

WAS MACHT SCHILLERS WILHELM TELL ZUM HELDEN?

Eine deskriptive Heuristik heroischen Handelns

Einleitung

›Helden‹, gleich welcher Art und unabhängig von Zeit und kulturellem Milieu, werden über ihre ›Taten‹ definiert.¹ Allerdings bleibt das Phänomen ›Tat‹ oft vage. So führt bereits der Begriff ›Tat‹ insofern in die Irre, als zumeist ›heroisches Handeln‹ in einem weiteren Sinne gemeint ist. Überdies bleibt oft unklar, worin die eigentliche ›heroische Tat‹ besteht, ob sie zwingend eine körperliche Aktion erfordert oder ob auch Reden (›speech acts‹) oder sogar Nichtstun im Sinne des Sich-Verweigerens hinreichend sein können. Umstritten sind auch das Kriterium des Erfolgs und die Frage nach der Eingrenzung einer Tat von ihrem Beginn bis zu ihrer Vollendung, mit anderen Worten: Beginnt die heroische Tat bereits mit dem Entschluss zum Handeln und endet sie wirklich schon mit der Überwindung des widerständigen Prinzips oder gehört nicht das Nachleben, etwa in Form einer Legende, untrennbar zu ihr? Bislang liegt jedenfalls keine zufriedenstellende Theorie vor, mit der sich die diversen ›Heldentaten‹ skalieren und vergleichen lassen. Einen möglichen Ausweg aus diesem Dilemma sehen wir in einer deskriptiven Heuristik, die im Folgenden dargelegt und an Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* (1804) analytisch erprobt wird.²

1 Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Sonderforschungsbereichs 948 *Helden – Heroisierungen – Heroismen* an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.

2 Die eingeklammerten Angaben im Text (Aufzug, Szene, Vers) folgen der kritischen Edition in Friedrich Schiller, Werke. Nationalausgabe (NA). Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Die Huldigung der Künste, Bd. 10, hg. von Siegfried Seidel, Weimar 1980, S. 127–277 [Text] und S. 365–528 [Kommentar]. Der NA, die wegen interpolierter Verse gelegentlich von anderen Ausgaben in der Verszählung abweicht, liegt der Erstdruck aus dem Jahre 1804 zugrunde.

Schillers »Schauspiel« über den Schweizer Nationalhelden gilt als Modell-Drama des Heroischen,³ das Heldentaten zugleich zeigt und reflektiert, indem es direkte und indirekte Darstellungsweisen miteinander verknüpft.⁴ Die Forschung blieb allerdings Antworten darauf schuldig, worin genau Tells Heroik besteht, und beschränkte sich auf allgemeine Hinweise, die theoretisch unterbestimmt bleiben oder eine Theorie heroischen Handelns implizit mitführen, ohne sie vorher auszuweisen.⁵ Strittig ist bereits, welche Heldentat oder -taten Tell voll-

- 3 Grundlegend zu Heldendiskursen bei Schiller ist die Studie von Nikolaus Immer, *Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie*, Heidelberg 2008. Zu Wilhelm Tell vgl. ebd., S. 410–431. Immer verortet die »Inszenierung« von Schillers Helden im kulturgeschichtlichen Kontext zeitgenössischer Heldenkonzepte, bietet in diesem Zusammenhang aber keine theoretisch-systematische Reflexion über das Konzept heroischen Handelns. Das Motiv des heroischen Retters und Selbsthelfers behandelt Claude Haas, »Jetzt Retter hilf dir selbst – du rettetest alle!«. Zur Tragödienpolitik der (Lebens-)Rettung in Schillers *Wilhelm Tell*, in: *Rettung und Erlösung. Politisches und religiöses Heil in der Moderne*, hg. von Johannes F. Lehman und Hubert Thüring, Paderborn 2005, S. 123–147. Horst Römer, *Die Überwindung der Tragödie – Schillers Wilhelm Tell als »Schauspiel«*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 59 (2015), S. 135–155, bes. S. 139, macht die Modernisierung der Gattungstradition des heroischen Dramas insbesondere an der Ablösung der »Tragödie« durch das »Schauspiel« fest.
- 4 Einzig Dirk Oschmann, *Ästhetik und Anthropologie. Handlungskonzepte von Gottsched bis Hegel*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 55 (2011), S. 91–118, hat das Drama bisher aus handlungstheoretischer Perspektive analysiert und auf die entscheidende Strukturanalogie von Sprache und Handeln verwiesen (vgl. ebd., S. 99), allerdings ohne Bezug zu Konzepten des Heroischen.
- 5 Vornehmlich kulturhistorisch verfahren auch Untersuchungen, die Schillers Tell in eine heroische Traditionslinie stellen: Die Bedeutung mythischer Modelle und christlicher Motive erhellen Peter André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, München 2000, bes. S. 580 ff., und Michael Hofmann, *Schiller. Epoche – Werk – Wirkung*, München 2003, bes. S. 173 f. Hans A. Kaufmann, *Nation und Nationalismus in Schillers Entwurf Deutsche Größe und im Schauspiel Wilhelm Tell*. Zu ihrer kulturpolitischen Funktionalisierung im frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1993, bes. S. 120 f., kontrastiert zeitgenössische Konzeptionen von Nation und Größe mit Tells »Kleinbürgerlichkeit«. Im Zentrum der jüngeren Forschung stehen zudem Schillers Psychologisierung und Modernisierung des archaischen »Alpenjägers« Tell: Michael Hofmann etwa zeichnet die Entwicklung »vom mythischen Helden zum reflektierenden »Modernen« nach (vgl. Michael Hofmann, Schiller, S. 173.); Nikolaus Immer diagnostiziert einen »sentimentalische[n] Bruch« des heroischen Charakters (vgl. Nikolaus Immer, *Der inszenierte Held*, 428 ff.). In der Analyse der Figurenpsychologie ist auch die Parricida-Szene zunehmend in den Fokus gerückt, um Tells möglichen Gewissenskonflikt zu erörtern; vgl. etwa Georg-Michael Schulz, *Wilhelm Tell. Schauspiel (1804)*, in: *Schiller-Handbuch*, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart 2005, S. 232, oder Peter André Alt, Schiller, S. 584. In welchem Zusammenhang die individuelle Psychologie jedoch zur Heroisierung des Protagonisten und zur Genese der Tell-Legende steht, bleibt unterbelichtet. Vgl. auch Albrecht Koschorke, *Brüderbund und Bann. Das Drama der politischen Inklusion in*

bringt: Ungeachtet des dramenästhetischen Dilemmas, dass Schiller in seinem Schauspiel zwei heterogene heroische Stoffe kombiniert, das individuelle Motiv des Meisterschützen mit dem Kollektiv der Schweizer Eidgenossenschaft,⁶ fällt es schwer, eine bestimmte Heldentat zu isolieren. Schillers Drama bildet nämlich ein breites Spektrum heroischen Handelns ab und hilft damit, das Konzept ›Heldentat‹ zu differenzieren.

Wilhelm Tell vollbringt in Schillers Schauspiel gleich mehrere Handlungen, welche die anderen Personen des Stücks als Heldentaten interpretieren und die in der Legendenbildung des Schweizer Nationalhelden miteinander konkurrieren: *Erstens* eine spontane ›Rettungstat‹ (I, 1), nämlich das sichere Geleit eines politisch Verfolgten, den er bei Unwetter über den Vierwaldstätter See rudert; *zweitens* einen symbolisch bedeutsamen Akt zivilen Ungehorsams, als er es unterlässt, den vom Landvogt Geßler aufgestellten Hut zu grüßen (III, 3); *drittens* die exzeptionelle Leistung, repräsentiert sowohl durch den meisterlichen Apfelschuss als auch durch den kühnen Tell-Sprung (III, 3 und IV, 1); *viertens* den Tyrannenmord, das Attentat auf den Repräsentanten einer Willkürherrschaft (IV, 3). Aufgrund dieser verschiedenen Handlungen verkörpert Tell vier Heldentypen: den Retter aus der Not, den Widerständler, den Sieger und Meister im Wettstreit und den Befreier oder Nationalhelden.

Noch im letzten Akt des Dramas wird die Konkurrenz zwischen diesen Taten reflektiert, wenn Tells Frau Hedwig – auf den Tyrannenmord verweisend – ausruft: »Und euer Vater ists, der's Land gerettet.« (V, 2, 3089), woraufhin ihr Sohn Walter – allerdings mit Bezug auf den Apfelschuss – ergänzt: »Und ich bin auch dabei gewesen, Mutter!« (V, 2, 3090). Allein die Vielfalt heroischen Handelns in Schillers *Wilhelm Tell* macht deutlich: Eine textnahe Analyse erfordert eine übergreifende Heuristik, welche die handlungs- und medientheoretischen Voraussetzungen heroischen Handelns einfängt.

