

## 4 Das Drama der Veränderung: *Wilhelm Tell*

*Wilhelm Tell*, das letzte vollendete Drama Schillers, steht am Ende einer Reihe von Texten, die das Interesse des Autors an der Geschichte der europäischen Aufstände dokumentieren. In dem Werk, in dem sich dieses Interesse vielleicht am deutlichsten manifestiert, der 1788 erschienenen *Geschichte des Abfalls der Niederlande von der spanischen Regierung*, sieht Schiller in dem „Kampf der Herrschafts- und Freiheit“ (NA 17, 39) das Grundmuster der Geschichte schlechthin. Leitend für Schillers Auseinandersetzung mit diesem Themenfeld war unverkennbar das Bemühen, die These zu belegen, dass dieser Kampf mit geschichtsphilosophischer Notwendigkeit zu Gunsten der Freiheit entschieden wird:

Groß und beruhigend ist der Gedanke, daß gegen die trotzigen Anmaßungen der Fürstengewalt endlich noch eine Hilfe vorhanden ist, daß ihre berechnetsten Plane an der menschlichen Freiheit zu Schanden werden, daß ein herzhafter Widerstand auch den gestreckten Arm eines Despoten beugen, heldenmuthige Beharrung seine schrecklichen Hülfsquellen endlichen erschöpfen kann. (NA 17, 10)

Dieser Satz liest sich wie eine knappe Inhaltsangabe des knapp 20 Jahre später entstandenen *Wilhelm Tell*, zumal sich der mutige und erfolgreiche Widerstand in beiden Fällen gegen die Habsburger-Dynastie richtet.<sup>121</sup> Die Parallele zwischen den beiden Freiheitskämpfen – die immerhin drei Jahrhunderte auseinanderliegen – hatte Schiller in seiner Antrittsvorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* selbst gezogen: den Schweizer und den Niederländer rühmt der frisch berufene Geschichtsprofessor dafür, dass er „hier unbesiegbar zwischen seinen Alpen, dort zwischen seinen Kunstflüssen und Sümpfen unüberwunden“ (NA 17, 368) lebt. Tatsächlich scheint zunächst vieles dafür zu sprechen, dass Schiller mit dem Tell-Drama einen weiteren Text geschrieben hat, der an diesem David-gegen-Goliath-Narrativ partizipiert und die Rezipierenden in der Auffassung bestärkt, dass entschlossener Widerstand gegen einen scheinbar übermächtigen Gegner am guten Ende erfolgreich sein kann, ja erfolgreich sein muss. Und dass das Ende tatsächlich gut ist, unterstreicht Schiller bereits mit dem in seinem Œuvre einmaligen Untertitel „Schauspiel“ (NA 16, 127), der gemäß der hier in Rechnung zu stellenden engeren Bedeutung ein Drama bezeichnet, in dem der tragische Konflikt nicht zu einer Katastrophe führt, sondern eine Lösung findet. Aber nicht nur, dass am Ende die ‚guten‘ Schweizer gegen das ‚böse‘ Habsburg gewinnen, auch das *vae victis*-Prinzip, das Schiller in seinem nur

---

<sup>121</sup> Das Geschichtswerk scheint zudem auf das späte Drama vorauszudeuten, da auf seinem Titelblatt ein Hut auf einer Stange als Freiheitssymbol abgebildet ist (vgl. NA 17, 5).

wenige Jahre zuvor entstandenen Gedicht *Am Antritt des neuen Jahrhunderts* zum zentralen geschichtlichen Muster erhoben hatte, scheint in *Wilhelm Tell* weitgehend suspendiert zu sein: Großmütig verzichtet Melchthal am Ende des Stücks darauf, Rache an der Blendung seines Vaters zu üben (vgl. NA 16, 259), und selbst der perfide Parricida erhält dank der von Tell verordneten Pilgerreise eine zweite Chance.

Eine optimistisch-affirmative Interpretation des ‚Tell‘ hat dessen Rezeptionsgeschichte unter Einschluss der germanistischen Forschung über weite Strecken und bis in die jüngste Vergangenheit hinein dominiert.<sup>122</sup> Berechtigte Zweifel an solchen optimistischen Deutungen hat vor allem Wolfgang Riedel formuliert, der die untergründige Tragik des Dramas herausgearbeitet hat.<sup>123</sup> Bei der vermeintlichen Idylle des *Wilhelm Tell* handelt es sich lediglich um ein Oberflächenphänomen, während der geschichtliche Pessimismus des späten Schiller auf die Tiefenstruktur des Dramas voll durchschlägt. Um dies zu zeigen, baut die folgende Analyse auf Überlegungen Peter Schnyders auf, der *Wilhelm Tell* treffend als „ein Drama des Mit- und Gegeneinanders unterschiedlicher politischer Handlungsrhythmen, ein Drama des Nebeneinander unterschiedlicher Chronologien, ein Drama von Simultanität und Koinzidenz – kurz: im emphatischen Sinn ein

---

<sup>122</sup> Leif Ludwig Albertsen hat einen politisch-philosophischen Gehalt des Stück schlichtweg in Abrede gestellt und in diesem „mehr ein Festspiel als ein Drama“ (Leif Ludwig Albertsen: Ein Festspiel und kein Drama. GröÙe und Grenzen der volkhaften Vaterlandsphilosophie in Schillers *Wilhelm Tell*, in: Brandt (Hg.): Friedrich Schiller, S. 329–337, hier S. 329) gesehen. Gert Ueding zu folge ist der ‚Tell‘ hingegen ein „Festspiel gerade auch als Geschichtsdrama“, insofern es ein „Paradigma der zukünftigen Geschichte“ (Gert Ueding: *Wilhelm Tell*, in: Walter Hinderer: Schillers Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1979, S. 272–293, hier S. 274) auf die Bühne bringe; ähnlich argumentiert noch Matthias Luserke-Jaqui, der im *Wilhelm Tell* einen „Beispielfall zukünftiger Geschichte“ (Matthias Luserke-Jaqui: Friedrich Schiller, Tübingen u. a. 2005, S. 361) erblickt. Walter Hinderer stellt Schillers Erfahrung der Französische Revolution und seine geschichtsphilosophisch begründeten ästhetischen Kategorien in Rechnung, wenn er den ‚Tell‘ als die Vergegenwärtigung des schönen philosophischen Traums in der Idylle deutet (Walter Hinderer: Jenseits von Eden: Zu Schillers *Wilhelm Tell*, in: Walter Hinck (Hg.): Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen, Frankfurt a. M. 1981, S. 133–145, hier S. 134). Albrecht Koschorke schließlich sieht in der Dramenhandlung „das Ideal der Revolution – die Revolution, wie sie hätte sein sollen (und nach Schiller hätte sein müssen), um Freiheit und Würde der Menschen nicht im Zuge ihrer politischen Verwirklichung selbst zu vernichten“ (Albrecht Koschorke u.a: Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, Frankfurt a. M. 2007, S. 310).

<sup>123</sup> Vgl. Wolfgang Riedel: Unwiederbringlich. Elegische Konstruktion und unentwickelte Tragödie im *Wilhelm Tell*, in: ders. (Hg.): Würzburger Schiller-Vorträge 2009, Würzburg 2011, S. 45–62.

Drama der Zeit“<sup>124</sup> beschrieben hat. Dieser Ansatz soll im Folgenden präzisiert werden, indem die unterschiedlichen Chronologien als Konstruktionen von Zeitchkeit in den Blick genommen werden.

