

HORST RÖMER

DIE ÜBERWINDUNG DER TRAGÖDIE –
SCHILLERS *WILHELM TELL* ALS »SCHAUSPIEL«

Am 16. März 1802, als Schiller noch Material für seinen *Wilhelm Tell* sammelte, hat er in einem Brief an Cotta das zukünftige Werk »ein Schauspiel« genannt.¹ Im Sommer 1802 trug er den *Wilhelm Tell* im Verzeichnis seiner Pläne als »Tragödie« ein.² Auch in einem Brief an Wilhelm von Wolzogen vom 4. September 1803, zehn Tage, nachdem er mit der Ausarbeitung des Stückes angefangen hatte,³ kündigte er an, »eine große Tragödie« aus dem Stoff zu machen.⁴ Mit dem Titel *Wilhelm Tell, ein Schauspiel von Schiller* ist das Stück 1804 schließlich erschienen.

In seinem Brief an Cotta hat Schiller den Begriff »Schauspiel« noch als Synonym für das »Drama« allgemein gewählt.⁵ Als offizieller Untertitel eines Stückes aber wird das Wort zur Bezeichnung einer speziellen Dramengattung. Als solche erhält der Begriff einen spezifischen Sinn, der Anfang des neunzehnten Jahrhunderts durchaus geläufig war. Dies zeigt zum Beispiel die Definition aus dem Brockhaus von 1809: »*Schauspiel* oder *Drama* im eigentlichen Sinn, welches die Darstellung ernsthafter Begebenheiten ist, deren Entwicklungen einen dem menschlichen Herzen wohlthuenden Ausgang haben.«⁶ Schiller scheint die Wechsel der Gattungsbezeichnungen nie schriftlich kommentiert zu haben. Die Wahl beziehungsweise Änderung eines Untertitels bei der Veröffentlichung eines Werkes setzt aber einen Entscheidungsprozess voraus, in dem das Stück mit den konstitutiven Merkmalen der Gattung in Beziehung gesetzt wurde; und dabei kann es nicht um Einzelheiten des Werkes gehen, sondern um seine

1 Schillers Werke. Nationalausgabe. Zehnter Band, Weimar 1980, S. 368; im Folgenden zitiert mit: NA 10, S. (Seitenzahl) oder V. (Verszahl).

2 NA 10, ebd.

3 NA 10, S. 371.

4 NA 10, ebd.

5 Dafür spricht, dass in diesem Brief an Cotta Schiller ein »anderes kleines Schauspiel« erwähnt, womit er die *Braut von Messina* meint, die später den Untertitel *Trauerspiel mit Chören* trägt. Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta, hg. von Wilhelm Vollmer, Stuttgart 1876, S. 450.

6 Brockhaus Conversations-Lexikon, Bd. 5, Amsterdam 1809, S. 77–86, hier S. 84.

Grundstruktur. Bei diesem Prozess müssen etwa die Fragen geklärt worden sein, wieso bei dem offensichtlich »wohlthuenden Ausgang« des Stückes, nämlich dem Sieg der Schweizer und dem Erfolg des Helden Tell, dieses Werk lange Zeit als »Tragödie« bezeichnet wurde und wieso es dann doch als »Schauspiel« auf den Markt kam. Die Gattungszugehörigkeit und der Gattungswechsel des *Wilhelm Tell* werden in der Forschung durchaus konstatiert, aber nicht explizit zur Interpretation genutzt.⁷ Dies soll im Folgenden unternommen werden. Dabei wird sich erweisen, dass Schillers letztes veröffentlichtes Drama die Lösung von Problemen enthält, die Schiller sich zuvor in seinen Tragödien und Trauerspielen selbst geschaffen hat.

*

Wie das bürgerliche Trauerspiel gehört das Schauspiel zu dem Prozess der Auflösung beziehungsweise Transformation der traditionellen Gattungen im achtzehnten Jahrhundert.⁸ Es wurde in Deutschland durch die in Frankreich entstandene und kontrovers diskutierte »Comédie larmoyante« bekannt, dann durch die Dramen und die zugehörigen Reflexionen von Denis Diderot.⁹ Er gab seinen Stücken den Untertitel »comédie«, später aber »drame«,¹⁰ nannte das neue Genre »le genre sérieux«,¹¹ Begriffe, für die Lessing in seiner 1760 publizierten

- 7 Eine Ausnahme bildet Georg-Michael Schulz in seinem Artikel über *Wilhelm Tell* in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Sonderausgabe, Stuttgart und Weimar 2011, S. 214–235, hier S. 231. Er weist auf die Tatsache hin, dass *Wilhelm Tell* das erste Schauspiel unter Schillers Dramen ist und in einer Reihe mit Lessings *Nathan* und Goethes *Iphigenie* steht, die einen »ernsten Stoff mit einem versöhnlichen Ausgang« behandeln. Schulz gibt an, dass Schiller sich damit der »Antinomie von Trauerspiel und Lustspiel« entziehe. Die vorliegende Untersuchung wird zeigen, dass es sich um die Antinomie von Trauerspiel bzw. Tragödie und Rührstück handelt. Auch Helmut Koopmann geht bei seiner Interpretation des *Fiesko* kurz auf die Gattungszugehörigkeit ein; vgl. Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 2011, 2., durchgesehene und akt. Aufl., S. 373–383, hier S. 380.
- 8 Vgl. Wolfgang Schaer, *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts. Grundlagen und Bedrohung im Spiegel der dramatischen Literatur*, Bonn 1963 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur), S. 5–29; Roger Bauer, *Die wiedergefundene dritte Gattung, oder: Wie bürgerlich war das bürgerliche Drama?* In: *Revue d'Allemagne*, 5 (1973), S. 475–496; Roland Mortier, *Diderot in Deutschland 1750–1850*, Stuttgart 1972.
- 9 *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu* (comédie en cinq Actes et en Prose, avec l'Histoire véritable de la pièce), veröffentlicht 1757, und *Le père de famille* (comédie en cinq Actes, et en Prose, avec un discours sur la poésie dramatique), veröffentlicht 1758.
- 10 Klaus-Detlef Müller, Nachwort zu: *Das Theater des Herrn Diderot*. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Stuttgart 1986, S. 407.
- 11 *Oeuvres de Théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique*. Tome premier, Paris 1771, S. 212.

deutschen Übertragung der Dramen und Abhandlungen den Begriff »Schauspiel« benutzte, der sich in den 1780er Jahren durchsetzte.¹² All diese Stücke verbanden die Ernsthaftigkeit der Konflikte aus der Tragödie mit dem glücklichen Ende aus der Komödie. Sie hoben die Ständeklausel auf, indem sie das typische Personal der Komödie (vom niedrigen Adel abwärts) in ernsten Stücken auftreten ließen. Diderot sprach auch von komischen beziehungsweise tragischen Abschattungen einer Tragödie beziehungsweise einer Komödie.¹³ Lessing hat dieses Phänomen knapp charakterisiert: Die Komödie »hat man um einige Staffeln erhöht«, die Tragödie »um einige herabgesetzt«.¹⁴

Goethe und Schiller setzten sich mit der Gattung kritisch auseinander. Für sie scheint das Schauspiel stets zur Trivialdramatik zu tendieren. Durch das »sogenannte Drama«, so Goethe, »fühlen wir uns gerührt, wenn wir nach peinlicher Erwartung zuletzt noch kümmerlich getröstet werden«.¹⁵ Und Schiller meint: »Viele unsrer Romane und Trauerspiele, besonders der sogenannten *Dramen* [...] und der beliebten Familiengemälde [...] bewirken bloß Ausleerung des Tränensacks und eine wollüstige Erleichterung der Gefäße; aber der Geist geht leer aus [...]«.¹⁶ Damit spielten sie auf die Tatsache an, dass die Unterhaltungskultur diese Gattung bereitwillig aufgegriffen und zahlreiche »Rührstücke« geschaffen hatte.¹⁷ In der Tat treten in den Dramen Diderots und seiner Nachahmer und Nachfolger – in Deutschland sind vor allem Kotzebue und Iffland zu nennen – keine Konflikte auf, die durch die Beteiligten selbst gelöst werden, diese drücken lediglich ihre Verzweiflung aus. Die Hilfe kommt durch den Zufall und von außen oder durch das traditionelle Mittel der Anagnorisis oder die reuige Umkehr derjenigen Personen, die für die Störung verantwortlich waren. Die abschließenden Szenen in den Stücken Kotzebues zum Beispiel »ähneln sich alle bis in die vorgeschriebenen, stilisierten Gebärden hinein, die die Schlußszenen oft zu lebenden Bildern erstarren lassen. Das happy end ist bei Kotzebue genau so ein ›Muß‹, wie er sich auf Tragik nie einlassen darf und alle Probleme, Katastrophen, Intrigen,

12 Vgl. Klaus-Detlef Müller, *Das Theater des Herrn Diderot*, S. 15, 181 und Wolfgang Schaer, *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama*, S. 23.

