

RITA BISCHOF

DER TELL-KOMPLEX

Zu Schillers Aktualität

Ob es Schiller war, der den Idealismus erfunden hat, oder ob er ihn nur sinnfällig machte und dadurch auch den Herzen der Menschen näher brachte, sei dahin gestellt; es macht ihn für uns heute nicht aktuell. Nicht einmal der, der sich seiner geflügelten Worte, seiner Sentenzen zu rhetorischen Zwecken bedient, rechnet damit, daß die ideale Öffentlichkeit, an die Schiller appellierte, je Wirklichkeit werden würde. Der Schiller der »rechtgläubigen Denkmalpflege«, der Dichter des »himmelblauen Ideals«, der die Weltgeschichte als das Weltgericht (miß-)verstanden und in »Wilhelm Tell« einen historischen Messias geschaffen hat, langweilte uns, wenn da nicht jene »Befremdlichkeiten«, jene rätselhaften Figuren wären, deren schillernde Ambivalenz den Leser jedesmal wieder fesselt. Und gerade in ihnen dürfen wir Schillers Aktualität vermuten.¹ Diese Figuren könnten als eine Art Kryptogramm des dichterischen Phantasierens gelesen werden, oder als ein Code, der einer kritischen Lektüre Einblick in den Prozeß der Idealbildung gewährt. Hat Schiller nicht selbst den »augenblicklichen, vorübergehenden Wahnwitz« als die Triebkraft des schöpferischen Prozesses bestimmt? In einem Brief² an Körner, der sich offensichtlich bei ihm über mangelnde Produktivität beklagt hatte, schreibt er – und Freud hat diese Stelle im zweiten Kapitel seiner Traumdeutung zitiert: »Der Grund deiner Klagen liegt, wie mir scheint, in dem Zwange, den dein Verstand deiner Imagination auflegt. Ich muß hier einen Gedanken hinwerfen und ihn durch ein Gleichnis versinnlichen. Es scheint nicht gut und dem Schöpfungswerke der Seele nachteilig zu sein, wenn der Verstand die zuströmenden Ideen, gleichsam an den Toren schon, zu scharf mustert. Eine Idee

¹ Vgl. Peter Utz, »Hier ist keine Heimat.« Zur aktuellen Befremdlichkeit von Schillers *Tell*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 48, 2004, S. 409-413.

² Es handelt sich um den Brief vom 1. Dezember 1788.

kann, isoliert betrachtet, sehr unbeträchtlich und sehr abenteuerlich sein, aber vielleicht wird sie durch eine, die nach ihr kommt, wichtig, vielleicht kann sie in einer gewissen Verbindung mit anderen, die vielleicht ebenso abgeschmackt scheinen, ein sehr zweckmäßiges Glied abgeben: – Alles das kann der Verstand nicht beurteilen, wenn er sie nicht so lange festhält, bis er sie in Verbindung mit diesen anderen angeschaut hat. Bei einem schöpferischen Kopfe hingegen, dünkt mir, hat der Verstand seine Wache vor den Toren zurückgezogen, die Ideen stürzen pêle-mêle herein und alsdann übersieht und mustert er den großen Haufen«. Denn dann beginnt der Sekundärprozeß, den Schiller, wie bekannt, mit größter Disziplin und Strenge ausführt. Otto Rank, der Literatur am nächsten unter den Schülern Freuds, hat am Beispiel des »Don Karlos« den Schillerschen Produktionsprozeß analysiert und sein Charakteristisches darein gelegt, daß dieser seine Energien aus ungewollten oder störenden Vorstellungen gewinnt, die für die Wahl des Stoffes ausschlaggebend sind.³ Schiller durchdringe den Stoff mittels seiner Phantasien regelrecht, um sie dann im Prozeß seiner literarischen Bearbeitung mehr und mehr zurückzudrängen, bis sie fast unkenntlich werden. Ganz unsichtbar werden sie allerdings nie, so sehr die kulturelle Sublimierung auch gelingt, das Verhüllte bricht sich, stets überraschend, ein Bett; es bleibt eine Spur oder Marke, wie Freud es nennt, die das in seinen Äußerungen entstellte Unbewußte selbst unter den machtvollen kulturellen Gegenregungen noch zeigt.⁴ Das Verdrängte kehrt in den rätselhaften Figuren der Werke wieder, die nun ihrerseits als Schlüssel dienen, um deren innere Dynamik zu erhellen.