Es liegt nahe, dass sich eine solches „Drama der Zeit“ nicht „in die allzuenge [sic] Pallisaden des Aristoteles und des Batteux einkeilen“ (NA 3, 5) ließ,<sup>125</sup> um den jungen Schiller, genauer die Vorrede zur ersten Auflage von *Die Räuber* zu zitieren. Überraschenderweise folgt die zeitliche Dramaturgie des *Wilhelm Tell* einem Modell, das Schiller bereits in seinem Dramenerstling erprobt hatte.<sup>126</sup> Die ersten beiden Akte beider Dramen erstrecken sich über einen längeren Zeitraum<sup>127</sup> und gipfeln in umfangreichen Szenen – „Die böhmischen Wälder“ und die Rütlischwur-Szene –, die früh erreichte Höhepunkte der jeweiligen Rebellionen markieren. Die letzten drei Akte hingegen stürzen in rascher, gedrängter Folge der Katastrophe respektive Lösung zu, wobei in dem späten Drama vor allem die heroischen Interventionen Tells diesem zweiten Teil ihren Rhythmus vorgeben: die Apfelschuss-Szene (III/3), der Tell-Sprung (IV/1) sowie das Attentat auf Gessler in der hohlen Gasse (IV/3). Dieser komplexen Zeitstruktur entspricht nicht nur ein markanter Bruch mit der klassizistischen Einheit des Orts, sondern auch eine Vielfalt von Handlungssträngen, die erst im letzten Akt miteinander verknüpft werden.<sup>128</sup> Zwei dominanten Handlungssträngen um die aufständische

<sup>124</sup> Peter Schnyder: „Die Zeit bringt Rath.“ Schillers *Wilhelm Tell* als Drama der Temporalität, in: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hg.): Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft, Hannover 2014, S. 245–269, hier S. 269.

<sup>125</sup> Dass sich der Stoff einer Bearbeitung unter Einhaltung der drei Einheiten widersetzt hat Schiller auch in einem Brief an Körner vom 9. September 1802 betont: „Ob nun gleich *der Tell* einer dramatischen Behandlung nichts weniger als günstig scheint, da die Handlung dem Ort und der Zeit nach ganz zerstreut auseinander liegt, da sie großenteils eine Staatsaction ist und (das Mährchen mit dem Hut und Apfel ausgenommen) der Darstellung widerstrebt, so habe ich doch bis jetzt soviel poetische Organisation damit vorgenommen, daß sie aus dem historischen heraus und ins poetische eingetreten ist.“ (NA 31, 160; Hervorhebungen im Original)

<sup>126</sup> Die untergründigen Verbindungen zwischen Schillers erstem und letztem Drama hat bereits Gert Uedings angedeutet: „Lange trug Schiller sich mit dem Gedanken einer Fortsetzung der *Räuber*; nachdem er dem Tell-Stoff aufgegriffen hatte, war sie überflüssig geworden. Dieses Drama ist in allen entscheidenden Zügen ein parallel zu den Räubern verlaufender Gegenentwurf.“ (Ueding: *Wilhelm Tell*, S. 275).

<sup>127</sup> Dass sich die Zeit des Geschehens über eineinhalb Jahre erstreckt (vgl. Peter-André Alt: Schiller. Leben – Werk – Zeit, Bd. 2, München 2000, S. 566) lässt sich allerdings nur erschließen, wenn man historisch verbürgte Ereignisse (die Tötung Wolfenschießens durch Baumgarten sowie die Ermordung Kaiser Albrechts I. durch Johannes von Schwaben) als Anfangs- und Endpunkt zugrundelegt, die im Drama selbst nicht genau datiert werden.

<sup>128</sup> Der Bruch mit der Einheit der Handlung ist bereits in der Textgenese angelegt. Wie Schiller in einem Brief an Iffland vom 5. Dezember 1803 schrieb, arbeitete er die einzelnen Handlungsstränge getrennt aus: „Gern wollte ich Ihnen das Stück Aktenweise zuschicken, aber es entsteht

schen Eidgenossen sowie den Einzelgänger Tell stehen zwei zumindest in quantitativer Hinsicht untergeordnete Handlungsstränge gegenüber: die Liebesgeschichte zwischen Bertha von Bruneck und Ulrich von Rudenz sowie die Geschichte des Parricida, der aus Hass und Habgier seinen Onkel Albrecht I. ermordet, den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches.<sup>129</sup>

Die beiden dominanten Handlungsstränge sind weitaus weniger miteinander verknüpft, als es die ihnen gemeinsame Stoßrichtung – der Schweizer Widerstand gegen die habsburgischen Vögte – zunächst suggeriert. Tatsächlich verhält es sich sogar so, dass diese Handlungsstränge im Verlauf des Stücks eher noch auseinanderdriften; die Privatsache Tells und die öffentliche Sache der Eidgenossen konvergieren im Handlungsverlauf, entgegen dem flüchtigen Anschein, gerade nicht miteinander. Die Eingangsszene mit der ersten heroischen Intervention Tells, der Rettung Baumgartens vor den habsburgischen Häschern, erweckt bei den Rezipierenden eine Erwartung, die das weitere Geschehen enttäuscht: die Erwartung nämlich, dass sich die Handlungen der Eidgenossen und Tells zu einem koordinierten Widerstand verbinden. Dass genau dies nicht geschieht, verdeutlichen insbesondere die entscheidenden Wendepunkte der Handlung um die aufständischen Eidgenossen. Während Baumgarten auf dem Rütli das Fehlen seines Retters konstatiert (vgl. NA 16, 178), stellt Stauffacher nach der erfolgreichen Erhebung die schlichte Frage: „Wo ist der Tell?“ (NA 16, 267) – eine Frage, die sich auch die Rezipierenden immer wieder stellen müssen, da Tell für eine Titelfigur nur eine relativ geringe Bühnenpräsenz vorweisen kann. Tell bleibt seinem bereits im Akt formulierten Motto: „Der Starke ist am mächtigsten *allein*.“ (NA 16, 151; Hervorhebung im Original) treu, indem er sich von dem eidgenössischen Aufstand bewusst fernhält; allerdings weiß er auch, dass der Schwache durchaus auf Unterstützung angewiesen ist.<sup>130</sup> Die Tell-Figur ist durch die Paradoxie gekennzeichnet, dass sie sich zugleich autonom und altruistisch verhält. Der geringen Verknüpfung der beiden zentralen Handlungsstränge entspricht, dass diese durch eine ganze Reihe von Dichotomien gekennzeichnet sind. Dem legendenhafte Einzelkämpfer Tell<sup>131</sup> steht der historisch verbürgte Aufstand des eidgenössischen Kollektivs gegenüber. Deutlich unterscheiden sich diese auch hinsichtlich der Redeanteile: Den umfangreichen politischen Diskussionen auf dem Rütli steht

---

nicht Aktenweise, sondern die Sache erfordert, daß ich gewisse Handlungen, die zusammen gehören, durch alle fünf Akte durchführe, und dann erst zu andern übergehe.“ (NA 32, 89)

129 Vgl. Schnyder: „Die Zeit bringt Rath“, S.252 f.

130 Nikolas Immer: Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie, Heidelberg 2008, S. 412.

131 Auf die märchenhaften Züge des Tellstoffes (vgl. NA 31, 160) hat Schiller selbst in dem bereits zitierten Brief an Körner vom 9. September 1802 hingewiesen.

die sentenziöse Einsilbigkeit Tells gegenüber. Indem Schiller zudem zwischen dem Mann der Tat einerseits und den politisch planenden Anführern der Eidgenossen andererseits differenziert, nimmt er die Gegenüberstellung von Krieger und Politiker auf, wie sie noch bei Kant begegnet.<sup>132</sup> Dem kriegerischen Habitus Tells entspricht seine Reflexionsscheu,<sup>133</sup> die sich in der von der Figur selbst artikulierten Sentenz: „Wer gar zu viel bedenkt, wird wenig leisten.“ (NA 16, 196) verdichtet.