13 »Nuances de la tragédie« bzw. »une teinte comique«; vgl. Klaus-Detlef Müller, *Das Theater des Herrn Diderot*, S. 178 und *Oeuvres de Théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique. Tome seconde*, Paris 1771, S. 268.

14 Gotthold Ephraim Lessing, *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, in: *Werke*, hg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 4, München 1973, S. 11.

15 Johann Wolfgang von Goethe, *Shakespeare und kein Ende*, in: *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bde., Bd. 12, München 2000, S. 293.

16 Friedrich Schiller, *Über das Pathetische*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. V, München 2004, S. 516; vgl. auch die *Xenien*, Nr. 401–412 (*Friedrich Schiller, Sämtliche Werke*, Bd. I, München 2004, S. 301f.).

17 Vgl. Klaus-Detlef Müller, *Das Theater des Herrn Diderot*, S. 430.

die die Spannung steigern, als scheinbare aufzeigen muß.«¹⁸ Ziel der Stücke ist die Rührung der Zuschauer. Meist spielt die Handlung in der vertrauten privaten Welt der Familie. Aber auch wenn Kotzebue fremde Gegenden wählt oder die Geschichte, bleiben »seine Exoten oft nur verkleidete Biedermänner« und »die Historiendramen bloße, mit pseudo-geschichtlichen Requisiten ausgestattete Rührstücke [...]«.¹⁹

Umso erstaunlicher muss es daher erscheinen, dass vor allem Goethe viele seiner Stücke »Schauspiel« nannte. Er schuf mit dem *Götz von Berlichingen*, der *Stella*, der *Iphigenie auf Tauris* und dem *Torquato Tasso* ohne erklärte Absicht und weitgehend unbemerkt eine anspruchsvolle Form des Schauspiels, der »modernen dramatischen Poesie« – so Hegel –, der es darum gehe, »daß, den Unterschieden und Konflikten von Interessen, Leidenschaften und Charakteren zum Trotz, sich eine in sich einklangsvolle Wirklichkeit dennoch durch das menschliche Handeln zustande bringe«.²⁰ Schiller dagegen hielt, mit der Ausnahme des *Wilhelm Tell*, beharrlich an der Tragödie fest, die auch noch nach der Auflösung der traditionellen Gattungsgrenzen neben dem Epos als poetische Königsdisziplin galt. Er entwickelte sogar eine eigene Tragödientheorie. Dabei wurde er sich allerdings bewusst, dass die Bedingung für die Blütezeit der Tragödie, nämlich die Welt der antiken Mythologie, in der Neuzeit nicht mehr existierte. Zusammen mit Goethe erkannte er, dass in den Epen und Tragödien die »Welt der *Phantasien*, *Ahnungen*, *Erscheinungen*, *Zufälle* und *Schicksale*« vorkomme, »wobei denn für die Modernen eine besondere Schwierigkeit entsteht, weil wir für die Wundergeschöpfe, Götter, Wahrsager und Orakel der Alten, so sehr es zu wünschen wäre, nicht leicht Ersatz finden [...]«.²¹ Schiller war sich im Klaren darüber, dass »eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen« ist. Dies sei es, »was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Notwendigkeit appelliert wird und für unsere vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt [...]«.²² Über die Bedeutung des Orakels im *Ödipus* meinte er, dass es »schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist; und wollte man das

18 Doris Maurer, August von Kotzebue. Ursachen seines Erfolges. Konstante Elemente der unterhaltenden Dramatik, Bonn 1979 (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur), S. 181.

19 Ebd., S. 159.

20 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke 15. Vorlesungen über die Ästhetik III, Frankfurt a. M. 1973 (Theorie Werkausgabe), S. 532f. Als Beispiele nennt Hegel Goethes *Iphigenie* und *Torquato Tasso*. Diese Variante des Schauspiels als eine eigene Gattung ist anscheinend nur von Hegel erkannt worden.

21 Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, Bd. V, S. 791 (*Über epische und dramatische Dichtung*).

22 Friedrich Schiller, ebd., S. 381 (*Über die tragische Kunst*).

Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten, beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist [...]«.²³

Die Tragödie war im Grunde überholt, da ihre wesentlichen Bestimmungen in Frage gestellt wurden. Nicht der Glaube an die Abhängigkeit von höheren Mächten prägte das Menschenbild der Intellektuellen um 1800, auch das Schillers, sondern an das Subjekt, das seine Welt gestaltet.²⁴ Dies wirkte sich auch auf die Akzeptanz des tragischen Untergangs aus. Das Individuum im Drama, das sich für eine Idee opfert, sollte zwar beim Rezipienten die sittlichen Vernunftkräfte stärken, der Mensch in der Realität aber die Sittlichkeit nicht im Akzeptieren des Todes bewähren. Das Projekt von Aufklärung und Klassik, der Gebrauch des Verstandes, die Kultivierung des Gefühls, die allseitige und harmonische Entfaltung der menschlichen Fähigkeiten im Sinne des Guten, Wahren, Schönen, zielt auf eine Realisierung im Leben des Einzelnen, der Gesellschaft und des Staates.

Daher hatte Schiller erhebliche Schwierigkeiten mit seinen Trauerspielen. Jedes Mal galt es, einen »Ersatz« für die mythologische Welt zu finden und den Untergang des Protagonisten als sinnvolles Opfer darzustellen. So ist es kein Zufall, dass er häufig die Untertitel änderte beziehungsweise ganz auf Untertitel verzichtete. In der *Unterdrückten Vorrede* (1781) nennt er sein Erstlingsstück ein »Trauerspiel«. In der *Vorrede* (zur ersten Buch-Ausgabe 1781) heißt es aber »Schauspiel«. Diesen Untertitel trägt das Werk auch in der überarbeiteten Buchfassung 1782. Einer im selben Jahr erschienenen weiteren Fassung, die auf dem Mannheimer Soufflierbuch basiert, gab Schiller allerdings den Titel *Die Räuber ein Trauerspiel*. Der *Don Carlos* war anfangs als Trauerspiel konzipiert (Bauerbacher Entwurf 1783), in der ersten Druckfassung 1787 trug es keinen Untertitel, in der Ausgabe von 1801 erschien das Stück als *Ein dramatisches Gedicht*, was darauf hinwies, dass es in Versen geschrieben ist. In den zahlreichen Fassungen dazwischen, einschließlich der *Briefe über Don Karlos*, firmiert das Werk als »Tragödie«, als »Trauerspiel« oder hat keine Gattungsbezeichnung.²⁵ In der Ausgabe der Wallenstein-Trilogie von 1800 tragen die ersten beiden Stücke keinen Untertitel, das dritte heißt »Trauerspiel«, die gesamte Trilogie »Ein dramatisches Gedicht«.

Das bei der Wahl der Untertitel sich offenbarende Problem zeigt sich auch in der Handlungsführung und Figurengestaltung. Schiller entwickelte eine Reihe von Techniken, um seinen Dramen einen tragödienhaften Charakter zu verleihen.

23 Schillers Briefe, hg. und mit Anm. versehen von Fritz Jonas, 5. Bd., Stuttgart, Leipzig, Berlin u. a. o. J., S. 271 (an Goethe 2. Oktober 1797).

24 Wilhelm Spengler weist auf die Tragödienfeindlichkeit von Schillers Weltanschauung hin (Das Drama Schillers. Seine Genesis, Leipzig 1932, S. 121 f.). Vgl. auch Hartmut Reinhardt, Don Karlos, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, S. 399–415, hier S. 402.

25 Vgl. Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, Bd. I, S. 955 f.; Hartmut Reinhardt, Don Karlos, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, S. 402.

hen. Dazu gehört die Extremisierung der Charaktere,²⁶ die die Figuren zu unvernünftigem Handeln antreibt, unter anderem dazu, im entscheidenden Moment die Kommunikation zu verweigern. Wir erleben zum Beispiel eine Amalia, die mit allen Mitteln den Tod sucht, einen Ferdinand, der nicht zuhört, wenn die Intrige gegen ihn aufgedeckt wird, einen Posa, der seine Pläne nicht preisgibt, einen Don Carlos, der etwas ahnt, aber nicht nachfragt – alles Verhaltensweisen, die einen Untergang herbeiführen, aber keine tragische Unausweichlichkeit begründen. Ferner greift Schiller zu archaischen beziehungsweise rituellen Elementen wie Schwur, Fluch, Opfer, Epiphanie und Apotheose. Die Fürstenfamilie von Messina leidet nicht nur an einem interfamiliären Beziehungskonflikt, sondern wird zusätzlich, um die tragische Wucht des Stückes zu garantieren, von einem atavistischen Fluch verfolgt. Maria Stuart, eine Femme fatale, stilisiert Schiller kurz vor ihrer Hinrichtung mit großem Aufwand zu einer Heiligen, damit ihr Tod als moralischer Sieg erscheinen kann. Als letzte Technik sei angeführt, dass häufig Nebenfiguren zu Tode kommen, wenn der Untergang des Helden auf der Bühne vermieden werden soll oder seinem Ende das Tragische mangelt. Daher wird in den *Räubern* »en suite getötet«,²⁷ daher begeht Max Piccolomini einen Selbstmord, der den Tod Wallensteins flankieren muss, da diesem die Aura des Erhabenen fehlt. All diese Beispiele, die sich noch vermehren ließen, beeinträchtigen nicht das jeweilige Stück als Ganzes, zeigen aber, wie problematisch es war, wider besseres Wissen Tragödien zu schreiben.²⁸

*

Mit dem *Wilhelm Tell* verließ Schiller seine gewohnte Bahn zunächst nicht. Dass er das neue Stück als Tragödie bezeichnete, kann vorderhand als sinnvoll erscheinen. Denn nach dem Verständnis der Zeit gehörten historische Stoffe in die Tragödie, weshalb er diese Bezeichnung wahrscheinlich zunächst als naheliegend empfand. In Sulzers *Theorie der schönen Künste* etwa wird als Untergattung der Tragödie das *Politische Trauerspiel* genannt, dessen Gegenstand »die Erhaltung oder der Untergang des Staates« sei. Ferner heißt es dort: »Die Protagonisten in

26 Der Begriff stammt von Helmut Koopmann, Schiller und die dramatische Tradition, in: ders., Schiller-Handbuch, S. 143–161, hier S. 145.