Doch auch wenn Schiller die triebhaften und daher treibenden Elemente in der strengen Formensprache des klassischen Dramas nahezu versteckt, hat man den obsessiven Charakter der eng mit dem Inzestmotiv assoziierten Vorstellungen von Rebellion und Verschwörung in seinem Werk immer schon bemerkt. Zwar hat er das Projekt, eine großangelegte »Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen« zu schreiben, nicht realisiert, in seinen Dramen aber hat er diese Geschichte geschrieben, und da zeigt es sich, daß die Gemeinschaft der Verschworenen

³ Otto Rank, *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*, Leipzig, Wien 1912, S. 75.

⁴ Auch von literaturwissenschaftlicher Seite aus hat man den privilegierten Zugang Schillers zu den unbewußten Quellen der Inspiration erkannt, ebenso wie die Gewalt, die er dichtend sich antat. Max Kommerell hat die Dialektik von Bewußtem und Unbewußtem, von Gewolltem und Gemußtem, die gleichermaßen bedingend für Schillers Werk sind, klar gesehen. »Das unbewußte Leben seiner Seele«, schreibt er in dem Essay »Schiller als Gestalter des handelnden Menschen«, »läßt sich schwer aus seinem streng vom Willen bewachten Werk lesen. Doch ist die Spur nicht verwischt.« Vgl. auch Max Kommerell, *Schiller als Psychologe*, beide in: ders., *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt/M. 1956, S. 132f.

kein Widerspruch zu der Einsamkeit des Handelnden ist, sondern sich immer dann einfindet, wenn die Verwirklichung der Idee an den unmittelbaren Aufruhr gegen das Bestehende gebunden ist. Das Problem ist, daß niemand in großem Maßstab handeln kann, ohne aus der bestehenden Ordnung herauszutreten und das heißt zugleich ans Verbrechen zu rühren, was die Unversöhnlichkeit von Idee und Tat zitiert; und doch ist es die Bestimmung der Idee, Tat zu werden, das heißt gestaltend in die Wirklichkeit zu intervenieren, was immer auch die Frage nach der Legitimation aufwirft. Die Psychoanalyse wiederum hat uns gelehrt, im Motiv des Tyrannenmords eine Travestie des Vaterhasses zu sehen, seine harmlosere Variante, wenn man so will, weil sich der Vaterhaß hier um so hemmungsloser entfalten kann, je deutlicher er politisch-moralisch motiviert wird. Daß dies selbst noch für Schillers letztes vollendetes Drama, den »Wilhelm Tell«, gilt, davon zeugt, Otto Rank zufolge, die Parricida-Szene, die jene »Marke« im Sinne Freuds darstelle.⁵ Denn die Chroniken und Geschichtsbücher, auf die Schiller sich stützte, enthalten sie nicht, mit den beiden Quellen des Stoffs, dem Rütlichwur und dem Apfelschuß, hat sie nichts zu tun, und den Zeitgenossen schien sie, wie auch Tells Monolog in der »hohlen Gasse«, überflüssig, weshalb man sie in den Aufführungen des Stücks oft weggekürzte. Dem jungen Schiller wäre die Szene wahrscheinlich auch nicht eingefallen, warum aber war es ihm gegen Ende seines Lebens so wichtig, den Tyrannenmord von dem Erb- und Thronfolgemord abzugrenzen? Er selbst hat die beiden Szenen stets verteidigt, denn er war der Ansicht, daß »der Casus« »vor das poetische Forum« gehöre.

Was aber ist dieser »Casus«, um den es im »Tell« geht und um dessentwillen Schiller die Parricida-Szene frei hinzufügte? Verschiedene Antworten scheinen möglich: man könnte auf die in Schillers »Wilhelm Tell« implizit enthaltene Souveränitätstheorie⁶ verweisen, zumindest hat er sich in diesem Stück das Problem und damit zugleich die tradierte Souveränität zur Disposition gestellt. Die Frage, die von Anbeginn des Stückes an diskutiert wird, ist, wann der legitime Statthalter der Macht durch sein Handeln seine Souveränität verwirkt, und wie eine neue Souveränität errungen und legitimiert werden kann, da von einer einfachen Rückkehr zum status quo ante⁷ bei

⁵ Otto Rank, a.a.O., S. 110.

⁶ Vgl. dazu: die seit Mitte der neunziger Jahre, insbesondere durch die Arbeiten Jacques Derridas wieder aufgelebte Diskussion dieses Problems, deren Aktualität nach wie vor außer Frage steht. Siehe auch: Rita Bischof, Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne, München 1984.