Die beschriebenen Unterschiede zwischen Tell und den Aufständischen lassen sich letztlich darauf zurückführen, dass sich diese in ihrem Handeln von unterschiedlichen Zeithorizonten leiten lassen. Während Tell kaum über die Gegenwart hinausdenkt – wenn er überhaupt denkt, und nicht bloß handelt –, agieren die anderen Aufständischen im Hinblick auf die Folgen ihres Handelns und sind dabei insbesondere zu einer Affektkontrolle in der Lage, die Tell kaum beherrscht. So röhmt sich Melchthal auf dem Rütli dafür, die Gelegenheit zu einer frühen Rache an dem Peiniger seines Vaters nicht genutzt zu haben, um das große – und gemeinsame – Ziel eines erfolgreichen Aufstands nicht zu gefährden (vgl. NA 16, 177); und ganz in diesem Sinne beschließt Stauffacher die Rütlischwur-Szene mit einem Appell, dessen Dringlichkeit die Reime noch unterstreichen:

Bezähme jeder die gerechte Wut,  
Und spare für das Ganze seine Rache,  
Denn Raub begeht am allgemeinen Gut,  
Wer selbst sich hilft in seiner eignen Sache.

(NA 16, 192)

Stauffacher formuliert hier einen Imperativ solidarischen Handelns, wie ihn ganz ähnlich bereits der Alte aus Goethes *Märchen* aufgestellt hatte: „[E]in einzelner hilft nicht, sondern wer sich mit vielen zur rechten Stunde vereinigt.“ (FA 9,1103)<sup>134</sup> Derjenige allerdings, an den sich Stauffachers Worte vor allem richten, ist auf dem Rütli bekanntlich gar nicht anwesend. Der Gegensatz zwischen Tell und den Eidgenossen spitzt sich im weiteren Handlungsverlauf sogar noch zu: Die erste Replik Tells im sich direkt an die Rütlischwur-Szene anschließenden dritten Akt stellt, wenngleich im unmittelbaren Kontext an Tells Sohn Walter

<sup>132</sup> Vgl. Georg-Michael Schulz: Art. *Wilhelm Tell*, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): Schiller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2011, S. 214–236, hier S. 219.

<sup>133</sup> Wolfgang Riedel: Unwiederbringlich, S. 57.

<sup>134</sup> Genau diesen Aspekt hatte Schiller auch in einem Brief an Goethe vom 29. August 1795 hervorgehoben: „Das Märchen ist bunt und lustig genug, und ich finde die Idee, deren Sie einmal erwähnten, ‚das gegenseitige Hülfeleisten der Kräfte und das Zurückweisen aufeinander‘ recht artig ausgeführt.“ (NA 28, 36)

adressiert, einen Widerruf von Stauffachers Appell dar: „Ein rechter Schütze hilft sich selbst.“ (NA 16, 193)<sup>135</sup> Mit seinen Worten, und wichtiger noch: mit seinen Taten, die sich unmittelbar aus diesen Worten ergeben, gefährdet Tell somit den gesamten Aufstand.<sup>136</sup> Dass es am Ende nicht zu einem Scheitern des eidgenössischen Aufstands kommt, liegt nahezu ausschließlich an Faktoren, die sich der Kontrolle der handelnden Figuren entziehen, wie insbesondere Parricidas Mordtat. Über alternative Dramenausgänge zu spekulieren, ist zumeist ein müßiges Unterfangen, das in diesem Fall jedoch aufgrund des extrem glücklichen Ausgangs angebracht erscheint: Bei einem Scheitern des Aufstands müsste Tell als der Hauptverantwortliche, ja als ein Verräter der eidgenössischen Sache gelten. In älteren Texten hatte Schiller noch, durchaus modern, diskursive Effekte beschrieben, indem er das geschichtsverändernde Potential von Sprache betont hatte. So schreibt er etwa in der *Geschichte des Abfalls der Niederlande von der spanischen Regierung*: „Ein Name entscheidet den ganzen Ausgang der Dinge. Man nannte Rebellion in Madrid, was in Brüssel nur eine gesetzliche Handlung hieß.“ (NA 17, 12) Im Tell-Drama kehren sich die Verhältnisse um. Das Geschehen entwickelt, vor allem aufgrund der Interventionen Tells, eine solche Dynamik, dass schlachtweg keine Zeit für die Entfaltung von Diskursen bleibt: Der Ausgang entscheidet über den Namen. Tell kann sich in der Schlusszene als „der Schütz und der Erretter“ (NA 16, 277) feiern lassen, weil er erfolgreich war, nicht aber, weil er im Sinne des eidgenössischen Aufstands gehandelt hätte.

Dass die Eidgenossen, anders als Tell, die Folgen ihres Handelns reflektieren, sollte allerdings nicht vorschnell als Indiz dafür gewertet werden, dass diese einem modernen, zukunftsorientierten Zeitregime anhängen. Vielmehr ist das genaue Gegenteil der Fall: Die Aufständischen orientieren sich in ihrem Handeln an der Vergangenheit – oder genauer gesagt: an einer bestimmten Konstruktion von Vergangenheit. Um die Beständigkeit der Werte, auf die sie sich berufen, vor Veränderungen abzuschirmen, bedienen sie sich der Naturalisierung als einer der effektivsten Strategien zur Mythisierung. Von der Lebensweise der Bergbauern weiß Melchthal auf dem Rütli zu berichten:

Denn so wie ihre Alpen fort und fort  
 Dieselben Kräuter nähren, ihre Brunnen  
 Gleichförmig fließen, Wolken selbst und Winde  
 Den gleichen Strich unwandelbar befolgen,  
 So hat die alte Sitte hier vom Ahn  
 Zum Enkel unverändert fort bestanden,

---

<sup>135</sup> Nur wenig später, im Vorfeld des Apfelschusses, wiederholt Tell diesen Widerruf: „Ich helfe mir schon selbst.“ (NA 16, 210)

<sup>136</sup> Vgl. Schnyder: „Die Zeit bringt Rath“, S. 262.

Nicht tragen sie verwegne Neuerung  
 Im altgewohnten gleichen Gang des Lebens.  
 (NA 16, 175)

Die Botschaft dieses *laus ruris*, das hier allerdings entgegen dem klassischen Modell nicht aus einer städtischen, sondern eher aus einer dörflichen Perspektive erfolgt, ist eindeutig. Das menschliche Leben ist so unveränderlich wie die Natur, so dass Neuerungen nicht nur unerwünscht, sondern geradezu moralisch verwerflich erscheinen müssen: als Bruch mit einer natürlichen und letztlich gottgewollten Ordnung. Vorherrschend ist der Modus der Aktualisierung: Die Enkel bewegen sich in den Bahnen, die von den Großeltern vorgegeben wurden. Ähnlich wie bereits in der Antrittsvorlesung und *Der Spaziergang* erscheint dabei insbesondere die Rodung der Wälder als eine zivilisatorische Urszene, durch die Besitzverhältnisse und Sitten ein für alle Mal etabliert werden. Durch die von Stauffacher für die Eidgenossen reklamierte Leistung, „den alten Wald, / Der sonst der Bären wilde Wohnung war, / Zu einem neuen Sitz für Menschen umgewandelt“ (NA 16, 184) zu haben, sind Besitzansprüche geschaffen worden, die weitaus älteren Datums als kaiserliche Privilegien sind, zumal wenn diese nur durch Vögte vertreten werden. Auch das Rütli als markanterster Ort des Erhebungsgeschehens steht in einem etymologischen Zusammenhang mit dieser Urszene, wie Walter Fürst ausführt. Die Toponyme Rütli und Mythenstein erlauben dabei sogar eine Engführung der beiden hier zu Debatte stehenden Schlüsselbegriffe ‚Rodung‘ und ‚Mythos‘:

