landes? – Nein.
Ich bin es nicht mehr. Diese Memmen weinen,
Von einem Knaben weich gemacht. Man wartet
Nur auf die Losung, von mir abzufallen.
Ich bin verrathen von Rebellen.⁹²

Der »Pöbel« beschreibt aus der Perspektive des Offiziers und des königlichen Beraters Alba jene Vorstellung des »ungeordneten Volkshaufen[s]«, die Teil der Grundbedeutung des Begriffs ist, und erweitert sie um den Vorwurf des gewalttätigen und bewaffneten Mobs, der auf den Staatsumsturz zielt. Dieser letzte Aspekt verbindet die Verwendung des »Pöbels« in *Don Karlos* mit seinem Gebrauch in der *Verschwörung des Fiesko zu Genua*; im Vergleich allerdings erscheint der Begriff nun leicht rehabilitiert, da er als Pejorativ nur mehr von den eher Königstreuen benutzt wird. In entscheidender Weise wird das Volk in

92 NA 7.1, S. 617.

Schillers letztem Jugenddrama zu einem potentiell gefährlichen Machtfaktor, der sich vom Gegner waffnen lässt und zur Rebellion bereit ist – bezeichnenderweise vermeidet Schiller hier den Begriff der ›Revolution‹. In Verbindung mit Kants Differenzierung vom Volk als einer im positiven Sinne vernunftbegabten, »bürgerlichen« Nation und dem »rottierenden«, sich zusammenraufenden Pöbel dürfte Schiller bereits am Vorabend der Unruhen in Frankreich das Kippmoment vor Augen gestanden haben, von dem aus sich im Falle eines ungeordneten Systemwechsels die Gewalt der Masse her entladen würde können.⁹³ Bekanntermaßen bleibt auch Posas Freiheitsideal eine Dialektik eingeschrieben, die in der politischen Befreiung Flanderns einerseits und der autorokratischen Verfügung über das Schicksal des Freundes andererseits gründet.⁹⁴ Insofern schreibt der Dramatiker der Handlung eine erneute Warnung vor einem entgrenzten, das heißt wertrelativen Freiheitsverständnis ein, die in erster Linie dem Publikum selbst gegolten haben mochte. Von einem Zutrauen in die Erkenntnisfähigkeit des Volks jedenfalls kann – abgesehen von Posas wirkmächtiger Forderung nach »Gedankenfreiheit«, die wiederholt als gewichtiges Argument für Schillers Geschichtsoptimismus in die Diskussion eingebracht

- 93 Für das Freiheitsideal, das im Drama durch den Marquis und mittelbar auch Don Karlos vertreten wird, hat Hans-Georg Werner, *Struktur, Sprache, Ideologie: Poetische Vergegenwärtigung von Geschichte in Schillers ›Don Karlos‹*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 7 (1986), H. 2, S. 133–149, hier S. 139, andererseits festgehalten, »daß die praktische Parteinahme für das ideell Wünschbare« im Lichte der »brutalen Repressionspolitik« des spanischen Hofes selbst »als ein lebensgefährdendes Unternehmen erscheint«.
- 94 Dass Schiller die Peripetien und Grenzen des Autonomieideals (»einer auf Freiheit gegründeten Natur«) im Marquis vorgeführt habe, wurde von den Interpreten bald in Anschlag gebracht. Sie stellten insbesondere das autokratische Handeln Posas in Frage, vgl. u. a. André von Gronicka, *Friedrich Schiller's Marquis Posa: A Character Study*, in: *Germanic Review* 26 (1951), S. 198–214; vgl. auch Karl S. Guthke, *Don Karlos. Der Künstler Marquis Posa: Despot der Idee oder Idealist von Welt?*, in: *Schillers Dramen – Idealismus und Skepsis*, S. 133–164. Dabei konnten sie sich auf den Autoren selbst berufen; tatsächlich war Schiller ja bereits 1788 in den *Briefen über Don Karlos* als sein eigener Kritiker aufgetreten, um die Figur des Marquis gegen die Vorwürfe, er habe mit ihm einen zu idealischen Charakter gezeichnet, zu verteidigen. Die Praxis, Schillers in Wielands *Teutschen Merkur* 1787 veröffentlichten *Briefe über Don Karlos* – die einer Apologie des Dramas gleichkamen – zur Deutung heranzuziehen, ist in der Forschung umstritten; vgl. die Diskussion im Anschluss des Beitrags von Wilfried Malsch, *Moral und Politik*, in: *Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium*, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1988, S. 207–237, hier insb. S. 235–237. Zum literaturwissenschaftlichen Status dieser Briefe vgl. ebenfalls Malsch, *Robespierre ad portas? Zur Deutungsgeschichte der ›Briefe über Don Karlos‹ von Schiller*, in: *Houston German Studies* 7 (1990), S. 69–103.