Schillers *Tell*, in: Das Politische. Figurenlehre des sozialen Körpers nach der Romantik, hg. von Uwe Hebekus. München 2003, S. 106–122, bes. S. 109, der an der Parricida-Szene den sogenannten »Grenzkonflikt zwischen politischer und häuslicher Sphäre« (ebd.) hervorhebt.

- 6 Zur Stoffgeschichte siehe die Studien von Barbara Piatti, *Tells Theater. Eine Kulturgeschichte in fünf Akten zu Friedrich Schillers Wilhelm Tell*, Basel 2004, S. 36–72, und Jean-François Bergier, *Wilhelm Tell. Realität und Mythos [Guillaume Tell, 1988, dt.]*, München 1988. Zur historischen Deutung siehe Bruno Meyer, *Die Entstehung der Eidgenossenschaft. Der Stand der heutigen Anschauungen*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 2 (1952), S. 153–205. Einen leicht fasslichen Überblick bietet: Erläuterungen und Dokumente. Friedrich Schiller. *Wilhelm Tell*, hg. von Josef Schmidt, Stuttgart 1969, S. 44–62. Schillers historische Quellen (18 Titel) sind bibliographisch aufgeführt im Kommentar der Ausgabe: Friedrich Schiller, *Dramen IV*, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt a.M. 1996, S. 742–744.

1 Eine deskriptive Heuristik heroischen Handelns

1.1 Handlungstheoretische Grundlagen

Einer deskriptiven Heuristik der ›Heldentat‹ muss ein weiter Begriff des Handelns zugrunde gelegt werden, der neben körperlichen Handlungen auch sogenannte ›speech acts‹ und symbolische Akte einschließt. Denn diese können ebenso Wirklichkeit verändern wie ein körperliches Eingreifen. Für einen solch weiten Handlungsbegriff steht Max Webers Definition:

›Handeln‹ soll [...] ein menschliches Verhalten (einerlei ob äußeres oder innerliches Tun, Unterlassen oder Dulden) heißen, wenn und insofern als der oder die Handelnden mit ihm einen subjektiven *Sinn* verbinden.⁷

Webers weiter Handlungsbegriff umfasst nicht nur alle bisher skizzierten Formen. Mit der Intentionalität⁸ des Handelns (dem Hinweis auf den »subjektiven Sinn«, der diesem zugrunde liegen muss) liefert er zugleich ein Unterscheidungskriterium, das notwendig intentionales Handeln (oder Unterlassen) von einem zufälligen, unbewussten oder erzwungenen Verhalten abgrenzt. Für unser spezifisches Erkenntnisinteresse an heroischen Handlungen lässt sich im Anschluss an Weber die Sinnstiftung insofern präzisieren, als die heroische Sinngebung kommunikativ erfolgt.⁹ Daher kann sie auch retrospektiv eine Intention in die jeweilige Handlung hineinprojizieren.

Heroischem Handeln muss zudem eine *bestimmte* Intention zugrunde liegen beziehungsweise es muss als aus dieser bestimmten Intention erfolgtes Handeln interpretierbar sein. Um den Kreis infrage kommender Handlungsmotive einzu-

7 Max Weber, Gesamtausgabe Abt. 1. Bd. 23. Wirtschaft und Gesellschaft. Soziologie. Unvollendet 1919–1920, hg. von Knut Borchardt, Edith Hanke und Wolfgang Schluchter, Tübingen 2013, S. 149.

8 Eine differenzierende Weiterführung von Webers Handlungssoziologie, die insbesondere den intentionalen Charakter hervorhebt, leistet Jürgen Habermas, Sprachtheoretische Grundlegung der Soziologie, in: Ders., Philosophische Texte. Studienausgabe in fünf Bänden, Bd. 1, Frankfurt a.M. 2009. Habermas fasst Handlungen im engeren Sinne als »Zwecktätigkeiten, mit denen ein Akteur in die Welt eingreift, um durch die Wahl und den Einsatz geeigneter Mittel gesetzte Ziele zu realisieren« (ebd., S. 197).

9 Vgl. auch hier die weiterführende Konzeptionalisierung durch Jürgen Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, in: Habermas, Sprachtheoretische Grundlegung der Soziologie, S. 157–196. Zur aktuellen Diskussion des kommunikativen Handlungskonzepts vgl. Axel Honneth/Hans Joas (Hg.), Kommunikatives Handeln. Beiträge zu Jürgen Habermas' »Theorie des kommunikativen Handelns«, 4. erweiterte und aktualisierte Ausgabe, Frankfurt a.M. 2017.

grenzen, lässt sich erneut auf Weber zurückgreifen, der den Typus ›sozialen Handelns‹ spezifiziert:

›Soziales‹ Handeln aber soll ein solches Handeln heißen, welches seinem von dem oder den Handelnden gemeinten Sinn nach auf das Verhalten *anderer* bezogen wird und daran in seinem Ablauf orientiert ist.¹⁰

Als selbstlos für andere verstanden, gilt heroisches Handeln als ein Fall sozialen Handelns.¹¹ Webers Definition eignet sich also in besonderem Maße für eine deskriptive Heuristik, zumal sie eine weitere Differenzierung ermöglicht.¹² Innerhalb des sozialen Handelns unterscheidet Weber nämlich vier Idealtypen:¹³

1. *Zweckrationales Handeln*: der Akteur kalkuliert rational und erfolgsorientiert mit Erwartungen als »Bedingungen« oder »Mittel« für eigene Zwecke;
2. *Wertrationales Handeln*: der Akteur handelt ungeachtet der Konsequenzen und zweckmäßigsten Wahl der Mittel nur nach Maßgabe eines geglaubten (etwa ethischen, ästhetischen oder religiösen) Wertes;
3. *Affektuelles*, insbesondere *emotionales Handeln*: der Akteur reagiert getrieben durch aktuelle Affekte und Gefühlslagen;
4. *Traditionales Handeln*: der Akteur verhält sich durch eingelebte Gewohnheit.

Dem Anspruch heroischen Handelns genügt am ehesten ein wertrationales Verhalten, selbst wenn es erst nachträglich einer Aktion unterstellt wird.¹⁴ Die

10 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 149.

11 Als sozial könnte prinzipiell sogar ein egoistisches Handeln gelten, sofern es der Allgemeinheit nutzt. Allerdings verweist Nikolaus Immer, *Der inszenierte Held*, S. 50, auf einen begriffsgeschichtlichen Wandel im 18. Jahrhundert: Die Aufklärung erachtete als ›Helden‹ nur Personen, die »verantwortungsbewusst für die Gemeinschaft handel[n]«.

12 Auch wenn seit Webers Ansätzen die Handlungstheorie innerhalb der Soziologie immens an Bedeutung gewonnen hat, ist das Modell nach wie vor aktuell und bietet für unsere Heuristik ein strukturierendes Raster. Zu Traditionen und zum Stand der aktuellen interdisziplinären Forschungsdiskussion vgl. das Handbuch *Handlungstheorie. Grundlagen, Kontexte, Perspektiven*, hg. von Michael Kühler und Markus Rüter, Berlin und Heidelberg 2016.

13 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 175–177. Unsere Definitionen halten sich eng an Webers Wortlaut.

14 Aus der Fülle theoretischer Neukonzeptionen sozialen Handelns sei hier exemplarisch auf die strukturelle Semantik der Pariser Schule verwiesen, in der die sozialen Handlungsmotive aus semiotischer Perspektive in den Blick kommen: Im Rahmen seiner »Überlegungen zu den aktantiellen Modellen« nennt A. J. Greimas, *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen [Sémantique structurale, dt.]*, Braunschweig 1971, bes. S. 167, an erster

Werte wiederum, die einer als heroisch interpretierbaren Handlung zugrunde liegen, hängen von gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen ab, sind kulturell bedingt und unterliegen historischen Wandlungen. Daraus ergibt sich der konstruktive und relationale Charakter heroischen Handelns. Um ihn angemessen zu erfassen, sei Webers auf den Akteur zentrierte Theorie sozialen Handelns weiter differenziert und um Publikum und Öffentlichkeit ergänzt. Zur entsprechenden Erweiterung des Handlungsbegriffs ist Leo Braudys Komponentenmodell des Ruhms hilfreich.¹⁵ Es lässt sich umstandslos auf das Heroische anwenden, indem es erlaubt, die verschiedenen Instanzen, die an der Heroisierung einer Tat beteiligt sind, differenzierter zu fassen. Nach Braudy sind vier Faktoren für eine Ruhmestat entscheidend, die sich auch auf die Heldentat im engeren Sinne übertragen lassen: »a Person and an accomplishment, their immediate publicity, and what posterity has thought about them ever since.«¹⁶ An einer Heroisierung beteiligt sind also (1) der Akteur, (2) die von ihm vollbrachte lobenswerte Tat, (3) die unmittelbare Anerkennung durch eine Gemeinschaft und (4) ein zeitüberdauerndes Medium.