27 Hans Richard Brittnacher, Die Räuber, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, S. 344–372, hier S. 348.

28 Diese dramaturgischen »Mängel« sind natürlich in der Literatur behandelt, allerdings nicht immer auf die Gattungsproblematik bezogen worden. Neben den einschlägigen Artikeln des von Koopmann herausgegebenen Schiller-Handbuchs sei verwiesen auf: Schiller: Leben – Werk – Zeit. Bd. I und Bd. II, hg. von Peter-André Alt, München 2000; Jutta Linder, Schillers Dramen: Bauprinzip und Wirkungsstrategie, Bonn 1989 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik und Literaturwissenschaft); Gerhard Storz, Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart 1959.

einem Drama, welches so große Angelegenheiten umfasst, wie die Nationalinteressen sind, müssen nothwendig starke Seelen seyn, die sich gegen allgemeine Vorurtheile, gegen Uebel, die unter hohem Schutze stehen, mit dem Muthe der heroischen Zeiten bewaffnen.«²⁹ Das passt zu dem Kampf der Schweizer gegen Habsburg und zu dem Helden des geplanten Stücks.

Allerdings bereitete gerade dieser Stoff Probleme. In einem Brief an Körner bemängelt Schiller, dass der Freiheitskampf der Schweiz »größtentheils eine Staatsaction ist, und (das Märchen mit dem Hut und Apfel ausgenommen) der Darstellung widerstrebt.«³⁰ In dem gemeinsamen Text der Klassiker *Über epische und dramatische Dichtung* hatten die Autoren herausgefunden:

Die Gegenstände des Epos und der Tragödie sollten rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein: die Personen stehen am besten auf einem gewissen Grade der Kultur, wo die Selbsttätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt. Die Sagen aus der heroischen Zeit der Griechen waren in diesem Sinne den Dichtern besonders günstig.³¹

Schiller stand vor der Frage, wie man einem historisch fixierten Stoff den Charakter einer Heldensage verleiht, wie man aus einer historischen Epoche eine Epenwelt erschafft – oder mit Schillers Worten, wie man es fertigbringt, dass die Darstellung »aus dem historischen heraus u. ins poetische eingetreten ist [...]«.³² Er erledigte diese Aufgabe, indem er die Schweizer Welt dem annäherte, was Sulzer ›heroische Zeiten‹ nannte.

Es geht dabei um eine historische Formation, aus der die Stoffe von Epos und Tragödie stammen und die in der Forschung unter den Begriffen »Heldendichtung« und *heroic age* behandelt werden.³³ Der im *Tell* vorgeführte Lebensbereich ist ein Amalgam aus Heldenzeit und modernen Verhältnissen.³⁴ Nicht nur Tell

29 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1774, S. 914 f.; Hinweis bei Rosemarie Zeller, *Der Tell-Mythos und seine dramatische Gestaltung von Henzi bis Schiller*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 38 (1994), S. 69.

30 NA 10, S. 369 (9. September 1802).

31 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 790.

32 NA 10, S. 369.

33 Vgl. C. M. Bowra, *Heldendichtung. Eine vergleichende Phänomenologie der heroischen Poesie aller Völker und Zeiten*, Stuttgart 1964; H. Munro Chadwick, *The Heroic Age*, Cambridge 1912; Klaus von See, *Was ist Heldendichtung?*, in: ders., *Europäische Heldendichtung*, Darmstadt 1978 (Wege der Forschung), S. 1–38.

34 Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition*, München 1973, S. 178–184. Der Autor behandelt den episch-heroischen Charakter der Tell-Handlung,

ist es gelungen, durch seine »Tat die entgegenstehende Gewalt der Geschichte zu besiegen.«³⁵ Alle Schweizer sind Helden, führen eine ›Staatsaktion‹ durch, wehren ›selbsttätig‹ durch ihr Planen und Handeln einen Angriff auf ihr Gemeinwesen ab, wodurch eine neu gegründete Schweiz entsteht. Damit erfüllt der spezielle Inhalt des Stückes exakt ein allgemeines Merkmal aller Heldendichtung: »Wenn ein ganzes Land unter fremde Herrschaft gerät, steht jedem Mann, der gegen die Eroberer Widerstand leistet oder sie bekämpft, die Möglichkeit offen, ein Held zu werden.«³⁶ Die Selbsttätigkeit ist im *heroic age* aber nicht Ausdruck vereinzelter Subjektivität; sie ist gebunden an das, was Hegel »die substantielle Gemeinsamkeit des objektiven Lebens und Handelns« nannte.³⁷ Diese drückt sich in der Gesinnung der Schweizer aus, in ihrer Verwurzelung in Tradition und Religion. Die Bewohner der Kantone pochen auf ihre eigene Geschichte, sehen ihr politisches und gesellschaftliches Sein mit einer religiösen Sphäre verbunden,³⁸ berufen sich auf die Ehre, beschwören »Freiheit«, »Volk«, »Vaterland«, »Heimat«, »Stamm« und »Blut«.³⁹ Es sind Werte, die Gruppen betreffen. Auch die persönlichen Beziehungen sind typisch für das heroische Zeitalter. Ist man nicht verwandt, kennt man sich, man hilft sich, man hält zusammen. Was alle eint, ist der

geht dabei intensiv auf Hegel ein und arbeitet auch die Nähe von dessen Analysen zu Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* heraus. Borchmeyers Nachweis des Heroischen beschränkt sich auf die Figur Wilhelm Tells und bezieht die Forschungen zum *heroic age* nicht mit ein. Gerhard Kaiser interpretiert die Welt der Schweizer im *Wilhelm Tell* als Idylle. Ohne Zweifel trägt diese Welt idyllische Züge, aber da es sich um eine gesellschaftlich-politische Großformation handelt, in der kriegerische Aktionen stattfinden, passt der Begriff *heroic age* besser. Vgl. Gerhard Kaiser, *Idylle und Revolution in Wilhelm Tell*, in: ders., *Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien*, Göttingen 1978, S. 167–205, hier S. 170–173.

- 35 Gert Ueding, Friedrich Schiller: *Wilhelm Tell*, Stuttgart 1992, 2000, S. 5. Ueding weist in dieser Darstellung auch auf die archaisch-heroische Dimension der Tellfigur hin.
- 36 C.M. Bowra, *Heldendichtung*, S. 122; vgl. H. Munro Chadwick, *The Heroic Age*, S. 330: »Love of home and zeal in its defence are of course frequently mentioned in both groups of poems.« (Gemeint sind die griechischen und germanischen Heldendichtungen.)
- 37 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik III*, S. 340.
- 38 Dies gilt vor allem für die Ermordung des Kaisers, die Rösselmann kommentiert: »Das sind des Himmels furchtbare Gerichte.« (NA 10, V. 2938) Hans Krahn interpretiert dieses Ereignis so, dass »die Weltordnung sie [die Schweizer, H. R.] der Notwendigkeit einer weiteren Aktion enthebt und die Schweizer dafür belohnt, bisher im Rahmen der Ordnung agiert [...] zu haben und in ihren Schranken geblieben zu sein.« (Ders., »...Der Freiheit ewig Zeichen«. Schillers *Wilhelm Tell* als klassische Lösung revolutionärer Probleme, in: *Recherches germanistiques* 32 (2002), S. 1–25, hier S. 20.) Rosmarie Zeller weist auf die religiöse Interpretation der Rettung Tells durch den Fischer und seinen Knaben hin. Vgl. Rosemarie Zeller, *Der Tell-Mythos*, S. 82f.
- 39 NA 10, V. 438, 777, 848, 860, 921, 1160, 1202, 1444–1453, 2376.

hohe Wert der Familie.⁴⁰ Dieser persönliche Aspekt gilt auch für die negativen Kontakte. Alle Übergriffe der Vögte geschehen nicht als Amtshandlung: Der Wolfenschießen will sich an Baumgartens Frau vergreifen, der Landenberger schikaniert Melchthal, Geßlers Strafe für Tell ist Ausdruck kalter Rachsucht.⁴¹

Die agrarische Grundstruktur der Schweiz erspart es Schiller, vorindustrielle Zustände künstlich herzustellen. Die Schweizer können als Menschen erscheinen, die »noch nicht von dem lebendigen Zusammenhange mit der Natur und der kräftigen und frischen, teils befreundeten, teils kämpfenden Gemeinschaft mit ihr losgelöst erscheinen [...]«. ⁴² Als »befreundeten« Umgang könnte man die Arbeit der Bauern und Hirten bezeichnen, als »kämpfenden« die der Jäger und Wildheuer.