worden ist – zumindest von Seiten des königlichen Leibarztes kaum ausgegangen werden, den Elisabeth zur Rettung von Karlos schickt. Als Merkado ihn anweist, sich die verbreitete Sage zu eigen zu machen, der zufolge »[u]m Mitternacht in den gewölbten Gängen / Der königlichen Burg, in Mönchsgestalt, / Der abgeschiedne Geist des Kaisers wandle«, fügt er hinzu, dass »[d]er Pöbel [...] an dieß Gerücht« glaube und »die Wachen / [...] nur mit Schauer diesen Posten«⁹⁵ beziehen würden. Der Rettungsversuch des Prinzen bleibt damit auf eine frappierend systemaffirmierende Weise an die Beschränktheit des offenbar größten Bevölkerungsanteils – jenem des Pöbels – gebunden. Dass die Flucht misslingt, jedoch als solche erst vom König erkannt wird, nachdem ihm »die Erscheinung« von »[z]ween Schweizer[n], die so eben / Von ihrem Posten kommen«,⁹⁶ gemeldet wird, tut ihr Übriges zur Katastrophe. Im vermessenen Handeln des Posa einerseits, sowie in der mangelnden Urteilsfähigkeit der Plebs andererseits, findet das Unternehmen der Freiheit, als Freiheit zur Selbstermächtigung der Vernunft verstanden, seine Klippe.

Als schicksalsbestimmend erweist sich in Schillers letztem Jugenddrama somit nicht zuletzt die selbstverschuldete Unmündigkeit des Volks, mit der er das kantische Plädoyer zur Aufklärung *ex negativo* aufnimmt. Wiederum verleiht Schiller seinem Drama den Vorbehalt gegenüber dem Pöbel als einer abergläubischen, schwatzhaften und manipulierbaren Menge ein. Zugleich vermag der Dramatiker aus diesem Missstand auch seine Daseinsberechtigung beziehen. Nirgendwo anders wird diese doppelte Wirkungsstrategie deutlicher als im Karlos-Drama, welches am Vorabend der Französischen Revolution in entscheidender Weise Anstoß gegeben haben mochte für das Projekt der ästhetischen Erziehung.

4. Der Pöbel als (natürliche) Ressource: *Wallensteins Tod* (I, 7)

Nachdem sich Schiller in den *Gedanken über das Gemeine und Niedrige in der Kunst*, deren Entstehung sich bis in die frühen 1790er Jahre zurückverfolgen lässt, mehrfach in abgrenzender Weise über den Pöbel geäußert hat, findet die Bezeichnung als nächstes in der *Wallenstein*-Trilogie Verwendung. Zu Beginn des letzten Teils, *Wallsteins Tod*, nutzt Gräfin Terzky den Pöbel als Argument, um ihren Bruder zum Handeln zu bewegen (I, 7) und »in das

