

Peter Utz
Die ausgehöhlte Gasse

Hochschulschriften
Literaturwissenschaft 60

Peter Utz

Die ausgehöhlte Gasse
Stationen der Wirkungsgeschichte
von Schillers „Wilhelm Tell“

Forum Academicum
in der Verlagsgruppe
Athenäum · Hain · Hanstein
1984

Quellenverzeichnis der Abbildungen

S. 31, 34, 46, 55, 59, 87, 179, 183 und 209: Hallwag Verlag, Bern
S. 139: Scherz Verlag, Bern/München/Wien

Wir danken den genannten Verlagen für die freundliche
Abdruckgenehmigung.

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Utz Peter:

Die ausgehöhlte Gasse : Stationen d. Wirkungsgeschichte von Schillers „Wilhelm Tell“ / Peter Utz. – Königstein/Ts. : Forum Academicum in d. Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Hanstein, 1984.
(Hochschulschriften : Literaturwiss. ; 60)
ISBN 3-445-02322-0

NE: Hochschulschriften / Literaturwissenschaft

© 1984 Verlag Anton Hain Meisenheim GmbH, Forum Academicum
Königstein/Ts.

Alle Rechte vorbehalten.

Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es auch nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.
Reproduktion der Bilder: Repro Scheiner, Staudernheim
Reproduktion, Druck und Bindung: Hain-Druck GmbH, Meisenheim/Glan

Printed in West-Germany
ISBN 3-445-02322-0

Inhalt

<u>Einleitung</u>	S. 1
<u>1. Schillers "Wilhelm Tell".</u>	
1.1. "Hier ist keine Heimat" - Tells Monolog in der hohlen Gasse.	S. 7
1.2. Der "Wilhelm Tell", als Rühr-Stück betrachtet.	S. 18
1.3. Wilhelm Tell, Bürger der Französischen Revolution.	S. 27
1.4. Veit Webers beredter Tell.	S. 42
<u>2. Gotthelf: "Der Knabe des Tell".</u>	
2.1. Prekäre Popularität: Schiller-Kult, "Tell"-Tourismus und "Tell"-Lektüre.	S. 49
2.2. Die Kunst, Schiller nicht zu sprechen: "Der Knabe des Tell".	S. 60
<u>3. Gottfried Kellers Tell.</u>	
3.1. Handeln und Zuschauen. Die Tellaufführung in der ersten Fassung des "Grünen Heinrich" (1854/55).	S. 79
3.2. Wertverallgemeinerung und Integration. Die schweizerischen Schiller-Jahrhundertfeiern von 1859.	S. 95
3.3. Das "erblindete Auge". Kellers utopische Rekonstruktion eines neuen Schauspiels im Aufsatz "Am Mythenstein".	S.109
3.4. "Festschwindel". Schillers "Tell" in Kellers Spätwerk.	S.118
<u>4. Das geflügelte Geschoss. Literarisches Zitieren bei Raabe und Fontane.</u>	
4.1. Büchmann, Bürgertum, Bismarck.	S.127
4.2. Wilhelm Raabes literarische Nachlese zur Schillerfeier von 1859.	S.137
4.3. "Solche verwechselte Schillerstelle tut einem immer wohl" - die "Tell"-Zitate bei Theodor Fontane.	S.153
4.4. Zitat und Ornament.	S.165
<u>5. Das Zitat als Bild - das Bild als Zitat. Die Tell-Bilder Stückelbergs, Kisslings und Hodlers.</u>	S.173

<u>6. Robert Walsers prosaischer Tell.</u>	
6.1. Wirkungsgeschichte der Wirkungsgeschichte. Zu den Schillerfeiern von 1905.	S.192
6.2. "Bewegungsfreiheit". Robert Walsers Tell.	S.201
<u>7. Karl Kraus in der hohlen Gasse.</u>	
7.1. "Schrecken der Unsterblichkeit". Karl Kraus zu den Schillerfeiern von 1905 und 1909.	S.220
7.2. Das "Geschäft" und der "Mord" - was Tell sagt.	S.230
7.3. Das "Gemälde" und die "Tat" - "Die letzten Tage der Menschheit" und das Drama Schillers.	S.240
7.4. "Der Starke ist am mächtigsten allein". Zum straffenden und rettenden Zitat bei Karl Kraus.	S.251
<u>8. Schweizerischer Epilog auf das "Tell"-Zitat.</u>	S.269
<u>Anmerkungen</u>	S.296
<u>Literaturnachweis</u>	S.334
Nachträge	S.343
<u>Dank</u>	S.345