Als verdeutlichenden Kontrast lässt Schiller die unheroische Welt, den »gegenwärtigen Weltzustand« (Hegel) im Stück aufscheinen.⁴³ Dazu gehört die Welt der Städte sowie das in der Nachbarschaft der Kantone drohende Reich der Habsburger, seine »Märkte«, »Gerichte«, seine »Kaufmannsstraßen« und die Zölle.⁴⁴ Doch schränkt Schiller auch die episch-heroischen Züge der Eidgenossenschaft dezent ein, verrückt sie kaum merklich in Richtung der modernen Zeiten. So sind die Bewohner der Kantone keine Adelsgesellschaft, aus der üblicherweise das Personal der Heldendichtung stammt.⁴⁵ Sie sind nicht einmal ein archaisches Volk der Hirten, als das sie sich gerne selbst sehen. Sie bestehen aus Hirten, Jägern, selbstständigen und hörigen Bauern, Handwerkern, Unfreien, Adligen.⁴⁶ Mit Berthas und Rudenz' Worten am Schluss und Attinghausens Vision in IV, 2 wird sogar die Abschaffung des Adels angedeutet, das heißt dessen freiwilliger Verzicht auf seine Sonderstellung und der Übergang in den nachrevolutionären Bürgerstand.⁴⁷ Auch existieren schon rechtliche und politische Ins-

40 Hans Krahs, *Der Freiheit ewig Zeichen*, S. 11.

41 Vgl. Gonthier-Louis Fink, Schillers *Wilhelm Tell*, ein antijakobinisches republikanisches Schauspiel, in: Friedrich Schiller, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Darmstadt 2009, S. 211–240, hier S. 217 f.; Hans Krahs, *Der Freiheit ewig Zeichen*, S. 12.

42 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik III*, S. 341.

43 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke 13. Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt a. M. 1973 (Theorie Werkausgabe), S. 253.

44 NA 10, V. 874 ff.

45 Vgl. H. Munro Chadwick, *The Heroic Age*, S. 364; C. M. Bowra, *Heldendichtung*, S. 56; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik I*, S. 251.

46 Vgl. Hans Krahs, *Der Freiheit ewig Zeichen*, S. 9 f.

47 Vgl. Maria Carolina Foi, Schillers *Wilhelm Tell*: Menschenrechte, Menschenwürde und die Würde der Frauen, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 45 (2001), S. 193–223, hier S. 209. Hans Krahs betont: Der genaue »soziale Status, ob Rudenz als Adelige oder als Bürgerlicher zu gelten hat, wird nicht angesprochen und bleibt offen.« (*Der Freiheit ewig Zeichen*, S. 24) Fink weist ebenfalls darauf hin, dass Rudenz' Verzicht nicht bedeute, dass

titionen; der Rütlichswur ist nicht nur ein Paradebeispiel für eine friedliche, demokratisch legitimierte Revolution, sondern auch für eine ›Legitimation durch Verfahren‹. Daher wird auch der Rachegeanke bekämpft, der für die Heldenwelt unabdingbar ist.⁴⁸ Kämpfe und Schlachten, Haupttätigkeiten von Heroen, werden zu vermeiden versucht. Schiller gestaltet die Welt im Drama so vorbürgerlich wie möglich, so bürgerlich wie nötig, um ein Geschehen zu gewährleisten, das im Wesentlichen in der heroischen Welt stattfindet, ohne aber wie in der *Jungfrau von Orleans* zum »Märchen« werden zu müssen. Nur so kann Schiller, wie Hannelore Schlaffer konstatiert, seiner »Utopie zugleich die Glaubwürdigkeit des Geschehenen und die Idealität des Nicht-Aktuellen« verleihen.⁴⁹

*

Ein weiteres Problem für Schiller stellte die Struktur der Handlung dar. Politische und soziale Auseinandersetzungen, die Taten von herausgehobenen Einzelnen in dieser Sphäre – solche Gegenstände finden traditionellerweise im Epos beziehungsweise Roman ihren Platz. Es ist bezeichnend, dass Goethe, der wohl zuerst die Idee hatte, die Tell-Geschichte zu verarbeiten, dabei an die »epische Form« dachte.⁵⁰ So sah es auch Schiller, denn als er das Thema aufgegriffen hatte, schrieb er über seine Hauptquelle *Tschudis Schweizerische Geschichte* an Körner (9. September 1802): »[...] dieser Schriftsteller hat einen so treuherzigen herodotischen ja fast homerischen Geist, daß er einen poetisch zu stimmen im Stand ist.« Zugleich führt ihn der epische Charakter der *Schweizerischen Geschichte* zu der Erkenntnis, dass »nun gleich der Tell einer dramatischen Behandlung nichts weniger als günstig scheint«. Das rühre daher, dass »die Handlung dem Ort und der Zeit nach ganz zerstreut auseinander liegt.«⁵¹ Erzählen heißt Aneinanderreihen von Ereignissen und damit Zeiten und Orten oder mit Goethes und Schillers Worten (*Über epische und dramatische Dichtung*): »Schlachten, Reisen, jede Art von Unternehmung, die eine gewisse sinnliche Breite fordert [...]«. Die Tragödien, so wie die

»alle Adelsvorrechte in den Kantonen erloschen sind«. Er will damit aber verdeutlichen, dass Schiller einen evolutionären Prozess befürwortet (Gonthier-Louis Fink, Schillers *Wilhelm Tell*, S. 230). Das Ablegen der Adelsrechte thematisiert schon Kaiser (Gerhard Kaiser, *Idylle und Revolution*, S. 188 f.).

48 Vgl. H. Munro Chadwick, *The Heroic Age*, S. 345; C. M. Bowra, *Heldendichtung*, S. 68; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik I*, S. 242.

49 Hannelore Schlaffer, *Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona »Volk«*, Stuttgart 1972, S. 74.

50 Johann Wolfgang von Goethe, *Tag- und Jahreshefte* (8. Oktober 1797), zitiert nach: NA 10, S. 367; vgl. auch Goethe an Heinrich Meyer (23. März 1798): »meine beiden epischen Gegenstände sowohl Tell als Achill«, zitiert nach: NA 10, S. 367.

51 NA 10, S. 369.

beiden sie definierten, spielen zwar in ›heroischen Zeiten‹, zeigen aber »den *nach innen geführten Menschen*« und »bedürfen daher nur wenig Raums [...]«.⁵² Dies ist durch die Konzentration auf den Untergang des Helden möglich, die sich bei dem neuen Stück aber verbietet. Die Darstellung des Schweizer Aufstandes erfordert hingegen einen ständigen Raumwechsel (13 verschiedene Orte). Alle Beteiligten befinden sich in einer permanenten Bewegung um den Vierwaldstätter See. Mit dem Raumwechsel geht auch eine gewisse zeitliche Erstreckung einher, die in ihrer Gesamtheit nicht problemlos auf die Bühne zu bringen ist. An »die wirkliche Ausführung«, schreibt Schiller noch am 5. August 1803 an Iffland, »hat mich der verzweifelte Kampf mit dem Stoff bis jetzt nicht kommen lassen. Bei diesem Stück aber liegt gerade alles in der Anordnung und die Ausführung ist dann die leichtere Arbeit.«⁵³ Schiller hat eine »Anordnung« gefunden, nämlich die sogenannte Heldenreise, die es einem Autor erspart, den gesamten Werdegang des Helden umfassend darstellen zu müssen. Vielmehr kann man sich auf bestimmte Stationen beschränken.

Das Schema der Heldenreise hat seinen Ursprung in den Mythen und Sagen der Welt und bestimmt noch heute die Struktur des klassischen Hollywoodfilms.⁵⁴ Es lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: In der ersten Phase befindet sich der Held in einer vertrauten Welt. Er macht sich auf den Weg aufgrund eines initialen Auslösers, meist in Form einer anderen Figur. Vor dem Antritt des Weges gilt es, einige Hindernisse zu überwinden, die einzeln oder in Kombination auftreten können: die Weigerung des Helden, Warnungen durch andere, die Aktionen eines »Türhüters« beziehungsweise »Schwellenwärters«. In der nächsten Phase tritt der Held in die unbekannte Welt ein. Dort hat er einen Gegner, den er in einer Reihe von Abenteuern bekämpfen muss. Dem Helden stehen Berater und Helfer zur Seite. Eines der Abenteuer bedeutet einen Wendepunkt der Reise, denn der Held muss seine Absicht, die Richtung seines Weges ändern. Dies ist verbunden mit einer existenziellen Herausforderung, die ihn verändert und Teil einer inneren Reise ist. Zuletzt besteht der Held die finale Auseinandersetzung mit dem Gegner. Ihr gehen oft Beratschlagungen voraus. Nach dem Kampf kann der Held nun in die vertraute Welt zurückkehren; diese ändert sich mit ihm und durch ihn.