95 NA 7.1, S. 620.

96 Ebd., S. 631.

machtpolitische Gefüge lenkend einzugreifen«.97 Während Wallenstein noch damit hadert, sich offen gegen den Kaiser zu stellen98 und den Vertrauensbruch öffentlich zu besiegeln, erinnert ihn die Gräfin daran, dass »die Not« allein, »die die Tat will, nicht das Zeichen«, ihn »[i]n dieses Amt [gesetzt]« habe. Dabei argumentiert sie, dass sich die kaiserliche Partei gewiss nicht aus Großmut Wallensteins bedient habe, sondern sie vielmehr die Notwendigkeit zur Wiedereinsetzung des Generalissimus gezwungen habe. Mit einiger politischer Klugheit bemerkt Terzky, dass der habsburgische Thron zwar über eine symbolische Macht, nicht aber über »den Größten [...] und den Besten« verfügt hätte, den das Kriegsamt gefordert habe:

GRÄFIN: Vertrauen? Neigung? – Man bedurfte deiner!
 Die ungestüme Presserin, die Not,
 Der nicht mit hohlen Namen, Figuranten
 Gedient ist, die die Tat will, nicht das Zeichen,
 Den Größten immer aufsucht und den Besten,
 Ihn an das Ruder stellt, und müßte sie ihn
 Aufgreifen aus dem Pöbel selbst – die setzte dich
 In dieses Amt, und schrieb dir die Bestallung.
 Denn lange, bis es nicht mehr kann, behilft
 Sich dies Geschlecht mit feilen Sklavenseelen
 Und mit den Drahtmaschinen seiner Kunst –
 Doch wenn das Äußerste ihm nahe tritt,
 Der hohle Schein es nicht mehr tut, da fällt
 Es in die starken Hände der Natur,
 Des Riesengeistes, der nur sich gehorcht,
 Nichts von Verträgen weiß, und nur auf ihre
 Bedingung, nicht auf seine, mit ihm handelt.99

97 Nikolas Immer, *Der inszenierte Held. Schillers dramapoetische Anthropologie*, Heidelberg 2008, S. 346 (»5.3.2. Ratgeber als Lenker? Illo und die Gräfin Terzky«).

98 Im Konflikt zwischen Wallenstein und dem habsburgischen Kaiser sieht Walter Hinderer, »Wallenstein«, in: *Schillers Dramen. Interpretationen*, hg. von dems., Stuttgart 2011 [1992], S. 202–279, hier insb. S. 231, den »Gegensatz zwischen zwei Legitimitätsgründen von Herrschaft« angedeutet: »Mit Wallenstein und dem Kaiser konfrontiert Schiller zwei Autoritäten: die des »ewig Gestrigen« und die »der außeralltäglichen persönlichen Gnadengabe« – ein Oppositionsverhältnis, das Hinderer auf die berühmte Unterscheidung von Max Weber zwischen »traditionaler« und »charismatischer Herrschaft« bezieht.

99 NA 8, S. 200.

Indem die Gräfin hier das Profil eines Generalissimus als Tatmenschen konturiert, trennt sie die Macht des Kaisers, die sich allein vom symbolischen Apparat seiner Zeichen herleitet, vom Gewaltpotential des Amtes, das in einer außerordentlichen Situation wie der des Krieges auch anderen Ständen beziehungsweise Rängen Aufstiegsmöglichkeiten eröffnet. Um Wallenstein die hierarchische – und nach ihrer Ansicht schlecht begründete – Distanz zwischen der Position des Kaisers und seinem Rang vor Augen zu führen, greift sie zum Distinktionsmarker des ›Pöbels‹, der das untere Ende der sozialen Ordnung anzeigt. Damit erinnert sie ihn nicht nur an seine »natürlichen«, ihm von Geburt her erwachsenen Talente, sondern drängt ihn als starken und einzig seinen Potentialen rechenschaftspflichtigen Charakter zum Handeln.¹⁰⁰ Das naturrechtliche Argument nutzt sie, um Wallenstein zu raten, die kaiserlichen Verträge zu brechen, sollten sie seine Entfaltung hindern. Offenbar wird hier das erbdynastische Herrschaftsprinzip des Kaisers zugunsten eines mit dem Recht des Stärkeren legitimierbaren, proto-darwinistischen Anspruchs auf Macht in Frage gestellt.¹⁰¹ In historischer Hinsicht scheint sich hinter Gräfin Terzkys Charakterisierung des Befehlshabers auch der Aufstieg Napoleons abzuzeichnen.¹⁰² Nicht zuletzt deutet ihr Opportunismus aber auf den neuralgischen Punkt jeder auf dem Personalprinzip fußenden Herrschaft hin: die (in gewisser Hinsicht auch das Publikum adressierende) Sorge über die (Un-)Verfügbarkeit von fähigen, für das politische Amt geeigneten KandidatInnen (wenngleich Schillers Trilogie vor allem in *Thekla* durchaus eine solche aufbietet). In *Maria Stuart* scheint dieses Problem in einem variierten Bezugsrahmen, nämlich der Konkurrenz von zwei weiblichen Herrschaftsentwürfen, weitergeführt.

