

**Autor:** Guthke, Karl S..

**Titel:** Wilhelm Tell. Der Fluch der guten Tat.

**Quelle:** Guthke, Karl S.: Schillers Dramen: Idealismus und Skepsis. Tübingen/ Basel 1994. S. 279-304

**Verlag:** Francke Verlag.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

---

*Karl S. Guthke*

# Wilhelm Tell

## Der Fluch der guten Tat

### 1.

Der Dramatiker Schiller scheint in seinen späten Jahren einem Gesetz der Systole und Diastole zu folgen. Nachdem der im Vergleich zu Wallenstein streng geschlossen komponierten *Maria Stuart* die ins Opernhafte überbordende *Jungfrau von Orleans* gefolgt war, gibt die erneute, nun schon fast formalistische Kontraktion der *Braut von Messina* in *Wilhelm Tell* (1804) wiederum einer szenischen Fülle und Farbenfreude Raum, die das «Schauspiel» zum Festspiel werden lassen. Mit einem Ausblick in die Opernwelt entläßt uns das Stück, das dem Autor selbst die Überzeugung gab, er werde jetzt endlich «des theatralischen mächtig» (X, 383). Die tableauartige Schau der dreikantonalen Apotheose des Volkshelden im «Thalgrund» vor pittoresken «Anhöhen» - «ALLE Es lebe Tell! der Schütz und der Erretter!» (3281) - ist von «Musik vom Berge begleitet». Der anschließende, alles krönende hochgemute eidgenössische Festakt der Außenseiter Bertha und Rudenz, in dem «die freie Schweizerin dem freien Mann» die Hand zur emblematischen Ehe reicht und alle Knechte ebenso rituell frei erklärt werden (3289-3290), wird von «rasch einfallender» Musik beschlossen, wenn sich der Vorhang senkt. Aber mit einem farbensatten und musikalisch reich modulierten Idyll, wie es der Festspiieldramaturgie geläufig ist, hatte Wilhelm Tell gleich eingesetzt, und auch innerhalb

dieses opernhafte Rahmens wird ein solcher entsprechender «Effect» (X, 383) mehrfach beschworen. Am eindrucksvollsten ist das sicherlich in der Rütli-Szene, II, 2, der Fall, die mit einer Schau des Erhabenen als Gegenbild des Idyllischen endet: «Indem [die Verschworenen] zu drei verschiedenen Seiten in größter Ruhe abgehen, fällt das Orchester mit einem prachtvollen Schwung ein, die leere Scene bleibt noch eine Zeitlang offen und zeigt das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen.»

Die Eignung zum - nicht nur schweizerisch nationalen, sondern beliebig verwendbaren, insofern internationalen - Festspiel hat Wilhelm Tell eine gewisse Unschuld und Eingängigkeit verliehen: der volkstümliche Idealismus siegt auf ganzer Linie, indem die Volkssouveränität glorreich wiederhergestellt wird. Die Popularität ließ nicht auf sich warten.

Aber auch das Ungenügen daran nicht. War es nicht bedenklich, daß das Stück zum Beispiel 1870, wie wir aus einer Theaterkritik Fontanes wissen, in Berlin als preußisch-patriotische Feier, mit militärischer Marschmusik in den Pausen, inszeniert wurde, andererseits aber auch, 1848 und wieder 1919, als demokratisch-revolutionäre Demonstration gegen das Kaiserreich? Bedenklich, daß die Nazis sich *Wilhelm Tell* anfangs als Geist von ihrem Geist aneigneten, bevor sie ihn im dritten Kriegsjahr rundweg verboten? Das probate vaterländische Aufrappelungsstück als Revolutions- und Widerstandsfanfare?<sup>1</sup> So wird die verbitterte Meinung (eines Schweizers) verständlich: der Festspielsusel um Tell sei in erster Linie dafür verantwortlich, daß die «Größe» und die «wahre geistige Gestalt» Schillers bis zur Unsichtbarkeit verstellt werde durch den volkstümlich verehrten «Genius [...] des Glaubens an die Ideale»; das wahre Bild und damit zugleich die Aktualität Schillers lasse nur ein «Schiller ohne Wilhelm Tell» erkennen.<sup>2</sup>

Nun will es nicht recht in den Kopf, daß Schiller sich in diesem einen Fall so sehr habe gehen lassen, daß von seinem authentisch idealistischen Engagement ausgerechnet in einem Stück mit aktuell politischem Vorwurf nichts übrig geblieben sein soll. Wilhelm Tell war eine, wenn nicht gar die mythische Identifikationsfigur der Französischen Revolution

---

1 Iring Fetscher, «Philister, Terrorist oder Reaktionär? Schillers Tell und seine linken Kritiker» in I. F., Die Wirksamkeit der Träume, Frankfurt 1987, S. 152-153.

2 Walter Muschg, «Schiller ohne Wilhelm Tell» in W. M., Studien zur tragischen Literaturgeschichte, Bern u. München 1965, S. 82-83.

gewesen; der Nationalkonvent verordnete regelmäßige Aufführungen von Tell-Stücken; Jacques Louis Davids Tell-Büste haben die Pariser Jakobiner «kultisch verehrt», *Guillaume Tell* wurden in der Revolutionszeit Straßen, Plätze, Ortschaften und noch und noch Kinder genannt.<sup>3</sup> Wenn also Schiller, der die Französische Revolution bekanntlich als historisches Phänomen vorbehaltlos ablehnte, anderthalb Jahrzehnte später den Helden der eidgenössischen Volkserhebung gegen das feudalistische Habsburg auf die Bühne bringt, soll er politisch nichts Ernstes und schon gar nicht Aktuelles im Sinn gehabt haben? Der «Idealismus» ist da, gewiß, hochherzig wie eh und je; doch ist er nicht eher problemlos und unverbindlich in seiner «Lied an die Freude»Verschwommenheit? Ein harmloser, untragisch harmonischer Schiller also, der sein tragisches Werk - und zur Komödie hatte er bei aller theoretischer Prädisposition ja praktisch kein produktives Verhältnis - mit einem «Schauspiel» und, wie er selbst sagt, einem «Herz und Sinne interessierenden», «theatralisch wirkenden» «Volksstück» «für das *ganze Publikum*» (X, 370, 373) krönt? Ein bißchen schwäbisch vielleicht in seiner freundlichen Gemütlichkeit, biedermeierlich mit den als goldene Worte zitierbaren häuslich-bequemen Lebensweisheiten, sei es über die Axt im Haus oder kantonale Freiheit und helvetische Einigkeit, auch nicht ohne Anflug von gutgemeintem Kitsch und unfreiwilliger Komik, was Kinder und Schweizer eher verzeihen als Kritiker. (Berta von Bruneck, «eine reiche Erbin», glaubt den vom Dach der Festung Zwing-Uri gestürzten Schieferdecker zu retten, indem sie ihren Schmuck unter das Volk wirft; der Ermordung Geßlers aus dem schaurig-romantischen Hinterhalt liefert ausgerechnet eine folkloristische Hochzeitsgesellschaft den eloquenten Rahmen usw.) Unschwer ließe sich das Gefällig-Harmonische dieses Tell auch deuten als die Auflösung der intellektuellen Agonie, die den Dramatiker Schiller sein Leben lang immer wieder angetrieben hat, die Möglichkeiten und Risiken, die Hoffnungen und Enttäuschungen des idealistischen und des realistischen Lebensstypus im Drama zu explorieren:

*In Tell Schiller has succeeded at last in embodying in one and the same character the realist and the idealist. Tell combines both and, as a result, is neither. The realist and the idealist are men who look outside themselves; they seek in the world around them confirmation or denial of <law>. Both are incomplete. The realist, like Wallenstein or Talbot, is a prey to hatred, resentment, disillusionment. The idealist, like Max Piccolomini, seeks and does not find. Tell*

---

3 Nach Dieter Borchmeyer, «Altes Recht und Revolution: Schillers Wilhelm Tell», Friedrich Schiller, hg. v. Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 69-70, wo nähere Nachweise gegeben werden. Vgl. auch Peter Utz, Die ausgehöhlte Gasse: Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers «Wilhelm Tell», Königstein 1984, S. 27-42.

*represents a new kind of man in Schiller's plays. Complete and balanced in himself, he does not need the applause or approval of others; his solitariness is a natural and spontaneous phenomenon, not a form of compensation for inner uncertainty or of resentment for unfulfilled hope. He neither seeks nor flees, is neither attracted nor repelled. His character and his actions are one; he is a unity, a harmony. And when under the terrible experience imposed upon him by Gessler, he is strained to breaking-point, he takes by instinct the one right course. In killing Gessler he serves the community and at the same time restores his own character to its natural harmony since he removes the troublesome element which obstructs the proper functioning of both.<sup>4</sup>*

Von daher ist es auch leicht verständlich, wieso sich von den fünfziger bis in die siebziger Jahre die Ansicht geltend machen konnte, daß es in Schillers Dramatisierung eines eminent politischen Themas im Grunde um ästhetisch-anthropologisch Allgemeineres, Zeitloses gehe. *Wilhelm Tell* sei die dramatische Demonstration einer Lieblingsidee Schillers aus dem Jahrzehnt nach der Französischen Revolution: daß der politischen Umwälzung und jeder politischen Aktion die Bildung des Menschen zu jener totalen Menschlichkeit voranzugehen habe, die Schiller die ästhetische nennt – die Entwicklung aus dem naturhaft harmonischen Zustand über die Selbstentzweiung zur Harmonie aller Kräfte auf höherer Stufe. Wandel im öffentlichen Leben ergebe sich dann von selbst; die politische Revolution werde überflüssig. Gerade die politisch relevantesten Stellen, an denen Tell seinen gemeinnützigen Mord rechtfertigt, nämlich die monologische Selbstbesinnung, bevor er die Armbrust auf Geßler anlegt, und die Parricida-Szene, in der er seine Tat abgrenzt von der nur scheinbar ähnlichen des egoistisch motivierten Tyrannenmörders, sollen in diesem Textverständnis ihren Sinn darin haben, daß Tell jene Harmonie und innere Freiheit und Autonomie in sich herstelle, stellvertretend auch für den am Ende triumphierenden «ästhetischen Staat»: ideales Kunstwerk im Gleichgewicht mit sich selbst der eine wie der andere.<sup>5</sup>