Links am See, wenn man  
 Nach Brunnen fährt, dem Mythenstein grad über,  
 Liegt eine Matte heimlich im Gehölz,  
 Das *Rütli* heißt sie bei dem Volk der Hirten,  
 Weil dort die Waldung ausgereutet ward.  
 (NA 16, 163; Hervorhebung im Original)

Zu den Strategien, mit denen die Eidgenossen die gewünschten Verhältnisse legitimieren, gehört auch die Berufung auf ein metaphysisch fundiertes Naturrecht: „Wenn der Gedrückte nirgend Recht finden kann“, da das positive Recht nicht auf seiner Seite steht, so steht ihm Stauffacher zufolge eine weitere Ressource in Gestalt des natürlichen Rechts zur Verfügung, das „unveräußerlich / Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst“ (NA 16, 185) am Himmel hängt. Unverkennbar messen die Eidgenossen diesem Naturrecht göttliche Attribute bei, wobei sich der angeblich überzeitliche Charakter als Gemeinsamkeit von Gott und Naturrecht

benennen lässt.<sup>137</sup> Wenn mit Rösselmann einer der Aufständischen die Legitimation der „alten Bräuche“ (NA 16, 179) von Gott herleitet, illustriert dies die These Jan Assmanns, der zufolge die Religion das wirkungsvollste Mittel darstellt, um einer ethnischen Identität Permanenz zu verleihen.<sup>138</sup> Unter Vorwegnahme der zentralen These der Feuerbachschen Religionskritik entlarvt Schiller diese Berufung auf Gott allerdings immer wieder als Projektion der Aufständischen. Die Ermordung des kaiserlichen Vogtes Wolfenschießen durch Baumgarten, der für die Erhebung die Funktion einer Initialzündung zukommt, kommentiert Walter Fürst mit den Worten: „O die Gerichte Gottes sind gerecht!“ (NA 16, 156) Obwohl das Geschehen keinerlei Züge des Wunderbaren trägt, stilisiert dieser Ausruf Baumgarten zu einem Werkzeug des göttlichen Willens, so dass die Frage nach der Legitimation seines Handelns gar nicht erst auftreten kann. Übertragen wird diese Projektionsleistung nur von Tell selbst, der in seinem Küßnachter Monolog seine religiöse Überzeugung artikuliert: „Es lebt ein Gott, zu strafen und zu rächen.“ (NA 16, 244) Dieser Glaube hindert ihn dann allerdings nicht daran, die Rache sicherheitshalber doch selbst in die Hände zu nehmen, wobei diese Tat nicht nur seinen eigenen Worten, sondern auch dem alttestamentarischen Gebot des Racheverzichts entgegensteht.<sup>139</sup> Geradezu ein Lehrstück in Feuerbachscher Religionspsychologie *avant la lettre* stellt zudem der Beginn des vierten Akts dar. Der Fischer, der das auf dem Vierwaldstätter See in einen Sturm geratene Schiff beobachtet, bittet zunächst Gott um Rettung der Passagiere (vgl. NA 16, 226), um die „Gerichte Gottes!“ (NA 16, 227) anzurufen, als sein Sohn das Schiff als Gessler zugehörig identifiziert. Als sein Sohn ihn darauf hinweist, dass sich auch Tell auf dem Schiff befindet, klagt er die „Unvernunft des blinden Elements“ (NA 16, 227) an, um schließlich nach dem Erscheinen Tells auszurufen: „O Wunder Gottes!“ (NA 16, 228) Es versteht sich von selbst, dass diese verschiedenen Positionen schlichtweg unvereinbar sind und sich die mehrfachen Kehrtwenden, die der Fischer bei der Beurteilung des Geschehens vollzieht, ausschließlich auf seine Ängste und Hoffnungen zurückzuführen sind. Insgesamt erscheint die Religiosität der Eidgenossen als Nährboden für die Erwartung einer messianischen Retterfigur, die sich in Ruodis Ausruf artikuliert, mit dem die Eingangsszene schließt: „Gerechtigkeit des Himmels, / Wann wird der Retter kommen diesem Lande?“ (NA 16, 140) Tell, auf den diese Worte offenkundig zu beziehen sind, ist allerdings

---

137 Vgl. Landwehr: Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit, S. 276.

138 Vgl. Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 160.

139 „Die Rache ist mein, ich will vergelten zur Zeit“ (5. Mose 32.35).

kein politischer Messias, sondern lediglich die Figur, die von ihrem Umfeld zu einem solchen Messias stilisiert wird.<sup>140</sup>

Das Ausmaß, in dem die ‚alten Zeiten‘ vor der Herrschaft der Vögte von Mythisierungen überformt ist, gibt auch die zeitliche Struktur zu erkennen. Diese alten Zeiten befinden sich zum Zeitpunkt der Handlung bereits im Übergang vom kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis. Attinghausen, von dem es heißt, dass er „noch die alten Zeiten“ (NA 16, 156) gesehen habe, wird zu Beginn des zweiten Aktes in einem Nebentext als „ein Greis von fünf und achtzig Jahren“ (NA 16, 165) eingeführt. Damit ist ziemlich genau die biologisch bedingte Zeitspanne bezeichnet, über die hinaus „auch in literalen Gesellschaften die lebendige Erinnerung“<sup>141</sup> nicht hinausreicht. Insbesondere die Rütlischwur-Szene bietet reichhaltiges Anschauungsmaterial dafür, Welch bunte Blüten die Phantasie der Eidgenossen hervortriebt, sobald von den Zeiten die Rede ist, die nur noch im kulturellen Gedächtnis gespeichert sind. Winkelried wird als Nachkomme eines Drachentöters eingeführt (vgl. NA 16, 177), und Stauffacher bekräftigt den bereits durch die Rodung der Wälder markierten Besitzanspruch mit dem Verweis auf eine weitere zivilisatorische Leistung: „Die Brut des Drachen haben wir getötet, / Der aus den Sümpfen giftgeschwollen stieg“ (NA 16, 184), wobei die Eidgenossen und ihre Vorfahren in der ersten Person Plural zu einer mythischen Einheit verschmelzen. In dieser Verschmelzung manifestiert sich, wie bereits in der Stilisierung der Tell-Figur zum politischen Messias, die fundierende Funktion von Mythen, insofern die Geschichte eines Kollektivs insgesamt als „sinnvoll, gottgewollt, notwendig und unabänderlich“<sup>142</sup> erscheint. Und ob man in Stauffachers Erzählung von der Landnahme durch die Schweizer (NA 16, 181 f.) die Geschichte des auserwählten Volks der Juden<sup>143</sup> oder die Gründungslegende Amerikas<sup>144</sup> als Vorbild sehen will, erscheint zweitrangig angesichts des Umstands, dass sich diese Rede aus verschiedenen Versatzstücken – der Exodus eines Volks, der einsame Fährmann, Städtegründungen – zusammensetzt und somit den *bricolage*-Charakter des mythischen Denkens ausstellt.<sup>145</sup>

Diese mythische Konstruktion der Geschichte dient vor allem dazu, den Figuren Vergangenheitsfiktionen zu liefern, die ihnen helfen, praktische Zwecke in der

<sup>140</sup> Die Analogie zwischen Christus und Tell wurde in der Forschung schon häufiger gezogen, allerdings zumeist ohne den projektiven Charakter herauszuarbeiten (vgl. Kaiser: Von Arkadien nach Elysium, S. 183; Ueding: *Wilhelm Tell*, S. 276).