1.2 Heldentaten als Relationengefüge

Um die spezifizierte Handlungstheorie in eine Heuristik heroischen Handelns zu überführen, schlagen wir vor, ausgehend von Braudys Konzept der Komponenten, Heldentaten als Relationengefüge zu bestimmen. Die Analyse konstitutiver Relationen und ihrer spezifischen Ausprägungen identifiziert und klassifiziert nicht nur Heldentaten, sondern kann darüber hinaus auch die Legendenbildung erhellen: die performative Aushandlung eines Heldennarrativs zwischen Tat, Täter, Gegenspieler und Verehrergemeinde.

Stelle seiner Auflistung »[h]auptsächliche[r] thematische[r] Kräfte«, die das Handeln motivieren, die »Liebe« zum Anderen, verstanden als »geschlechtliche [Liebe] oder [Liebe] der Familie, oder des Freundes – worenin sich Bewunderung, moralische Verantwortlichkeit, Seelsorge mischt«. Eine weitere Differenzierungsmöglichkeit bietet die aktuelle Agency-Theorie der Sozialwissenschaft, die den individuellen, zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Handlungs-Spielraum analysiert. Vgl. zu dieser Differenzierung: Martin Hewson, Agency, in: *Encyclopedia of Case Study Research*, hg. von Albert J. Mills, Gabrielle Durepos und Elden Wiebe, Bd. 1, Washington u. a. 2010, S. 12–16.

15 Leo Braudy, *The Frenzy of Renown. Fame and Its History*, New York, Oxford 1986. In seiner Geschichte zum Wandel des Ruhm-Konzepts setzt sich Dirk Werle, *Ruhm und Moderne: eine Ideengeschichte (1750–1930)*, Frankfurt a.M. 2014, S. 32 f., kritisch mit Braudys Studie auseinander.

16 Leo Braudy, *The Frenzy of Renown*, S. 15.

Für eine Heuristik von Heldentaten sind folgende Relationen konstitutiv:¹⁷

1. *Held und Gegenspieler / Protagonist und Antagonist:*

Heldentaten im weiten Sinne profilieren sich als solche vor der Folie eines antagonistischen Moments. Heroisches Handeln muss in der Regel einen außergewöhnlichen bis übermenschlichen – äußeren oder inneren (psychischen) – Widerstand überwinden, in Gestalt eines individuellen Gegenspielers, der gesellschaftlich-politischen Rahmenbedingungen, hemmender internalisierter Normen oder einer anderen widerständigen Kraft. Je höher der Widerstand und damit die Gefahr ist, die es durch eine Handlung zu überwinden gilt, desto eher eignet sich die Tat zur Heroisierung durch ein Publikum.

2. *Akteur und Tat:*

»Wer hat die That gethan?« (IV, 3, 2802): Diese Frage, die in Schillers *Tell* unmittelbar nach dem Tyrannenmord laut wird, zeigt die für eine Heroisierung offenbar notwendige Identifikation des Täters. Die Bindung einer Heldentat an einen heroischen Täter hat auch zur Folge, dass man nach dessen Motivation sucht. Da heroisches Handeln als soziales, genauer wertrationales Handeln, wirken soll, gilt: Je weniger eine Tat den eigenen Interessen des Akteurs dient oder je größer ihr kollektiver Nutzen ist, desto eher eignet sie sich zur Heroisierung. Vor allem die wertrationale Motivation des Handelnden, und nicht so sehr der Erfolg, entscheidet über die Heroisierbarkeit. Aus der Perspektive des Akteurs betrachtet, rückt außerdem der Moment des Entschlusses ins Blickfeld. Jedes Handeln setzt eine zeitlich befristete Entscheidung voraus. Dem Heroischen entspricht eher der kurze Entschluss, während eine langwierige Risikoabwägung lediglich als Komplement zu sonst rasch entschlossenem Handeln heroisch wirken kann. Sowohl das zeitliche als auch das inhaltliche, ethische Kriterium erweisen bereits den Entschluss zum Handeln als heroisch.

3. *Heldentat, Medialität und Publika / Öffentlichkeiten:*

Unabhängig von der offenen Frage, ob heroisches Handeln überhaupt notwendige oder gar hinreichende Bedingung ist, um als Held verehrt zu werden, geraten die medialen Erfordernisse in den Blick, von denen die Heroisierung einer Handlung abhängt. Eine Heldentat reizt immer wieder zum Erzählen oder zu ikonischer Repräsentation und lässt sich in eine Kette von Ereignissen einordnen.

17 Grundlegende Überlegungen zur Heroik bietet der Überblicksartikel: Ralf von den Hoff et al., Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948, in: helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen, 2013/01, S. 7–14, <https://freidok.uni-freiburg.de/data/10877> (letzter Zugriff am 11. 05. 2018).

nissen einfügen, welche die Heldenlegende konstituiert. In der narrativen Repräsentation wird ein Handeln etwa dann zur Heldentat überhöht, wenn ihm epochale Bedeutung zugesprochen wird: Heroisches Handeln bedeutet dann Wiederherstellung eines korrumpierten Idealzustands oder Beginn einer neuen Ordnung. Die prominenten Narrative sind zudem darauf angelegt, über einen längeren Zeitraum hinweg vergemeinschaftend zu wirken, wie die Tell-Legende als Schweizer Gründungsmythos belegt.¹⁸ In den Legenden werden Heldentaten oftmals durch signifikante Attribute oder Requisiten repräsentiert.¹⁹ Diese garantieren – ähnlich wie bei Heiligen – die Wiedererkennbarkeit des Helden. Als ein solches Markenzeichen hat sich zum Beispiel Tells Armbrust etabliert, die sowohl auf den Apfelschuss als auch auf den Tyrannenmord verweist.

2 Tells ›Heldentaten‹

Im Folgenden sei die deskriptive Heuristik anhand einer textnahen Analyse von Tells Heldentaten in Schillers Drama erprobt. Die Auswahl der Szenen folgt der Dramaturgie der Tell-Handlung: Trotz der Gattungsbezeichnung »Schauspiel« weist der Handlungsstrang um den Titelhelden wesentliche Strukturmerkmale der Tragödie auf, transformiert und akzentuiert sie im Dienste des dramatischen Heldenportraits. *In mediis rebus* beginnt das Drama mit einem erregenden Moment: Als Retter des verfolgten Baumgarten (I, 1) wird Tell unmittelbar in Aktion präsentiert. Seine Situation und Vorgeschichte werden erst im dritten Akt in Form einer nachgetragenen Exposition vergegenwärtigt (III, 1), woraufhin mit der Apfelschussszene (III, 3) sogleich ein erster Höhepunkt der Tell-Handlung erreicht wird. Es folgt ein zweiter Durchlauf von erregendem Moment und Höhepunkt, denn auch dem zweiten Schuss (*Hohle Gasse*, IV, 3) ist eine Rettungstat vorgelagert: die Selbstrettung durch den berühmten Tell-Sprung (IV, 1). Als Peripetie des Heldengeschehens lässt sich die Parricida-Szene (V, 2) lesen, in der sich menschliche Schuld von übermenschlicher Heroik scheidet. Die folgenden Deutungen dieser Schlüsselszenen untersuchen anhand der konstitutiven Relationen, wie Schiller das Heldennarrativ in seinem Drama organisiert. Gezeigt

18 Thomas Maissen, *Schweizer Heldengeschichten und was dahintersteckt*, Baden 2015, S. 62–71, legt ausführlich die Hintergründe der Legendenbildung dar und erläutert deren Popularität.

19 Die heroischen Requisiten stehen im Zentrum des Bandes: *Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte*, hg. von Achim Aurnhammer und Ulrich Bröckling, Würzburg 2016 ([SFB 948] *Helden – Heroisierungen – Heroismen*, 4).

werden soll ferner, wie Schillers Dramaturgie des Helden eine implizite Theorie seiner Heroisierung mitliefert. Diese motiviert die epischen Momente, welche die Tell-Szenen prägen: Sie scheinen stets aus der Kenntnis der gesamten Legende gestaltet. Dadurch überlagern sich Aktion und prospektive Retrospektion auf signifikante Weise.