Mit einer solchen, übrigens merkwürdig textfernen, aber den *Briefen über die ästhetische Erziehung* um so näheren Interpretation wäre *Wilhelm Tell* als Faktor im öffentlichen Leben (als den Schiller ihn durch seine verschiedentlichen Hinweise auf den Appeal in weitesten Kreisen ganz entschieden gedacht hat) grundsätzlich neutralisiert. Alle Zeichen

---

4 H. B. Garland, *Schiller Revisited*, London 1959, S. 15.

5 Fritz Martini, «Wilhelm Tell, der ästhetische Staat und der ästhetische Mensch», *Worte und Werte: Festschrift für Bruno Markwardt*, hg. v. Gustav Erdmann und Alfons Eichstaedt, Berlin 1961, S. 253-275; G. W. Field, «Schiller's Theory of the Idyll and Wilhelm Tell», *Monatshefte (Wist.)*, XLII (1950), 13-21; Gerhard Kaiser, «Idylle und Revolution: Schillers Wilhelm Tell», *Deutsche Literatur und Französische Revolution*, Göttingen 1974, S. 87-128. Kritik bei Helmut Koopmann, *Friedrich Schiller*, 2. Aufl., Stuttgart 1977, I, 91, und *Schiller-Forschung 1970-1980*, Marbach 1982, S. 122-124.

deuten auf das Gegenteil. Wenn Schiller hoffte, mit diesem Stück von der «schweizerischen Freiheit», die in der Gegenwart «aus der Welt verschwunden» sei, «den Leuten den Kopf wieder warm zu machen» (X, 372), so dürfte er kaum daran gedacht haben, lediglich Bildungsideen zu dramatisieren, die bei ihm mittlerweile fast ein Jahrzehnt zurücklagen - das wäre bloßes Wassertreten, wenn nicht gar eine Flucht aus der Aktualität in Märchen, Sage und Legende. Vielmehr dürfte er gerade die politische Thematik im Auge haben, und zwar nicht als eine bloß lokalhistorische aus dem späten 13. Jahrhundert, sondern als *mutatis mutandis* noch oder wieder auf den Nägeln brennende. Die amerikanische Unabhängigkeit, die Französische Revolution, auch die belgische sowie die Gründung der Helvetischen Republik 1798 nach französischem Muster sind um 1800 im Lande der ausgebliebenen politischen Umwälzung noch aktuelle Themen von solider Langzeitwirkung. Die konkret politische Aktion, die unverhohlenen politischen Sentenzen lassen sich nicht ohne Akrobatik als «ästhetisch» verharmlosen. Selbst das Opernhafte, das auf den ersten Blick alles Ideologische zu entschärfen droht, hat jenseits aller sinnenkräftigen Stimmungsgestaltung gelegentlich seinen offenkundigen aktuell-politischen Sinn. Die aufgehende Sonne am Schluß der hochtheatralischen Rütli-Szene ist ja im Zusammenhang nicht nur ein Naturphänomen, vielmehr, den Zeitgenossen ohne weiteres erkennbar, das Natursymbol der «aufklärenden» Französischen Revolution schlechthin, übrigens um so passender für die schweizerischen Verhältnisse, als es hier, wie gerade die Rütli-Szene es ausspricht, betonterweise um die Wiederherstellung des Anfangszustands des Gemeinwesens mit seinem «alten Recht» geht: die Revolutions-Metapher stammt aus der Astronomie, wo Revolution «*revolutio orbium coelestium*», Kreislauf der Gestirne, Rückkehr zum Gewesenen bedeutet.<sup>6</sup>

Doch wenn man, solchen Stichworten folgend, anerkennt: es ist Schiller tatsächlich um politisch Aktuelles statt ästhetisch Menschheitliches zu tun, um «politische Utopie mit Realitätsbezug» und insofern vielleicht sogar geradezu um ein «Lehrstück über rechtes Verhalten unter bedrohlichen politischen Verhältnissen», mit *in tyrannos*-Motto vielleicht

---

6 Sonne als Naturphänomen: Benno von Wiese, Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S. 769; als Revolutionsmetapher: Borchmeyer, S. 98, und Gonthier-Louis Fink, «Schillers Wilhelm Tell, ein antijakobinisches republikanisches Schauspiel, Aufklärung, I: 2 (1986), 71, weitere Nachweise an beiden Stellen. Über die astronomische Bedeutungsfacette: Borchmeyer, S. 72, dazu I. B. Cohen, *Revolution in Science*, Cambridge, Mass., 1985. Allerdings war die Französische Revolution bekanntlich keine Restitution «alten Rechts», wohl aber eine theoretische Rückkehr zum Natur-Zustand, aus dem ein neuer Gesellschaftsvertrag hervorgehen sollte.

auch,<sup>7</sup> dann ergibt sich noch keineswegs eine zwingende Einsicht in die Eigenart der politischen Revolutionsideologie, die Wilhelm Tell aller Handlungs- und Gestaltenfülle zum Trotz belebt und dem Stück seine eigentümliche Verve verleiht. (Die hat das Stück, wenn man es nicht als Festspiel inszeniert, was seit den sechziger Jahren in zunehmendem Maße geschehen ist.) Ist das Stück, wenn man seine politische Seite ernst nimmt, ein Sturm auf die Bastille, geschrieben von dem «angeblichen Gegner der Französischen Revolution»?<sup>8</sup> Stünde Schiller, wie aus derselben, der DDR-Richtung argumentiert worden ist, mit seiner Darstellung der Vorgänge in den Urkantonen dementsprechend auch hinter der Ideologie der Französischen Revolution, so nämlich, daß er im Gegensatz zu Kant das Recht des Widerstands gegen die Staatsgewalt (Terror und «Tyrannenmord») befürworte? Mit andern Worten: nimmt Tell, indem er den Pfeil auf Geßler abdrückt, seine demokratisch-republikanischen Menschenrechte im Wortverstand der Französischen Revolution wahr, die bürgerlichen Rechte im Sinne der aufgeklärten Naturrechtstheoretiker?<sup>9</sup> Oder aber trägt die Volkserhebung in *Wilhelm Tell*, wie die westdeutsche Germanistik es lange Zeit sah, das Zeichen einer konservativen Revolution - Wiederherstellung «alter Rechte» - an der Stirn statt *liberté, égalité, fraternité*, die den traditionellen Rechtszustand aufheben?<sup>10</sup> Das wäre *prima facie* die Position der Rütli-Verschwörer - und die Frage wäre eindeutig in ihrem Sinne zu beantworten, wenn nicht Tell seinerseits, der nicht zu ihnen gehört, aber andererseits auch nicht in Dissonanz mit ihnen handeln will, ganz andere Beweggründe für seine Tat hätte, die dennoch von den Rütli-Verschwörern als Stiftung *ihrer* Freiheit, als Wiederherstellung ihrer alten Rechte anerkannt wird. Tells Gründe nehmen dem planen Wortlaut des Monologs und der Parricida-Szene zufolge überhaupt nicht auf konkret Politisches Bezug, schon gar nicht auf verbrieftete Rechte, sondern allein auf die durch Geßler verletzte Naturordnung der menschlichen Gemeinschaft, der familiären zumal.<sup>11</sup> Wird dadurch nicht jede politische

---

7 Helmut Koopmann, Schiller, München u. Zürich 1988, S. 129, 130, 136; dort auch S. 130 über die noch oder erst um 1800 in Deutschland als politisches Thema nachhaltig werdende Französische Revolution.

8 Edith Braemer in Braemer u. Ursula Wertheim, Studien zur deutschen Klassik, Berlin 1960, S.327.

9 Hans-Günther Thalheim, «Notwendigkeit und Rechtlichkeit der Selbsthilfe in Schillers Wilhelm Tell», Goethe: Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft, XVIII (1956), 216-257.

10 So v. Wiese, S. 765-767, 769, gegen den Thalheim polemisierte, bes. S. 223.

11 Vgl. v. Wiese, S. 773.

Dimension des Stücks so in Frage gezogen, daß bestenfalls nur noch metaphorisch von ihr die Rede sein kann?

Neuere Studien zur staatspolitisch-juristischen Ideologie der Rütli-Verschwörer haben hier differenzierter geurteilt. In ihnen erscheint die helvetische Auflehnung gegen die Staatsgewalt in einem komplizierten Sinn als «Gegenmodell» zur Französischen Revolution.<sup>12</sup> Zunächst geht es, unverkennbar in der Rütli-Szene selbst, um den schon im mittelalterlichen Rechtsbewußtsein verwurzelten «Widerstand gegen eine frühabsolutistische Fremdherrschaft um der Wahrung des alten Rechtsbestands willen». Das ist der Rechtsbestand, den die Französische Revolution als spezifisch moderne Revolution umgekehrt gerade liquidieren will, indem sie einen hypothetisch-theoretischen Naturzustand wiederzuerstellen hofft, aus dem ein radikal neuer, vernünftiger Gesellschaftsvertrag geschlossen werde.<sup>13</sup> Schiller befürchtet in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* die mit der grundsätzlichen Aufhebung des Gesellschaftszustands und der Wiederherstellung des Naturzustands verbundene Anarchie; trotzdem ist er im Prinzip für die aufklärerisch-naturrechtliche Staatslehre, nur daß er statt auf Umsturz des Alten auf die letztlich in der Auflösung des Alten resultierende Unterwanderung des Alten durch die ästhetische Erziehung setzt.<sup>14</sup> Das erklärt die verworrene Situation in Wilhelm Tell: die Rechtfertigung der konservativen Revolution als Restitution des Hergebrachten wird in der Rütli-Szene überlagert von der Berufung auf einen naturrechtlichen Urzustand, wie ihn der aufgeklärte Liberalismus postulierte. Eben der ist gegeben infolge der Pflichtvergessenheit des Kaisers und der Gewalttätigkeit seiner Vertreter:

*Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht,*

*Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,*

*Wenn unerträglich wird die Last - greift er*

*Hinauf getrost in Muthes in den Himmel,*

*Und hohlt herunter seine ewgen Rechte,*

*Die droben hangen unveräuserlich*

---

<sup>12</sup> Borchmeyer, S. 70; seine Deutungen werden von Fink generell anerkannt.

<sup>13</sup> Borchmeyer, S. 72-73, 85.

<sup>14</sup> Borchmeyer, S. 87-88; Fink, S. 61. Zum folgenden Borchmeyer, S. 91-95.

Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst -  
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,  
Wo Mensch dem Menschen gegenüber steht -  
Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr  
Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben -  
Der Güter höchstes dürfen wir vertheid'gen  
Gegen Gewalt - Wir stehn vor unser Land,  
Wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder! (1275-1288)

Eingetreten ist also *der* Fall von Herrschaftsmißbrauch, der mit der aufgeklärten, der Französischen Revolution zugrundeliegenden politischen Theorie des Widerstandsrechts zu deuten wäre nicht als Vergehen innerhalb eines als solchen nicht angetasteten historisch gegebenen Rechts- und Gesellschaftssystems, sondern als Aufhebung der gesellschaftlichen Daseinsform schlechthin; die Volkssouveränität setzt an ihrer Stelle einen neuen Gesellschaftskontrakt ins Werk, der den Menschenrechten konform ist, wie sie die Französische Revolution vertrat in der «Déclaration des droits de l'homme et du citoyen» von 1789.

Überlagern mögen sich die konservativen und liberalen staatsrechtlichen Prinzipien in der Rütli-Szene tatsächlich: ob die damit eingetretene Konfusion dem Drama insgesamt dienlich ist, ist allerdings eine andere Frage. Denn daß Schillers *Tell* nicht nur durch seine Betonung der alten Rechte ein «Gegenmodell» zur Französischen Revolution sei, sondern auch durch seine Darstellung, «wie sie hätte ausfallen müssen, um <gut> zu sein»,<sup>15</sup> d. h. ohne in *terreur* zu münden, das ist eine Ansicht, die zunächst einmal die Frage aufwirft, ob denn diese Revolution auch für den gut sei, der als ihr Wiederhersteller gefeiert wird, für Tell selbst. Stimmt es denn wirklich, daß *Wilhelm Tell* seinen besonderen Rang in Schillers Œuvre darin hat, daß es sein einziges historisches Drama ist, «das ein politisches Ideal ungetrübt Wirklichkeit werden läßt»?<sup>16</sup> Hier ist der Nerv des Dramas

15 Dieter Borchmeyer, «Um einen anderen Wilhelm Tell für die Schule bittend», *Der Deutschunterricht*, XXXV (1983), 81.

16 Borchmeyer, 1982, S. 108. Vgl. S. 110-111: «In dem bewußt beibehaltenen naiven Gewande der volkstümlichen Handlung des *Chronicon Helveticum* von Tschudi und der alten Tell-Spiele verbirgt sich eine politische Parabel, ja fast ein zeitgeschichtliches Schlüsseldrama von einer in der Geschichte des deutschen Schauspiels beispiellosen staatsphilosophischen Kühnheit. Um nichts Geringeres geht es hier

berührt: bleibt Tells Existenz nach dem Meisterschuß in Altdorf und in Küßnacht ungetrübt? Über Tell selbst, den die Eidgenossen doch in der Schlußapothese ihrer republikanischen Freiheit als deren «Stifter» in den Mittelpunkt rücken (3083), findet sich kein Wort in den neueren staatsrechtlichen Abhandlungen über das Drama der Revolution der Urkantone.

Natürlich kann man über *Tell* sprechen, ohne über Tell zu sprechen. Die ideologische Problematik ist um die Rütli-Handlung angesiedelt, die aus den politischen Verhältnissen hervorgeht und in die politische Aktion einmündet. Doch verweist das Werk mit der Logik seiner Gattung immer wieder von der Verschwörerhandlung auf die Handlung um den zurück, dessen Name mit der Revolution innerhalb und außerhalb des Stücks inniger verbunden ist als jeder andere. Aber: zwischen Tell als *dramatis persona* und der eidgenössischen Revolution besteht pragmatisch-dramatisch kein Zusammenhang. Tell sieht sich, wie angedeutet, in Küßnacht nicht als Vollstrecker der Rütli-Verschwörung; er sieht auch keine politischen Folgen für seine Tat voraus. «Letzthin ändert der Apfelschuß nichts an dem für den Aufstand festgesetzten Termin [...]. Selbst der Mord an Geßler wird nicht das auslösende Moment für die Erstürmung der Zwingburgen.»<sup>17</sup> Wenn also die Bevölkerung im Schlußtableau Tell als den Befreier des Landes und Urheber der Freiheit feiert, bekundet sie einen bemerkenswerten Mangel an realistischem Bauernverstand und um so mehr Talent zum Mythenbilden; sie hebt nicht den Anführer ihres Aufstands auf den Schild, sondern das vaterländische Emblem, zu dem Tell in Schillers Zeit längst geworden ist: sachlich falsch,<sup>18</sup> symbolisch korrekt. Gewiß hat Tell durch den Schuß in der hohlen Gasse den Kanton von seinem pflichtvergessenen Vogt befreit. Doch sofern das ein Beitrag zur gelungenen Revolution ist, läßt sich darauf jener Satz Stauffachers

---

als um die Entstehung des modernen demokratischen Bewußtseins, um die Ablösung des auf historischem Recht beruhenden Staats durch ein im Prinzip der Volkssouveränität gründendes Gemeinwesen. [...] Die Analogie zwischen poetischer und zeitgeschichtlicher Realität dokumentiert, daß Schiller, trotz oder gerade wegen der «Aufhebung» der für seine eigene Zeit resignativ preisgegebenen politischen in einer ästhetischen Programmatik, die naturrechtlichen Positionen der Aufklärung und Revolutionstheorie nicht aufgegeben, am Prinzip der Volkssouveränität festgehalten hat. Um an Ifflands geistreiche Unterscheidung anzuknüpfen: Der <Wille> des Schauspiels *Wilhelm Tell* ist, anders vielleicht als der seines Autors, im Prinzip demokratisch.»

17 Fink, S. 75; vgl. S. 73. Lesley Sharpe meint hingegen, Schiller «leaves the exact causal link between the shooting of Gessler and the storming of the fortresses in doubt» (Friedrich Schiller: Drama, Thought and Politics, Cambridge 1991, S. 295).

18 Vgl. G. W. McKay, «Three Scenes from Wilhelm Tell», The Discontinuous Tradition: Studies in German Literature in Honour of Ernest Ludwig Stahl, hg. v. P. F. Ganz, Oxford 1971, S. 110: «It must surely be clear that the most important political fact is not Tell's deed but Parricida's.»

beziehen, der im Kontext die Ermordung König Albrechts durch Parricida und seine Helfershelfer meint:

*Den Mördern bringt die Unthat nicht Gewinn,*

*Wir aber brechen mit der reinen Hand*

*Des blutgen Frevels segenvolle Frucht. (3015-3017)*

Also (und erstaunlich): «gut» wird die Revolution dadurch, daß die beiden blutigen Taten, die die Garantie ihres Erfolgs sind und dennoch auf dem Rütli keineswegs ins Auge gefaßt worden waren, von Außenseitern begangen werden; die Blutarbeit, an der definitionsgemäß ein Makel haftet, wie die Eidgenossen selbst nur zu gut wissen (1430-1437), wird ihnen durch zwei günstige Umstände abgenommen.

Einer von ihnen, Tells Meisterschuß in der hohlen Gasse, beruht auf jener Selbsthilfe, die die Rütli-Verschworenen ausdrücklich als Möglichkeit angemessenen revolutionären Handelns ausgeschlossen hatten. Ist also das Gelingen der schweizerischen Revolution (im geistigen Raum vor der allgemeinen Verbreitung ästhetischer Erziehung, wo sie sich nach Schillers Wunschenken von selbst und friedlich ergeben würde) darum «ungetrübt», weil ihr Stifter nicht dazugehört, weil Schiller Tell isoliert hat? Wäre der Sinn dieser Isolierung mithin ein Politicum? In den Augen der Zeitgenossen konnte sich Schillers Tell (wie der historische oder mythische) durch den Tyrannenmord als der auf Grund seines vermeintlichen Naturrechts handelnde Jakobiner ausnehmen und insofern als verwerflich bei allen denkbaren mildernden Umständen; von einer solchen Assoziation entlaste der Dramatiker also die eidgenössische Volkserhebung, heißt es, indem er seinen Quellen, Aegidius Tschudis *Chronicon Helveticum* (1734) und Johannes von Müllers *Der Geschichten schweizerischer Eydgenossenschaft Erster und Zweyter Theil* (1786), widerspricht: indem er Tell nicht an der Rütli-Verschwörung teilnehmen läßt, Tells Tat nicht mit der Revolution verquickt.<sup>19</sup> Überdies aber benutze Schiller diese Isolierung, um Tell seinerseits vom Vorwurf des Jakobinertums zu reinigen, indem er ihn zum «unpolitischen Einzelgänger» stilisierte, der keinen eigentlichen Tyrannenmord beging, dem es vielmehr «vor allem darum ging, Weib und Kind zu beschützen, und der gleichsam durch Zufall zum patriotischen Freiheitshelden wurde» (S. 78). Aber muß man, wenn derart politisch argumentiert wird, nicht auch erkennen: Tell macht eben mit seiner

---

<sup>19</sup> Fink, S. 59-62, 74, 78.

Beschützung der Familie genau das für sich geltend, was auf dem Rütli in Stauffachers Rede anerkannt wurde: statt alte Rechte wiederherzustellen, sieht Tell den Naturzustand wieder eingetreten, in dem der einzelne seine fundamentalen Menschenrechte von 1789 eigenmächtig in die Hand nehmen darf. Die entsprechenden Zeilen Stauffachers über die Grenzen der Tyrannenmacht und das Eintreten für Weib und Kind wurden bereits zitiert. Daß die Zeitgenossen sie durchaus als Analogon zur Französischen Revolution und ihrer Menschenrechtsphilosophie verstanden, bezeugt Iffland, der Schiller bei der Vorbereitung der Berliner Aufführung am 7. April 1804 zu dieser Passage schrieb: «Die Berliner Regierung verstattet alles, was man in keiner Monarchie verstattet. Diese philosophisch-freie Regierung kann es auch verstatten. Aber diese im hohen, schönen Schwunge dargestellten Menschenrechte, mahnen an eine mißverständene, die Europa leiden machten. *Will* der Dichter einen Pöbel - wie jede so große Volcksmaße ihn hat, zu einem tumultuarischen Aufjauchzen reizen?? Dieses - mit dem, was nachkommt - könnte einen Effect machen, den der Dichter nicht will und den ich nicht wünschen kann» (X, 453-454). Ganz im Sinne der Worte Stauffachers und ihrer naturrechtlichen Voraussetzungen wird Tell sich im Monolog im vierten Akt und in der Parricida-Szene in der Rolle des Beschützers seiner Kinder, seiner Frau und seines Hauses sehen (2577-2578, 3178). Also wäre der auf die urzuständlichen «droits de l'homme» rekurrierende Jakobinismus doch Tells Rechtfertigung? Wäre Tell doch Jakobiner? Ja, fiel dieser Vorwurf nicht überdies über Stauffachers Rede auf die Rütli-Verschwörer selbst zurück - die angeblich von diesem Vorwurf entlastet werden zugunsten des Eintretens für die «alten Rechte»?