Die Ereignisse im *Wilhelm Tell* bestehen aus nichts anderem als Etappen von Heldenreisen. Das gesamte Volk der Schweizer, dargestellt als Menge oder durch

52 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 790.

53 NA 10, S. 370.

54 Vgl. Joseph Campbell, *Der Hero in tausend Gestalten*, Frankfurt a. M. 1978 (erstmalig 1949 als »The Hero with a Thousand Faces«); Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt a. M. 2004.

einzelne Vertreter, ist auf einer Heldenreise.⁵⁵ Der Weg dieser Reise führt von der idyllischen Welt über die abenteuerliche Welt des Aufstandes zu einer neuen, höheren Form der Ausgangswelt.⁵⁶ Die initialen Auslöser der Reise sind die Verfolgungen, denen die Bewohner ausgesetzt sind und die im ersten Akt schlaglichtartig vorgeführt werden. Das Abenteuer des Volkes beginnt mit den heimlichen Absprachen zu einer Versammlung, die dann auch auf dem Rütli stattfindet. Die dort gefassten Beschlüsse, ihr Inhalt und die Art des Zustandekommens, sind der zentrale Wendepunkt, der die Handlungsrichtung von der Ohnmacht zum Widerstand ändert. Der *Showdown* ist die Erstürmung der Festungen. Das Volk hat sich ebenfalls geändert; es ist nicht nur frei geworden, sondern hat gelernt, wie man eine ideale Revolution macht.

Alle individualisierten Figuren im *Wilhelm Tell* unternehmen eine solche Heldenreise, am ausführlichsten wird die der Hauptfigur vorgeführt. Wir erleben Tell zunächst in seiner vertrauten Welt, der idyllischen Schweiz mit den archaischen menschlichen Tätigkeiten: jagen, hüten, fischen. Er hat den ursprünglichsten der drei Berufe, ist Jäger, fühlt sich nicht zum Hirten geboren. Tell wird aber sofort mit der unbekanntem Welt konfrontiert. Er rettet Baumgarten, einen von den Mächten der anderen Welt Verfolgten. Danach zieht er sich so schnell wie möglich zurück und meidet die unbekanntem Welt. Als ihn durch Stauffacher der Ruf erreicht, der initiale Auslöser, in die Welt des Abenteurers zu wechseln, weigert er sich, zeigt regelrechtes Fluchtverhalten. Doch distanziert er sich nicht völlig von der großen Politik, er ist gegebenenfalls zur Tat bereit. Tells kommunikatives Bedürfnis ist durch seine Familie befriedigt. So reagiert er zum Beispiel auf die Bitte des Sohnes und die Vorhaltungen Hedwigs zunächst mit den üblichen Sentenzen, wird dann aber kommunikativer, redet Hedwig mit »Mutter«, »liebes Weib« an, beginnt sein Gefühle zu äußern und gesteht ihr die Begegnung mit Geßler.⁵⁷ Solch freundlichen Umgang zeigt auch das Gespräch mit seinem Sohn Walther auf dem Weg nach Altorf. Genau in dem Moment, wo Tell tief in seine ursprüngliche Welt eingetaucht ist, kommt es zu einem weiteren Zusammentreffen mit der bedrohlichen Welt. Daher reagiert er nicht, als er auf den »Schwellenwärter« in Person Friesshardts stößt. Er nimmt nicht wahr, dass er dabei ist, die andere Welt zu betreten. Selbst als sein Gegner Geßler erscheint, bittet er um Gnade und will dem Kampf ausweichen. Erst als Geßler ihn zum Apfelschuss auffordert, betritt er endgültig die andere Welt. Das neue Abenteuer stellt eine existenzielle Herausforderung und den zentralen Wendepunkt dar. Denn noch vor dem Schuss,

55 Als erster der Dramatiker, die den Tell-Stoff gestaltet haben, brachte Schiller »das Volk auf die Bühne« (Rosemarie Zeller, *Der Tell-Mythos*, S. 72).

56 Vgl. zu diesem Schema: Gerhard Kaiser, *Idylle und Revolution*, S. 197 f., 200.

57 Vgl. NA 10, V. 1485–1489, 1548–1570.

als er den zweiten Pfeil einsteckt, weiß er, dass er dem Kampf auf Leben und Tod gegen seinen Feind Geßler nicht ausweichen kann und ihn töten muss.⁵⁸ Er kann sich der großen Welt der Politik nicht mehr entziehen.⁵⁹ Die Bewegungsrichtung seiner Heldenreise ändert sich, was man ihm in der Apfelschusszene nur ansehen kann, im Nachhinein aber in seinem Monolog erfährt. Die dort von ihm geäußerten Argumente, die das Attentat rechtfertigen sollen, sind die Fortsetzung von Gedanken und Gefühlen während der Apfelschusszene.

Der viel geschmähte und von Schiller heftig verteidigte Monolog ist die für die Heldenreise typische Beratschlagung. Er besteht aus einer Aneinanderreihung fiktiver Dialoge, eingeleitet, einmal unterbrochen und beendet durch Selbstgespräche.⁶⁰ Tell reflektiert und führt virtuelle Unterredungen. Am Anfang steht ein kurzes Selbstgespräch, in dem Tell lediglich das Terrain sondiert und das Technische plant.⁶¹ Danach klagt Tell Geßler an und bringt drei Punkte vor:⁶² Geßler habe ihn persönlich angegriffen, seine Familie bedroht und sein Land unterdrückt.⁶³ Als Nächstes folgt eine von Magie und atavistischem Denken geprägte Passage, in der Tell seine Waffen beschwört.⁶⁴ Daran schließt sich unmittelbar ein völlig gegensätzlicher rein reflektierender Monologteil an.⁶⁵ Tell wirft einen Blick in eine moderne, arbeitsteilige Welt, in der es keine Heldenreisen, sondern nur noch Dienst- und Geschäftsreisen gibt und in der der Mord keine Tat ist, die aus »teufelischer Lust« geschieht oder eine »heilige Schuld« darstellt,⁶⁶ sondern eine Tätigkeit neben anderen sein kann.⁶⁷ Im Folgenden erklärt Tell seinen Kindern die geplante Tat und stimmt sich abschließend auf das Attentat mental ein, indem

58 So auch Gonthier-Louis Fink, Schillers *Wilhelm Tell*, S. 225.

59 Vgl. Gert Ueding, Schiller: *Wilhelm Tell*, S. 15.

60 Luserke-Jaqui spricht von »wechselnden imaginären Adressaten«, (ders., Schiller-Handbuch, S. 224).

61 NA 10, V. 2560–2565.

62 NA 10, V. 2566–2596.

63 Damit führt Tell eindeutig ein politisches Motiv an, was oft übersehen wird; vgl. etwa Peter-André Alt, Schiller II, S. 582.

64 NA 10, V. 2597–2608.

65 NA 10, V. 2609–2621.

66 NA 10, V. 2581, 2589.

67 Vgl. Gerhard Kaiser, *Idylle und Revolution*, S. 194 f.: »Die Verkehrung der Natur im Tell legt sich über die gesamte Monolog- und Tyrannenmordszene als eine fahle Färbung der Fremdheit und Entfremdung der Welt, die an Büchner erinnert«; ähnlich Jan Philipp Reemtsma, *Hat Wilhelm Tell eigentlich die Schweiz befreit? Oder: Vom Wesen der Tangentialbewegungen*, in: *Literatur in Bayern*, 71 (2003), S. 24–32, hier S. 29: »Es schließen diese Zeilen unmittelbar an das Portrait der zerrissenen Moderne an, wie es Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* entwarf«. Gert Ueding sieht den Monolog als Ausdruck einer »ganz dem neuzeitlichen Denken verhaftete[n] Anschauungsweise, die, um ein Individuum für seine Handlungen verantwortlich machen zu können, verlangt, dass

er seine Schützenkompetenz aktiviert.⁶⁸ Mit Tells Auftritt in der hohlen Gasse beginnt die Rückkehr in die vertraute Welt. Der Monolog zeigt, wie sehr sich Tell gewandelt hat. Archaische Züge bildeten seine Grundkonstitution als einsamer Jäger; seine sozialen Beziehungen bestanden aus der Bindung an die Familie, von Fall zu Fall an seine Landsleute. Auch zeigte Tell Kenntnisse über die außerhalb der Schweizerlande gelegenen Städte, wie man bei seinem Gespräch mit Walther erkennen kann.⁶⁹ Aber in diesem Monolog gewinnt das alles eine andere Dimension, der für die Heldenreise typische Moment der Bewusstseinsänderung ist eingetreten. Tell akzeptiert seine Rolle als Agierender in der öffentlichen Sphäre. Er hat erkannt, dass seine selbst gewählte Identität des naturverbundenen Einzelgängers zerstört ist: Er muss das ›Ungeheure‹ tun, seine moralische Integrität mit Mordgedanken ›vergiften‹.⁷⁰ Er ahnt, dass das Attentat keine Heldentat darstellt, sondern ein Verbrechen. Diese Reflexionen stehen unvermittelt neben den Bindungen zur Familie, neben dem archaischen Waffenkult. Die Persönlichkeit Tells ist zerbrochen, er erlebt den Tiefpunkt seiner inneren Heldenreise, den er mit dem Attentat, zu dem er keine Alternative sieht, überwindet. »Der Mord erscheint so als paradoxe Wiedergewinnung der eigenen Würde [...]«. ⁷¹