⁷ So hat beispielsweise Max Kommerell den Tell eher im Sinne einer Wiederherstellung interpretiert: »Im Tell zielt die Verschwörung nicht auf den Sieg des Neuen gegen das Hergebrachte, sondern auf Wiederkehr gediegener Urverhältnisse an Stelle eines schlechten Neuen« (a.a.O., S. 166).

Schiller, allem Anschein der Melchthal-Episode zum Trotz, nicht die Rede sein kann. Das Thema der legitimen Auflehnung gegen die etablierten Mächte setzt bereits mit der Ermordung des Burgvogts durch Baumgarten ein, eine Tat, von der es heißt, »Ihr tattet wohl, kein Mensch kann Euch darum schelten« (I, 1, 98); es wird im Dialog zwischen Stauffacher und seiner Frau (I, 2, v. 195-273) tangiert, west an in der Attinghausen-Rudenz-Auseinandersetzung (II, 1, v. 669-958) und motiviert den Rütlichwur. Es findet sich aber auch in der zentralen Apfelschußszene. Allein die Schießprobe verweist insofern auf das Souveränitätsproblem, als durch sie in mythischer Vergangenheit nicht selten der legitime Nachfolger auf dem Thron ermittelt wurde.

Die Parricida-Szene sollte höchst wahrscheinlich Eindeutigkeit schaffen, aber, wie es scheint, hat sie eher verwirrt. Zwar macht sie deutlich, weshalb Schiller sie einführt, nämlich um die neue Souveränität des Tell zu affirmieren. Noch diesseits des Festspiels hat er sie dadurch zum Ausdruck gebracht, daß Tell den Parricida, immerhin Neffe des Kaisers, nach Festlegung seiner Identität duzt, während dieser ihn respektvoll in der zweiten Person Plural anredet. Und daraus folgt, daß es Schiller im Tell nicht nur darum ging, die tradierten altehrwürdigen Rechte der Väter zu verteidigen, vielmehr galt es zugleich die neue Souveränität Tells zu bestätigen, und zwar als mythischer Held, als historischer Freiheitskämpfer und als politischer Messias⁸ einer Geschichte, die selbst nur die Immanenz des Heilsgeschehens wäre. Indem sich Tell der blinden Mechanik des Geschichtsverlaufs entgegenstellt und das Gesetz der Freiheit wiederherstellt, bestimmt er sich als Unterbrecher und als Retter, und indem er wahr macht und wirklich, »was nimmer sein wird, nie gewesen war«, hat Schiller in seiner Gestalt den Traum in die Geschichte eingepflanzt. Daher mußte der Tyrannenmord von dem mörderischen Erb- und Thronfolgestreit, der immer unter Verwandten ausbricht, unterschieden werden, und gleichzeitig mußte der Tyrann in seiner ganzen Bestialität dargestellt werden, so daß ihm nichts Väterliches mehr anhaftet. Die uralte Gleichsetzung des Herrschers mit dem Vater, von der die traditionelle Souveränitätslehre ausgeht, sollte außer Kraft gesetzt und damit ein Paradigmenwechsel herbeigeführt werden, im Sinne einer Entelechie der Revolution, die in »Wilhelm Tell« zu ihrer idealen Form finden sollte. Aber bedurfte Schiller wirklich der Parricida-Szene, um seine Idee von Geschichte zu verdeutlichen? Goethe glaubte, diese Szene auf die »Einflüsterung der Frauen« zurückführen zu können, doch ist das eher unwahrscheinlich, denn wann schon hätten sich

⁸ Vgl. Gert Ueding, Wilhelm Tell, in: Schillers Dramen. Interpretationen, hrsg. v. Walter Hinderer, Stuttgart 1992.

Frauen für das Problem der Souveränität interessiert? Näher scheint da doch zu liegen, den Grund in Schillers eigenem Unbewußten zu vermuten.