Einleitung

Wer Schillers "Wilhelm Tell" heute noch begegnen will, muss durch die hohle Gasse seiner Wirkungsgeschichte kommen. Wer heute noch Tells Monolog vernehmen will, hört ihr Echo immer mit. Denn von allen Werken Schillers hat der "Tell" den längsten wirkungsgeschichtlichen Schatten geworfen. Gerade an ihm erweist sich die Unmöglichkeit, die Wirkungsgeschichte von ihrem ästhetischen Ursprung abzustreifen, damit dieser sich "sowohl u n b e w ö l k t als u n v e r g o l d e t" dem Blick der Gegenwart präsentiert. Eine solche Hoffnung hatte Jean Paul noch 1805, unmittelbar nach Schillers Tod, formuliert:

"Nun zieht er [Schiller] hinter den Abendwolken des Lebens, worauf er so oft Morgen- und Abendrot (für den Dichter nur e i n Rot) geworfen - und das dankbare Auge kann auf nichts sehen als auf seinen Flug und seine Flucht. Die aus verschiedenen Höhen einander entgegenziehenden Wolken der Urteile werden bald verfliegen; und sein Stern wird alsdann, sowohl u n b e w ö l k t als u n v e r g o l d e t, lichtrein am ewigen Himmel gehen."(1)

Unerfüllbar muss diese Hoffnung bleiben, weil ästhetische Wirkung sich immer zu "Wolken" von Urteilen ballt. Alternative dazu wäre nur das Vergessenwerden. Die Wirkungsgeschichte Schillers macht Jean Pauls Hoffnung zunichte: Kein Klärungsprozess, aus dem Schillers Werk rein hervorgehen könnte, sondern ein Prozess, den es zu klären gilt, ohne dass er an ein Ende gekommen wäre. So gilt auch heute, was Ernst Bloch 1932 für Schiller formuliert - wie Jean Paul hat auch er auf der Suche nach der Sonne Schillers den Blick zum Himmel gerichtet:

"Die Sonne Schillers leuchtet noch, aber merkwürdig: man weiss sie als Sonne, sieht sie jedoch nur indirekt, streifig, vielfältig, verzerrt, je nachdem."(2)

Davon hat die vorliegende Studie auszugehen. Sie will die Wirkungsgeschichte des "Tell" nicht einfach als überflüssigen Ballast über Bord werfen, um möglichst schnell in den Himmel eines "Klassikers" aufzusteigen. Vielmehr will sie ästhetisch und historisch mit ihr umgehen, im Bewusstsein, dass nur mit ihr oder kritisch gegen sie ein Umgang mit dem "Tell" heute noch möglich ist. Dies formuliert der Titel von Blochs Aufsatz als ein ästhetisches Programm: "Die Kunst, Schiller zu sprechen."

Das heisst aber nicht, dass sich diese Untersuchung der Wirkung von Schillers Drama entziehen will, um desto unbefangener seine Wirkungsgeschichte beschreiben zu können. Denn eine solche "Rezeptionsgeschichte", die nur das Panorama verschiedener Rezeptionen eines Textes abschreiten will, droht über der Aufreihung fremder Standpunkte den eigenen zu vergessen (3). Umgekehrt macht sich die traditionellere "Wirkungsgeschichte" die Perspektive des Textes so sehr als Autorität zu eigen, dass ihr die Geschichtlichkeit seiner Entstehung und seiner Wirkung nicht bewusst werden kann; Rezeption ist hier eigentlich immer ein - bestenfalls produktives - Missverständnis. Zwischen der Einseitigkeit von "Rezeptionsgeschichte" und "Wirkungsgeschichte" versucht diese Untersuchung einen eigenen Weg zu gehen. Gerade die Wirkungsgeschichte des "Tell", die Fragwürdigkeit seines Siegeszuges durch das 19. und 20. Jahrhundert, schafft nämlich zu ihm eine produktive Distanz. Statt einer vorschnellen Aneignung, für die dieser Siegeszug abschreckende Beispiele liefert, verlangt sie eine Interpretation des "Tell" auf dem Hintergrund seines entstehungsgeschichtlichen Kontextes. Erst aus dieser Rehistorisierung könnte sich eine neue Aktualität ergeben. Zwar bleibt auch diese Interpretation des "Tell" und der Zeugnisse seiner Wirkungsgeschichte subjektiv, aber sie will in dieser Arbeit ihre Erfahrungen der intersubjektiven Wertung öffnen. Solche Lesererfahrung ist eine primäre Wirkung jedes Textes, die nicht auszuklammern, sondern von der auszugehen ist; ihretwegen nennt sich diese Studie in der noch sehr unklaren Begrifflichkeit der Forschung eine "Wirkungsgeschichte"(4).