100 Vgl. Immer, *Der inszenierte Held*, S. 347, der Gräfin Terzkys Einflussnahme auf Wallenstein eine manipulatorische Absicht zuordnet.

101 Vgl. die Deutung von Gerhard Schulz, Schillers *Wallenstein* zwischen den Zeiten, in: *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen – Interpretationen*, hg. von Walter Hinck, Frankfurt a. M. 1981, S. 116–132, hier S. 122 f., der »die Schwäche von Kaiser und Reich« weniger »in der Herrscherpersönlichkeit begründet« sieht, »sondern in der Überlebtheit einer politischen Konstruktion im Zentrum Europas, die den Bedingungen einer bürgerlichen Zeit und ihrer Ökonomie nicht mehr entsprach und am Ende des 18. Jahrhunderts zu einem absoluten Anachronismus geworden war.«

102 Vgl. Walter Müller-Seidel, *Friedrich Schiller und die Politik. ›Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe‹*, München 2009, S. 222 ff. (»V. Napoleon ante portas: Das Verschweigen einer Gegnerschaft«).

5. »Einem Pöbel muss ich's recht machen«:
Rechtfertigung des Todesurteils in *Maria Stuart*

Nach der *Wallenstein*-Trilogie findet sich der Pöbel-Begriff in den späten Dramen nur noch in *Maria Stuart*, dort allerdings viermal. Dass Schillers Drama eine »vollkommner[e] Würdigung« verdient hätte, wohl aber die »ergreifendste Wirkung« nur vor »einem vorbereiteten Publikum«¹⁰³ hätte erzielt werden können, wurde bereits in Böttigers Rezension der Weimarer Uraufführung vom 14. Juni 1800 in Anschlag gebracht. Allerdings dürfte das historische Thema bereits einem größeren Adressatenkreis bekannt gewesen sein, da es als Märtyrerspiel schon im 17. Jahrhundert mehrfach dramatisiert worden war. Mit Schillers Adaption konnte man sich nun auf eine neue, analytische Weise den politisch komplexen Hintergründen um Marias Hinrichtung durch ihre englische Cousine und Königin Elisabeth nähern. In Orientierung an die griechischen Tragiker führt Schiller den im Zeichen des Konfessionalismus stehenden Konflikt um die rechtmäßige Thronfolge der Tudor-Dynastie in der Konfrontation zweier höchst unterschiedlichen Herrscherinnentypen¹⁰⁴ zusammen. Dabei wird die doppelte Schuldfrage, die sowohl Marias als auch Elisabeths Handeln trifft, in Form des »kasuistischen Streitgespräch[s]«¹⁰⁵ in die berühmte Begegnungsszene der beiden im Dritten Akt und in diverse »Beratungsszenen« (insbesondere zwischen dem höfischen Personal und Elisabeth) verlegt, um sie dort diskursiv auszuhandeln. Dadurch legt Schiller das Drama nach Art der attischen Tragödie modellhaft als Gerichtsverhandlung an,¹⁰⁶ dessen Schuldspruch nicht zuletzt dem Publikum selbst überantwortet bleibt.