Otto Rank jedenfalls hat das so gesehen. Was der Parricida-Szene in seinen Augen den Charakter einer »Marke« im Sinne Freuds verleiht, ist die Heftigkeit, mit der Tell zunächst jede Gemeinsamkeit seiner Tat mit der des Vatermörders abwehrt. Andererseits ist Tells Haltung jenem gegenüber zutiefst ambivalent, was sich darin manifestiert, daß auf die Abwehr, die den Unterschied zwischen Notwehr und Mord betont, unvermittelt Milde folgt. Eine gewisse Sympathie mit dem Parricida zeichnet sich ab, die, wenn sie nicht auf eine geheime Komplizität beider Taten schließen läßt, vielleicht die Morgenröte einer Gesellschaft verkündet, in der auch der *homo sacer*⁹ zur Buße zugelassen wäre, was ein neues Licht auf Schillers Idee von Geschichte würfe. Daß mit ihm das komplexe Problem des *homo sacer* in Frage steht und sich Schiller dessen vollauf bewußt ist, erhellt allein schon aus den Versen: »Weißt du, daß dich die Acht verfolgt, daß du dem Freund verboten und dem Feind erlaubt?« (V, 2, 3212f.), denn daraus folgt, daß der für *sacer* Erklärte zwar keines ordentlichen Gerichtsverfahrens würdig ist, ihn aber jeder meucheln darf, ohne selbst schuldig zu werden. Und dennoch: so sehr Schiller im Tell von der Sorge getragen ist, die Welt der Väter gegen die Welt des Tyrannen zu stellen – der Kampf geht bekanntlich um die ehrwürdigen Rechte der Vater, die auf eigentümliche Weise mit dem Augenlicht¹⁰ assoziiert sind, das gebrochene Recht und das gebrochene Auge haben im Diskurs des jungen Melchthal (I,4, v. 579-654) denselben Sinn, und die Blendung des alten Melchthal durch den Landvogt ist ganz ausdrücklich als das Gegenteil zur Blendung des Vatermörders Ödipus konzipiert – durch die Erfindung der Parricida-Szene aber bringt er den Vatermord selbst wieder ins Spiel, recht willkürlich, wie es immer noch scheint, und das führt uns zu jenem »augenblicklichen, vorübergehenden Wahnwitz«, der den schöpferischen Prozeß in Gang setzt, zurück.

War Schiller ein kritischer Paranoiker *avant la lettre*? Tatsache ist, daß Salvador Dali nicht nur eine kritisch-paranoische Lektüre des »Wilhelm Tell« vorgeschlagen, sondern aus ihm auch das Symbol der kritischen Paranoia gemacht hat. In dem Maße, in dem er nach der Begegnung mit den Surrealisten die paranoisch-kritische Methode entwirft, scheint sich ihm auch schon die Gestalt des Wilhelm Tell aufzudrängen, die er in den Jahren zwischen 1929 und 1933 in Gedichten und Gemälden immer wieder

⁹ Vgl. die Reflexionen der Durkheim-Schule zu diesem Problem, und neuerdings Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/M. 2002.

¹⁰ Zur Bedeutung der Augenmetapher, siehe auch: Peter Utz, *Die ausgehöhlte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers Wilhelm Tell*, Königstein i. Ts. 1984, S. 22ff. u. Otto Rank, a.a.O., S. 115f.

thematisiert. Als Symbol der kritisch paranoischen Aktivität führt Wilhelm Tell die langen Alleen der Dalischen Wahnbilder an, »die mit dem Todestrieb verbunden sind und seit der Kindheit im Strom ihrer unbewußten Bilder fixiert sind«. ¹¹ Für den »mythischen Freiheitshelden«, den »politischen Messias« Tell interessiert sich Dali nicht; alles, was die Vater-Sohn-Problematik in das politische Thema des Freiheitskampfes transformiert, macht er wieder rückgängig, das heißt: Dali führt das Thema der Rebellion und der Verschwörung auf seine Wurzeln im familiären Dreieck zurück und folgt darin Otto Rank, ¹² der selbst noch aus Schillers letztem vollendetem Drama eine »gewaltige Vaterhaßsymphonie« ¹³ herausgehört hat, die das Grundthema fugenartig in vier verschiedenen Variationen durchführe, am verräterischsten, wie gesagt, in der Parricida-Szene, ¹⁴ aber auch in der Apfelschußszene, die für Schiller wie für Dali die zentrale ist. »Hier schießt wohl der Vater auf den Sohn«, schreibt Otto Rank in seinen Studien zum »Inzestmotiv in Dichtung und Sage«, »aber der Umstand, daß Geßler, dem der zweite Pfeil gilt, diesen Schuß erzwingt, markiert ihn als Vater dem Tell gegenüber. Doch ist in dieser Szene der Affekt des Hasses gegen den Vater durch die mächtige Abwehr an die gegenteilige Vorstellung des Hasses gegen den Sohn, das Spiel mit seinem Leben, geknüpft und überdies noch dieser Haß in Liebe verwandelt«, so daß hier die ganzepsychische Situation »ins Rührende umgebogen« ist. ¹⁵