Mit diesem Ausgangspunkt der Erfahrung, des eigenen ästhetischen Interesses an den Gegenständen, wird auch verhindert, dass sich die Wirkungsgeschichte des "Tell" zu einer historischen Ganzheit verselbständigt und verfestigt, die - im Sinne des Historismus - nur noch von aussen beschreibbar wäre. Eine umfassende Darstellung von Schiller als "Zeitgenosse aller Epochen" im Sinn von Norbert Oellers ist ebenso wenig anzustreben wie eine vollständige Auflistung der literarischen Verarbeitungen des "Tell" in der modernen schweizerischen Dichtung oder eine Motivgeschichte der "Tell"-Ikonographie (5). Denn aus der Wirkungsgeschichte eines histori-

schen oder ästhetischen Gegenstandes wäre auch dann keine vollständige Deutung seines "Wesens" zu erwarten, wenn ihre Kontinuität nicht nach vorn offen und damit prinzipiell unabschliessbar wäre (6). Auch mit einem vollständigen Katalog aller "Tell"-Zitate in der deutschen Literatur beispielsweise wäre zum "Tell" noch wenig gesagt. So erzwingt nicht nur die Fülle des Materials ein hermeneutisches Verfahren, wie es Walter Benjamin als radikale Heilung vom Historismus empfohlen hat: Geschichte als Gegenstand einer "Konstruktion", angeleitet von jener unverwechselbaren Konstellation von Gegenwart und Vergangenheit, in welcher das eigene Interesse sich situiert weiss (7). Punktuell sollen beispielsweise die Schillerfeiern von 1859 und 1905 auf kulturelle und politische Tendenzen befragt werden, die sich auch in der Gegenwart zeigen. Eine solche historische "Momentaufnahme" (8) ist aber auch das geeignete Kontrast-Bild zu jenen Bildern, welche sich die zeitgenössische Literatur und Malerei vom "Tell" macht. Das Resultat ist kein Bild der Geschichte, sondern ein Bild aus der Geschichte. Dabei wird aber an den bildlichen Verarbeitungen des "Tell" besonders augenfällig, dass solche "Stationen" der Wirkungsgeschichte für den Betrachter eine eigene Kontinuität herstellen, ohne dass man diese beschreibend totalisieren müsste.

Dieser wirkungsgeschichtlichen Betrachtungsweise ist prinzipiell alles Dokument: "Tell" in Festgedichten, Reiseführern, Plakaten, Zeitungsartikeln, Denkmälern, Wandgemälden oder Literatur. Die "produktive Rezeption", in der die Wirkung von Schillers Drama in einem neuen ästhetischen Werk kristallisiert, ist keineswegs als ein allzu vieldeutiges historisches Dokument von der Wirkungsgeschichte auszuschliessen - in dieser Forderung zeigt sich die Begrenzung, an welche die Rezeptionstheorie als Theorie gestossen ist (9). Denn nur, wenn keine theoretische Vorentscheidung darüber gefällt wird, was "produktiv" an "produktiver Rezeption" sei, lässt sich ihre Grenze aufspüren - in der Wirkungsgeschichte des "Tell" ist Karl Kraus ein solches Grenzphänomen. Gerade wegen ihrer Interpretierbarkeit werden hier die Werke der "produktiven Rezeption" ins Zentrum gestellt. Denn sie dokumentieren