Doppelt codiert erscheint der Pöbel zunächst in der politischen Kommunikation der höfischen Berater mit Maria. Im Siebten Auftritt des Ersten Aufzugs kündigt Burleigh, Großschatzmeister und Erfüllungsgehilfe von Elisabeth, Maria das Urteil an, das ein richterliches Gremium von Geschworenen über sie ge-

103 Schiller und Goethe im Urteile ihrer Zeitgenossen, Bd. 1.2, hg. von Julius W. Braun, Leipzig 1882, S. 384.

104 Einen etwas schematischen Kontrast zwischen Maria als »femme fragile« und Elisabeth als »femme forte« nimmt Immer, *Der inszenierte Held*, S. 350 ff., in Anlehnung an Brechts Parodie (»III.6. Fischweibergefechte. Königinnen im Widerstreit«) an; auf der Höhe der gendertheoretischen Diskussion dagegen Boyken, *Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Friedrich Schillers*, S. 258 ff. (»3.6.1 Die »Tragödie des Patriarchalismus«: Frauen, Männer und »Männinnen« (Elisabeth)«).

105 Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*, Bd. 2, S. 498.

106 Vgl. ebd.

troffen habe. Während Maria sich weigert, das Verfahren und die Richter anzuerkennen, entgegnet Burleigh:

Wie, Mylady? Sind es etwa
 Vom Pöbel aufgegriffene Verworfne,
 Schamlose Zungendrescher, denen Recht
 Und Wahrheit feil ist, die sich zum Organ
 Der Unterdrückung willig dinge lassen?¹⁰⁷

Dabei bezieht sich das Argument im Besonderen auf den politisch relevanten (und mit Zweifeln behafteten) Status der Richterschaft. Burleighs im Ton der Entrüstung vorgetragene Beschwerde ist allerdings auf zweideutige Weise zu verstehen: Zum einen dem Wortlaut nach, indem er von Maria Respekt gegenüber den richterlichen Würdenträgern verlangt und sie als verdienstvolle, erfahrene und unabhängige Gesetzeshüter verstanden wissen will. Betrachtet man zum anderen aber die Vehemenz seines Einspruchs, lässt die überakzentuierte Abgrenzung der Richter vom »Pöbel« jedoch geradezu Zweifel an seinen Aussagen aufkommen, und verkehrt sich das Argument geradewegs zur litotischen Bestätigung von Marias Vorwürfen. Aus ihrer Perspektive werden die Richter nämlich durchaus als »Verworfne« und »[s]chamlose Zungendrescher« deutbar, »denen Recht und Wahrheit« bestechlich sind und die sich von Elisabeth »[d]er Unterdrückung willig dinge lassen«.

Im weiteren Handlungsverlauf dient die Adressierung des Pöbels vor allem als Argument der englischen Partei, um das Todesurteil gegen die Stuart zu motivieren.¹⁰⁸ Insbesondere die Berater Elisabeths, deren Doppelrolle in der Exekutive *und* Judikative nun sichtbar wird,¹⁰⁹ suchen ihr Eintreten für die Urteilsvollstreckung mit den Forderungen der englischen Untertanen zu recht-

¹⁰⁷ NA 9, S. 30.

¹⁰⁸ Die Frage, warum »das Volk in Schillers Stück keine größere Rolle« spiele, stellt bereits Gert Vonhoff, »Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen« (1801) in: Schiller-Handbuch, S. 166; er erklärt sie damit, »[z]u groß« sei »das Misstrauen gegenüber dem Volk nach dem Scheitern der Revolution bei vielen, die doch gerade auf dieses ihre Hoffnungen gesetzt hatten«, gewesen: »Darum erwähnt es das Stück als leicht lenkbare und damit in seiner Position leicht beeinflussbaren Masse, in der Szene, wo es dem Geschehen auf der Bühne am nächsten kommt (IV/7), als Mob[.] Der einmal entfesselten Sinnlichkeit des Pöbels aber ist kein Einhalt mehr zu gebieten, eine politisch emanzipatorische Position war der Masse im Jahrzehnt nach dem Fehlschlagen der Revolution auch wohl kaum zuzuschreiben.«

¹⁰⁹ Auf die Verquickung der judikativen und exekutiven Gewalt in der Rolle Leicesters als Mitglied sowohl des Gerichts als auch des Staatsrats hat Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, Bd. 2, S. 504, hingewiesen.