Solche Rührung lassen die Bilder Dalis von Wilhelm Tell nicht aufkommen, schon allein deshalb nicht, weil sie ihn von vorneherein als moderne Variation eines sehr viel älteren Stoffes auffassen. Dali genügt infolgedessen das »Märchen«, die zentrale Apfelschußszene, in der das gesamte mythische Potential, aber auch die Umkehrung, die er vollzieht, wenn er anders als Schiller die Perspektive des Sohnes einnimmt, bereits enthalten ist. ¹⁶ Das Entscheidende hierbei ist, daß Dali die Parricida-Szene nicht einfach übergeht, sondern den Apfelschuß selbst als ein Parricidium interpretiert. Wilhelm Tell mag ein großer Held, ein Retter und Drachentöter sein,

¹¹ Salvador Dali, Die Sanitätsziege, in: ders., Gesammelte Schriften, München 1974, S. 145.

¹² Dessen Bedeutung für die Genese der Dalischen Bildsymbole wurde bislang noch viel zu wenig gewürdigt.

¹³ Otto Rank, a.a.O., S. 111.

¹⁴ Die Melchthal- und die Attinghausen-Rudenz-Szene müssen auch in diesem Zusammenhang erwähnt werden.

¹⁵ Otto Rank, a.a.O., S. 113.

¹⁶ Besonders drastisch im Odysseus-Mythos, der nicht nur die Schießprobe meisterhaft absolvierte, als er seinen Pfeil durch zwölf Beilöhren schoß, und mit den übrigen Pfeilen seine Feinde erschöß, er tötete auch seinen Sohn Telemach mit einem Wurfgeschöß, bevor er von seinem zweiten, mit Kirke gezeugten Sohn Telegonos seinerseits versehentlich getötet wurde.

den der Sohn bewundert, aber er ist darum nicht weniger der Vater, von dem sich der Sohn – und zu recht, wie man weiß – bedroht fühlt. Dali akzentuiert das Wahnhafte an dieser Gestalt, die in alle Richtungen erigiert und immer neue Wandlungen erlebt, ohne sich dadurch unähnlich zu werden. So schillernd ist diese Figur für ihn, daß sie an sich selbst zu einer Demonstration seiner Theorie der kritischen Paranoia wird, deren Prinzip es ist, den Blick durch das Manifeste, durch die Fassade hindurch auf das zu lenken, was sie verbergen, um von diesem Verborgenen aus das Manifeste neu zu lesen. Sein Wilhelm Tell verdiente es allein insofern, daß man einen Komplex nach ihm benennt, als Dali unter dem Motiv des Freiheitskampfes das ewige Thema vom Vater, der seinen Sohn opfert, wieder hervorzieht: »Saturn, der seine Söhne verschlingt, Gottvater, der Jesus Christus opfert, Abraham, der Isaak schlachtet, Guzman el Bueno, der seinem Sohn den eigenen Dolch zur Verfügung stellt, und Wilhelm Tell, der mit seinem Pfeil den Apfel auf dem Kopf seines eigenen Sohnes anvisiert«¹⁷ – sie alle stehen für Dali in einer Reihe. In dieser Reihe steht auch Dalis Vater, seitdem dieser ihn aus dem Elternhaus verbannt und mittellos gelassen hat, weil er Kontakt mit den Surrealisten und mit einer verheirateten Frau ein Verhältnis begonnen hat. »Seitdem hatte ich auf meinem Kopf den Apfel Wilhelm Tells balanciert. Er ist das Symbol der leidenschaftlichen kannibalistischen Zwiespältigkeit, die früher oder später damit endet, daß der väterliche Rachegeist in atavistisch-ritueller Wut den Bogen spannt und den Sühnopfer-Pfeil abschießt«.¹⁸ Und René Crevel, einer der wenigen, die sich mit der Tell-Gestalt im Werk Dalis auseinandersetzen, kommentiert, auf die stets phallische Bedeutung von Kopfbedeckungen anspielend, Wilhelm Tell lege »nur deshalb den Apfel auf den Kopf des Sohnes [...], um besagten Apfel mit einem Pfeil zu durchbohren, als ob der Sohn auf einen Schlag kastriert, sodomisiert und aufgefressen werden sollte.«¹⁹ Und eben diese Rolle will Salvador Dali nicht spielen. Hat er deshalb den Apfel durch ein Kotelett ersetzt? Jedenfalls geschah es im Bewußtsein, der gefräßigen – imperialistischen – Autorität einen Köder vorzuwerfen, und in der Hoffnung, so dem Gastmahl des Saturn zu entgehen.