So bleibt in der neueren Diskussion um die politische Ideologie des *Wilhelm Tell* die Frage offen, was mit der den Quellen so auffällig widersprechenden Isolierung Tells von der Revolution bezweckt wurde oder was sich als daraus resultierender Gewinn am Text ablesen läßt. Wenn der Handlungsstrang des eidgenössischen Aufstands gegen die Obrigkeit nicht mehr als ideologisch in sich schlüssiges Geschehen gelesen werden kann und mehr Fragen aufwirft als beantwortet, wenn der Dramatiker Schiller, unerbittlich ernstgenommen als Staatsrechtsphilosoph, auf ein bisher nie gesehenes und nur mit professionellem Fachwissen nachvollziehbares diffuses Einseits-Andererseits hinauswill (einerseits für die traditionellen Rechte, andererseits gegen sie und für die fundamentalen Menschenrechte von 1789, einerseits gegen die Jakobiner, andererseits für ihre Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte, einerseits für die Revolution, andererseits gegen die

Revolution) - dann sollte uns das doch ein unbeabsichtigter Wink mit dem Zaunpfahl sein, daß der Dramatiker und Menschengestalter ausgerechnet in dem volkstümlichsten seiner Werke (an dem ihn während der Arbeit das «Volksmäßige» vor allem reizte [X, 371]), juristisch-legalistisch überfordert wird, als ginge es im Tell-Drama um eine staatstheoretische Abhandlung. Interessiert Schiller nicht vielmehr die menschliche Dimension des Problems?

Die Revolution gelingt. Gelingt sie «ungetrübt»? Revolution ist in *Wilhelm Tell* nicht, wie es nach allem Bisherigen den Anschein haben möchte und in der *Tell*-Deutung immer wieder hat, eine Sache der ideologischen Haarspalterei, sondern jenseits aller vermeintlichen theoretischen Spitzfindigkeit eine Sache der Revolutionäre als Menschen. Gelingt die Revolution also «ungetrübt» in bezug auf die Charaktere oder doch auf die Hauptgestalt? Nur indem man so fragt, wird es sinnvoll, daß Tell gegenüber der eidgenössischen Revolution seine Sonderstellung bewahrt, und umgekehrt kann erst in der Herausforderung zu dieser Frage das Drama als ganzes seine Sinnstruktur (jenseits aller dramatischen Kunstgriffe) gewinnen. Von diesem Gesichtspunkt aus ließe sich die seit eh und je irritierende Isolierung Tells von der Revolution, die seinen Namen trägt, noch einmal aufgreifen.

## 2.

Schiller selbst war sich im klaren darüber, daß die Isolierung des Helden den Nerv und den Reiz des Dramas ausmache. Noch an der Arbeit, schreibt er am 5. Dezember 1803 an Iffland, der auf das Manuskript für die Berliner Inszenierung wartet: «Gern wollte ich Ihnen das Stück Aktenweise zuschicken, aber es entsteht nicht Aktenweise, sondern die Sache erfordert, daß ich gewisse Handlungen, die zusammen gehören, durch alle fünf Akte durchführe, und dann erst zu andern übergehe. So z. B. steht der Tell selbst ziemlich für sich in dem Stück, seine Sache ist eine Privatsache, und bleibt es, bis sie am Schluss mit der öffentlichen Sache zusammengreift» (X, 373-374). Hier ist der wunde Punkt. Wie nämlich die private und die öffentliche Sache, moralische und politische Fragestellung, Tell-Handlung und Aufstand gegen die Vögte und ihre Festungen zusammengreifen, ist seit fast zwei Jahrhunderten die Crux jeder Interpretation, wenn sie nicht einfach in das

Hurra auf den Stifter der helvetischen Freiheit einstimmt und «glückliche Symbiose» und «bruchlose» Verbindung konstatiert oder umgekehrt unaufgehobene Spannung und Widerspruch und insofern einen entschiedenen Mangel.<sup>20</sup> Wird also Tells Tat «durch die Umstände zum stellvertretenden Ereignis»,<sup>21</sup> oder wird sie es nicht?

Während die öffentliche Sache vielleicht eher der Lesung des Dramas als einmalige Exkursion in die intellektuell wenig herausfordernde Region des «Volksstücks» Boden unter die Füße gibt, weist die private mehr in die Richtung, die Schiller längst vertraut war: das Durchdenken einer problematischen Sache im Medium der Charaktergestaltung. Welche Sache hätte das größere Gewicht? In den Randbemerkungen zu Ifflands Fragen- und Bedenkenkatalog zur projektierten Berliner Aufführung, am 10. April 1804 - das Stück war am 18. Februar abgeschlossen worden - läßt Schiller da keinen Zweifel. Er verteidigt Tells Monolog im vierten Akt, den Iffland unpassend redselig gefunden hatte, mit dem Bekenntnis: das Stück «wäre gar nicht gemacht worden», wenn eben diese Selbstbesinnungs-Szene, diese Aussprache der «Empfindung», ihn nicht «dazu bewogen» hätte (X, 457-458). Wenn das noch eher indirekt auf die zentrale Bedeutsamkeit des in den Quellen eher undifferenzierten und unartikulierten Volkshelden weist, so spricht eine weitere Bemerkung zum Fragebogen Ifflands eine deutlichere Sprache. Das «poetisch große», heißt es da à propos der Parricida-Szene, liege «in dem Gehalt der Situationen und in der tragischen Dignität der Charactere. Wenn Tell und seine Familie nicht der interessanteste Gegenstand im Stücke sind und bleiben, wenn man auf etwas anderes begieriger seyn könnte, als auf ihn, so wäre die Absicht des Werks sehr verfehlt worden» (X, 458-459).

Interessant in welcher Weise aber? Wenn das Drama als ganzes seine Absicht, durch nichts anderes als Tell selbst erzielt, dann heißt das doch, daß die Tell-Handlung und die Revolutionshandlung, die zusammen das Ganze ausmachen (abgesehen einmal von der relativ selbständigen Bertha-Rudenz-Handlung, die am Ende unproblematisch in die Revolutionshandlung einmündet), aufeinander bezogen sein müssen oder sollen. Pragmatisch ist dies, wie angedeutet, zwar nicht der Fall, erklärbar nicht zuletzt durch die für Schiller eigenartige Entstehungsgeschichte (Nebeneinander von thematischen

---

20 Einerseits Koopmann, 1988, S. 128, andererseits Sharpe, S. 307, und E. L. Stahl, Friedrich Schiller's Drama, Oxford 1961, S. 142, 145.

21 Koopmann, 1977, I, 87.

Strängen statt Progression von Akt zu Akt). Aber an einen pragmatischen Nexus dürfte Schiller in der eben zitierten Bemerkung anlässlich der Parricida-Szene ja auch kaum denken, ebensowenig wie in der vorausgehenden Äußerung zum Monolog im vierten Akt und dessen von Iffland beanstandetem «dencken» (X, 458).

Doch dadurch, daß nicht das pragmatische, sondern das geistige Band zwischen Tell und Rütli, Selbsthelfer und Sturm auf Zwing-Uri zur Debatte steht, wird die Frage eher schwieriger als einfacher. Verbreitet ist ja die bereits geltend gemachte Auffassung, daß es sich in geistiger Hinsicht um zwei Vorgänge handle, die kaum miteinander ins Gespräch kämen: daß nämlich Tell «gar keine politischen [vaterländischen, öffentlichen] Motive hat», sondern nur «eine persönliche [moralische, private] Rechnung begleicht»<sup>22</sup> Die Diagnose «mangelnde Integration» ist besonders im englischsprachigen Bereich geläufig.<sup>23</sup> Aber selbst in der Schweiz ist, in einer Festrede noch dazu, die Diskrepanz im Geistigen, die Einsamkeit und Unverbundenheit von Tells Entscheidung mit Nachdruck, wenn auch nicht ohne Verwunderung bemerkt worden.<sup>24</sup> Zwar wird da postuliert, die Wandlung der Motivation vom Persönlichen zum Patriotischen müsse im Monolog oberhalb der hohlen Gasse und in der Parricida-Szene geschehen (S. 236), doch schließlich erkannt, daß es hier wie dort auffällig fehlt an der Berufung auf das Vaterland als Orientierungspunkt von Tells Handeln. Es kommt allenfalls zu gewundenen Formulierungen wie «kein oder doch kaum ein nationales Argument» und «ein in erster Linie als ein allgemein menschlich gemeintes Drama», «menschliche und nicht eigentlich nationale Entscheidungsproblematik» (S. 237-239), wobei das über das Persönliche Hinausgehende textlich nicht im geringsten festgemacht werden kann. Übertönt werde die Diskrepanz aber umgekehrt dadurch, daß die Revolutionsträger ihrerseits Tell «zugewandt» seien, d. h. daß «auch ihre Sache menschlicher Sittlichkeit nicht entbehrte. Auf dieser Ebene [...] sollte man die verborgene Gemeinsamkeit der Volkshandlung und der Tellhandlung [...] suchen» (S. 239).

Das ist kaum mehr als ein Aperçu, auf das die spätere Beschäftigung mit dem Thema denn auch nie wieder zurückgekommen ist. Bemerkenswert ist dennoch seine

---

<sup>22</sup> Fetscher, S. 153-154.

<sup>23</sup> Schon Stahl, S. 141, und noch Sharpe, S. 302, 308.

<sup>24</sup> Werner Kohlschmidt, «Tells Entscheidung» in W. K., Dichter, Tradition und Zeitgeist, Bern u. München 1965, S. 229-239.

harmonisierende Tendenz. Denn damit mündet es in ein geläufiges Textverständnis: ob die beiden von Schiller selbst als separat und zusammengreifend gekennzeichneten Handlungsstränge (X, 374) nun integriert seien oder diskrepant blieben - im opernhafte Finale greifen sie optisch und akustisch unübersehbar zusammen im Volksjubel auf Tell als Stifter der helvetischen Freiheit, und damit wird *Wilhelm Tell* als Gesamt übertragisch harmonisch: Festspiel klangreiner Versöhnung und Verbrüderung. So wurde und wird es in der deutschsprachigen *Tell*-Deutung generell gesehen, von der klassischen Deutung durch v. Wiese im Schillerjahr 1959 bis zu Reclams Forschungs-Summa von 1992.<sup>25</sup> In solcher Sicht – Stichwort: «ungetrübter» Triumph - ist jedoch eine ganz bestimmte Vorentscheidung über das beschlossen, was in dem behaupteten untragischen Finale so harmonisch zusammenwirken soll: über die Revolutionshandlung der Eidgenossen und über Tell als dramatischen Charakter.