<sup>141</sup> Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 51.

<sup>142</sup> Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 79.

<sup>143</sup> Vgl. Kaiser: Von Arkadien nach Elysium, S. 174.

<sup>144</sup> Albrecht Koschorke: Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in Schillers *Tell*, in: Uwe Hebecker u. a. (Hg.): Das Politische. Figurenlehre des sozialen Körpers nach der Romantik, München 2003, S. 106–122, hier S. 113.

<sup>145</sup> Vgl. Lévi-Strauss: Das wilde Denken, S. 29 f.

Gegenwart zu verfolgen.<sup>146</sup> Solcher Fiktionen bedürfen die Eidgenossen gerade angesichts des Umstands, dass die Versammlung auf dem Rütli eine revolutionäre Rechtssetzung aus dem Nichts darstellt, die gerade deshalb der wortreichen Kaschierung bedarf.<sup>147</sup> Deutlich zutage tritt diese Instrumentalisierung der Vergangenheit in der großen Rede, die Stauffacher auf dem Rütli hält: „Wir stiften keinen neuen Bund, es ist / Ein uralt Bündniß nur von Väter Zeit, / das wir erneuern!“ (NA 16, 181) Diese Worte lassen die Absicht der Aufständischen erkennen, gerade keinen entschiedenen Bruch mit der Vergangenheit herbeizuführen, sondern vielmehr einen alten Rechtszustand wiederherzustellen.<sup>148</sup> In der politischen Praxis korreliert diese Vergangenheitskonstruktion mit der immer wieder betonten Absicht der Aufständischen, sich nicht gegen Kaiser und Reich als Inbegriff dieses alten Rechtszustands, sondern lediglich gegen Habsburg und seine Vögte aufzulehnen (vgl. NA 16, 141). Somit akzentuiert diese Zielsetzung die Differenz zur Französischen Revolution, die bereits im Rahmen des modernen Zeitregimes erfolgte, wie gerade an ihren öffentlichkeitswirksamsten Maßnahmen – der Hinrichtung Ludwigs XVI. und der Einführung eines neuen Kalenders – deutlich abzulesen ist. Beide Strategien haben ihre jeweils spezifischen Vor- und Nachteile, die sich komplementär zueinander verhalten: Ist unter den Bedingungen des modernen Zeitregimes ein Neustart ohne den Ballast der Geschichte möglich,<sup>149</sup> so erlaubt es die im ‚Tell‘ unter den Bedingungen eines traditionellen Zeitregimes entfaltete Ursprungsmythologie, „das Neue ohne Kampf der Parteien und der Generationen (mit dem Segen der Väter) aus dem Alten hervorgehen zu lassen“<sup>150</sup>. Eine Revolution ist der Schweizer Aufstand dann auch nur, wenn man die ältere, im 18. Jahrhundert bereits weitgehend vergessene Bedeutung dieses Begriffs zugrunde legt: Revolution bedeutet eigentlich die Rückkehr zum Ausgangspunkt einer Bewegung und ist in einem politischen Sinn vor dem Hintergrund des Kreislaufs der Verfassungen zu verstehen, den Aristoteles und insbesondere Polybios bereits in der Antike lehrten.<sup>151</sup>

*Wilhelm Tell* als „Drama der Zeit“ wäre somit präziser noch als ‚Drama der Veränderung‘ zu beschreiben. Schiller hebt hervor, dass Kontinuität in traditionellen Zeitregimen lediglich eine Fiktion darstellt. Da Veränderungsrate und

---

<sup>146</sup> Vgl. Koschorke: Wahrheit und Erfindung, S.228 f.

<sup>147</sup> Vgl. Koschorke: Brüderbund und Bann, S. 111.

<sup>148</sup> Vgl. Albrecht Koschorke: Der fiktive Staat, S. 314.

<sup>149</sup> Assmann: Ist die Zeit aus den Fugen?, S. 150.

<sup>150</sup> Koschorke: Der fiktive Staat, S. 315.

<sup>151</sup> Vgl. Koselleck: Vergangene Zukunft, S.69 f. Im Übrigen vermeidet Schiller den Begriff ‚Revolution‘ in *Wilhelm Tell* ebenso wie bereits im Titel seines Geschichtswerks *Abfall der Niederlande von der spanischen Regierung* (vgl. Manfred Riedel: Geschichte und Gegenwart. Europa in Schillers Konzept der Universalgeschichte, in Otto Dann u. a. (Hg.): Schiller als Historiker, Stuttgart/Weimar 1995, S. 29–58, hier S. 42).

- tempo im späten 13. Jahrhundert zweifellos noch nicht so hoch waren wie im frühen 19. Jahrhundert, ließ sich die Fiktion der Kontinuität noch vergleichsweise leicht herstellen. Aber auch unter diesen günstigen Bedingungen gewinnt der Umgang der Eidgenossen mit der geschichtlichen Entwicklung die Qualität einer Verdrängungsleistung: Sie müssen die von ihnen ausgelösten Veränderungen in Abrede stellen, um sie bewältigen und vor sich selbst rechtfertigen zu können. Diese Abwehrmechanismen gehören zu den Strategien, mit denen traditionelle Gesellschaften Hiatus-Erfahrungen verarbeiten und Sollbruchstellen kitten.<sup>152</sup> Dass sich die Schweiz tatsächlich verändert, erkennt mit Attinghausen genau die Figur, die aufgrund ihres hohen Alters die Entwicklung tatsächlich beurteilen kann. Von untergeordneter Bedeutung ist dabei, dass Attinghausen das Neue zu Beginn des zweiten Akts noch verwirft (vgl. NA 16, 171), um es kurz vor seinem Tod emphatisch zu begrüßen. Das Pathos seiner Worte unterstützt Attinghausen gestisch, indem er seine Hände auf Tells Sohn Walter legt:

Aus diesem Haupte, auf dem der Apfel lag,  
Wird euch die neure beßre Freiheit grünen,  
Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit,  
Und neues Leben blüht aus den Ruinen.

(NA 16, 238)

Dass das Neue hier als das Bessere in Erscheinung tritt, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass Attinghausen insgesamt einem traditionellem Zeitregime verhaftet bleibt: Er muss, wie sich an der Metaphorik deutlich ablesen lässt, die Veränderung naturalisieren, um sie überhaupt verarbeiten zu können. Und auch seine pathetische Geste steht ganz im Zeichen der Kontinuität: Die Verantwortung geht, im Einklang mit der natürlichen Generationenfolge, von der ältesten Figur des Dramas auf die jüngste über.

Am deutlichsten manifestiert sich die von Attinghausen registrierte Veränderung allerdings erst nach dem Tod des Greises. Wenn Rudenz mit den buchstäblich letzten Worten des Dramas verkündet: „Und frei erklär' ich alle meine Knechte.“ (NA 16, 277) zeigt dies, „dass der neue Bund keineswegs nur ein Abglanz und eine schwächere Kopie des alten, sondern ein qualitativ neuer ist“<sup>153</sup>. Komplementär zur konservativen Revolution der Eidgenossen, die zumindest nach modernem Verständnis gar keine Revolution sein will, handelt es sich hierbei um

<sup>152</sup> Assmann: Ist die Zeit aus den Fugen?, S. 140.