Auch sein Wilhelm Tell, der von der rechten Hinterbacke bis zum Schirm seiner Mütze vor rätselhaften, Grauen erregenden und heroischen Erektionen starrt, ist das Symbol einer Befreiung, die, da sie keine politische sein will, nur eine ästhetische sein kann. Es ist der Sohn, der sie voll-

¹⁷ Salvador Dali, *Das geheime Leben des Salvador Dali*, München 1984, S. 392.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ René Crevel, *Neue Ausblicke auf Dali und den Obskurantismus*, in: Salvador Dali, *Gesammelte Schriften*, München 1974, S. 390f.

zieht, wenn er sich mit jeder Verwandlung, die zu neuer Verkörperung führt, zum Schöpfer dessen macht, was ihn hervorgebracht hat. Das heißt Dali, darin ganz der Sohn Wilhelm Tells, macht die gefürchteten Spiegelungen sichtbar; er vergegenständlicht sie und projiziert sie ins Bild, um sich besser von ihnen befreien zu können. Der ständige hinterhältige Austausch zwischen Wahn- und Idealbild, den er in seinen Bildern inszeniert, macht seine Welt so extrem verwandlungsfähig. Es ist eine fließende, heraklitische Welt, in der es so wenig Identität wie im Unbewußten gibt. Indem er seine Komplexe im Lichte der Tell-Gestalt und diese im Lichte seiner Komplexe erhellt, hat Dali aus Wilhelm Tell nicht nur einen Mythos auf der Höhe des Ödipus-Mythos von Freud geschaffen, die beide den Akzent auf den Komplex Kastration/Blendung legen, er hat darüber hinaus aus Tell einen regelrechten Anti-Ödipus gemacht. Sein Verfahren dabei ist demjenigen Schillers strikt entgegengesetzt, es besteht in der kritischen – damit aber auch bewußten – Herstellung eines Doppelbildes, in dem die dargestellten Dinge ohne die geringste physische Veränderung ihrer äußeren Erscheinung zum Träger einer zweiten Vorstellung werden, die so weit wie nur möglich von den gegenständlichen Zusammenhängen entfernt ist, die aber virtuell in ihrer pikturalen Gestaltung enthalten war. Während Schiller die ungewollten und störenden Vorstellungen zwar zuläßt und als Treibstoff benutzt, dann aber im Zuge des literarischen Produktionsprozesses immer mehr verhüllt, ist es Dalis erklärte Absicht, die Zwangsvorstellungen mit einer solchen Genauigkeit im Detail sinnfällig zu machen, daß sie gleichsam auf der Ebene der körperlichen Tageswirklichkeit erscheinen und den naiven Realismus nachhaltig korrumpieren. Und während Schillers Verfahren auf direktem Wege in die Galerie der Idealbilder zu führen scheint, die – wie Marmorstatuen – »schweigend aus der unendlichen Zeit« herausragen, zeigt die kritische Paranoia, wie diese Ideale im Gang der Geschichte wieder weich, und das heißt, ans Werden zurückgegeben werden. Es bedurfte daher einer wahrhaft archäologischen Inspiration, um aus dem Ideal das Wahnbild befreien zu können. Und es ist nicht das geringste Verdienst der paranoisch-kritischen Aktivität, daß sie erlaubt, einen überraschenden Blick auf den Prozeß der Idealbildung zu werfen und über ihren Zusammenhang mit obsessiven oder Zwangs-Vorstellungen aufzuklären. Hat Dali nicht recht, in ihnen das dynamische Prinzip all unseres Vorstellens zu erkennen? Und ist es nicht das Leiden an der durch sie bezeichneten Wirklichkeit, die in uns das Verlangen nach dem Ideal weckt?

Doch auch Dalis surrealisierender Blick auf »Wilhelm Tell« befriedigt nicht, das vollendete Drama läßt sich nicht in den »anfänglichen, vorübergehenden Wahnwitz« zurückpressen, sondern sprengt ihn, und darin gewinnt das Ideal selbst eine mythische Dimension. Zwar kann kein Zweifel