fertigen. Dabei variiert der Modus, in dem sich auf die Menge berufen wird. Im Zweiten Aufzug (II, 3) zum Beispiel führt Leicester die Meinung des Pöbels zunächst als Gegenargument an, um Elisabeth von einer Vollstreckung des Todesurteils abzuraten – und sie stattdessen vom geheimen Auftragsmord zu überzeugen. Mit dem Verweis auf die »Märchen, die in Londons Gassen / Den gläubigen Pöbel ängsten«¹¹⁰ (eine Mahnung, die an die Fluchtanweisung des Leibarztes in *Don Karlos* erinnert), gibt er sich zunächst bemüht, die Gefahr zu relativieren, die von Marias Herrschaftsansprüchen her für Elisabeth besteht. Gleich im nächsten Satz adelt er dann aber die Gerüchte, indem er sie als bedenkenswert anerkennt, sie »bis herauf / In deines [Elisabeths, V.T.W.] Staatsrats heitre Mitte steigen« sieht; so weit, dass sie »weise Männer ernst beschäftigen«.¹¹¹ Dadurch wird die Bedeutung der *opinio communis* akzentuiert,¹¹² deren Macht in der Folge auch Elisabeth selbst immer wieder beklagen wird – sei es aus der realistischen Einschätzung ihrer politischen Handlungszwänge heraus, sei es aufgrund ihrer Tendenz zur rhetorischen Exkulpation, die schließlich auch ihren Monolog am Ende prägt.

Als Elisabeth am Ende des Vierten Aufzugs (IV, 7) Nachricht über einen drohenden Aufruhr erhält, fragt sie nach eben diesem Willen des Volks. Der Graf von Kent antwortet ihr:

KENT: Der Schrecken geht durch London,
 Dein Leben sei bedroht, es gehen Mörder
 Umher, vom Papste wider dich gesendet.
 Verschworen seien die Katholischen,
 Die Stuart aus dem Kerker mit Gewalt
 Zu reißen und zur Königin auszurufen.
 Der Pöbel glaubts und wütet. Nur das Haupt
 Der Stuart, das noch heute fällt, kann ihn
 Beruhigen.¹¹³

Erneut wird das Volk hier als leichtgläubig und gewaltbereit beschrieben; wiederum benutzt die Regierungspartei den Pöbel-Begriff als Topos, um die nur als Hörensagen vernommene Meinung des Volks in rhetorisch günstiger Weise für die eigenen Absichten auszulegen.

110 NA 9, S. 53.

111 Ebd.

112 Vgl. Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, Bd. 2, S. 503.

113 NA 9, S. 122.

Von Elisabeth selbst wird über die Handlung hinweg zwar, wie auch die Frage an Kent unterstreicht, der Eindruck erweckt, als sei sie bemüht, ihr Handeln am Volkswillen zu orientieren. Mehr noch aber zeichnet Schiller sie als eine von der Staatsräson abhängige Regentin, die sowohl mit den Tugendvorstellungen, die sich an ihre Weiblichkeit knüpfen, zu kämpfen hat als auch mit den Zweifeln, die an der Rechtmäßigkeit ihrer Geburt und ihrer dynastischen Legitimation bestehen. Nichtsdestotrotz wird eben dieser, von Elisabeth in ihrem letzten Monolog (IV, 10) behauptete innere Konflikt zwischen Autonomie und Heteronomie subtil entkräftet, wenn sie dort allzu entschuldigend gegen den vermeintlichen »Zwang« des »Volksdiensts« wütet:

ELISABETH: O Sklaverei des Volksdiensts! Schmäbliche
Knechtschaft – wie bin ichs müde, diesem Götzen
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!
Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!
Die Meinung muß ich ehren, um das Lob
Der Menge buhlen, einem Pöbel muß ichs
Recht machen, dem der Gaukler nur gefällt.¹¹⁴