Die Revolutionshandlung ist zweifellos von schöner Einfachheit. Unaufhaltsam zielstrebig, bewegt sie sich aus eigener Dynamik gradlinig voran, indem sie ihre Konsequenz aus den rasch aufeinander folgenden Übergriffen der Vögte und den Reaktionen darauf gewinnt. Wolfenschießen drangsaliert die Frau Baumgartens, der ihn daraufhin mit der Axt im Haus erschlägt; Landenberg blendet den alten Melchthal in Ausübung willkürlicher Sippenhaftjustiz, was Melchthals Sohn zu den Dissidenten führt; der Rütli-Bund wird beschworen, der die Erstürmung der Zwingburgen programmiert und dann plangemäß inszeniert, wenn auch früher als ursprünglich vorgesehen, da Rudenz aus eigenen Gründen auf rascheres Handeln drängt. Den Anstoß zu der ganz für sich stehenden Tell-Handlung, die kennzeichnenderweise erst nach dem Rütli-Schwur einsetzt, gibt Geßlers Apfelschußbefehl, der ihm in der hohlen Gasse vergolten wird.

Die Revolutionshandlung wird ethisch entproblematisiert. (Die eingangs berührten revolutionsideologischen Finessen - Restitutio oder fundamentaler Neuanfang? - gehen

---

<sup>25</sup> Martini; v. Wiese, S. 775-776: «an die Stelle der Tragödie [...] das legendäre, festliche Schauspiel»; Kaiser, S. 121, Anm. 26: «außerhalb von Tragik»; Ulrich Karthaus, «Schiller und die Französische Revolution», Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, XLIII (1989), bes. S. 233-239: Tell als «Heilsbringer», «säkularisierte Heilandsfigur», «Messias», der «ein Wunder Gottes» vollbringt nach säkularisierter Analogie der Heilsgeschichte, so daß seine Tat letztlich durch den christlichen Gott legitimiert wird - im Grunde Erbe des württembergischen Pietismus, des lutherischen Christentums. Diese Deutung beruft sich auf die Erstfassung (1979) von Gert Uedings *Tell-Deutung*, jetzt in *Schillers Dramen*, hg. v. Walter Hinderer, Stuttgart 1992, S. 385-422, wo das Stück ebenfalls als ins Reich der Freiheit mündende Heilsgeschichte, »heilsgeschichtliche Interpretation der wirklichen Geschichte« (S. 419) gesehen wird, wenn auch mehr in allgemein mythischen, sagenhaft-legendären statt speziell christlichen Vorstellungen von der historischen Verwirklichung des Transhistorischen.

unter im Tumult der Handlung und im Jubel um Tell als Freiheitsbringer.) Doch Tell? Wenn er als konsonante Stimme im Chor des übertragischen Festspiels aufgefaßt wird, die beiden «Sachen», die vaterländisch-politische und die moralisch-persönlich-private also jedenfalls am Schluß zum Einklang gebracht werden, wie es die weitaus überwiegende untragische Sicht des Dramas voraussetzt, dann wird doch Tell selbst wie ein Versatzstück in eine vorgegebene geistige Szenerie eingepaßt. Das Versatzstück, das ohne zu sperren paßt, wäre seinerseits von jener allgemeinen Euphorie her koloriert, ja ganz von ihr bestimmt - ein Tell aus einem Guß, aus dem gleichen Guß, monolithisch. Mit andern Worten: vorausgesetzt wird, daß der Festspiel-Autor Schiller sozusagen abgedankt habe als Gestalter des Menschen, als den man ihn sonst doch so selbstverständlich versteht, speziell als Gestalter jenes handelnden Menschen, als den Max Kommerell ihn schon in den dreißiger Jahren beschrieben hatte: «Keine Tat verwirklicht die Idee, ohne sie zugleich zu verleugnen. Mensch sein ist nicht nur Handelndkönnen, sondern Handelnmüssen, Handelnmüssen im Stoff der Welt mit sinnlichen Mitteln, und also handelnde Untreue an der Idee. Menschsein ist die Tragödie der Mittel.»<sup>26</sup> «Schiller als Psychologe» ist der Aufsatz betitelt, dem dies entnommen ist. Im - übertragisch harmonisch gesehenen - Tell-Drama wäre Schiller, was die Hauptfigur betrifft, also nicht ein solcher Psychologe gewesen: Tell, heißt es, sei nicht psychologisch zu «fassen», sondern als «Heiliger der Natur», als sei das ein allgemeinverständlicher Begriff wie Terrorist oder Widerstandskämpfer:<sup>27</sup> als mythischer Drachentöter, politischer Messias ohne moralischen Skrupel, als übermenschlich dimensionierte «Märchenfigur» in einem Werk, das «idealistisches Geschichtsdrama und Kultgesang auf die alten Heroen» vereinen will.<sup>28</sup> Tell so zu «fassen», macht natürlich nicht viel Mühe. Es überhebt den Deuter der Notwendigkeit, darüber nachzudenken, was Schiller gemeint haben könnte, als er K. A. Böttiger sagte, es ginge ihm in Wilhelm Tell nicht zuletzt um «psychologische Motivierung».<sup>29</sup> Das Ergebnis ist, daß Tell in den untragischen Lesungen wie schon im 19. Jahrhundert idealisiert<sup>30</sup> oder heiliggesprochen, rückhaltlos gerechtfertigt wird - als

---

26 Geist und Buchstabe der Dichtung, 3. Aufl., Frankfurt 1944, S. 187. (Zuerst 1940.)

27 Kaiser, S. 106; vgl. Martini, S. 267-268.

28 Ueding, S. 394, 404 und passim.

29 XLII, 381; gegen die Anti-Psychologie auch F. J. Lamport, «The Silence of Wilhelm Tell», Modern Language Review, LXXVI (1981), 862: «a real human being».

30 Vgl. dazu Koopmann, 1982, S. 124.

Selbsthelfer, Heilsbringer, Freiheitsapostel, selbst als Instrument der Kritik an Kants Ablehnung des Tyrannenmords. Was ausfällt, ist auch in dieser Interpretationsrichtung die Dimension des Menschlichen.<sup>31</sup>

Wenn das richtig wäre, dürfte ein «Schiller ohne Wilhelm Tell» auch heute noch hochwillkommen sein. Und Max Frisch hätte noch an des Jahrhunderts Neige recht mit seiner ironisierenden Nacherzählung der Sage (und damit zugleich auch weitgehend der Handlung in Schillers Stück) in *Wilhelm Tell für die Schule* (1971). Dennoch weist das Verhalten des zum beliebig verfügbaren und schlechterdings nicht angreifbaren Ideal avancierten Gemsenjähgers von Uri auf den heiklen Punkt. Frisch erinnert daran, daß «die palästinensischen Attentäter, die in Zürich am 18. Februar 1969 aus dem Hinterhalt ein startendes El-Al-Flugzeug beschossen, sich auf Wilhelm Tell berufen» hätten, den der Sage offenbar, der aber hierin von Schillers Figur nicht verschieden ist, und zwar mit Recht: «Die Vogt-Tötung bei Küßnacht [...] entspricht den [terroristischen] Methoden der *El-Fatah*» (S. 122). Wann ist politischer Mord gerechtfertigt? Das läßt Schiller Tell im Monolog oberhalb der hohlen Gasse und wieder im Parricida-Auftritt ausgiebig durchdenken. Legion ist die Zahl der Schiller-Deuter bis heute, die Tells Tat durch diese Stellen für gerechtfertigt halten. Hier nur ein neueres und autoritatives Beispiel: «Der Zuschauer soll überzeugt werden, daß Tell einen gerechten Mord begeht».<sup>32</sup> Der Monolog vor dem tödlichen Schuß auf Geßler sei als Rechtfertigung in jeder Hinsicht unproblematisch, kann man gelegentlich selbst in der sonst in diesem Punkt so empfindlichen englischen *Tell*-Interpretation lesen.<sup>33</sup>

Und doch: ausgerechnet Tell selbst ist zutiefst verstört durch seine Tat, die geplante und die vollzogene: «Mord» - so die auffällig oft wiederholte Vokabel - macht ihm offenbar

---

31 Gegenstimmen, von denen gleich noch zu reden ist, werden, sofern nicht einfach ignoriert wie generell in der deutschen Tell-Deutung, selbstsicher zum Schweigen gebracht selbst in der angelsächsischen Kritik: Lawrence O. Freye, «Juggler of Freedoms in Wilhelm Tell», Monatshefte, LXIV (1984), 75: «The reader-spectator may find it difficult to accept Tell's easy justification of assassination, but no one in the drama does. Schiller, for his purposes, does not seem [!] to either»; Jeffrey L. Sammons, «The Apple-Shot and the Politics of Wilhelm Tell», Friedrich von Schiller and the Drama of Human Existence, hg. v. Alexej Ugrinsky, New York 1988, S. 87, Anm. 5: «over-ingenious and unpersuasive»; G. A. Wells, «Schillers Wilhelm Tell and the Methodology of Literary Criticism», Oxford German Studies, XVI (1985), 40-41, doch vgl. S. 44; Tell als Argument gegen Kant: Thalheim, S. 234.

32 Koopmann, 1988, S. 134.

33 Stahl, S. 144; das gilt auch von der Deutung des sonst so hellhörigen F. J. Lampport, der meint, Schiller hätte eben mit seiner Bemerkung zu Iffland, die Mordtat sei in diesem Sonderfall gerechtfertigt, das letzte Wort gesprochen (S. 866).

vorher und nachher zu schaffen. Unproblematisch ist der «hochsinnige» Held (den Ludwig Börne sich in seiner notorischen Kritik Tells als spießbürgerlich subalternen Untertans des Thron-und-Altar-Zeitalters wünschte) keineswegs. Gerade wenn Tell, wie eine neuere Deutung nicht ohne Anerkennung betont, sich in seinen moralischen, persönlichen Entscheidungen auf die Instanz Gottes bezieht,<sup>34</sup> wird die Frage dringlich: rechtfertigt es den kaltblütigen Mörder in Küßnacht, daß er sich auf Gott den Rächer beruft (2596)? Wenn die üblichen Deutungen die Frage bejahen, so nicht ohne die Hilfestellung durch den deutschen Idealismus. Psychologie (die fragt: wie sieht das vom Mörder her aus? und die von daher vielleicht eine persönliche Tragik diagnostizieren könnte) spielt da keine Rolle.