daran bestehen, daß Schiller in der Dramatisierung des Tell-Stoffes seine Idee von Geschichte sinnfällig gestaltet hat, nicht weniger gewiß aber ist, daß er mit ihm einen neuen Mythos geschaffen hat, der, wie es das romantische Postulat impliziert, nur ein bewußter, reflektierter sein kann, ein Mythos, der um seine historische Bedingtheit weiß und sich selbst als die sinnliche Objektivierung der Vernunft versteht. Das erklärt vielleicht auch, warum »Wilhelm Tell« von allen Stücken Schillers den »längsten wirkungsgeschichtlichen Schatten«²⁰ geworfen hat. Paradigma ist dann allerdings nicht mehr der Vater-Sohn-Konflikt den Dali in allen seinen Varianten durchspielt, während Schiller ihn im »Tell« aushebelt, sondern der uralte Kampf-Mythos, der in seinen beiden Grundtypen, dem Kampf des Himmelsgottes gegen den Drachen der Finsternis und im Kampf des neuen Gottes gegen den alten Gott hier in Frage steht und von dem der Vater-Sohn-Konflikt selber nur eine Variante ist. Der Kampf-Mythos ist dadurch charakterisiert, daß er ein Mythos der Anfänge ist, daß er die Geschichte eines Konfliktes zwischen Ordnung und Unordnung, Chaos und Kosmos erzählt, der mit dem Sieg der Ordnung über die Unordnung endet. Und daraus erhellt, daß der Kampf-Mythos immer auch ein Ursprungsmythos ist. Insofern er den Kampf als das Ereignis bestimmt, von dem sich eine soziale Ordnung mit ihren Riten und Symbolen, ihren Kulturen und Festen herschreibt, ließe er sich sogar treffender noch als ein »Einweihungs-Agon«²¹ bezeichnen. Im Grunde geht es in ihm immer um den Kampf zweier entgegengesetzter Prinzipien, und das führt uns zu Schillers »Wilhelm Tell« zurück, in dem ein solcher Agon, wenn auch auf historischem Terrain, ausgetragen wird. Es sind genauer noch zwei entgegengesetzte Auffassungen von Herrschaft, zwei verschiedene Weisen auch, sie zu legitimieren, die hier im Kampf gegeneinander antreten.

Schiller hat sich in seiner Bearbeitung des Tell-Stoffes eng an die Struktur des vorzeitlichen Kampf-Mythos angelehnt. Zu diesem gehört, daß die Gegner gleichen Ursprungs sind, sie müssen es sein, weil sich sonst der Kampf nicht vollenden ließe. Da es im Tell aber um die Projektion eines Geschichtsverlaufs geht, der das Ideal der Freiheit realisiert – der Tell ist das Drama des Ursprungs einer neuen historischen Ordnung, die vom Willen des ganzen Volkes getragen wird – ist diese Bedingung der traditionellen Mythologie hier nicht mehr gegeben, und es stellt sich das Problem der Legitimierung, das jene noch nicht kennt. Das heißt, Tell mußte erhöht und mit einer gleichsam religiösen Aura ausgestattet werden, die ihn als

²⁰ Peter Utz, *Die ausgehöhlte Gasse*, a.a.O., S. 1

²¹ So hat Kenneth Burke in seinem Essay »Myth, Poetry and Philosophy« den Kampf-Mythos charakterisiert.

Berechtigten kennzeichnet, während die Widerwärtigkeit Geßlers, nicht zufällig im Bild des Drachen reflektiert, eher klassisch zu nennen ist und ihn von Anfang an als Feind jeder Ordnung aufbaut. So lüstern, gierig und grausam ist er, so unerreichbar für jede menschliche Regung, daß jeder – auf der Bühne wie im Publikum – nur wünschen kann, ihn los zu werden. Selbst daß Tell den Kampf fast verliert – das Moment des »suspense«, wenn man so will – erhöht nicht nur die Spannung, sondern gehört ins mythische Schema. Die Frage der historischen Genauigkeit stellt sich hier nicht, vielmehr handelt es sich darum, eine Antithese, die der Geschichtsverlauf selbst aufgeworfen hat, so zu dramatisieren, daß eine Entscheidung herbeigeführt und ein absichtsvolles Geschehen in Gang gesetzt werden kann. Die Verletzung der Ordnung – der Gesetzesbruch von oben – wird als der Augenblick bestimmt, in dem der Geschichtsverlauf selbst zur Entscheidung steht, und daher mußte das neue vom alten Prinzip der Macht vollständig abgekoppelt werden.