weit mehr als den Einfluss des "Tell" auf einen bestimmten Autor. Sie geben auch dann Auskunft über die jeweilige zeitgenössische Schillerrezeption, wenn sie sich gegen sie abdichten. Dazu wird an den verschiedenen Stationen der Wirkungsgeschichte des "Tell" die "affirmative" Seite der Schillerverehrung diesen Werken gegenübergestellt. Diese Gegenüberstellung muss zeigen, inwiefern die "produktive" Rezeption im Unterschied zur "affirmativen" Schillers "Tell" nicht zum eigenen Besitz verdinglicht, inwiefern sie mit seiner Fremdheit rechnet, die ihr erst der Anstoss zu eigener Produktion ist. Hier erweist sich der ästhetische Ueberschuss von Literatur, bezogen auf ihren historischen Ort.

Die Wirkungsgeschichte Schillers ist damit als literarisches Phänomen auch von historischem Interesse. Ihre Stationen sind Stationen jenes Prozesses, in welchem sich die Identität der Schweiz als Nation konstituiert, die hier mit dem "Tell" im Vordergrund stehen soll - als ihre Idee oder ihre Ideologie. In der Tellfigur, deren Geschichtlichkeit hier nicht zur Debatte steht, findet dieser Prozess schon lange vor Schiller einen Kristallisationskern. Sein Drama ist deshalb selbst als die "produktive Rezeption" eines nicht bloss schweizerischen, sondern europäischen Tell-Diskurses zu verstehen. Für lange Zeit wirkt seine kanonisch-klassische Formulierung des Tell-Mythos als geschichtsbildende Kraft; ihre Wirkungsgeschichte wird zum eigenen Mythos (10). Diese Kraft aber wirkt in einem Feld, das sich fortwährend verändert: der von Habermas analysierte "Strukturwandel der Öffentlichkeit" ist an den Stationen der Wirkungsgeschichte des "Tell" abzulesen, und diese sind in ihm zu begründen (11). Denn vor ein verändertes Publikum tritt ein veränderter Tell.

Für die Interpretation von Schillers Drama heisst dies, dass sie eine pragmatische sein muss: der teilnehmende Nachvollzug der Kommunikation zwischen Bühne und Publikum. Diese umfasst nicht nur Rede und Handlung, sondern auch die vernachlässigten visuellen Prozesse, in denen das Auge des Zuschauers Rede und Handlung auf der Bühne bewertet. Erst diese Dimension, die aus

der Textpartitur ausgefaltet werden muss, erlaubt es, sie auf die wirkungsästhetische Theatertheorie Schillers zu beziehen. Die Wirkung des Textes als ästhetische Handlungsanweisung für das Publikum wird so an den Anfang seiner Wirkungsgeschichte gesetzt. An diesem Punkt sind aber auch die Bezüge zu seinem historischen Kontext zu rekonstruieren, aus welchem ihn jedes Weiterzitieren von blosser Rede, nicht eingebettet in die durch das Auge vermittelten Handlungszusammenhänge (12), unhistorisch und unästhetisch herauslöst.

Zu einer solchen fragmentarisierenden Verwertung setzt seine Wirkungsgeschichte nun aber an. Gotthelf - als ihre erste literarische Station - zeigt ein erstes Mal, wie "produktive Rezeption" gegen ihren Strom zu schwimmen versucht. Er vermeidet das explizite Schillerzitat und rettet etwas von der Funktionsweise von Schillers Drama für sein nun lesendes Publikum. Denn in seiner fast filmischen Erzähltechnik macht er das innere "Auge" des Lesers zum zentralen Medium seines didaktischen Erzählens.

Noch grundsätzlicher wird bei Gottfried Keller die ästhetische Konzeption von Schillers Drama produktiv: der "Tell" ist nicht nur in Kellers verschiedenen Werken die Lackmusprobe für eine Schweiz, die sich auf ihn beruft. Er ist auch Anstoss dazu, auf dem Erbe von Schillers Dramaturgie eine neue Öffentlichkeit zu begründen, in welcher Handeln und Zuschauen nicht geschieden wäre. Es ist Wirkung der Wirkungsgeschichte Schillers, dass Keller nur noch ansatzweise versucht, dieses Ideal positiv zu formulieren: die Schillerfeiern von 1859 zeigen ihm, wie die zum "Ideal" erhobenen Schiller-Worte dem Prozess der Wertverallgemeinerung verfallen.