Das ist eine historisch verständliche Sicht. In Ländern, in denen die Gebildeten bis zum heutigen Tag mit Shakespeare groß werden, der die ganze Raffinesse seiner Psychologie nicht zuletzt den Mördern zugute kommen läßt, sieht das anders aus. Schiller galt seit seinen frühen Stücken als der «Shakespeare der Deutschen».<sup>35</sup> Diese Assoziation mag noch darin nachwirken, daß die angelsächsische Tell-Deutung die Titelfigur statt als menschlich nicht hinterfragbares Freiheitssymbol oder unantastbaren eidgenössischen Mythos betont als Charakter, als «wirklichen Menschen» sieht.<sup>36</sup> Indem sie das tut, auf eine Weise zwar, die ihrerseits kritischer Kontrolle bedarf, bleibt sie allerdings ausnahmslos stehen bei der bloßen Charakteranalyse, ohne darüber hinaus nach der Sinnstruktur des ganzen Werks zu fragen, die, wie sich zeigen läßt, sich gerade aus diesem Charakterbild entfaltet. Denn wenn Tell sich als problematische Gestalt erweist, wird man kaum mehr vom Drama als ganzem als idealistischem Festspiel der Freiheit sprechen können.

### 3.

Die Kernstellen, auf die sich die Aufmerksamkeit dieser (im deutschsprachigen Bereich, wie gesagt, kaum berücksichtigten, wenn überhaupt zur Kenntnis genommenen) Sicht

34 Ross Vander Meulen, «The Theological Texture of Schiller's Wilhelm Tell, Germanic Review, LIII (1978), 56-62.

35 S. o. S. 99; IV, 262, 283. Vgl. die Räuber-Vorrede (III, 7, 243, 246) und die Selbstbesprechung der Räuber (XXII, 130).

36 S. o. Anm. 29. Die Naivität des Ausdrucks ist nur scheinbar.

richtet, sind eben die, die auch Schiller selbst als die entscheidenden seines Dramas bezeichnet hat: der Monolog in Küßnacht und die Parricida-Szene.

Der Monolog ist ihm, in seiner Erwiderung auf Ifflands Bedenken, «das beste im ganzen Stück»: Tells hier vergegenwärtigter «Empfindungszustand» mache das Rührende des Dramas aus. Eben diese Situation habe ihn, wie erwähnt, überhaupt erst bewogen, das Stück zu schreiben (X, 457-458). Und die zitierten Worte über Tell als den «interessantesten Gegenstand im Stücke» und den Kern der «Absicht des Werks» fallen in derselben Erwiderung im Hinblick auf die Parricida-Szene (X, 459). Zusammenfassend an Iffland am 14. April 1804: «Auch Göthe ist mit mir überzeugt, daß ohne jenen Monolog und ohne die persönliche Erscheinung des Parricida der Tell sich gar nicht hätte denken lassen» (X, 384). Der *Tell* nicht und das heißt doch wohl Tell selbst auch nicht. Wie stellt er sich also in den beiden Schlüssel-Szenen dar?

*Mach deine Rechnung mit dem Himmel Vogt,  
Fort must du, deine Uhr ist abgelaufen.*

*Ich lebte still und harmlos - Das Geschoß  
War auf des Waldes Thiere nur gerichtet,  
Meine Gedanken waren rein von Mord -  
Du hast aus meinem Frieden mich heraus*

*Geschreckt, in gährend Drachengift hast du  
Die Milch der frommen Denkart mir verwandelt,  
Zum Ungeheuren hast du mich gewöhnt -  
Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte,  
Der kann auch treffen in das Herz des Feinds.*

*Die armen Kindlein, die unschuldigen,  
Das treue Weib muß ich vor deiner Wuth  
Beschützen, Landvogt - Da, als ich den Bogenstrang  
Anzog - als mir die Hand erzitterte -  
Als du mit grausam teuflischer Lust  
Mich zwangst, aufs Haupt des Kindes anzulegen -  
Als ich ohnmächtig flehend rang vor dir,  
Damals gelobt' ich mir in meinem Innern  
Mit furchtbarm Eidschwur, den nur Gott gehört,  
Daß meines nächsten Schusses erstes Ziel  
Dein Herz seyn sollte - Was ich mir gelobt  
In jenes Augenblickes Höllenqualen,  
Ist eine heilige Schuld, ich will sie zahlen.*

*Du bist mein Herr und meines Kaisers Vogt,  
Doch nicht der Kaiser hätte sich erlaubt  
Was du - Er sandte dich in diese Lande,  
Um Recht zu sprechen - strenges, denn er zürnet -  
Doch nicht um mit der mörderischen Lust*

*Dich jedes Greuels straflos zu erfrechen,  
Es lebt ein Gott zu strafen und zu rächen. (2566-2596)*

*Sie alle ziehen ihres Weges fort  
An ihr Geschäft - und Meines ist der Mord!*

setzt sich

*Sonst wenn der Vater auszog, liebe Kinder,  
Da war ein Freuen, wenn er wieder kam,  
Denn niemals kehrt' er heim, er bracht' euch etwas,  
Wars eine schöne Alpenblume, wars  
Ein seltner Vogel oder Ammonshorn,  
Wie es der Wanderer findet auf den Bergen -  
Jezt geht er einem andern Waldwerk nach,  
Am wilden Weg sizt er mit Mordgedanken,  
Des Feindes Leben ists, worauf er lauert. -  
Und doch an euch nur denkt er, lieben Kinder,  
Auch jezt - Euch zu vertheidgen, eure holde  
Unschuld Zu schützen vor der Rache des Tyrannen  
Will er zum Morde jezt den Bogen spannen! (2620-2634)*

[...]

*Hier gilt es einen köstlicheren Preiß,  
Das Herz des Todfeinds, der mich will verderben. (2642-2643)*

[...]

*Es kann der Frömmste nicht im Frieden bleiben,  
Wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt. (2682-2683)*

Es ist leicht zu verstehen, wie ein mehr zur Andacht als zur Kritik gestimmtes Publikum sich hier zur Idealisierung mitreißen läßt, die charakterproblematischen Nuancen überhört, die Rechtfertigung ohne Hintergedanken an latentes Schuldbewußtsein anerkennt.<sup>37</sup> Doch stellt uns der Dramatiker nicht statt eines Freiheitshelden zunächst einmal einen Mörder vor Augen - einen Meuchelmörder obendrein? Nimmt man diese Frage ernst, so gewinnt Tells mehrfaches Zurückkommen auf die Vokabel «Mord» an Gewicht. Heiligt der Zweck (ein rein persönlich-moralischer oder ein politischer?) das Mittel? «Idealism prompts him to action which is incompatible with an idealistic view of things», urteilt W. G. Moore, der als erster den problematischen Charakter der Szene in den Blick bekommen hat (S. 287). Das wäre zweifellos ein Schiller geläufiges Thema; Karl Moor war in einer ähnlichen Situation, ebenso Verrina, Posa und die Jungfrau von Orleans; es ist das Thema des

---

<sup>37</sup> W. G. Moore, «A New Reading of Wilhelm Tell», German Studies Presented to Professor H. G. Fiedler, Oxford 1938, S. 280,283: «Is there in great drama another instance of a man so idealized, so brave, laconic, faithful, honourable, as the hero of this play?» «So thoroughly has the author justified him that the morality of his deed has been hardly discussed.»

Idealisten mit den blutigen Händen: in der Wirklichkeit, wo eng im Raume sich die Sachen stoßen, stoßen sich zweifellos auch das gute Wollen des Idealisten und seine bösen Mittel. Ein tragisches Thema sicherlich,<sup>38</sup> aber realisiert im Text? Doch nur, wenn der Dramatiker mit dem Menschenkenner-Blick wirklich zu verstehen gäbe, daß Tell, der sich sonst als den Unbesonnenen bezeichnet, in dieser einmaligen Krisensituation ein Bewußtsein von seinem moralisch-intellektuellen Dilemma hat. Moore behauptet Tells «personal discomfiture» (S. 288), McKay seine «tragic self-awareness» (S. 112), beide ohne auf eine Textstelle zu verweisen. Für Ueding ist, ebenfalls ohne Texthinweis, jedoch «kein moralischer Skrupel» wahrnehmbar im Helden der hohlen Gasse, der sich «Götterrang erkämpft», nachdem er bereits am Ende der Apfelschuß-Szene seine «Rolle als Messias dieses Landes akzeptiert» habe, die er in Küßnacht lediglich durch «Mord» bekräftige.<sup>39</sup> Was läßt der Wortlaut erkennen? Fühlt Tell sich schuldig?

Es handelt sich dem ersten Anschein nach um einen Rechtfertigungs- oder Entlastungsmonolog. Liest man ihn mit dem Fachwissen des forensischen Gerichtsjuristen, so erkennt man, wie auch in der Parricida-Szene, ein formelles Schema der legalistischen Argumentation mit allen berufstypischen Finten und schließt daraus, daß hier einer spricht, der sich schuldig weiß - und in der Parricida-Szene sogar seine eigenen rhetorischen Schachzüge durchschaut, ja: seine Schuld bekennt. Und wenn der «selbstüberführte Mörder» sich nur vor dem eigenen Gewissen und nicht in der Öffentlichkeit der Gerechtigkeit stelle, wie Karl Moor es tat, so weil die nationale Symbolfigur dem Gemeinwesen keine Desillusion zumuten könne<sup>40</sup> Hier wird der Text zwar gehört, aber doch nur mit dem auf die Prozeßordnung eingespielten Ohr des Fachmanns - den Schiller, als er sein Stück «für das *ganze Publikum*» (X, 373) schrieb, denn doch kaum im Sinn gehabt haben wird. Der juristische Laie wird den Sprecher so

---

38 So liest Moore Tell in seiner bahnbrechenden, wenn auch fatal textfernen und insofern wenig überzeugenden Studie, bes. S. 291.