<sup>153</sup> Schnyder: „Die Zeit bringt Rath.“, S. 248. Wenn hingegen Helmut Koopmann konstatiert, dass sich in *Wilhelm Tell* ein Urzustand wiederherstellt, reproduziert er damit lediglich die Sichtweise der Figuren (vgl. Koopmann: Schiller und die Überwindung der aufgeklärten Geschichtsphilosophie, S. 73).

eine Revolution von oben. Zumindest ein entscheidender Schritt bei der Demokratisierung – die in der alten Schweiz ohnehin bis zur kurzlebigen Helvetischen Revolution von 1798 und somit bis kurz vor der Entstehung des *Wilhelm Tell* auf wenige innerschweizerische Kantone beschränkt blieb<sup>154</sup> und in vollem Umfang erst Mitte des 19. Jahrhunderts realisiert wurde – geht vom Adel aus. Die Aufständischen hingegen halten nicht nur an ihrer Treue zu Kaisertum und Reich fest, sondern auch an hierarchischen Strukturen, wie auf dem Rütli deutlich wird: Ulrich der Schmidt kommt als ältester Teilnehmer nicht zu der Ehre des Vorsitzes, weil er „nicht freien Stands“ (NA 16, 180) ist. Wie bereits in *Die Räuber* geht auch in *Wilhelm Tell* die Auflehnung gegen ein bestehendes Herrschaftssystem mit einer zumindest partiellen Reproduktion monarchistischer Strukturen innerhalb der Aufständischen einher.

Auch aus der Perspektive der Gegenseite, oder zumindest aus der Perspektive des zeitweiligen Unterstützers der Habsburgischen Interessen Ulrich von Rudenz, ist das Neue nicht in den demokratischen Verhältnissen zu sehen, die er mit seinem Schlusswort etablieren sollte, sondern ganz im Gegenteil im absolutistischen, frühneuzeitlichen Territorialstaat – die Frühe Neuzeit ist die Zukunft des Mittelalters. Gegenüber Attinghausen rechtfertigt Rudenz seine zeitweilige Treue zu Habsburg mit einem politischen Kalkül:

Die Kaiserkrone geht von Stamm zu Stamm,  
*Die* hat für treue Dienste kein Gedächtniß,  
 Doch um den mächt'gen Erbherrn wohl verdienen,  
 Heißt Saaten in die Zukunft streu'n.

(NA 16, 169; Hervorhebung im Original)

Auch wenn Rudenz mit diesen Worten nur nachträglich seine Unterstützung Habsburgs rationalisiert, die in erster Linie durch seine Liebe zu Bertha von Bruneck motiviert ist (vgl. NA 16, 171), weist seine Argumentation durchaus die Rationalität einer langfristig vorausdenkenden politischen Strategie auf. Aus diesem Grund stellt seine Argumentation aber in sprachlicher wie konzeptueller Hinsicht einen Anachronismus dar: sprachlich, da der abstrakte Kollektivsingular Zukunft erst zu Beginn der Sattelzeit und damit Schillers Zeiten den älteren Begriff des ‚Zukünftigen‘ ersetzt hat;<sup>155</sup> konzeptuell, da sich die Kunst der politischen Prognose, die Rudenz‘ Strategie zugrunde liegt, erst seit dem 16. Jahrhundert entwickelte.<sup>156</sup> Diese Anachro-

<sup>154</sup> Vgl. Thomas Höhle: Die Helvetische Republik (1798–1803) als zeitgeschichtlicher Hintergrund der Entstehung und Problematik von Schillers *Wilhelm Tell*, in: Brandt (Hg.): Friedrich Schiller, S. 320–328, hier S. 325.

<sup>155</sup> Assmann: Ist die Zeit aus den Fugen?, S. 48.

<sup>156</sup> Vgl. Koselleck: Vergangene Zukunft, S. 266.

nismen sind als Indizien dafür zu werten, dass sich Schiller über die Köpfe der Figuren hinweg an die Rezipierenden wendet,<sup>157</sup> allerdings nicht im Sinne einer platten Analogie der geschichtlich-politischen Verhältnisse ‚um 1300‘ und ‚um 1800‘, zwischen denen nicht weniger als ein halbes Jahrtausend liegt. Wenn sich in *Wilhelm Tell* die Demokratie der innerschweizerischen Kantone unter Berufung auf das Alte etabliert, während der absolutistische Staat als das neue, zukunftsweisende Modell erscheint, so sind diese Konstellationen völlig konträr zur Perspektive der Zeitgenossen der Französischen Revolution. In den Augen der Rezipierenden zu Beginn des 19. Jahrhunderts stellen die Hoffnungen, die Rudenz in den absolutistischen Territorialstaat setzt, eine ‚vergangene Zukunft‘ dar.

Somit kann aber die im ‚Tell‘ skizzierte geschichtliche Konstellation gar nicht als Modell für die politische Wirklichkeit der Entstehungszeit dienen und bietet keine Alternative zum Verlauf der Französischen Revolution an.<sup>158</sup> Bereits Schiller hat die Handlung in einem Brief an Körner als „individuelles und einziges Phänomen“ (NA 31, 160) charakterisiert und somit den universalgeschichtlichen Anspruch früherer Texte verabschiedet. Dass die Handlung gerade nicht als Modell für die Gegenwart taugt, hat Wolfgang Riedel unter Rückgriff auf die ästhetischen Kategorien Schillers betont: Schillers Drama „erzählt‘ einem modernen (sentimentalischen) Publikum, was unter vormodernen (naiven) Bedingungen gelang und was, weil an diese Randbedingungen gebunden, unter den ganz anderen Voraussetzungen der Moderne nicht in gleicher Weise gelingen muss oder über-

**157** Eine derartige Kommunikationsstruktur ist in Schillers Dramen kein Einzelfall. Bereits im *Don Karlos* geht der Marquis de Posa deutlich über seinen zeitlichen Horizont hinaus: „Das Jahrhundert / Ist meinem Ideal nicht reif. Ich lebe / Ein Bürger derer, welche kommen werden.“ (NA 7.I, 511) Zu recht weißt Manfred Riedel darauf hin, dass in *Don Karlos* eigentlich „kein historisches, sondern ein Gegenwartsdrama“ zu sehen ist, insofern das Stück den „Menschen am Hofe Philipps II. Vernunftideen der Aufklärung, die Forderung nach Gedanken- und Gewissenfreiheit, in den Mund legte und sie damit zu verbreiten suchte“ (Riedel: Geschichte und Gegenwart, S. 35).