An dieser "Idealisierung" Schillers in der Gründerzeit kritisieren Wilhelm Raabe und Theodor Fontane, dass sie mit seiner Zerstückelung in ein Repertoire von "Geflügelten Worten" einhergeht - die Wirkungsgeschichte des "Tell" ruft hier nach einer Theorie des Zitierens. Raabe glossiert eine Bürgerlichkeit, die mit dem Blick zu ihrem "erhabenen" Schiller und mit dem Zitat seiner gehobenen Sprache nur Selbstbespiegelung betreibt. Fontane hingegen baut auf denselben "Tell"-Zitaten eine metakommunikative

Verweisstruktur, die im Rückgriff auf ihren ursprünglichen Kontext sie dem ornamentalen Verwendungszusammenhang bürgerlicher Rede entreissen will.

Aber die Integrität des "Tell" ist kaum noch zu rekonstruieren. Denn auch als Bild wird er fragmentarisiert und verwertet: die Telldarstellungen von Ende des 19. Jahrhunderts werden, abgelöst von Rede und Handlung, zu visuellen Symbolen, über welche sich eine gefestigte bürgerliche Gesellschaft integriert - in ihr wartet auf Hodlers Tell-Bild eine neue dramatische Laufbahn.

Gegen diese grosse, sich verselbständigende Masse einer hundertjährigen Wirkungsgeschichte, die sich 1905 noch einmal in Schillerfeiern verdichtet, hat Robert Walsers kleine Prosa anzutreten. Der Berg wird nicht abgetragen, aber in Bewegung gesetzt. Diese Station der Wirkungsgeschichte des "Tell" belegt besonders deutlich Ernst Blochs Diktum, dass es nur einer neuen Kunst gelingen kann, den "Tell" aus seiner wirkungsgeschichtlich bedingten Verhärtung zu lösen.

Auch Karl Kraus dokumentiert mit seinem satirischen Kampf gegen Schillers falsche Nachkommenschaft deren Uebermacht. Strafend bricht er in eine vom Journalismus besetzte Zitatsprache ein, um mit den "Klassikern" auch sich an deren Ursprung zu retten. Doch an Kraus erweist sich Jean Pauls Hoffnung auf einen unverstellten Zugang zu Schiller als Illusion. Denn der Virtuosität, mit welcher Kraus im eigenen Zitieren das falsche bekämpft, bleibt die Verengung der literarischen Öffentlichkeit eingezeichnet; es gibt kein einfaches Zurück, weder zu Schiller, noch zu dem von ihm angesprochenen rasonnierenden Publikum.

Darin scheint sich - so die These des letzten Kapitels - die produktive literarische Rezeption von Schillers "Tell" zu erschöpfen. Denn zumindest in der Schweiz des 20. Jahrhunderts verliert sie mit ihm ihren Glanz. Zwar behält hier Schillers Drama als vaterländisches Ritual seinen Wert, doch im Umfeld der "Geistigen Landesverteidigung" verschwindet Tells Rede hinter Hodlers Bild. Damit wird in diesem letzten Kapitel aber auch angedeutet, wo sich diese Arbeit selbst situiert sieht, wenn sie sich durch eine wirkungsgeschichtlich geschärfte Brille - und nicht ohne sie - im ersten Kapitel um eine eigene Deutung von Tells Monolog in der hohlen Gasse bemüht.

1. Schillers "Wilhelm Tell".

1.1. "Hier ist keine Heimat" - Tells Monolog in der hohlen Gasse.