39 Ueding, S. 404, 405, 407, 414.

40 David B. Richards, «Tell in the Dock: Forensic Rhetoric in the Monologue and Parricida Scene in Wilhelm Tell», *German Quarterly*, XLVIII (1975), 472-486. Ein Schuldbewußtsein Tells sieht auch Frank G. Ryder: die Ermordung Geßlers sei «largely personal revenge» dafür, daß Geßler Tell durch den Apfelschuß in eine Situation gezwungen habe, in der er sich gedemütigt, beschämt, angewidert von sich selbst und insofern schuldig an einer trotz ihres glücklichen Ausgangs horrenden Tat gesehen haben müsse (S. 500-501); das ist eine alles Politische negierende, psychologisch kluge Interpretation, die jedoch, wie Ryder zwischen den Zeilen (S. 500) zugesteht, am Text (allenfalls 2580-2589) nicht erweislich ist («Schiller's Tell and the Cause of Freedom», *German Quarterly*, XLVIII [1975], 487-504).

nicht der Schuld und des Schuldbewußtseins überführen; er kennt und erkennt nicht das vermeintliche gerichtliche Widerspiel von Staatsanwalt und Verteidiger, die in Tells Zeilen ihre Strategien gegeneinander führen sollen als Selbstanklage und Selbstverteidigung (zum Beispiel: «Tell then applies the rule of *ultra lex potentior?*»).

Überzeugender werden Tells verborgenes, aber nichtsdestoweniger reales Schuldgefühl, seine Gewissensbisse, seine Selbstzweifel, ja seine Verzweiflung, also im Grunde sein Unglaube an die eigene Verteidigung durch seine wiederholte Insistenz auf dem Wort «Mord» im Küßnachter Monolog.<sup>41</sup> Vollends deutlich wird das, wenn man den Monolog von der Rütli-Szene und von der Parricida-Szene her liest. Denn in der Rütli-Szene wurde die Ermordung Geßlers ängstlich als Thema umgangen (1437), und in der späteren Szene zieht Tell den Trennungsstrich zwischen sich und dem durch persönliche Rache motivierten Königsmörder mit «Gemordet hast du, ich hab mein theuerstes vertheidigt» (3183-3184). Damit spricht Tell sich von dem frei, was ihm im Monolog so zu schaffen machte: Mord.

Ob wir den Freispruch in der Parricida-Szene für bare Münze nehmen oder nicht (s.u. S. 300-303): der Monolog in Küßnacht deutet jenseits aller Frage nach objektiver Schuld auf *Schuldbewußtsein*<sup>42</sup> Auch das ist vielleicht noch ein zu juristischer Ausdruck.

Unverkennbar bleibt jedenfalls, wie besonders Mainland, der zwar von Schuldbewußtsein spricht, herausgestellt hat (S. iv-ix), die *Verstörung*, die Qual Tells, des einfachen Mannes, der sich plötzlich vor die Notwendigkeit gestellt sieht, den Prinzipien seines bisherigen Handelns abzusagen, indem ihm ein Mord unausweichlich wird. Die Milch der frommen Denkart hat sich in Tell in «gährend Drachengift» verwandelt (2572-2573). Er erschrickt vor sich selbst, und zwar rückblickend auch vor seiner Tat in Altdorf, die jetzt unerbittlich ihre Konsequenz fordert: «Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte, / Der kann auch treffen in das Herz des Feinds» (2575-2576). Litt er in der Apfelschußszene «Höllqualen» (2588), so jetzt nicht minder, und nicht nur wegen der erinnerten Situation von Altdorf. Die augenblickliche hat ihre eigene moralische Schmerzlichkeit, da er, eben um die Kinder vor künftigen Übergriffen, mit denen er fest rechnen kann, zu schützen

---

41 Alan Best, «Alpine Ambivalence in Schiller's Wilhelm Tell», *German Life and Letters*, n. s. XXXVII (1984), 303. Ähnlich William F. Mainland, Hrsg., *Schiller, Wilhelm Tell*, London 1968, S. Iviii. Wie Ryder spricht auch Best von Tells «revenge» (S. 304).

42 Best betont S. 297 unter Verweis auf Mainland, S. Ixvii, in dem zitierten Freispruch Schiller «does not suggest that Tell will consider himself free from guilt».

(2631-2634), eine Tat begehen zu müssen glaubt, die gegen seine Natur ist und gegen alles, was er für menschlich hält. Wohl glaubt er wie Karl Moor Vollzieher göttlichen Willens, Vollstrecker göttlicher Rache zu sein (2596), doch der Ernst seiner seelischen Lage ist darum nicht weniger «fürchterlich» (2604). Sonderbar ist daher die verbreitete Auffassung: es gehe in diesem Monolog um Tells Rechtfertigung seiner privaten Tat und zugleich der politischen Sache. Zur Einsicht in diese sei er nämlich in dieser Szene bereits gelangt, obwohl statt als Patriot ganz als Vater und Ehemann sprechend, etwa mit den Worten: «Es kann der Frömmste nicht im Frieden bleiben, / Wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt» (2682-2683) oder mit dem Ausruf nach dem «Meisterschuß»: «Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld / Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden» (2793-2794). Indem Tell die Familie verteidige, verteidige er zugleich die naturhafte Urzelle und Ordnung auch der politischen Gemeinschaft, was ja durchaus zum Ethos der Rütli-Verschwörer paßt.<sup>43</sup> Solches Textverständnis ist befremdlich. Sicher kann keineswegs die Rede sein von einer Überzeugung Tells von der unantastbaren Dignität seines Tuns:<sup>44</sup> der Held im Götterrang habe keine moralischen Bedenken mehr; «Tells Selbstverständnis in diesem höchsten Augenblick der Entscheidung konvergiert endgültig mit dem Bild, das sich die anderen schon längst von ihm gemacht haben», dem Bild des Gerechten, Gerechtfertigten<sup>45</sup> Mehr als um Rechtfertigung, die allenfalls an der Oberfläche mitspielt und die auch Schiller selbst nicht als Funktion des Monologs in Anspruch nahm, geht es im Monolog oberhalb der hohlen Gasse, dem «besten im ganzen Stück», um die Agonie, um das unauflösliche seelische Dilemma in einer Situation, in der es für Tell keine moralische Rechtfertigung geben kann und doch der moralische Zwang zum Handeln besteht. Das Thema ist der Fluch der guten Tat. Um sie zu tun, spannt Tell schließlich den Bogen «zum Morde jezt» (2634) - an entscheidender Stelle das ihn so unwiderrufflich bestürzende Wort. Und warum sonst, noch nach dem Monolog, und vor dem Meisterschuß, auf die Nachricht von einem Erdbeben im Glarnerland Tells Reaktion: «Wanken auch / Die Berge selbst? Es steht nichts fest auf Erden» (2666-2667). Tells

---

43 1287-1288; vgl. 3181-3184; Lampert, S. 865; Koopmann, 1977, I, 86; v. Wiese, S. 772-775; S. 773: Tell als der «Gerechte».

44 Koopmann, 1988, S. 134: «Der Zuschauer soll überzeugt werden, daß Tell einen gerechten Mord begeht, und Tell bemüht die Natur und das Humane, um sich freizusprechen.» Vgl. Lampert, S. 866, auch Sammons und Freye in Anm. 31 oben.

45 Ueding, S. 404-405, 414.

Entschluß, Geßler zu töten, ist unerschüttert - vom Anfang des Monologs an. Erschüttert ist sein seelischer Friede - bis zum Ende.

In der Parricida-Szene allerdings kommt Tell einer Selbstrechtfertigung, dem Wortlaut nach, nahe mit seinem Anspruch auf die «reinen Hände» (3180), auf die «gerechte Nothwehr eines Vaters»: «Hast du der Kinder liebes Haupt vertheidigt?» (3176-3177), hält er Parricida entgegen. Der «gute Mensch» «verflucht» den «Mörder» (3171, 3181-3184). Doch wird Tell hier gerechtfertigt entsprechend Schillers Behauptung, daß «das Rechtliche» der Selbsthilfe in diesem «bestimmten Fall», im Gegensatz zu Parricidas, erwiesen würde (X, 458)? So liest man es in der Regel bis heute. Den Parricida mag Tell überzeugen, aber den Zuschauer, der nicht zur Festspielstimmung entschlossen ist? Karl Moor, in mancher Weise vergleichbar, stellte seine Rhetorik am Schluß in den Dienst der Selbstanklage. Indem Tell sie in den Dienst der Selbstverteidigung stellt, fragt sich zunächst, ob er nicht ein bißchen zuviel beteuert, nach der psychologischen Faustregel also eher bekräftigt, was er abstreitet, nämlich die Vergleichbarkeit seiner Tat mit der Parricidas. Gegen den Consensus hat so schon 1949 Ludwig Kahn geurteilt:

*In fact, once we risk reading a meaning into Schiller that he certainly would have repudiated (had he been conscious of it), we may attribute to him a semiconscious apprehension as to the moral rectitude of his hero. Why else the fifth act with the scene of Tell's self-justification? And does not Tell protest a little too much in this scene? Does not the very protestation betray the anxiety of the man who terribly much wants to be (but is not quite) sure that his hands are unsullied? Just before Tell had sent off the arrow that killed Gessler, he himself had spoken of his deed as murder. And if, as we said above, the task to which Tell is called is distasteful and repulsive to him, it is so in no small degree because of its moral opprobrium.<sup>46</sup>*

Das läßt sich natürlich am Text nicht verifizieren, und der Einwand liegt nahe, daß solches psychologisches Hinterfragen Schiller vielleicht eher fern gelegen habe; andernfalls hätte er den Text eine deutlichere Sprache sprechen lassen. Im Drama selbst sieht es niemand so. Aber gäbe es Anhaltspunkte in Tells Worten zu Parricida selbst, die für eine solche Spekulation über Tells latentes Schuldbewußtsein sprächen? Mit anderen Worten: geht es in dieser Szene wirklich um Rechtfertigung Tells oder lenkt die versuchte Selbstrechtfertigung die Aufmerksamkeit nicht vielmehr auf anderes?