Zwar bekräftigt Elisabeths Klage die latente Herausforderung königlichen Handelns im ausgehenden Mittelalter, die sich mit der Voraussetzung des *Kings of Two Bodies* – der öffentlich-symbolischen und der privaten Person des Regenten – nach Kantorowicz¹¹⁵ verbindet. Allerdings stellt sich gerade aufgrund der mit einigem Pathos behaupteten Abhängigkeit vom vermeintlich niederträchtigen, auf Brot und Spiele drängenden Gros der Bevölkerung auch die Frage, ob ihr Selbstmitleid berechtigt ist oder nicht vielmehr einen Blick auf ihre mangelnde Souveränität wirft, die sie wiederum allzu voreilig allein auf ihre schwache erbdynastische Position zurückführt. Weit über die genealogische Frage nach der »fürstlichen Geburt« hinaus werden die Probleme, die sich im Drama noch an der Konfessionalität entzünden, auch auf den individuellen Legitimationsdruck beziehbar, der sich um 1800 in Europa für jede, nunmehr an eine Verfassung gebundene, post-absolutistische Herrschaft stellt. Das Volk fungiert dabei zwar als durchaus einflussreiches, allerdings auch bequemes und reflexartiges Argument für die Rechtfertigung politischer Ziele, die Schiller am Beispiel von *Maria Stuart* – in ideengeschichtlich durchaus plausibler Weise – (noch) vornehmlich an die Staatsräson gebunden sieht.

114 Ebd., S. 127.

115 Vgl. Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton 1957.

III. Fazit

Schillers Funktionalisierung des Pöbels in den Dramen ist höchst dynamisch und folgt in vielerlei Hinsicht wirkungsästhetischen Strategien. Beobachtet werden kann das zunächst in der Vorrede zu den *Räubern*, in der der aufstrebende Dramatiker noch das Distinktionsbedürfnis formuliert, seinen Dramenerstling von den Kritikern und einem Adressatenkreis abzugrenzen, von dem ungewünschte Rezeptionsweisen – wie eine zu große Einfühlung oder aber zu harsche Kritiken – befürchtet werden konnten. Schiller entwirft den ›Pöbel‹ daher zunächst als negative Projektion des Publikums, das er vor einem seiner Absicht widerstreitenden und daher fehlgeleiteten Verständnis des Dramas warnt. Dabei spielt auch das Bewusstsein um zensurpolitische Maßnahmen eine Rolle, das ihn bereits für die Uraufführung auf der Mannheimer Bühne zu Änderungen und Zugeständnissen gegenüber Dalberg veranlasst hatte.

Ab der *Verschwörung des Fiesco zu Genua* wird die Sozialfigur des Pöbels in den Dramen sodann nur mehr poetisch funktionalisiert. Die dramatischen Verwendungskontexte geben hier bisweilen auch Aufschluss über die politischen Motivationen der Protagonisten, zeugen en gros jedoch von einer differenzierten und sich wandelnden Bedeutung der Plebs. Zweifelsohne nimmt deren Relevanz, angefangen vom genuesischen Verschwörungsdrama bis hin zu *Maria Stuart*, zu – jedoch entfernt sich die Verwendung des Begriffs allmählich von seiner Bedeutung. Während die Bezeichnung anfangs noch in ihrem Bedeutungsinhalt – dem niederständischen und leichtgläubigen Bevölkerungsteil – zur Deckung kommt, verschiebt sich der Gebrauch allmählich hin zu einer stärker am bloßen Zeichencharakter orientierten, semiotischen Funktionalisierung des Pöbels als einem opportunen Argument der politischen RepräsentantInnen. Stets scheint der Dramatiker dabei auch mit dem Effekt zu spielen, den die Abwertung des ›gemeinen Volks‹ als ›Pöbel‹ impliziert. Wenn die Bevölkerung in der *Verschwörung des Fiesco zu Genua* vor allem als ausschweifend und egoistisch dargestellt wird, wenn die Plebs einen eher beschränkten Kreis von Bewunderern des populistischen Fiesco abgibt, deutet sich dahinter bereits Schillers ästhetisches Erziehungsprogramm ab. In *Don Karlos*, seinem letzten Drama vor der Französischen Revolution, wird dieses Unternehmen und implizite Bildungsangebot umso dringlicher, als Schiller hier bereits ein ahnungsvolles Bild von einer ungestümen Menge zeichnet: In der Warnung des Offiziers erstarkt der Pöbel am Ende zum bewaffneten und wütenden Mob, der die Rebellion vorbereitet.