Im weiteren Verlauf des Stückes wird dieser Wandel offenbar. Die Erweiterung des familienbewussten Einzelgängers um die politisch-öffentliche Perspektive zeigt sich in seinem Siegesruf nach dem Attentat. Tell betont sowohl die persönlichen wie die politischen Motive: »Frei sind die Hütten [politisch], sicher ist die Unschuld / Vor dir [persönlich], du wirst dem Lande nicht mehr schaden [politisch].«⁷² Als Hedwig später zögert, Tells Mörderhand zu ergreifen, führt er wieder die Doppelfunktion seiner Tat ins Feld: »Hat euch verteidigt und das Land gerettet.«⁷³ Und gegenüber Parricida versucht Tell beide Motive in dem Begriff »die heilige Natur« zusammenzufassen, die Stauffacher auf dem Rütli die »ewgen Rechte« nannte.⁷⁴ Auch der Verlust seines ursprünglichen, naiven Selbstver-

es deren Modus und ihre Umstände erkannt und abgewogen habe.« (Schiller: *Wilhelm Tell*, S. 26).

68 NA 10, V. 2622–2650.

69 Werner Kohlschmidt weist auf diese Passage hin, die das Bild Tells als privatisierender Einzelgänger relativiert: »Nun liegt freilich eine Stelle vor, in der Tell sich als der nicht völlig apolitische erweist.« (Ders., Tells Entscheidung, in: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959, hg. von Bernhard Zeller, Stuttgart 1961, S. 87–101, hier S. 93).

70 Vgl. NA 10, V. 2572–2574.

71 Maria Carolina Foi, Schillers *Wilhelm Tell*, S. 219; vgl. auch Werner Kohlschmidt, Tells Entscheidung, S. 96: »Was jetzt geschieht, darf den alten Tell nicht aufheben, es muß ihn ergänzen vor allem nach der Tiefe hin.«

72 NA 10, V. 2793 f.

73 NA 10, V. 3143.

74 NA 10, V. 3182, 1279.

ständnisses kommt erneut zum Ausdruck. Trotz seiner vehementen und dezierten Vertretung seines Standpunktes, nämlich unschuldig zu sein und sich moralisch fundamental von Parricida zu unterscheiden, ist sich Tell sehr wohl der Fragwürdigkeit seiner Tat bewusst und bezeichnet sich daher als »Mensch der Sünde«. ⁷⁵ Er verhüllt sein Gesicht zum Zeichen der Schuld, genau wie es Parricida tut. ⁷⁶ Er legt seine bisherige Rolle ab, dadurch sichtbar gemacht, dass er die Armbrust niederlegt, die er als einen Teil von sich empfand. Er wird zum Hirten, genauer zu einem Hofbesitzer, der von sich sagt: »Ich stehe wieder auf dem Meinigen!« ⁷⁷ Dazu passt auch seine völlig neue Aufgabe, die er kurz darauf übernimmt, nämlich die eines Beraters und Helfers. Er wird für Parricida zu einem zweiten Stauffacher. Sein Spruch: »Vom Tell soll keiner ungetröstet scheiden« entspricht Stauffachers Aussage: »Stauffachers Haus verbirgt sich nicht. Zu äußerst / Am offenen Heerweg stehts, ein wirtlich Dach / Für alle Wandrer, die des Weges fahren [...]«. ⁷⁸ Die Parallele reicht aber noch weiter. Tell ermöglicht Johann von Schwaben eine Heldenreise, die diesen vom Mörder zum Geläuterten wandeln kann. Dazu erklärt er ihm präzise den Weg nach Rom, der wegen seiner anschaulich geschilderten Gefährlichkeit für Parricida nicht nur zu einer inneren Reise, sondern zu einem echten Abenteuer werden wird. Für diese Lösung nimmt es Tell auf sich, den Mörder vor seiner Frau und den anderen Schweizern zu verbergen: »Ich höre Stimmen. Fort.« – »Eile! sie nahn.« ⁷⁹ Insgesamt stellt Schiller seine Hauptfigur am Ende des Stückes als eine neue, aber nicht idealisierte Persönlichkeit dar. ⁸⁰ Tell hat sich vom einsamen Helden, der sein Image vor

75 NA 10, V. 3222.

76 Vgl. Peter André Alt, Schiller II, S. 584.

77 NA 10, V. 3135.

78 NA 10, V. 3225, 346–348.

79 NA 10, V. 3271, 3278. Hans Krahl (Der Freiheit ewig Zeichen, S. 15) schreibt: »Bei Parricida endet Tells Kompetenz, hier kann er nur auf einen ihm übergeordneten Helfer, den Papst, verweisen.« Damit sieht zwar Krahl die neue Helferrolle, schätzt den Wert von Tells Aktion aber zu gering ein. Tell verweist nicht nur auf diese Hilfe, sondern ermöglicht sie nicht ohne persönliches Risiko.

80 Tells Entfaltung sieht Fritz Martini als poetische Umsetzung von Schillers Idealbild, das dieser v. a. in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* entwickelt hat (ders.: Wilhelm Tell, der ästhetische Staat und der ästhetische Mensch, in: Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen, hg. von Klaus L. Berghahn und Reinhold Grimm, Darmstadt 1972, S. 368–406). Das Tragische löst sich jedoch in der Parricida-Szene nicht auf, wie Martini behauptet (S. 406). Peter-André Alt weist zu Recht auf die »Bruchlinien« des Schlussbildes hin, überbewertet aber die Tatsache, dass Tell am Ende schweigt (Schiller II, S. 584, 586). Auch die anderen Helden der Revolution (Melchthal, Stauffacher) sagen nichts, außer: »Es lebe Tell, der Schützer und Erretter!« (NA 10, V. 3281) Durch die verbale Zurückhaltung kommt die wichtige Umwälzung, die Rudenz vollzieht bzw. proklamiert, um die neue Schweiz zu errichten, besser zur Geltung. Auch die Musik vom Berge, die Kuhreihen,

allen Anfeindungen fast neurotisch bewahren will, zu einem Bürger gewandelt, der sich den Anfeindungen stellt. Durch ihn wird der Aufstand der Schweizer wesentlich vorangetrieben. Man hatte auf dem Rütli keine konkrete Lösung für die Ausschaltung des als gefährlichsten Gegner angesehenen Landvogts Geßler gefunden und das Problem offengelassen. Diese leere Stelle füllt Tell durch sein Attentat. Auf diese Weise bewirkt Schiller, dass Tells »Privatsache [...] am Schluss mit der öffentlichen Sache zusammengreift [...]«. ⁸¹

Auch Melchthal und Rudenz vollziehen eine Heldenreise. Melchthal wandelt sich vom Draufgänger und Rächer zum strategisch handelnden Revolutionär, ohne seine Kampfkraft zu verlieren. Rudenz wird von einem karrieresüchtigen Renegaten zum Schweizer Patrioten. Er und Melchthal beteiligen sich am Burgenbrechen und haben so einen wichtigen Anteil am Erfolg des Aufstandes. Durch den verkündeten Verzicht auf die Vorrechte des Adels macht Rudenz deutlich, »dass die Freiheitsidee [...] als unteilbares und umfassendes Prinzip nicht nur der staatlichen Beziehungen, sondern auch des sozialen Zusammenlebens zu gelten hat [...]«. ⁸² Stauffacher geht in der Rolle des Beraters auf, knüpft das Netzwerk der Verschwörung, moderiert und leitet sie. Auch die Frauen fügen sich ins Schema der Heldenreise: Berta ist die Beraterin von Rudenz, Gertrud die ihres Mannes. Hedwig ist so etwas wie eine radikale Warnerin, die das Treiben der Männer generell kritisch betrachtet. ⁸³ Armgard ist zu einer heldenmütigen Aktion bereit, an der sie nur ihre Rolle und Konstitution als Frau hindert. Mit Geßler schließlich hat Schiller einen veritablen Gegner geschaffen mit geradezu psychopathischen Zügen.