"Durch diese hohle Gasse muss er kommen,
Es führt kein andrer Weg nach Küssnacht - Hier
Vollend ich's - Die Gelegenheit ist günstig."(1)

Auf weissem Papier isoliert, lesen sich diese Zeilen als Zitat. Ihre Gemütlichkeit ist die des längst Bekannten, ihre Unverbindlichkeit ist die des folgenlosen Redens. Kaum sieht und hört man noch hin. Dieser Verlust an rhetorischer Ueberzeugungskraft hat seine Geschichte, die später nachzuzeichnen ist. Vorerst soll versucht werden, die pragmatische Schärfe dieser Rede zu rekonstruieren. Exemplarisch für den ganzen "Tell" geht es hier um die Rückbindung einer entleerten Hohlform an ihren ursprünglichen Kontext.

Dieser Kontext konstituiert sich im Reden, Handeln und Zuschauen. Die Eröffnungsworte von Tells Monolog in der hohlen Gasse leisten zunächst nichts anderes, als dem Zuschauer die Örtlichkeit zu benennen, die er schon sieht:

"Die hohle Gasse bei Küssnacht. Man steigt von hinten zwischen Felsen herunter und die Wanderer werden, ehe sie auf der Szene erscheinen, schon von der Höhe gesehen. Felsen umschliessen die ganze Szene, auf einem der vordersten ist ein Vorsprung mit Gesträuch bewachsen."(II, S.416)

Die Szene ist ganz auf das Auge des Zuschauers hin komponiert: Schiller gibt ihm von Anfang an mehr Ueberblick über das Geschehen als den "auf der Szene" handelnden Figuren. Der Zuschauer ist so der Schnittpunkt der aktuellen Rede der Bühnenfiguren und der Erwartung einer bevorstehenden Handlung, welche die noch leere hohle Gasse weckt. In diesem Schnittpunkt hat Tells erster Satz eine paradoxe pragmatische Wirkung: er eröffnet die Szenerie rhetorisch als Handlungsraum, enttäuscht aber gleichzeitig als Rede die Erwartung des Zuschauers, dass in dieser hohlen Gasse sofort gehandelt werde. Vorerst wird der Zuschauer nicht Zeuge einer atemberaubenden Handlung, die Tells Armbrust visuell verspricht, sondern Adressat einer vernünftigen Rede.

Die Irritation, dass Tell spricht, stätt zu schiessen, ist umso grösser, als er bis zu dieser dritten Szene des vierten Aktes kaum geredet hat. Rede diente ihm - im Gegensatz zu den Rütli-Verschwörern - vorallem dazu, die Rede gegenüber dem Handeln abzuwerten. So schon im ersten Auftritt:

"Mit eitler Rede wird hier nichts geschafft,
Die Stunde dringt, dem Mann muss Hülfe werden."(II, S.343)

Diese Irritation des Zuschauers hat sich bis in die wissenschaftliche Diskussion über Tells Monolog hinein verlängert; wer sein Reden nicht einfach als ästhetischen Missgriff ablehnt (2), muss es interpretieren. Sei es als kantische Umkehr im "Kampf zwischen dem alten und dem neuen Tell"(3), "als Form einer geschichtlich gebrochenen, reflektierten Existenz"(4), als "entrückte Innenschau"(5) oder gar als mythologische Wiedergeburt nach der Höllenfahrt auf dem Schiff (6). Diesen verschiedenen inhaltlichen Deutungen von Tells Rede ist kaum mehr gemeinsam als ihr Ausgangspunkt: das Skandalon, d a s s Tell redet. W i e Tell redet, kam dabei aber kaum in den Blick. Denn die Funktionsweise seines Monologs ist solange nicht zu untersuchen, als man ihn als blosses "Selbstgespräch" versteht. Im Unterschied zum einsamen Reden des Alltags, das man sehr schnell als Symptom von psychischer Krankheit abzuqualifizieren bereit ist (7), bleibt aber der theatralische Monolog nur auf der Bühne mit sich allein. Sein eigentlicher Sinn liegt in der kommunikativen Wirkung auf das Theaterpublikum, und diese soll im folgenden untersucht werden.