In der *Wallenstein*-Trilogie bleibt die Verwendung des Begriffs zwar gering dosiert – was vermutlich auch damit zusammenhängt, dass ja bereits *Wallensteins Lager* dazu angelegt ist, den von der Soldateska getragenen Mythos des

Generalissimus zu verbreiten. Doch kommt im Dialog zwischen Gräfin Terzky und ihrem Bruder im dritten Teil deutlich zum Ausdruck, wie das von der Terzky aufgegriffene, naturrechtliche Argument durch die Ausdehnung auf den ›Pöbel‹ publikumswirksam markiert wird, wodurch sich Wallensteins Selbstlegitimation, mit dem Hof zu brechen, als ein zweifelhaftes ›Recht des Stärkeren‹ entlarvt. In der Gegenüberstellung von Wallensteins Stärke, die nur dem Volk, ja sei es dem Pöbel selbst habe erwachsen können, und der erbdynastischen, auf Geburt, nicht auf Verdienst basierenden Herrschaft des Kaisers, entwickelt die Gräfin ein biologisch verzerrtes Verständnis des Naturrechts, das als Argument eingesetzt wird, um Wallenstein zum Handeln zu provozieren. Allerdings rechtfertigt die ›Natur‹ des Herrschers, als dessen natürliche Führungsqualitäten verstanden, in dieser Perspektive ebenso gut eine Usurpation der bestehenden, feudalen Ordnung und ihrer Instrumentalisierung für egoistische Herrschaftsabsichten. Einen Zustand beständiger Verrechtlichung von bürgerlichen Ansprüchen und Pflichten avisiert die Gräfin ausdrücklich nicht an.

Ein ähnlich rhetorisch geschärftes, jedoch ebenso wenig auf Zugeständnisse zielendes Verständnis vom Volk entwickelt *Maria Stuart* als ein Drama der Staatsräson. Hier greifen die englischen Berater nur mehr reflexartig auf den Pöbel zurück, um Elisabeth die Dringlichkeit der Forderungen nach Marias Hinrichtung vor Augen zu führen. Dass dabei weder die Berater noch Elisabeth selbst die Verantwortung für das Todesurteil übernehmen wollen, deutet im Handlungszusammenhang bereits auf die Entkoppelung der Politik von der Moral hin. Andererseits problematisiert das Ende die Vollstreckung des Todesurteils als ein feiges und im Grunde genommen illegitimes Vorgehen. Indem Elisabeth ihre Herrschaftsausübung als eine »Sklaverei des Volksdiensts« bezeichnet, adressiert Schiller ihren inneren Konflikt zwischen Autonomie und Heteronomie als ein grundsätzliches Problem jeder postabsolutistischen Herrschaft, der durch den Prozess der Verrechtlichung und dem gewachsenen Drohpotential des Volks neue Legitimationsschwierigkeiten entstehen.

Aus den vielfachen Handlungskontexten ergibt sich damit ein rhetorisch wandelbares Konzept einer Sozialfigur, die Schiller einerseits zur Selbstvergewisserung des Publikums und andererseits als selbstreferentiellen Marker einsetzt. Durchgehend scheint die vom Dramatiker entworfene Vorstellung der Plebs auf das Projekt ästhetischer Erziehung vorauszuweisen – die nicht zuletzt der Willensbildung und Urteilsfähigkeit dienen soll. Zugleich evoziert der Pöbel als Kontrastfigur immer auch die im Hier und Jetzt der Rezeptionsgemeinschaft entstehende Vorstellung von einer noch nicht zur politischen Freiheit befähigten Menge und deren besserungswürdigen Denkart, die auf das Publikum gleichermaßen wie auf die ›mittleren‹ Charaktere von Schillers Dramen beziehbar bleibt.