*

die leitmotivisch den arkadischen Anfang zitieren, markieren ein *Happy End*. Vgl. zur musikalischen Gestaltung des *Wilhelm Tell*: Detlef Altenburg, Zur dramaturgischen Funktion der Musik in Friedrich Schillers *Wilhelm Tell*, in: Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreuzer zum 65. Geburtstag, hg. von Sabine Doering u. a., Würzburg 2000, S. 171–189, zum Schluss des Stückes S. 177.

- 81 NA 10, S. 374 (Brief an Iffland 5. Dezember 1803). Die Funktion Tells besteht nach Reemtsma darin, dass er »der Revolution ersparte, blutig zu werden«, sein Attentat stehe für die »Nachtseite der Modernisierung – Dialektik der Aufklärung.« (Jan Philipp Reemtsma, Hat Wilhelm Tell eigentlich die Schweiz befreit?, S. 29). Ähnlich sieht es Gonthier-Louis Fink, Schillers *Wilhelm Tell*: »Nur dadurch, daß Tell keinen Teil an der Verschwörung hatte, konnte die Utopie einer unblutigen Revolte aufrechterhalten werden.« (S. 227).
- 82 Gert Ueding, Schiller: *Wilhelm Tell*, S. 13; vgl. dazu auch Gerhard Kaiser, *Idylle und Revolution*, S. 189.
- 83 Sie vertritt, wie Foi überzeugend argumentiert, »ein Recht, das wohl im weitesten Sinne als ein mütterliches Recht, ein Recht der Frau als Mutter bezeichnet werden kann« (Maria Carolina Foi, Schillers *Wilhelm Tell*, S. 215).

Mit der Heldenreise in einer episiereten Schweiz hat Schiller ein weiteres archaisierendes Element aufgegriffen, bewegt sich somit noch inmitten des Tragödienterrains – und ist gleichzeitig dabei, es zu verlassen. Denn *heroic age* und Heldenreise sind ebenso dazu geeignet, ein glückliches Ende zu garantieren. Epen gehen im Sinne der Helden gut aus: Troja fällt, Odysseus erobert sein Königreich zurück, Gilgamesch wird ein weiser Herrscher. Auch die Reise des Helden endet mit dessen Rückkehr und der »Segen, den er bringt, wird der Welt zum Heil.«⁸⁴ Der historische Stoff, den Schiller wählte, war zudem eine Erfolgsgeschichte. Schiller brauchte nur noch den endgültigen Sieg der Schweizer Eidgenossen von 1648 auf den Tod Albrechts I. 1308 vorzuverlegen und ansonsten die historisch ohnehin nicht überlieferten Elemente »Tell«, »Apfelschuss«, »Rütli Schwur« und »Bürgenbruch« nach Belieben einzubauen.⁸⁵ Der derart zurechtgerückte Ausschnitt aus der Geschichte, kombiniert mit der Heldenreise, erlaubte es Schiller, das Aufbauschema des Schauspiels zu wählen und sein Stück schließlich auch so zu nennen. Wir haben einen eindeutig als positiv gezeichneten Ausgangszustand, ernste, schwerwiegende und nicht mit gutem Willen oder bloßer Wiedererkennung aufzulösende Gegensätze sowie deren klare Überwindung durch die Aktionen der Beteiligten. Dies führt zu einem im Stück als ›glückliches‹ Ende dargestellten Zustand.

Daher finden wir auch Rührszenen und Tableaus nach Art Diderots, Kotzebues und Ifflands, mithin deutliche Elemente der sonst verachteten Trivialdramatik. Neben den Passagen mit Tells Familie, der Sterbeszene Attinghausens und der Schlusszene mit der ›Heil bringenden‹ Botschaft von Rudenz und der ausgefeilten musikalischen Gestaltung ist auch die Apfelschussszene zu nennen. Sie »erlaubt [...], rührende Tableaus zu gestalten, die die Emotionen der Zuschauer erwecken, und das ist ja bei diesem Stoff, welcher größtenteils eine Staatsaktion ist, um mit Schiller zu sprechen, höchst nötig [...]«.⁸⁶ So konnte Schiller die polemisch verfolgten Rührstücke in die neue Gattung integrieren. Andererseits vermieden die prinzipielle Offenheit und Härte der Auseinandersetzung zwischen den Kantonen und den Habsburgern die prästabilisierte Harmonie des Rührstücks. Auch haben wir nicht dessen typische private Welt vor uns, in der es »um Geld und Gut« geht, um »Standesunterschiede, unglückliche Liebschaften, innere Schlechtigkeiten in kleineren Kreisen und Verhältnissen und dergleichen mehr,

84 Joseph Campbell, *Der Held*, S. 238.

85 Zum historischen Stoff vgl. Frank Suppanz, Friedrich Schiller. *Wilhelm Tell*, Stuttgart 2005 (Erläuterungen und Dokumente), S. 58–64.

86 Rosemarie Zeller, *Der Tell-Mythos*, S. 77.

überhaupt um das, was wir auch sonst schon täglich vor Augen haben.«⁸⁷ Schiller hat das Heroische der geschichtlichen Welt aus der Tragödie in das Schauspiel hinübergerettet.

In einem Szenenplan für Iffland erklärt Schiller beiläufig, was außerdem von der Tragödie übernommen wurde: »Das poetisch große liegt überall nicht in der Maße, sondern in dem Gehalt der Situationen und in der tragischen Dignität der Charactere.«⁸⁸ Die Schwere seines Kampfes, der innere Wandel, den er vollziehen muss, verleihen dem ›Character‹ des Helden auch ohne ein tragisches Ende ›tragische Dignität‹. An die Stelle der Tragödie, die in moderner Zeit immer schwieriger zu gestalten ist, tritt das Schauspiel mit seinem tragisch wirkenden, aber nicht tragisch endenden Verlauf. Der tragische Untergang wird durch tragische »Situationen« ersetzt. Am Beispiel der Apfelschusszene stellt Rosemarie Zeller fest: »Der Apfelschuss wird also von einem lebensbedrohenden zu einem lebensrettenden Mittel.«⁸⁹ Schon Lessing hatte mit Bezug auf das Trauerspiel darauf hingewiesen: »Der wahre Dichter verteilt das Mitleiden durch sein ganzes Trauerspiel; er bringt überall Stellen an, wo er die Vollkommenheiten und Unglücksfälle seines Helden in einer rührenden Verbindung zeigt, das ist, Tränen erweckt.«⁹⁰ Die ›Verteilung des Tragischen‹ mag für die Tragödie ein sekundäres Bauprinzip sein, das die Wirkung erhöht. Für das Schauspiel ist es die essenzielle Struktur, da das tragische Ende, der Untergang des Helden, fehlen muss. Seine Heldenreise, die aus einer Reihe von Abenteuern besteht, die alle den Tod des Helden als Möglichkeit enthalten, bietet nicht nur Gelegenheiten zur emotionalen Steigerung. Die Erhabenheit, die der Held in der Tragödie durch seinen Untergang ausstrahlt, verteilt sich im Schauspiel auf die kleinen Tode der Abenteurer.⁹¹

Auch bleibt trotz des Wechsels zum Schauspiel der Ideengehalt der schillerischen Tragödien unberührt. Er wird sogar auf eine Art und Weise ausgedrückt, die eine Alternative zu seinen bisherigen Dramen darstellt. Gert Ueding weist darauf hin: Nur in Schillers letztem Drama werde der »tragische Antagonismus

87 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Ästhetik III*, S. 568; in ähnlichen Formulierungen Schillers *Xenien* (Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 301 f. [Nr. 402, 404, 406, 408]).

88 NA 10, S. 458. Iffland hat behauptet, dass man durch die Parricidahandlung »aus dem Großen gleichsam ins Detail geführt« werde.

89 Rosemarie Zeller, *Der Tell-Mythos*, S. 77.

90 Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, Bd. 4, S. 186 (*Briefwechsel über das Trauerspiel*). Ähnlich auch Schiller in seiner Abhandlung *Über die tragische Kunst* (Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 387).

91 Borchmeyer hat diese beiden Varianten, die eigentlich das Schauspiel und die Tragödie darstellen, als »zwei Begriffe der Tragödie« interpretiert. Die eine sei »ausschließlich durch ihre Wirkung definiert«, die andere »inhaltlich als Darstellung einer zum Untergang des Helden führenden Handlung« (Dieter Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit*, S. 235).

[...] zu jener festlichen Versöhnung« geführt, »die die Schluss-Szene von *Wilhelm Tell* präsentiert«. Damit habe Schiller es geschafft, dass »der utopische Gedanke seiner Geschichtsphilosophie und Ästhetik zum theatralischen Ereignis wird und nicht bloß als regulative Idee über den tragischen Ausgang triumphiert [...]«. ⁹² Der *Wilhelm Tell* gehört somit zu den großen Werken des Genres des hohen Schauspiels und steht in einer Reihe mit Goethes *Iphigenie auf Tauris* und Lessings *Nathan der Weise*. In allen drei wird die Utopie Ereignis. Schiller hat im *Wilhelm Tell* von der Tragödie bewahrt, was ohne den Untergang des Helden von ihr übrig bleibt: den Helden selbst, die große Welt, die Auseinandersetzung mit dem Tod, das Pathos, den Anspruch einer hohen Idee. Losgeworden ist er das Problem, den Tod des Helden quasitranszendent zu motivieren.