**158** In der Forschung wurde noch auf weitere Differenzen zwischen Schillers Drama und der Französischen Revolution aufmerksam gemacht, die aber nicht mit zeitlichen Strukturen zusammenhängen. So bemerkt Hans-Jörg Knoblauch: „Ein Abbild der Französischen Revolution kann man im ‚Wilhelm Tell‘ trotz Bastille-Sturm schon deshalb nicht erblicken, weil es sich hier um eine Auflehnung gegen Fremdherrschaft handelt.“ (Hans-Jörg Knoblauch: *Wilhelm Tell*. Historisches Festspiel oder politisches Zeitstück?, in: ders./Helmut Koopmann (Hg.): Schiller heute, Tübingen 1996, S. 151–265, hier S. 158) Albrecht Koschorke macht zudem auf die völligen konträren Handlungsorte aufmerksam: „Die Erstürmung der Zwingburgen weckte im Jahr 1805 unvermeidlich Erinnerungen an den Sturm der Bastille. Um die Analogie nicht zu weit gehen zu lassen, fügt Schiller eine Reihe von gegenläufigen Motiven in die Dramenhandlung ein. Eine große Rolle spielt dabei das durch musikalische Untermalung opernhaft in Szene gesetzte ländliche Kolorit, das die Ereignisse auf dem Rütli plakativ vom Verderben der Ebene und der Städte abhebt.“ (Albrecht Koschorke: Brüderbund und Bann, S. 113).

haupt nur kann: eine menschliche Revolution“<sup>159</sup>. Diese „Randbedingungen“ lassen sich als Zeitregime präzisieren. Einen entscheidenden Beitrag zum Erfolg des Aufstands leistet der Umstand, dass dieser von seinen Initiatoren, die noch gänzlich dem traditionellen Zeitregime verhaftet sind, gar nicht als Revolution gedacht war, sondern vielmehr als Rückkehr zu einem mythisch verklärten Urzustand. Während die Figuren unter den Bedingungen eines traditionellen Zeitregimes agieren, ist das Drama jedoch eindeutig aus der Perspektive des modernen Zeitregimes konzipiert, indem es ein entscheidendes Ereignis der Sattelzeit in Rechnung stellt: den Zerfall des *historia magistra vitae*-Topos, der auf der Prämisse eines durchgehenden Geschichtskontinuums basiert.<sup>160</sup> Aus *Wilhelm Tell* können wir vor allem lernen, dass wir aus der Geschichte nichts mehr lernen können, jedenfalls nicht in dem Sinne, dass uns Jahrhunderte zurückliegende Vorgänge Blaupausen für die Bewältigung aktueller Probleme liefern. Über die jeweilige Konstruktion von Zeitlichkeit hinaus ist der Unterschied zwischen Mittelalter und Moderne allerdings weitaus weniger scharf, als von Riedel proklamiert. Das Geschichtsbild des späten Schiller geht, wie die Analyse von *Am Antritt des neuen Jahrhunderts* gezeigt hat, eher von anthropologischen Konstanten als von geschichtsphilosophischen Differenzen aus. Der fehlende Modellcharakter der Handlung hat zwei komplementäre Ursachen: zu große Distanz aus geschichtsphilosophischer Perspektive und zu große Nähe aus anthropologischer Perspektive.

Fraglich ist nämlich nicht nur, ob es sich bei der ‚menschlichen Revolution‘ in *Wilhelm Tell* überhaupt um eine ‚Revolution‘ im modernen Sinne handelt, sondern auch, wie ‚menschlich‘ diese eigentlich ist. Zumaldest auf den ersten Blick scheint außer Frage zu stehen, dass der Aufstand der Eidgenossen seine Legitimation zu einem erheblichen Teil aus seinem weitgehend unblutigen Verlauf bezieht. Mit dem Leben bezahlen müssen nur die Figuren, die es wirklich nicht besser verdient haben: die beiden Vögte Wolfenschießen und Gessler, die in den naturrechtlich geschützten Privatraum der Familie eindringen, indem sie Ehefrauen vergewaltigen respektive Väter auf ihre Kinder schießen lassen. Und der letzte Akt des Dramas scheint vor allem die Funktion zu haben, die Menschlichkeit und damit auch die Legitimität des eidgenössischen Aufstands zu unterstreichen, indem sie mit Parricidas Mordtat ihr Gegenbild vor Augen führt: das durch Habgier motivierte Attentat.<sup>161</sup> Allerdings ist die Gegenüberstellung von Tell und den Aufständischen auf der

---

159 Riedel: Unwiederbringlich, S. 55.

160 Vgl. Koselleck: Vergangene Zukunft, S. 40.

161 Wohl nicht zuletzt unter dem Eindruck dieser Szene wurde in der Forschung immer wieder die scheinbar holzschnittartige Figurenkonstellation des Dramas betont (vgl. Kaiser: Von Arkadien nach Elysium, S. 179; Albertsen: Ein Festspiel und kein Drama, S. 330).

einen und Parricida auf der anderen Seite bei weitem nicht so plakativ und holzschnittartig, wie es zunächst den Anschein hat. Immerhin dient Parricidas Behandlung durch König Albert, von der Konrad Hunn auf dem Rütti berichtet, den Eidgenossen zur Legitimation ihres Aufstands: „Gerechtigkeit erwartet nicht vom König. / Beraubt er nicht des eignen Bruders Kind, / Und hinterhält ihm sein gerechtes Erbe?“ (NA 16, 187) Dass sich sowohl die Aufständischen als auch Tell scheinbar überzeugend von Parricida abgrenzen können, ist auf die Arbeitsteilung zwischen diesen zurückzuführen, die zwar keinem koordinierten Handeln entspringt, sich aber für beide Seiten als überaus praktisch erweist. Die Aufständischen teilen mit Parricida zwar das politische Ziel – der Willkürherrschaft König Albrechts entgegenzutreten –, aber nicht die Mittel. Somit kann Stauffacher seine Hände in Unschuld waschen, nachdem er von der Ermordung des Königs erfahren hat: „Den Mörfern bringt die Unthat nicht Gewinn, / Wir aber brechen mit der reinen Hand / des blutigen Frevels segenvolle Frucht.“ (NA 16, 264; Hervorhebung im Original) Tell hingegen teilt mit Parricida das Mittel – den Mord –, aber nicht die Ziele, da er als Privatmann seine Familie verteidigt.<sup>162</sup> So hält er dem in sein Haus geflüchteten Parricida entgegen: „Darfst Du der Ehrsucht blutige Schuld vermengen / Mit der gerechten Nothwehr eines Vaters?“ (NA 16, 272) Bekanntlich führt Tell seine Tat aus dem Hinterhalt der „hohlen Gasse“ aus,<sup>163</sup> ein Umstand, der schlichtweg unvereinbar mit der Berufung auf „Notwehr“ ist, so dass Rache als das weitaus plausiblere Tatmotiv erscheint. Man muss deshalb nicht in das andere Extrem fallen und wie Ludwig Börne in Tells Tat lediglich einen „schnöden Meuchelmord“<sup>164</sup> sehen; aber Tell mit Gerhard Kaiser zu einem „Heiligen der Natur“<sup>165</sup> zu stilisieren, schießt gleichermaßen weit über das Ziel hinaus und reproduziert die Berufung der Eidgenossen auf vermeintliche Naturzustände, die Schillers Drama als Mythos entlarvt. Tell ist der Rächer seiner Familie, nicht aber der Retter seiner Nation, als den ihn die Aufständischen am Ende des Stücks feiern. Zudem nimmt der Schütze mit dieser vermeintlichen „Notwehr“ das Risiko in Kauf, dass sich die Habsburger für die Ermordung Gesslers ihrerseits rächen werden, und zwar nicht nur an ihm selbst. Tell spielt,

---

<sup>162</sup> Die politische Dimension seiner Tat ist Tell zwar bewusst, aber der privaten Motivation untergeordnet (vgl. Immer: Der inszenierte Held, S. 412 f.).