Schon nach den ersten Zeilen begründet Tell, weshalb sein Monolog ein Monolog bleiben muss: das Vorhaben des Mordes erzwingt es, sich der Deffentlichkeit der Bühne zu entziehen:

"Dort der Holunderstrauch verbirgt mich ihm,
Von dort herab kann ihn mein Pfeil erlangen,
Des Weges Enge wehret den Verfolgern."(II, S.416)

Dies sind insofern mehr als nur pragmatische "Ueberlegungen eines Kriegsschützen"(8), als Tell damit eine Redesituation konstituiert, in welcher der nicht namentlich genannte und noch nicht sichtbare Gessler zum Gegenstand von Rede wird. Er bleibt vorerst in der dritten Person, damit sich zwischen Tell und dem Publikum - es weiss, wer gemeint ist - eine kommunikative Be-

ziehung aufbaut. Ist diese gesichert, so ändert sich Gesslers Rolle:

"Mach deine Rechnung mit dem Himmel Vogt,
Fort musst du, deine Uhr ist abgelaufen."

Nun ist Gessler als "Du" ein Dialogpartner. Doch dieser Dialog ist fiktiv - vor der leeren hohlen Gasse macht er dem Publikum, das der eigentliche Adressat bleibt, die Einsamkeit von Tells Monologsituation auf der Bühne nur deutlicher. Und nur weil Gessler noch nicht real anwesend ist, lässt sich seine Grausamkeit für die Imagination des Publikums rhetorisch ins Ungeheuerliche steigern. Diese für den Monolog "gattungsspezifische Dialektik von sichtbarer und imaginärer Gegenwart"(9) wird so zum Mittel negativer Heroisierung:

" D u hast aus meinem Frieden mich heraus
Geschreckt, in gärend Drachengift hast du
Die Milch der frommen Denkart mir verwandelt,
Zum Ungeheuren hast du mich gewöhnt -
Wer sich des Kindes Haupt zum Ziele setzte,
Der kann auch treffen in das Herz des Feinds."

Diese negative Heroisierung Gesslers erhält hier eine merkwürdige Form: nicht nur, dass Tell - ein bisher so wortkarger Inner-schweizer Jäger - seine verlorene Unschuld in Worte kleidet, die als Zitat aus Shakespeares "Macbeth" - "the milk of human kindness" - nicht seine eigenen sind (10). Der Schluss des Abschnitts degradiert in der Allgemeinheit der formulierten Regel Tells individuellen Fall zu einem unter anderen. Die dritte Person in Tells Rede zum Publikum ist nun nicht Gessler, sondern Tell selbst. So tendiert der Monolog in diesem ersten Abschnitt gegenüber Gesslers Ungeheuerlichkeit nicht zu einer Selbststilisierung Tells, sondern zu seiner Selbstentfremdung.

Von der allgemeinen Regel springt Tell nun rhetorisch zurück zu seinem besonderen Fall: Tell beschwört die "armen Kindlein" und das "treue Weib" vor der Imagination des Publikums herauf und lässt die Erregung der Apfelschuss-Szene im nächsten Abschnitt atemlos nachzittern:

" - Da, als ich den Bogenstrang
Anzog - als mir die Hand erzitterte -
Als du mit grausam teuflischer Lust
Mich zwangst, aufs Haupt des Kindes anzulegen -

Als ich ohnmächtig flehend rang vor dir,
Damals gelobt ich mir in meinem Innern
Mit furchtbarm Eidschwur, den nur Gott gehört,
Dass meines nächstern Schusses erstes Ziel
Dein Herz sein sollte - "(II, S.417)

Die Apfelschuss-Szene, solchermassen evoziert, stiftet Einverständnis zwischen Tell und dem Zuschauer. Dieser erhält nun eine Einsicht in Tells Motivation, die ihm bei der Szene selbst noch fehlen musste. Denn Tells "furchtbarer Eidschwur", der damals der durch die Anwesenheit Gesslers gelähmten Öffentlichkeit der Bühne verborgen blieb, wird hier nun in seiner Abwesenheit der Öffentlichkeit des Theaterpublikums zugänglich gemacht (11). Wie "Gott" ist nun auch das Publikum jene Instanz, welche die Einhaltung von Tells Gelöbnis überwacht. Die sprachliche Form, in welcher Tell seine privateste Betroffenheit fast stammelnd veröffentlicht, entwickelt einen identifikatorischen Sog: der Zuschauer erleidet jetzt erst richtig mit, was Tell beim spektakulären Apfelschuss erlitten hat. Doch in diesem Augenblick unterbricht Schiller den Identifikationsprozess und lässt Tell als Schluss dieses Monolog-Abschnitts das Ergebnis des Apfelschusses auf einen Nenner bringen:

"Was ich mir gelobt
In jenes Augenblickes Höllenqualen,
Ist eine heil'ge Schuld, ich will sie zahlen."