Der *Wilhelm Tell* rückt damit in den Mittelpunkt, was in der Praxis und Theorie der Tragödie von Anfang an ein Nebenaspekt war. Schon viele Stücke der griechischen Tragiker enden nicht mit dem Untergang des Helden, sondern bieten einen glücklichen Ausgang. Aristoteles spricht in seiner Poetik von der zweitbesten Tragödie, die beim Publikum oft die beliebteste sei wegen des Schlusses: »[...] niemand tötet oder wird getötet.« ⁹³ Im siebzehnten Jahrhundert gab es in Frankreich eine Diskussion darüber, ob eine Tragödie immer traurig enden müsse, ebenso in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert. ⁹⁴ Sulzer meinte etwa, dass die Tragödie »größtentheils« einen traurigen Ausgang habe – »Allein zur Regel kann dieses nicht gemacht werden [...]«. ⁹⁵ Lessing schrieb in seinem *Briefwechsel über das Trauerspiel* über den Ausgang einer Tragödie:

[...] das stelle ich in des Dichters Gutbefinden, ob er lieber die Tugend durch einen glücklichen Ausgang krönen, oder durch einen unglücklichen uns noch interessanter machen will. Ich verlange nur, daß die Personen, die mich am meisten für sich einnehmen, während der Dauer des Stücks, die unglücklichsten sein sollen. Zu dieser Dauer aber gehöret nicht der Ausgang. ⁹⁶

Damit hat er im Grunde das Schema des *Wilhelm Tell* skizziert. Am weitesten ging Goethe, der den Unterschied zwischen Schauspiel und Tragödie argumentativ einebene. In seinem Aufsatz *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* bemerkt er,

92 Gert Ueding, Schiller: *Wilhelm Tell*, S. 6.

93 Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 40 f. (1453a).

94 Vgl. Dieter Borchmeyer, Tragödie und Öffentlichkeit, S. 235.

95 Johann Georg Sulzers *Theorie der Dichtkunst*. Zum Gebrauch der Studirenden, bearb. von Albrecht Kirchmayer, öffentlichem Lehrer der Beredsamkeit auf dem Kurfürstl. Schulhause zu München. Zweyter Theil. München 1789, S. 25, vgl. auch S. 242 f.

96 Gotthold Ephraim Lessing, Werke, Bd. 4, S. 163.

dass auch die Tragödien durch ihre Katharsis eine »aussöhnende Abrundung« besäßen, »welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert« werde. In der Tragödie geschehe dieser Ausgleich durch »eine Art Menschenopfer« oder aber durch »ein Surrogat«. Eine »Söhnung, eine Lösung« aber sei unbedingt notwendig. Dadurch nähere sich die Tragödie der »Mittelgattung«. ⁹⁷ In dem Moment, als die Obsoletheit der »ersten«, »besten« Tragödie immer schwerer zu verbergen ist, tritt die »zweitbeste« an ihre Stelle.

Allerdings muss Schiller mit dem *Wilhelm Tell* seine anspruchsvolle Wirkungsästhetik aufgeben, die er im Zuge seiner Tragödientheorie entwickelt hat. Dies zeigt der häufig zitierte Brief an Wilhelm von Humboldt (2. April 1805):

Noch hoffe ich in meinem poetischen Streben keinen Rückschritt gethan zu haben, einen Seitenschritt vielleicht, indem es mir begegnet seyn kann, den materiellen Foderungen der Welt und der Zeit etwas eingeräumt zu haben. Die Werke des dramatischen Dichters werden schneller als alle andre von dem Zeitstrom ergriffen, er kommt, selbst wider Willen, mit der großen Masse in eine vielseitige Berührung, bei der man nicht immer rein bleibt. Anfangs gefällt es, den Herrscher zu machen über die Gemüther, aber welchem Herrscher begegnet es nicht, daß er auch wieder der Diener seiner Diener wird, um seine Herrschaft zu behaupten; und so kann es leicht geschehen seyn, daß ich, indem ich die deutschen Bühnen mit dem Geräusch meiner Stücke erfüllte, auch von den deutschen Bühnen etwas angenommen habe. ⁹⁸

Es war Schiller bewusst, mit dem *Wilhelm Tell* das Tragödienprojekt verlassen zu haben. Was er als höheres »reines, poetisches Streben« empfand, hat er dem »Zeitstrom« – wir würden sagen: dem Zeitgeist – geopfert, dem Unterhaltungsbedürfnis »der großen Masse«. Denn das »Schauspiel« war ihm noch immer suspekt, zu nah am »geräuschvollen«, spektakulären, emotionalen Rührstück, obwohl er dessen banale Stoffe durch historisch bedeutsame, dessen scheinbare Konflikte durch komplexe und ernsthafte ersetzt hat und obwohl der *Tell* intellektuellen Ansprüchen zu genügen vermag. (Das Stück enthält immerhin eine Rechtfertigungstheorie des gewaltsamen Widerstands und den Entwurf einer idealen Revolution.) Es ging Schiller beim *Wilhelm Tell* aber darum, das Publikum emotional zu überwältigen, den »Herrscher zu machen«, nicht die sittliche Selbstständigkeit zu wecken. »Unter den historischen Dramen war es zweifellos der *Tell*, mit dem der Bühnenautor am gezieltesten auf einen Publikumserfolg hinarbeitete«, ⁹⁹

97 Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Bd. 12, S. 343.

98 NA 10, S. 385 f.

99 Jutta Linder, Schillers Dramen, S. 53.

schreibt Jutta Linder und resümiert damit eine Reihe schillerscher Äußerungen. Schon während der Arbeit teilte er am 12. Juli 1803 Iffland mit, dass das neue Stück »als ein Volksstück Herz und Sinne interessiren« werde.¹⁰⁰ In einem Brief an seinen Schwager Wilhelm von Wolzogen heißt es im Oktober desselben Jahres: »[...] auch bin ich leidlich fleißig und arbeite an dem Wilhelm Tell, womit ich den Leuten den Kopf wieder warm zu machen denke.«¹⁰¹

Nicht nur viele Äußerungen Schillers machen es wahrscheinlich, dass die Emotionalisierung der Zuschauer sein Hauptanliegen bei allen Dramen war.¹⁰² Auch das Fehlen bestimmter Aussagen spricht dafür. Denn in dem Moment, wo Schiller anfängt, seine Stücke zu konzipieren, ihren Stoff zu recherchieren, sie zu schreiben oder zu inszenieren, gilt das, was Jutta Linder feststellt: »Umsonst begibt man sich [...] auf die Suche nach dem Philosophen Schiller. Dieser tritt trotz des [...] hohen Reflexionsniveaus der jeweils geführten Argumentation mit keinerlei Diskussionen über philosophische Kategorien in Erscheinung.«¹⁰³ Im Vordergrund stehen dann nicht mehr die Wirkungsästhetik, sondern die »Wirkungsstrategie«,¹⁰⁴ »die Mittel der Affekterregung«,¹⁰⁵ die Popularität des Stoffes, seine optimale Organisation, die Realisierung auf der Bühne. In *Wilhelm Tell* lässt Schiller sein ureigenstes Anliegen die Struktur des Dramas bestimmen.

Während die Entwicklung des Schauspiels der hohen Literatur in die Richtung geht, die Schillers *Wallenstein* und Goethes *Torquato Tasso* andeutet, nämlich zum Schauspiel mit unglücklichem oder offenem Ende, begründet der *Wilhelm Tell* eine andere Tradition. Mit der Kombination von *heroic age* und postheroischer Neuzeit, von tragischen Kämpfen und *Happy End*, von Heldenreise und rührenden Tableaus enthält das Stück Elemente, die die Unterhaltungskunst seit dem zwanzigsten Jahrhundert präfigurieren, am klarsten verkörpert im klassischen Hollywoodfilm.¹⁰⁶

100 NA 10, S. 370.

101 NA 10, S. 372 (27 Oktober 1803).

102 Vgl. Florian Prader, Schiller und Sophokles, Zürich 1954 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur und Geistesgeschichte), S. 13–15.

103 Jutta Linder, Schillers Dramen, S. 49.

104 Ebd., S. 24.

105 Ebd., S. 143.

106 Dies kann hier nur behauptet werden. Als Andeutung eines Arguments muss der Nachweis der Heldenreise, das Erzählmuster des Hollywoodfilms, als Struktur des Stücks genügen. Außerdem sei darauf hingewiesen, dass die Verbindung des *Wilhelm Tell* zum Film nicht unentdeckt geblieben ist. Auf die Parallelen des *Wilhelm Tell* z. B. zum Western weisen hin: Barbara Piatti, Tells Theater. Eine Kulturgeschichte in fünf Akten zu Friedrich Schillers *Wilhelm Tell*, Basel 2004, S. 124 f. und Jan Philipp Reemtsma, Hat Wilhelm Tell eigentlich die Schweiz befreit?, S. 29–32.