2.1 Tell als heroischer Retter (I, 1)

Die heroische Folie, die durch Tell konkret wird, wird schon vor dessen erstem Auftritt in einem expositorischen Volkslied eingeführt. Ein anonymer Alpenjäger feiert darin den Mut dieses Schweizer Typus:

Es donnern die Höhen, es zittert der Steg,
Nicht grauet dem Schützen auf schwindlichem Weg (I, 1, 25 f.).

Als Tell kurz darauf als spontaner Retter des verfolgten Baumgarten auftritt, erscheint er als Inkarnation dieses präfigurierten Ideals.²⁰ Das Helden-Narrativ ist somit schon etabliert, bevor die erste Tat Tells überhaupt vollzogen und als Heldentat interpretierbar wird. Die im volkstümlichen Lied tradierten Werte des ›Schweizer Helden‹ liefern das Muster zur Heroisierung des Protagonisten.

Die Fahrt über den Vierwaldstätter See, durch die Tell den flüchtigen Baumgarten rettet, der den Burgvogt »erschlagen« hat (I, 1, 79), erweist den heldenhaften Charakter dieses Alpenjägers und die Einzigartigkeit seiner Tat.²¹ Vordergrundig trotz Tell den Naturgewalten als widerständigem Prinzip, doch indem er einen ›Tyrammenmörder‹ rettet, wird zugleich der Kontext des Politischen eröffnet.²² Ausführlich zur Sprache kommt in dieser Szene die Relation von Akteur

20 Auf das strukturbildende Motiv der Rettung und die daran anschließende Lesart, die Tell als säkularisierten Heiligen mit messianischen Zügen begreift, verweist Gert Ueding, *Wilhelm Tell*, in: *Interpretationen. Schillers Dramen*, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1992, S. 395–399.

21 Tells »exzeptionelle Konstitution« in dieser Szene arbeitet Nikolas Immer, *Der inszenierte Held*, S. 412, heraus. Laut Haas, »Jetzt Retter hilf dir selbst – du rettest alle!«, S. 124, lässt sich die »Figur der Rettung« in dieser Szene doppelt bestimmen: Zum einen zeige Schillers Schauspiel die »Rettung in ihrer rudimentären Form der Lebensrettung«, die auf rechtlicher Ebene einem souveränen Akt vorbehalten bleibe. Darüber hinaus inszeniere das Drama aber auch »genuin heroische[] Rettungsaktionen, die zum Souveränitätsprinzip – und damit auch zum Bereich des Rechts – quer stehen« (ebd.).

22 Als Kriterium des Politischen verstehen wir im Sinne von Carl Schmitt die Unterscheidung von Freund und Feind, die den äußersten Intensitätsgrad einer Assoziation oder Dissoziation bezeichnet; vgl. Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*. Text von 1932 mit einem Vor-

und Tat. Als *Heldentat* erscheint Tells Handeln, weil er situativ, kurz entschlossen und selbstlos handelt und der objektiven Gefahr trotzt:²³ Den Bedenken, welche die anderen wegen der widrigen Umstände äußern («Ein schweres Ungewitter ist / Im Anzug« [I, 1, 104 f.]), hält Tell die Proportion von Not und Wagnis entgegen: »Wo's Noth thut, Fährmann, läßt sich alles wagen« (I, 1, 136). Sein selbstloses wertrationales Handeln äußert er als überpersönliche Maxime in dritter Person: »Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt«, woraufhin er den Entschluss zur Tat in der zweiten Person als imperativische Selbstansprache fasst: »Vertrau auf Gott und rette den Bedrängten« (I, 1, 139 f.).

Um die Heroik seines Handelns und seines Charakters zu beglaubigen, ist aber eine zweite objektive Instanz vonnöten. Die Einzigartigkeit von Person und Tat werden durch Fremdcharakterisierung gestützt: So überhöht der Flüchtling Baumgarten seinen Retter Tell – noch bevor sie die Schifffahrt antreten – als gottgesandten Helden: »Mein Retter seid ihr und mein Engel, Tell!« (I, 1, 154). Auch der Fischer Ruodi verbürgt über die konkrete Rettungstat hinaus Tells Einzigartigkeit: »Es giebt nicht zwey, wie der ist, im Gebirge« (I, 1, 164). So wird Tells wertrationales Handeln durch die Positionen im Relationengefüge garantiert: Die ethischen Grundsätze des Helden werden unmittelbar verbalisiert und zugleich durch ein Publikum beglaubigt. Beide Momente garantieren die künftige Heroisierbarkeit der Handlung, noch bevor sie überhaupt vollzogen wird.

Die für die Heroisierung entscheidende Relation von Tat und Publikum ist in der Eingangsszene klar konturiert. Denn schon in diesem frühen Stadium der Dramenhandlung bahnt sich die Legendenbildung an: In Form einer prospektiven Retrospektion wird Tell noch vor jeder heroischen Handlung als naiver Tatmensch und künftiger Nationalheld präsentiert. Es ist Tell selbst, der sein Tun für unabdingbar erklärt, wenn er einen Hirten beauftragt, seiner Frau im Falle seines Todes folgende Nachricht zu übermitteln: »Landsmann, tröstet ihr / Mein Weib, wenn mir was menschliches begegnet, / Ich hab' gethan, was ich nicht lassen

wort und drei Corollarien, 7. Aufl. (5. Nachdruck der Ausgabe von 1963), Berlin 2002, S. 26 f. Volker Neumann, Carl Schmitt als Jurist, Tübingen 2015, S. 94 f., weist darauf hin, dass nach Schmitt diese unüberbrückbare Dissoziation nicht individuell, sondern »gruppenmäßig« (ebd.) bestimmt ist.

23 Nach Gert Ueding, *Wilhelm Tell*, S. 395, charakterisiert diese Szene nicht nur den Protagonisten Tell als »mutigen, hilfsbereiten und tatkräftigen« Mann, sondern eröffnet auch »im Drama das Rettungsgeschehen«. Haas, »Jetzt Retter hilf dir selbst – du rettetest alle!«, S. 128, weist zudem darauf hin, dass Tell in dem späteren Dialog mit Hedwig angibt, er habe zuvorderst an seine Familie gedacht, als er Baumgarten über den See half (vgl. III, 1, 1529). Auch Koschorke, *Brüderbund und Bann*, sieht in der Verletzung des Privaten, der »heilige[n] Schwelle des Hauses« (ebd., S. 108), die drameninterne Rechtfertigung für den Tyrannenmord.

konnte« (I, 1, 158–160). Tells vorweggenommener Rückblick auf seine Tat ist zwar aus der Sprechsituation heraus szenisch motiviert, weist jedoch als vorgängige Reflexion auf die spätere Legendenbildung voraus. Außerdem pointiert sein Vermächtnis den Entschluss zur Tat als eigentlich heroischen Moment: Da Tell aus unumstößlichen ethischen Grundsätzen – und ungeachtet der möglichen Konsequenzen – handelt, ist die Heroisierbarkeit seiner Tat schon mit dem Entschluss gegeben und wäre selbst im Falle des Scheiterns gewährleistet.

Am Selbstbild des unpolitischen Einzelgängers, das Tell von sich entwirft, hält er auch in dem politischen Dialog mit Stauffacher in I, 3 fest, wenn der Hut auf der Stange als symbolisches Herrschaftszeichen installiert wird. Tell, den Stauffacher als Mitverschwörer gewinnen will, spricht von sich selbst vornehmlich in der dritten Person und in unpersönlichen Sentenzen. Stauffachers Appell zur nationalen Opposition, die auf den Umschlag von politischer Agitation in Handeln setzt (»Doch könnten Worte uns zu Thaten führen« [I, 3, 419]), wehrt Tell attentistisch ab: »Die einz'ge That ist jezt Geduld und Schweigen« (I, 3, 420). Tell erklärt sich als parteilosen Einzelgänger (»Der Starke ist am mächtigsten alle in« [I, 3, 437]), dessen Handeln eben nicht politisch, sondern situativ motiviert ist. Er ist ein spontaner Nothelfer, kein planerischer Überzeugungstäter: Dies zeigt sein abschließendes Bekenntnis in dritter Person, in dem sich, untypisch für das Blankversdrama, »Rath« (I, 3, 442) und »That« (I, 3, 444), also Reden und Handeln, reimen und durch Sperrung graphisch hervorgehoben sind:²⁴

Der Tell holt ein verlornes Lamm vom Abgrund,
Und sollte seinen Freunden sich entziehen?
Doch was ihr thut, laßt mich aus eurem Rath,
Ich kann nicht lange prüfen oder wählen,
Bedürft' ihr meiner zu bestimmter That,
Dann ruft den Tell, es soll an mir nicht fehlen. (I, 3, 440–445).