<sup>163</sup> Tells berühmter Monolog, der die Szene „Die hohle Gasse bei Küßnacht“ einleitet, lässt keinen Zweifel daran, dass der Schütze aus dem Hinterhalt agiert: „Durch dieses hohle Gasse muß er kommen, / Es führt kein andrer Weg nach Küßnacht – Hier / vollend ichs – Die Gelegenheit ist günstig. / Dort der Holunderstrauch verbirgt mich ihm, / Von dort herab kann ihn mein Pfeil erlangen, / Des Weges Engs wehret den Verfolgern.“ (NA 16, 243)

<sup>164</sup> Zitiert nach: Hans-Jörg Knobloch: Art. *Wilhelm Tell*, in: Helmut Koopmann (Hg.): Schiller-Handbuch, 2. durchges. und akt. Aufl., Stuttgart 2011, S. 515–543, hier S. 528.

<sup>165</sup> Kaiser: Von Arkadien nach Elysium, S. 192.

nicht zum ersten Mal in diesem Drama, mit dem Leben seiner Familie, ohne damit übergeordneten Interessen zu dienen. Ein Indiz für ein Schuldbewusstseins Tells findet sich, wenn auch nicht im Sprachlichen, so doch zumindest im Gestischen, nämlich in der durch eine Regieanweisung vorgegebenen Verhüllung seines Gesichts während seines Dialogs mit Parricida (vgl. NA 16, 273).<sup>166</sup> Spätestens hier endet aber auch die insbesondere von den Figuren immer wieder bemühte Christus-Analogie: Tell nimmt nicht als ein ‚Lamm Gottes‘ die Schuld der Welt auf sich, sondern ist durch das Attentat an Gessler selbst schuldig geworden. Die menschliche Revolution wird aus dieser Perspektive zu einer allzu menschlichen Revolution.

Die Analyse der unkoordinierten Arbeitsteilung zwischen Tell und den Eidgenossen lässt aber zugleich einen weiteren und entscheidenden Grund erkennen, warum das im ‚Tell‘ vorgeführte Geschehen gerade nicht als Modell für die politische Realität der Zeit um 1800 taugt. Der Erfolg des eidgenössischen Aufstands ist nicht nur durch Zeit- und Handlungsmodelle bedingt, die fünf Jahrhunderte später schlichtweg ihre Gültigkeit verloren haben, sondern auch durch schieren Zufall – und Zufall ist das genaue Gegenteil von geschichtsphilosophischer Notwendigkeit, wie sie Schiller noch in der *Geschichte des niederländischen Abfalls von der spanischen Regierung* postuliert hatte. Der gesamte fünfte Akt des Dramas steht unter dem Motto: ‚Das Imperium schlägt nicht zurück‘. Noch zu Beginn des Schlussakts rechnen die Eidgenossen fest mit der Vergeltungsaktion des Königs (vgl. NA 16, 260 f.); dass sie auf provozierende Racheaktionen verzichten, stellt somit auch keine Suspension des ‚vae victis‘-Prinzips dar, sondern entspringt politisch klugem Handeln. Aufgrund der Mordtat Parricidas findet die Vergeltung jedoch nicht statt. Parricida wird damit zu einem aus dramentheoretischer Hinsicht spätestens seit Horaz’ *Ars Poetica* verschrienen *deus ex machina*<sup>167</sup> – oder genauer: ‚*diabolus ex machina*‘ –, der das gute Dramenende durch eine Wendung herbeiführt, die sich nicht aus dem vorherigen Geschehen ergibt, ja in diesem Fall nicht einmal von ihrem Urheber intendiert wurde. Die dramenimmanente Chronologie führt somit vor, wie verschiedene, unkoordinierte Handlungen von Einzelnen und Kollektiven so koinzidieren, dass aus einer an sich ganz unübersichtlichen und verwirrenden Situation heraus ein historisches Ereignis hervorgehen kann.<sup>168</sup> Wie *Wilhelm Tell* mit aller Deutlichkeit zeigt, muss ein chaotischer Geschichtsverlauf nicht unbedingt mit einem schlechten Ausgang korrelieren, obwohl genau diese Annahme oft stillschweigend gemacht wird. Der ‚Tell‘ hebt das Ziel einer universalen Emanzipation der Menschheit ins Gedächtnis, lässt aber den im Drama beschrittenen Weg zum

---

166 Vgl. Peter-André Alt: Schiller, Bd. 2, S. 584.

167 Vgl. Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica/Die Dichtkunst*. Lateinisch/Deutsch, übers. und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 1972, V.191 f.

168 Vgl. Schnyder: „Die Zeit bringt Rath.“, S. 251.

Etappenziel einer Demokratisierung der innerschweizerischen Kantone keineswegs als Vorbild für weitere Emanzipationsschritte erscheinen. Was unter dramaturgischen Gesichtspunkten als eine Schwäche des Stücks gelten könnte – die mangelhafte Verknüpfung der einzelnen Handlungsstränge, und zwar insbesondere der Handlung um Parricida –, ist hinsichtlich seiner analytischen Leistung somit als eine entscheidende Stärke zu bewerten: Der Ausgang des ‚Tell‘ demonstriert, dass der geschichtliche Verlauf zu einem nicht unerheblichen Teil von Zufälligkeiten abhängt. In der Antrittsvorlesung versuchte Schiller den Nachweis zu führen, dass zwischen den einzelnen geschichtlichen Ereignissen nicht nur kausale Zusammenhänge bestehen, sondern dass diese darüber hinaus auch final motiviert sind; in seinem letzten Drama baut er die Kausalität zur bloßen Temporalität ab. Zwar sind die einzelnen Handlungsstränge in sich kausal motiviert, aber es besteht schlichtweg kein kausaler Zusammenhang zwischen den nahezu gleichzeitigen Taten Tells und Parricidas, die aber beide erforderlich sind, um dem Schweizer zum Erfolg zu verhelfen.<sup>169</sup> Die Ereignisse bilden in *Wilhelm Tell* nicht mehr eine eindimensionale „Kette von Begebenheiten [...], die wie Ursache und Wirkung in einander greifen“ (NA 17, 370), sondern vielmehr ein mehrdimensionales Netz, dessen Knotenpunkte allesamt überdeterminiert sind. Die Vorstellung einer linear vorlaufenden Geschichte, die deren Prozesshaftigkeit im Sinne des Fortschrittsdenkens akzentuiert, wird von Schiller in seinem letzten Drama verabschiedet. Der Mensch ist nicht Herr der Geschichte, aber es gibt auch keinen geschichtsphilosophischen Masterplan, der das gute Ende über die Köpfe der Beteiligten hinweg garantiert. Damit wird die Zukunft für die modernen Rezipierenden, was die Vergangenheit für die vormodernen Dramenfiguren ist: eine bloße Konstruktion, die dabei hilft, Handlungen zu legitimieren und Veränderungen zu verarbeiten.

---

<sup>169</sup> Allerdings findet sich in einer der wichtigsten Quellen der Vorlesung, nämlich in Schlözers *Vorstellung seiner Universal-Historie*, genau diese Unterscheidung zwischen einem kausalen und einem lediglich chronologischen Zusammenhang, die der Universalhistoriker als „Realzusammenhang“ und „Zeitzusammenhang“ konzeptualisiert. Reduziert Schiller in der Vorlesung alle Zusammenhänge auf ‚Realzusammenhänge‘ im Sinne Schlözers, spielen für die Handlung von *Wilhelm Tell* auch ‚Zeitzusammenhänge‘ eine entscheidende Rolle. Allerdings hätte der späte Schiller wohl kaum Schlözers geschichtstheologischer Ansicht zugestimmt, dass „ein höherer Geist, der die Verkettung aller Dinge unsers Erdbodens durchschaut, auch unter ihnen eine entweder späterer oder frühere Realverbindung finden“ (Schlözer: Vorstellung seiner Universal-Historie, S. 46 und 49; Hervorhebungen im Original) würde.