Man zögert, anlässlich von Tells erstaunlich schroffer Abweisung des Königs- und Vaternörders, mit dem er in seiner «Unschuld» (3188) nichts gemein haben will, die Binsenweisheit zu bemühen, daß man etwas in anderen um so mehr verdamme, als man

---

46 Kahn, «Freedom - An Existentialist and an Idealist View», PMLA, LXIV (1949), 13.

es selbst in sich habe. Und doch: wie erklärt sich der plötzliche Umschlag in Tells Ton, als Parricida auf die Abweisung reagiert mit dem Satz: «So *kann* ich, und so *will* ich nicht mehr leben!» (3189)? Sollte er damit nicht eine sympathetische Saite in Tell selbst berührt haben? Denn unvermittelt folgt:

*Und doch erbarmt mich deiner - Gott des Himmels!*

*So jung, von solchem adelichen Stamm,*

*Der Enkel Rudolphs, meines Herrn und Kaisers,*

*Als Mörder flüchtig, hier an meiner Schwelle,*

*Des armen Mannes, flehend und verzweifelnd -*

verhüllt sich das Gesicht (3190-3194)

Das ist Erbarmen mit dem «Mörder», als den Tell sich im Monolog (im Gegensatz zur Rechtfertigung vor Parricida in dieser Szene) selbst bezeichnet hatte, und zwar mehrmals und mit dem Nachdruck des Schauderns vor sich selbst.<sup>47</sup> Sieht Tell also in der Konfrontation mit Parricida nicht trotz allem Unterschied eine Identität? Sieht er nicht sich selbst in dem landflüchtigen Mörder? Warum die Geste des Gesichtverhüllens? Schiller ist in der Tradition der europäischen Oper aufgewachsen; ihre Gestik war ihm seit den Räubern vertraut.<sup>48</sup> Nicht der Mitleidige, der Verzeihende und Erbarmende, nicht der Unschuldige verhüllt sein Gesicht; *er* darf es zeigen in seiner Ausübung der christlichen Tugend *par excellence*; der Schuldbewußte entzieht sein Gesicht dem Licht, das seine Schuld an den Tag bringt: Nichtsehen-wollen als psychologische Metapher des Nichtgesehen-werden-wollens. Kein Zufall, daß Schiller diese (ihm übrigens sehr geläufige) Geste<sup>49</sup> kurz darauf noch einmal verwendet, und zwar in der Darstellung des scheinbar so

47 «It is unreasonable to suppose that at this stage in his dramatic career Schiller would invent the long tirades of the scene merely so that the audience might be shown the difference between Tell's deed and Parricida's. Yet this seems to be all that countless audiences have been advised to look for. It is odd that so many commentators have overlooked the connection between protestations which even they regard as excessive in the Parricida scene and the prominence of the word <Mord> in the monologue. Just as the humiliation of Tell and that of Geßler are causally related, so there is here a linking of Tell's deed with that of Johannes, which is dramatically and humanly far more impressive than any pointing of a moral or any demonstration of a political principle.» (Mainland, S. Ixiii)

48 Peter Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt*, Heidelberg 1979. Vgl. NA, XX, 84-85.

49 Vgl. dieselbe Geste in *Fiesko*, V, 14; *Don Karlos*, nach 4713, 4812, 4903; 5195; nach 5670; 5689; *Wallensteins Tod*, nach 1660; *Die Braut von Messina*, nach 2430. Siehe auch Gerhard Kluge, «Über die Notwendigkeit der Kommentierung kleinerer Regie- und Spielanweisungen in Schillers frühen Dramen», *editio*, III (1989), 90-97.

von Tell unterschiedenen Parricida! Als die Eidgenossen «in frohem Zug nahn», Parricida Entdeckung droht, heißt es:

PARRICIDA verhüllt sich

*Wehe mir!*

*Ich darf nicht weilen bei den Glücklichen. (3273-3274)*

Vielsagend ist auch ein anderes Detail: Als Parricida Tell um Hilfe für sein Entkommen angeht, würde man erwarten, daß Tell «unbesonnen» die Hand zur Hilfe reiche. Seit dem ersten Akt wissen wir: es wäre nicht das erste Mal, daß er einem fliehenden Mörder beispränge. Doch hier:

*Kann ich euch helfen? Kanns ein Mensch der Sünde?*

*Doch stehet auf - Was ihr auch gräßliches*

*Verübt - Ihr seid ein Mensch - Ich bin es auch - Vom Tell soll keiner ungetröstet scheiden -*

*Was ich vermag, das will ich thun. (3222-3226)*

Warum «Mensch der Sünde»? Unwahrscheinlich, daß dies nur als Erinnerung an die Gebrechlichkeit gemeint ist, die das allgemeine Los des Christen ist. Dämmert Tell im halben Bewußtsein das eigene - gewiß anders motivierte - Vergehen gegen Gottes Gebot? Wie hatte doch kurz zuvor seine Frau den aus der hohlen Gasse Zurückkommenden aufgenommen?

*O Tell! Tell!*

tritt zurück, läßt seine Hand los.

*TELL*

*Was erschreckt dich, liebes Weib?*

*HEDWIG*

*Wie - wie kommst du mir wieder? - Diese Hand*

*- Darf ich sie fassen? - Diese Hand - O Gott! (3140-3143)*

Tells Hand war die Hand eines Mörders. Als Mensch der Sünde spricht Tell seine Solidarität mit dem Kaisermörder, aus: «Ihr seid ein Mensch - Ich bin es auch». Wenn das nicht als Trivialität versanden soll, muß man darin das geflügelte «homo sum» hören *und* den Folgesatz: «Nil humani a me alienum puto» - wo das *humanum* unmißverständlich die menschliche Schwäche meint, den Mangel an moralischer Perfektion. Das also wäre mit der erstaunlichen Identifikation Tells mit dem Mörder Parricida und seiner Schuld angedeutet.<sup>50</sup>

Von diesen Beobachtungen zur Gestik und zur Anspielungssprache, die bisher merkwürdigerweise nie notiert wurden, leuchtet dann auch der Gedanke ein, daß Tell, indem er Parricida den Weg nach Rom zur Buße zeigt, zugleich den eigenen Weg aus der Schuld zur Vergebung meint.<sup>51</sup> Der hier vom Weg zur «Ruh» spricht, von «Reuethränen» und von «Schuld» (3231, 3251), spricht aus der Beunruhigung über die eigene Tat. Es ist der Mann, der, bisher nie ohne seine Armbrust auftretend, dafür Sorge getragen hat, daß er das Mordinstrument, «an heiliger Stätte [...] aufbewahrt», «nie mehr sehn» wird (3137-3138). Damit schafft Tell nicht etwa eine Gedenkstätte als einer, der «Schuld in Unschuld zu erleben» vermag, noch ist das ein Zeichen der Integration des Einsamen in die eidgenössische Gemeinschaft.<sup>52</sup> Indem Tell sich seines definierenden Attributs beraubt, nachdem es zum Werkzeug seiner «Mordthat»<sup>53</sup> geworden ist, trennt er sich zugleich von seiner Unschuld, deren Werkzeug die Armbrust früher gewesen war. Mit dem selbsterfundnen Detail deutet Schiller auf Tells moralisches Dilemma, die bleibende Agonie seines Gewissens.

#### 4.

Unterbrochen werden Tells Worte zu Parricida, die den unterdrückten Gedanken an seine eigene Tat verstörend in seinem Halbbewußtsein aufwallen lassen, durch die Ankunft der Eidgenossen, bereit, Tell als den «Erretter» des Landes und den Stifter ihrer Freiheit mit

<sup>50</sup> Mainland, S. lxxv: «Same guilt».

<sup>51</sup> Richards, S. 484; Mainland, S. lxxv-lxxvi; Ryder, S. 501; Ueding, S. 415, meint umgekehrt, Tells Weg sei ein anderer gewesen.

<sup>52</sup> Koopmann, 1988, S. 137; Integration: Hans A. Kaufmann, Nation und Nationalismus in Schillers Entwurf «Deutsche Größe und im Schauspiel «Wilhelm Tell, Frankfurt a.M. 1993, S. 143.

<sup>53</sup> Vgl. Mainland, S. lxxviii.

Vivat zu feiern. Tell nimmt die Huldigung, das «laute Frohlocken», schweigend entgegen. Kein Wort von ihm selbst. Kann man da wirklich kommentieren: Schiller gewähre seinem Helden «seinen Triumph»,<sup>54</sup> Tell komme «in den Genuß seines Sieges»?<sup>55</sup> Oder deutet sein Schweigen nicht sehr beredt darauf, daß er immer noch leidet an seiner Gewissensqual, die Minuten zuvor noch so sichtlich durchblickte? Bestärkt der Jubel nicht eher seinen Zweifel, daß er wirklich «ein guter Mensch» (3171) sei?<sup>56</sup> Dann wollte Schiller im Grunde auf anders hinaus als auf die volktümliche, eingängige Festspiieldramatik. Der Sinn des Nebeneinanders von Tell-Handlung und Volksaufstand, der Sinn der Sonderstellung Tells, die Schiller im Gegensatz zu den Quellen so stark betont, wäre dann nicht ein politischer (s.o.S. 287), sondern ein dramaturgischer,<sup>57</sup> der Schillers menschengestalterischem Impetus Entfaltungsraum gibt und zugleich die Sinnstruktur des ganzen Dramas konstituiert. Diese wäre nicht mehr die eines im Festtagsjubel kulminierenden «Schauspiels». Vielmehr: die Revolution ist gerecht und feiernswert, aber sie gelingt um einen Preis. Den Preis zahlt Tell. Das Glück des Volks - das dieses Glück vielleicht ebenso wenig verdient wie das Volk in *Fiesko*: die eidgenössische Masse kam ihrem geliebten Tell nicht zu Hilfe in Altdorf, wie Hedwig bitter bemerkt (2369-2370) - ist erkaufte und nur zu erkaufen durch das Unglück des «Heilsbringers»: persönliche Tragik als Signatur des politischen Heils. Der patriotische Jubel übertönt die Gewissensqual Tells, und diese muß um so größer sein, als es keinen Menschen gibt, dem er sich mitteilen kann. Einsam, ist er ein seelisch Gebrochener. Wenn das Heil kommen muß, dann wehe dem, durch den es kommt. Die naive Schiller-Deutung bequemerer Zeiten rückt in mehr als chronologische Ferne. Ludwig Bellermann 1905: «So tiefe Blicke ins innerste Geheimnis der Menschennatur, wie fast alle übrigen Stücke Schillers, läßt [*Wilhelm Tell*] uns nicht tun.»<sup>58</sup> Im Gegenteil: in der Feier der guten Tat wird allzu leicht übersehen, daß einer ihren Fluch zu tragen hat.

---

54 Lampport, S. 868.

55 Ueding, S. 395.

56 Vgl. Best, S. 305; McKay, S. 112; Mainland, S. Ixix; Richards, S. 484.

57 Koopmann, 1977, II, 92, der allerdings meinen Gedanken des nächsten Satzes nicht formuliert.

58 Schillers Dramen, III, 3. Aufl., Berlin 1905, S. 133.

*Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.*