Diese Stelle lässt ein typisches Stilmittel des Dramas erkennen: Tells Reden in Sentenzen, sein Sprechen von sich in der dritten Person sowie in prospektiver Retrospektion pointieren eine »epische« Vermittlungsperspektive.²⁵ Jede szenische Gegenwart scheint aus der Kenntnis der gesamten Tell-Legende heraus

24 Hans-Jörg Knobloch, Wilhelm Tell, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 2011, 2. Aufl., S. 526, deutet den Reim charakterologisch: »Tell ist kein Mann des ausgeklügelten Disputes [...] aber dafür ist er ein Mann der Tat.«

25 Nikolas Immer, Der inszenierte Held, S. 414, hebt ebenfalls Tells »sentenziöse Sprechweise« hervor, deutet diese jedoch im Sinne des »Selbstschutz[es]« und der »Distanz zwischen den Gesprächspartnern«, die Tells »exzeptionellen Status« unterstreichen.

inszeniert, wodurch stets die Funktion einzelner Handlungsmomente innerhalb dieser Legende markiert wird. Dieses Stilmittel ist entscheidend für Schillers ›implizite Theorie‹ heroischen Handelns, die sein Drama entwirft.

2.2 Die ›nachgetragene Exposition‹ (III, 1)

Nachdem der zweite Aufzug der politischen Handlung um den Rütli-Schwur gewidmet ist, steht im zentralen dritten Aufzug wiederum der Protagonist Tell im Zentrum – den Höhepunkt bildet der Apfelschuss (III, 3). Ihm vorgelagert ist eine Art nachgetragene Exposition der Tell-Handlung. Sie zeigt den Protagonisten im ersten Auftritt des dritten Aktes zunächst im häuslichen Kreis. Ein charakteristisches Requisit deutet in dieser expositorischen Szene auf das Kommende voraus und wirkt wiederum wie ein vorgezogener Verweis auf die spätere Legende: Tells Söhne spielen im stummen Eingang der Szene mit einer »*kleinen Armbrust*« (III, 1, Regieanweisung vor 1466) – dem heroischen Requisit des Schweizer Nationalhelden. Im Medium des (Volks-)Lieds vom freien Schützen im Gebirge (III, 1, 1466–1477) wird diese vorausdeutende Szene zusätzlich kommentiert. Das Verhältnis von Akteur und Tat wird hier – wiederum prospektiv – in eine Genealogie gestellt: Tells Vermächtnis wird durch seine ihm nacheifernden Söhne verkörpert.²⁶

Auch die maßgebliche mediale Vermittlung der Legende wird in dieser Szene akzentuiert. Das Medium Volkslied bettet die Handlungsgegenwart erneut in eine überzeitliche Tradition ein. Über die besungene Freiheit des Jägers ist die häusliche Szene zudem mit dem identitätsstiftenden – politischen – Freiheitskonzept des Schweizer Volkes verbunden, wie die Strophen zwei und drei des von Tells Sohn Walther gesungenen Lieds offenbaren:

Wie im Reich der Lüfte
König ist der Weih, –
Durch Gebirg und Klüfte
Herrscht der Schütze frei.

Ihm gehört das Weite
Was sein Pfeil erreicht,
Das ist seine Beute,
Was da kreucht und flucht. (III, 1, 1470–1477)

26 Bisher ist diese im Drama angelegte *Imitatio heroica* noch nicht untersucht worden.

In seiner Bildlichkeit ist dieses Lied politischer, als es den Anschein hat. So wird der »Schütze« über die Verbmetapher »herrschen« mit einem Raubvogel, dem »Weih«, dem »König« der Lüfte, parallelisiert. Indem aber die Folgestrophe ihm als »Beute« unterordnet, »was da kreucht und fliegt«, wird der Schütze als Herrscher in einer nachträglichen Korrektur auch dem König der Lüfte übergeordnet. So entpuppt sich das Naturbild als vordergründige Tarnung eines politischen Herrschaftsanspruchs. Das Lied ist zwar situativ in der Handlungsgegenwart eingebettet, doch scheint der Gebirgsjäger Tell hier ebenfalls schon zur überzeitlichen Legende im Lied geronnen. Den Titel »Schütz« (III, 1, 1468) greift der Heldenjubel des Volkes im Schlussakt auf: »Es lebe Tell! der Schütz und der Erretter!« (V, Letzte Szene, 3281). Auch Tells Sentenzen – »Früh übt sich, was ein Meister werden will« (III, 1, 1481) – weisen über die Handlungsgegenwart hinaus und klingen wie aus dem Mund einer überzeitlichen Figur der Legende.

Zwei ausgreifende Erzählungen der Eheleute Tell und Hedwig, die ebenfalls Teil der nachgetragenen Exposition III, 1 sind, unterstützen die Tendenz prospektiver Heroisierung und akzentuieren ihre wesentlichen Relationen:²⁷

Hedwig identifiziert den im Volkslied evozierten Typus des Gebirgsjägers explizit mit Tell. Ihre Evokation von Tells »Wagefahrten« (III, 1, 1494) entwirft zugleich Todesartenlegenden des »verwegnen Alpenjäger[s]« (III, 1, 1505). Dadurch wird der heroische Kontext antagonistischer Gefahr als Lebensprinzip Tells beglaubigt.

Kontur gewinnt der Held auch in dieser Szene erst im Verhältnis zu seinem *Gegenspieler*: Ein ausführlicher Bericht Tells (ab III, 1, 1548) profiliert die heroischen Charakterzüge des Helden weiter. Die von Tell geschilderte Begegnung mit Geßler im Gebirge »Bloß Mensch zu Mensch und neben uns der Abgrund« (III, 1, 1557) dient dazu, Rechtschaffenheit und Großmut als ethische Grundsätze des Helden zu demonstrieren. Tell nutzt die asymmetrische Situation, in der er dem vor Angst zitternden Geßler mit seinem »stattlichen Gewehr« (III, 1, 1561) entgegenkommt, nicht aus. Die Szene motiviert jedoch die feigen Rachegehlüste Geßlers, die in der Apfelschusszene gipfeln. Mit den Worten »Daß du ihn schwach gesehn, vergiebt er nie« (III, 1, 1572), durchschaut Hedwig die Psychologie dieses rachsüchtigen Gegenspielers.

27 Erstaunlicherweise sind die ausgreifenden Erzählpassagen ebenso wie andere strukturell dominante epische Aspekte, die für die Legendenbildung entscheidend sind, bisher weitgehend unbeachtet geblieben. Lediglich Walter A. Berendsohn, »Wilhelm Tell« als Kunstwerk. Struktur- und Stilstudien, in: *Studier i modern sprakvetenskap*, hg. von Börje Schlyter et al., Stockholm 1960, S. 5–78, erwähnt diesen Einschlag epischer Berichte, der mit 547 Versen etwa ein Sechstel des Dramas ausmacht (vgl. S. 11 f.), deutet ihn jedoch nur als Ausweitung von Schauplatz und »Zeitperspektive« (S. 12).

Tells Erzählung, in der er sich als Alpenjäger in seiner natürlichen Umgebung der unwegsamen »wilden Gründe« (III, 1, 1549) inszeniert, kontrastiert topographisch mit der öffentlichen »*Wiese bei Altdorf*«, dem Schauplatz der Apfelschuss-Szene (III, 3). Dieser ist – allein durch den Hut auf der Stange – geprägt vom Kontext des Politischen und seiner symbolischen Codes, der dem freiheitsliebenden und selbstbestimmten Einzelgänger letztlich wesensfremd ist.

2.3 Die Apfelschuss-Szene (III, 3)

Auf dem Höhepunkt der Handlung, in der Apfelschuss-Szene, wird Tells Begegnung mit Geßler im Gebirge unter umgekehrten Vorzeichen wiederholt und szenisch dargeboten: Nun steht ein zitternder Tell (vgl. III, 3, 1981 f.) dem mächtigen Landvogt gegenüber.²⁸

Auch wenn es Tell zuvor in einem symbolischen Akt zivilen Ungehorsams unterlässt, den aufgestellten Hut zu grüßen,²⁹ überwindet er die auf Einschüchterung abzielende politische Machtdemonstration. Doch tut er dies nicht im offenen Widerstand, sondern seiner Natur als freier Jäger gemäß.³⁰ Daraufhin spitzt sich das antagonistische Verhältnis zu seinem individuellen Gegenspieler Geßler zu.