Um die traditionelle Souveränitätslehre aus den Angeln heben zu können, mußte Schiller bei dem Modell des Erb- und Thronfolgestreits ansetzen, und eben deshalb bedurfte er des Parricida. Denn die Tatsache, daß dieser durch den Kaiser um seine Thronrechte gebracht worden ist, gibt ihm in Schillers Augen noch nicht das Recht, seinen Onkel umzubringen, um so weniger, als damit ja keine Änderung des herrschenden *status quo* verbunden wäre. Erst wo es um die Einrichtung einer neuen Ordnung geht, der die Idee der Freiheit als das zu Tuende aufgegeben ist, ist der revolutionäre Augenblick wirklich gegeben. Daß der Tyrannenmord kein blinder Haß auf Autorität und Tradition ist, daß es in ihm nicht um persönliche Interessen geht, auch dafür steht die Parricida-Szene. Schiller hat mit anderen Worten das Problem klar gesehen, das darin liegt, daß die neue Souveränität in den Begriffen der traditionellen Souveränitätslehre nicht mehr darzustellen ist, daß es eine andere Begründung für sie zu finden gilt. Deshalb bemühte er sowohl das heroische als auch das messianische Paradigma, von denen das erste in der Bewährung durch Taten besteht, durch die sich der Held selbst legitimiert, während das andere die Beglaubigung durch Wunder vorsieht, die das schier Unmögliche ermöglichen. Um dem neuen Souveränitätsprinzip eine unanfechtbare Grundlage zu geben, sah Schiller daher keine andere Möglichkeit, als das Ideal des Messianischen dem realen Geschichtsverlauf einzuschreiben, in der Gestalt eines unbeugsamen Einzelnen, der, indem er heldenhaft seine eigene Sache vertritt, wie ein *deus ex machina* in das Geschehen eingreift, einen Richtungswechsel vollzieht und dadurch zum Retter eines Kollektivs wird. Mit der Gestalt eines solchen historischen Messias hat Schiller indessen weniger ein Ideal ausgedrückt – wenn er es hätte, wäre dieses Ideal durch den realen Ge-

schichtsverlauf gründlich konterkariert worden, vielmehr hat er einen neuen Mythos geschaffen, den Mythos einer radikalen historischen Neugründung, die jeden Vergleich mit dem Vergangenen verbietet. Es ist der Mythos einer Revolution, die ohne Gewalt, ohne Grausamkeit und daher auch ohne Todesstrafe auskommt. Auch davon zeugt der Parricida, den Tell nicht nur nicht der Rache ausliefert, sondern dem er mit den Worten: »Was Ihr auch Gräßliches verübt – Ihr seid ein Mensch – Ich bin es auch« (V,2, v. 3224f.) die Menschenwürde zurückgibt. Tell weist dem Parricida, den er jetzt seinerseits siezt, einen Fluchtweg, der ihn nicht in das Dantesche Jenseits, aber doch durch eine Tiecksche²² Angstlandschaft (V,2, v. 3242, 3271) auf den mäandernden Pfad einer lebenslangen Buße schickt.

Revolution bedeutet dann nicht mehr, daß eine Autoritätsstruktur lediglich eine andere ersetzt, was an der Tatsache der Herrschaft von Menschen über Menschen nichts änderte, vielmehr kann sie in ihrer vollendeten Form mit diesem atavistischen Gesetz nur brechen. Erst dann erfüllte sie ihren aufgeklärten Begriff, sie würde sehend und verbreitete Licht, ganz so, wie Schiller es im fünfundzwanzigsten seiner »Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen« formuliert. Und das Bemerkenswerte ist, daß er in diesem Zusammenhang seinerseits ganz offen an die Mythologie appelliert. »Sobald es Licht wird in dem Menschen«, heißt es dort, »ist auch außer ihm keine Nacht mehr; sobald es stille wird in ihm, legt sich auch der Sturm in dem Weltall, und die streitenden Kräfte der Natur finden Ruhe zwischen bleibenden Grenzen. *Daher kein Wunder, wenn die uralten Dichtungen von dieser großen Begebenheit im Innern des Menschen als von einer Revolution in der Außenwelt reden und den Gedanken, der über die Zeitgesetze siegt, unter dem Bilde des Zeus versinnlichen, der das Reich des Saturnus endigt.*«

²² Es ist dies übrigens nicht die einzige Anleihe bei Tieck, auch die »Allegorie« der Entfremdung, die Tell in seinen Monolog in der »hohlen Gasse« (IV, 3, v. 2612 – 2622) einblendet, liest sich bis in Tonfall und Sprachgestus hinein wie das Stenogramm einer Szene aus seinem 1798 veröffentlichten Roman »Franz Sternbalds Wanderungen« (Stuttgart 1994, S. 22ff., 78).