In der Apfelschuss-Szene ist die Willkür Geßlers, der in einer unverhältnismäßigen Ahndung des Ungehorsams das Leben des Sohns zum Einsatz macht, auf ein Maximum gesteigert. Die sportliche Meisterleistung wird zu einer heroischen Tat auf Leben und Tod. Der vordergründige Anlass rückt die Strafe, die auch als persönliche Rache Geßlers lesbar ist, in einen politischen Kontext. Durch sie fühlen sich die Zeugen in ihrem Freiheitswillen bestärkt und interpretieren Tells Widerstand als sozialen, wertrationalen Akt, obwohl der Held lediglich seinem

28 Nach Albrecht Koschorke, *Brüderbund und Bann*, S. 109, wendet sich in der Apfelschuss-Szene »[d]er Angriff der Tyrannei« gegen eine der »beiden elementaren Achsen der patriarchalen Familie: Mann/Frau, Vater/Sohn.« Die Unantastbarkeit von Frauen und Söhnen bilde den »*Einsatz* des politischen Kampfes« (ebd.). Sie liefere Tell somit eine heroische Rechtfertigung für den späteren Tyrannenmord.

29 Zum symbolischen Charakter des Huts auf der Stange als Freiheitssymbol und Wahrzeichen des Tyrannenmordes vergleiche Gerold Walser, *Zur Bedeutung des Geßlerhuts*, in: *Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte* 13 (1955), S. 131–135.

30 Der Gebirgsjäger Tell nimmt nicht, wie viele seiner Landsleute, den Umweg in Kauf, um dem Hutgruß zu entgehen (vgl. III, 3, 1739–1741): Er geht naturgemäß den direkten Weg. Ähnlich argumentiert auch Nikolas Immer, *Der inszenierte Held*, S. 421, der Tells »Widerstand der freien Selbstbestimmung« in der freien Wahl des Wegs ausgedrückt sieht.

Grundsatz »Ich helfe mir schon selbst« (III, 3, 1846) treu bleibt³¹ und erklärt, den Hut nur »[a]us Unbedacht« (III, 3, 1870) nicht begrüßt zu haben.³²

Wie sehr auch diese Szene auf die spätere Legende hin perspektiviert ist, zeigt ihre dramaturgische Gestaltung. Denn Schiller unterläuft durch den Aufbau der Szene ihren dramatischen Höhepunkt. Zunächst wird durch eine lange Einführung der Apfelschuss hinausgezögert, um ihn dann paradoxerweise auszusparen, beziehungsweise nur resultativ zu präsentieren: Mit dem Ausruf »Der Apfel ist gefallen!« (III, 3, 2031) mischt Stauffacher sich plötzlich in den Streit zwischen Rudenz, Berta und Geßler ein. Eine rückblickende Szenenanweisung mit Tempuswechsel ins Perfekt erhellt den Vorgang:³³ »*indem sich alle nach dieser Seite gewendet und Bertha zwischen Rudenz und den Landvogt sich geworfen, hat Tell den Pfeil abgedrückt*« (III, 3, Regieanweisung nach 2031). Auch nach Geßlers ungläubiger Frage »Er hat geschossen?« (III, 3, 2033), bleibt die Retrospektion bestehen: Die folgende Szenenanweisung beginnt zunächst im Präteritum »*Tell stand mit vorgebognem Leib, als wollt' er dem Pfeil folgen*« (III, 3, Regieanweisung nach 2036). Erst als Tell schließlich die Armbrust sinken lässt und sein unversehrter Sohn ihm entgeneilt, wechselt der Regietext wieder ins Präsens. Akzentuiert wird durch dieses epische Mittel die mittelbare und resultative Wahrnehmung der Heldentat: Der Handelnde nutzt den günstigen Moment, in dem die Umstehenden abgelenkt sind, um seine verbleibenden Kräfte für den »Meisterschuß« zu sammeln, den letztlich niemand gesehen hat. Dennoch nutzen die Umstehenden ihre Zeugenschaft, um sogleich die Heroisierung in Gang zu setzen, ohne welche die Tat als Heldentat nicht gelten und wirken könnte.³⁴

Der folgende Schwächeanfall des Schützen nach überstandener Tat, der wiederum in einer stummen Szene dargestellt ist (»*sinkt [...] kraftlos zusammen*« [III, 3, Regieanweisung nach 2036]), verstärkt den Kontrast zur sogleich einsetzenden Heroisierung. Mit ihr löst sich die Tat vom Akteur, der buchstäblich in den Hintergrund tritt, und wird stattdessen vom Publikum vereinnahmt: Leutholds

31 Es ist hingegen der Gegenspieler Geßler, der im weiteren Verlauf der Szene auf die soziale Bedeutung der Situation hinweist: »Jetzt Retter hilf dir selbst – du rettst alle!« (III, 3, 1990). Für Gert Ueding, *Wilhelm Tell*, S. 402, erhält Tell durch diese Aussage Geßlers den entscheidenden Anstoß, sich zu einem politischen Helden zu wandeln, der seine Taten »ihrer Erscheinung und öffentlichen Wirksamkeit nach zu berechnen und auszuführen hat«.

32 Hintergründe und Absichten von Tells Verhaltens analysiert ausführlich Nikolas Immer, *Der inszenierte Held*, S. 415–424, um »Tells Grußverweigerung« als individualistischen Akt des Ungehorsams ohne dezidiert politische Stoßrichtung auszuweisen (vgl. ebd., S. 421).

33 Auch dieses epische Mittel ist in der Forschung bisher unbeachtet geblieben.

34 Mythologische (*Odyssee*) und christliche Symbolik der Szene erhellt Gert Ueding, *Wilhelm Tell*, S. 405–409. Durch diese Symbolik erhält Tells Heldentum messianische Züge, wie Georg-Michael Schulz, *Wilhelm Tell*, S. 230–231, darlegt: So wird Tell zum Retter stilisiert, »[a]n dem sich Gottes Hand sichtbar verkündigt« (III, 3, 2071).

Ausruf »Das war ein Schuß! Davon / Wird man noch reden in den spätesten Zeiten« (III, 3, 2038 f.) spart in seiner Verbindung von Retrospektion und Prospektion die Gegenwart signifikanterweise ebenfalls aus und akzentuiert damit die medialen Bedingungen der Heroisierung, wie sie nach Braudy in unserer Heuristik erfasst sind.³⁵

Ist die lobenswerte Tat vollbracht, erfährt sie unmittelbare Anerkennung durch die Gemeinschaft der Augenzeugen. Zu ihr gehört sogar Geßler, der die Tat als »Meisterschuß« (III, 3, 2043) würdigen muss und damit ihre Außergewöhnlichkeit objektiviert. Im Mittelpunkt der Apfelschuss-Szene steht also nicht die exzeptionelle Tat, sondern deren Heroisierung. Als mündlich tradierte Erzählung wird die Legende von Tells Apfelschuss die Zeiten überdauern und für die Eidgenossen gemeinschaftsbildend wirken – dies akzentuiert die Szene mit der epischen Zeitregie von Tempuswechseln in Regietext und Figurenrede.

2.4 Tellsprung (IV, 1)

Auch in der Darstellung des Tellsprungs (IV, 1) markiert Schiller wesentliche Relationen heroischen Handelns und Mechanismen der Heroisierung. Denn die ikonische Qualität der Szene garantiert bereits ein Nachleben in der Heldenlegende. Mit dem legendären Sprung befreit sich der Held in einem kritischen Moment aus der Gefangenschaft Geßlers. Bei stürmischer See kann er sich – vom Schiff springend – auf einen sicheren Felsen retten. Diese ›Selbsttrettung‹ wird retrospektiv berichtet, und zwar vom glücklich entkommenen Tell selbst, der seine Fluchtgeschichte durch spannungssteigernde Wechsel ins Präsens dramatisiert. Der günstige Moment (als wesentliche Bedingung einer Heldentat) wird in seiner Schilderung durch Partizipialkonstruktionen bildhaft gedehnt: »Jetzt schnell mein Schießzeug fassend, schwing ich selbst / Hochspringend auf die Platte mich hinauf, / Und mit gewaltgem Fußstoß hinter mich / Schleudr' ich das Schiffein in den Schlund der Wasser –« (IV, 1, 2264–2267). Das Partizip Präsens bannt hier die Szene des ›hochspringenden Tells‹ in Form eines erzählten Heldenbildes (als Selbstportrait) und hebt es damit aus der Bindung an den Moment ins Überzeitliche. Nicht zufällig ist diese Szene mehrfach bildkünstlerisch gestaltet worden.³⁶

35 Vgl. Leo Braudy, *The Frenzy of Renown*, S. 15.

36 Barbara Piatti, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, Göttingen 2008, S. 156, betont die für ein Drama angeblich ungewöhnliche topographische Anlage. Diese erlaube eine exakte Lokalisierung der »Tellsplatte« und der damit verbundenen fiktiven Sprungszene im Kanton Uri. Die dort erbaute Tellskapelle zeigt ein Fresko Ernst Stückelbergs mit dem Tellsprung.

Als übermenschliche Heldentat, die gegen vermeintlich unüberwindbare Widerstände gelingt, beglaubigt sie sogleich der Fischer, dem Tell seine Geschichte erzählt: »Tell, Tell, ein sichtbar Wunder hat der Herr / An Euch gethan« (IV, 1, 2271). Derart in eine transzendente Urhebererschaft verschoben, löst sich die Tat wiederum vom Akteur, um in den ›Allgemeinbesitz‹ der Legende und ihres Publikums überzugehen. Die ikonische Qualität dieser Szene, die Schiller durch bildhaft-dehnende Stilmittel besonders hervorhebt, bietet einen weiteren Beleg dafür, wie genau das Drama die Mechanismen und medialen Erfordernisse der Legendenbildung analysiert. Deutlich wird, welche große Bedeutung der mediale Aspekt – Darstellbarkeit und Tradierbarkeit – für die Heroisierbarkeit einer Tat hat.

Entscheidend für das Heldennarrativ, dessen Genese und Funktionsgesetze Schillers Drama seziert, ist auch der Wandel des heroischen Protagonisten: Im Verlauf der Handlung fällt Tell nämlich – durch die äußeren Umstände wie durch ein tragisches Verhängnis gezwungen – aus seinem naiven Heldentum.³⁷ Situativeres Handeln – Inbegriff seines rettenden Heldentums – ist ihm nun nicht mehr erlaubt. Die Rache des Gegenspielers fürchtend, muss er planvoll handeln und entschließt sich, Geßler zu töten, bevor dieser sich an seiner Familie rächen kann. Mit der Kohärenz des Heldentypus, den Tell verkörpert, steht auch die Kohärenz der – politischen – Geschichte der Eidgenossen auf dem Spiel, in die er als Nationalheld integriert werden soll.

2.5 Heldentat oder ›Meuchelmord‹? (IV, 3)

Ein langer Entscheidungsmonolog des zuvor so wortkargen Tell³⁸ markiert die Wandlung vom spontan zum reflektiert Handelnden: Schwer errungen ist die Rechtfertigung der geplanten Tat; Tell sieht sich gegen seine eigentliche Natur gezwungen zum »Mord« (IV, 3, 2621), dessen »heilge Schuld« (IV, 3, 2589) er tragen will. Es gilt, die »Unschuld« (IV, 3, 2632) seiner Familie vor dem »Todfeind[]« (IV, 3, 2643) Geßler zu »vertheidigen« (IV, 3, 2632). Hier ringt der Akteur um ein stimmiges, den Entschluss ermöglichendes und rechtfertigendes Verhältnis zu seiner geplanten Tat. Im Nachleben der Legendenbildung wird die Herausforde-

37 Vgl. ausführlich Michael Hofmann, Schiller, S. 173 ff.

38 Zu dieser Gegenüberstellung und zum Gehalt des Monologs vgl. Peter Utz, Die ausgehöhlte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers *Wilhelm Tell*, Königstein i.Ts. 1984, S. 7–18. Zu Tells Wandel vom naiv schweigenden zum reflektiert wortgewandten Helden im Monolog siehe auch Peter André Alt, Schiller, S. 581 f., Michael Hofmann, Schiller, S. 174 f., und Nikolas Immer, Der inszenierte Held, S. 428–430.

nung darin bestehen, Tells privates Motiv mit der Idee sozialen, genauer wertrationalen Handelns zu versöhnen.

Durch den ausgreifenden Monolog hat auch diese Schlüsselszene einen ›undramatisch‹ langen Vorlauf, bis Tell im entscheidenden Moment von der Bühne verschwindet und aus dem Off handelt. Auf der Szene anwesend ist nur das Opfer Geßler, der von Tells Schuss aus dem Hinterhalt mitten aus seiner Tyrannen-Rede gerissen wird: »Ich will – ein Pfeil durchbohrt ihn« (IV, 3, 2785). Markiert wird in dieser Szene erneut der retrospektive und konstruktive Charakter einer Heldentat, wenn es sich denn um eine solche handelt: Die Zuordnung der Tat zum Täter geschieht hier nachträglich durch das Opfer (»Das ist Tells Geschoß« [IV, 3, 2791]) in einem tragischen Moment der Anagnorisis, die Tell zum Sieger im Duell der beiden ungleichen Gegner macht. Doch diese zwischenmenschliche Ebene gewährleistet nicht die Heroisierbarkeit. Der soziale und politische Aspekt wird sogleich durch das »[h]ereinstürzen[de]« (IV, 3, Regieanweisung nach 2796) Volk gesichert. Es fragt zunächst nach dem Akteur: »Wer hat die That gethan?« (IV, 3, 2802), um sodann »tumultuarisch« (IV, 3, Regieanweisung nach 2820) die Konsequenzen der Tat zu feiern: »Das Land ist frei« (IV, 3, 2821). Im Kontext des Dramas betrachtet, wird der ambivalente Charakter der Tat deutlich. Heroisierbar wird sie durch eine spezifische Perspektive auf die entscheidenden Relationen. Denn die Ermordung Geßlers ist nur durch die Figur des despotischen Gegenspielers heroisch, weil sie als Tyrannenmord verstanden wird, ansonsten wäre sie, wie später etwa Ludwig Börne moniert hat, bloß ein »Meuchelmord«. ³⁹

2.6 Psychogramm des Helden *nach* der Tat: die Parricida-Szene (V, 2)

Von hier aus teilen sich die Handlungsstränge um Tell und beleuchten die Ermordung Geßlers als »Heldentat« aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Zum einen löst sich wiederum die Tat von ihrem realen Akteur: Vorgeführt werden nun die Mechanismen der Legendenbildung durch ein Publikum, das Tell zum Retter der Schweiz stilisiert. Zum andern ringt der allein ›zurückgebliebene‹ Mensch Tell mit den Folgen seiner Tat, was Schiller in einem Psychogramm des Helden *nach* der Tat präzise nachzeichnet.

39 Ludwig Börne, Über den Charakter des Wilhelm Tell in Schillers Drama, in: Ders., Sämtliche Schriften, Bd. 1, hg. von Inge und Peter Rippmann, Düsseldorf 1964, S. 397–404, hier S. 398. Zur kritischen Rezeption dieser Tat in der Forschungsgeschichte und zum Einfluss des Monologs auf deren Bewertung vgl. den Überblick von Hans-Jörg Knobloch, Wilhelm Tell, S. 528 f.

Mit der Heldenlegende in V, 1, mit der Stauffacher Tell zum »Retter von uns allen« (V, 1, 3086), zum Schweizer Nationalhelden überhöht, kontrastiert die anschließende Szene V, 2, die Tell mit seiner Familie und mit dem als Mönch verkleideten Herzog von Schwaben, dem Königsmörder Johannes Parricida, konfrontiert.⁴⁰ Hier inszeniert Schiller die Nachgeschichte der Heldentat, die den Akteur isoliert. In der neueren Forschung wurde zwar der psychologische Aspekt der Parricida-Szene (als Abwehr der eigenen Schuld) diskutiert,⁴¹ doch bleibt ihre Bedeutung für den Heroismus-Diskurs des Dramas unterbelichtet. Die Szene lenkt nämlich die Perspektive von den Mechanismen der Legendenbildung zurück auf den Akteur. Indem seine Tat – im Heldennarrativ tradiert – in den Besitz des Publikums und der Nachwelt übergeht, löst sich auch der Held – als konstruierte Figur der Legende – vom realen Menschen. Dieser muss mit der Gewissenslast seiner Mordtat allein ringen. Sein Status als ›Träger‹ eines Helden-titels, der jedoch nicht seiner Verfügung unterliegt, hat zudem entscheidende Folgen für seine private Existenz.

Die psychologische Ambivalenz von öffentlichem Heldenruhm und privater Normalität zeigt sich paradigmatisch in dem paradoxen Verhalten von Tells Ehefrau Hedwig. Einerseits stimmt sie in den nationalen Jubel ein, ist also Teil des Publikums, wenn sie ihren Söhnen erklärt: »Und euer Vater ists, der's Land gerettet« (V, 2, 3089). Andererseits weicht sie aber, nachdem sie ihm zunächst um den Hals gefallen ist, erschreckt vor Tell – dem Blutbefleckten – zurück:

HEDWIG: O Tell! Tell!

tritt zurück, läßt seine Hand los. TELL: Was erschreckt dich, liebes Weib?

HEDWIG: Wie – wie kommst du mir wieder? – Diese Hand

– Darf ich sie fassen? – Diese Hand – O Gott! (V, 2, 3140–3142)

- 40 Die Parricida-Szene wurde immer wieder in der Aufführungstradition ausgespart und wurde (neben Tells Monolog vor der Ermordung Geßlers) von manchen Kritikern für überflüssig gehalten (vgl. Georg-Michael Schulz, *Wilhelm Tell*, S. 226). Der Berliner Theaterdirektor August Wilhelm Iffland drückte gegenüber Schiller seine ästhetische Reserve aus: »Die Erscheinung Parricidas befremdet mich; was mit ihm vorgeht, gab mir Mißgefühl. [...] Überhaupt konnte ich mich nicht erwehren, Parricida sollte gar nicht erscheinen [...].« (zit. nach: NA 10, S. 458).
- 41 Peter-André Alt, *Schiller*, S. 583–585, hebt unter anderem das »Leitmotiv des Opfers« (S. 583) und seine »Entlastungsfunktion« (S. 584), aber auch Tells zweideutiges Erscheinen hervor. Karl S. Guthke, *Schillers Dramen. Idealismus und Skepsis*, 2., erweiterte Aufl., Tübingen 2005, S. 300–303, und Georg-Michael Schulz, *Wilhelm Tell*, S. 232, untersuchen Tells Zerrissenheit und seine Spiegelung im Doppelgänger Parricida.

Doch hält diese Abwehrhaltung, die Unterscheidung der eigenen Tat vor dem Verbrechen nicht stand, wie die nachfolgende Szenenanweisung zeigt: »[Tell] *verhüllt sich das Gesicht*« (V, 2, nach 3194). Was folgt, ist eine Deheroisierung seiner selbst zugunsten einer übergreifenden Humanität. Diese Wandlung zeigt sich formal in den selbstbezüglichen Fragen, dem stockenden Sprechen mit Gedankenstrichen und dem Wechsel von der dritten in die erste Person:

TELL: Kann ich euch helfen? Kanns ein Mensch der Sünde?
 Doch stehet auf – Was Ihr auch gräßliches
 Verübt – Ihr seid ein Mensch – Ich bin es auch –
 Vom Tell soll keiner ungetröstet scheiden –
 Was ich vermag, das will ich thun. (V, 2, 3222–3226)

Wenn Tell dann Parricida rät, nach Rom zu pilgern und dort den Papst um Absolution zu bitten, gewinnt die Empathie fast die Züge einer Identifikation.⁴⁴ Denn in der detaillierten Beschreibung des Weges nach Rom vollzieht Tell erzählend seinen eigenen Sühnegang, den der Stellvertreter Parricida, von ihm abgelöst, antreten wird.⁴⁵

Das Ende der Tell-Handlung kontrastiert mit der Schlusszene des Dramas. Die »Letzte Szene« zeigt die öffentliche Heldenfeier, die ungebrochene Heldenverehrung des Volkes. Alle stürzen Tell, dem Objekt ihrer Verehrung, entgegen, der allein aus dem Haus tritt, und umarmen ihn mit dem Ruf: »Es lebe Tell! der Schütz und der Erretter!« (V, Letzte Szene, 3281).⁴⁶ Was sich für das Publikum unproblematisch zusammenfügt – »Schütz« und »Erretter« – und zum medial verwertbaren »Markenzeichen« einer Nationallegende wird, bleibt für den Men-

- 44 Auch Albrecht Koschorke, *Brüderbund und Bann*, liest die Parricida-Szene als ethische Selbstreflexion Tells. Der Auftritt dieser Figur diene »ganz offensichtlich dazu, die Last der Schuld von Tells eigener Tat wegzunehmen« (ebd., S. 119).
- 45 Karl S. Guthke, *Schillers Dramen*, S. 303, verweist ebenfalls auf die Identifikation Tells mit Parricidas »Weg nach Rom zur Buße«, während Gert Ueding, *Wilhelm Tell*, S. 415, zwar die Mehrdeutigkeit dieser Wegbeschreibung festhält, sie aber deutlich von Tells Läuterung abgrenzt.
- 46 Michael Hofmann, *Schiller*, S. 175, erkennt in diesem Ausruf eine »bewusste[...] Reproduktion mythischen Zusammenhalts im Rahmen der Geschichte« und hebt die Inkongruenz zwischen dem jubelnden Volk und dem schweigenden Tell hervor. Demgegenüber betont Nikolas Immer, S. 430, die Reintegration Tells in die Gemeinschaft. Diese These stützt sich auf das Motiv des Arms, der Tell zuvor durch die »radikale Trennung von seiner Armbrust« (ebd.) symbolisch amputiert (vgl. III, 1, 1537) und in der Schlusszene durch das ihn »umarmende« Volk (V, Letzte Szene, Regieanweisung vor Vers 3282) wieder restituiert würde.

schen Tell, der seine Natur als naiver Tatmensch und freier Gebirgsjäger verloren hat, unvereinbar.

3 Fazit: Tell's two bodies⁴⁷

Die textnahe Analyse der Tell-Handlung hat gezeigt: Nicht isolierbare Taten, sondern die komplexen *Relationen* heroischen Handelns ›machen‹ den Helden. Indem Schillers Schauspiel die Mechanismen der Heroisierung bis in ihre medialen und ›erinnerungspolitischen‹ Bedingungen hinein genau sezziert, verdeutlicht es die Kehrseite heroischen Handelns. Vor allem zwei Aspekte problematisiert Schiller: die ›Gegenwartslosigkeit‹ der Heldentat und die Abspaltung des Helden vom Täter.

Indem in der Apfelschuss-Szene die eigentliche Heldentat verdeckt dargestellt und erst nachträglich registriert wird, markiert Schiller ihre ›Gegenwartslosigkeit‹. In dem Moment, in dem sie geschieht, ist eine Tat noch keine *Heldentat*. Selbst wenn ein Handeln unmittelbar nach seinem Vollzug heroisiert wird, geschieht dies immer retrospektiv und prospektiv: Eine Tat wird rückblickend zur Heldentat erklärt und als kollektive Erinnerung für die Zukunft aufbereitet. Sie stiftet eine Gemeinschaft der Bewunderer und garantiert deren künftigen Zusammenhalt. Sämtliche Heroisierungen von Tells Handlungen folgen diesem Muster der prospektiven Retrospektion, was Schillers Schauspiel durch epische Gestaltungsmittel akzentuiert und reflektiert: Dies zeigen die Regieanweisungen im Imperfekt und Beglaubigungsformeln für die Zukunft (»Ich hab' gethan, was ich nicht lassen konnte.« [I, 1, 160]) sowie die Lieder und Erzähleinlagen. Schillers Schauspiel führt damit paradigmatisch vor, wie sich eine Tat unmittelbar nach ihrem Vollzug vom Akteur löst und als Heldenlegende in den Besitz des Publikums übergeht.

Wie die Tat vom Akteur, so löst sich mit dessen Heroisierung auch der Held als öffentliche und überzeitliche Figur vom privaten und realen Menschen. Gefeierte wird allein ein überhöhtes Denkmal. Der Initiator des Stereotyps, die reale Person, wird zum Schnittpunkt fremder Erwartungen reduziert und ausgehöhlt. Das ›soziale Echo‹ in Gestalt des Volkes »mit lautem Frohlocken« (V, Letzte Szene, Regieanweisung vor Vers 3281) fordert vom Helden, nur mehr der Angebotsstruktur dieser Resonanz zu entsprechen: Sie legt Tell auf das Hendiadyoin

47 Die Deutung versteht sich in Analogie zu Ernst Kantorowicz, *The King's two bodies. Study in medieval political theology*, Princeton 1957, und dessen Unterscheidung zwischen dem öffentlichen Amt des Königs und der Person, die dieses Amt bekleidet.

»der Schütz und der Erretter« (V, Letzte Szene, 3281) fest.⁴⁸ Die Kehrseite der Heroisierung wird als Entfremdung präsentiert: Während der »Schütz und Erretter« in einem Heldennarrativ untrennbar mit der ihm zugeschriebenen Heldentat verbunden ist, steht der private Mensch Tell vor der Herausforderung, die Tat in sein Leben zu integrieren. Die Abspaltung des gefeierten Helden vom einsamen Täter – Tell's two bodies – inszeniert Schiller im Schlussakt seines Schauspiels.

48 Den Begriff des »sozialen Echos« verdanken wir Hann-Jörg Porath (Dossenheim). Er erklärt die Genese eines Stereotyps im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Kommunikation, die einerseits zu einer semantischen Reduktion, andererseits zu einer emotionalen Intensivierung führt.