Zum ersten Mal reimen sich hier die Worte Tells, wie später noch mehrfach; der Identifikationsprozess wird unterbrochen durch die Zäsur einer verallgemeinernden Begrifflichkeit. Die Emotionsebene der "armen Kindlein", die Tell beschützen will, wird abgelöst durch eine rationale "Rechnung"; hatte sie der Vogt vorher noch mit "dem Himmel" zu machen, so verspricht sie nun Tell als eigene "heil'ge Schuld" zu "zahlen". Das Publikum ist hier der Revisor; vor seinen Augen wird nun die Rechnung beglichen. "Gott" wird heruntergeholt in den Zuschauerraum.

Dies wird im folgenden Monologabschnitt bekräftigt. Tell spricht nämlich den noch immer abwesenden Gessler als "Herr" und "meines Kaisers Vogt" an, der seine Aufgabe, "Recht zu sprechen" nicht erfüllt habe. Diesen Auftrag konfrontiert Tell mit Gesslers mörderischer Lust

"Dich jedes Greuels straflos zu erfrechen,"

woran sich die Sentenz - wiederum mit einem Reim - anschliesst:

"Es lebt ein Gott zu strafen und zu rächen."

Nur scheinbar delegiert Tell die Kompetenz, "Recht zu sprechen", die Gessler missbraucht hat, nach oben, zu "Gott". Denn vor dem Publikum, das wie Gott Einsicht in seinen "furchtbaren Eidschwur" hat, weist er sich mit diesem Satz als berechtigt aus, selbst "zu strafen und zu rächen". Was der Rütlichschwur rhetorisch in der Öffentlichkeit der Bühne veranstaltete, ereignet sich hier zwischen Tell und dem Theaterpublikum: der "Gedrückte", der "nirgends Recht kann finden", greift

"Hinauf getrosten Mutes in den Himmel,
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräusserlich [...]".(II, S.377)

Insofern, als er diesen Prozess des "Rechts"-Findens über die Bühnenschranke hinausträgt, geht Tells Monolog hier einen entscheidenden Schritt weiter als die Rütli-Szene. Der verallgemeinerte und gereimte Satz, der den Abschnitt beschliesst, erweist sich als "Sentenz" im ursprünglichen, gerichtsrhetorischen Sinn Quintilians: das gesprochene Urteil am Ende einer öffentlichen Versammlung (12).

Die Sentenz appelliert so an ein mündiges Publikum und hilft gleichzeitig, diese Mündigkeit zu begründen. Denn sie unterbricht - wie sich schon nach der emotionsgeladenen Erinnerung an den Apfelschuss gezeigt hat - einen Identifikationsprozess, welcher das Publikum ganz der Wertungsperspektive der dominierenden Bühnenfigur ausgeliefert hatte. In dieser Unterbrechungsfunktion hat Schiller schon im Aufsatz "Ueber die tragische Kunst"(1792) den Wert der "allgemeinen Wahrheiten und Sittensprüche" für die "Freiheit" des Publikums gekennzeichnet:

"Daher der grosse Reiz, welchen allgemeine Wahrheiten oder Sittensprüche, an der rechten Stelle in den dramatischen Dialog eingestreut, für alle gebildete Völker gehabt haben, und der fast übertriebene Gebrauch, den schon die Griechen davon machten. Nichts ist einem sittlichen Gemüte willkommener, als nach einem lang anhaltenden Zustand des blossen Leidens aus der Dienstbarkeit der Sinne zur Selbsttätigkeit geweckt, und in seine Freiheit wiedereingesetzt zu werden."(V, S.154)

Die "Selbsttätigkeit" des Publikums wird also gerade an jenen Stellen in Gang gesetzt, wo es sich von den Vorgängen auf der

Bühne befremdet fühlt. Dies gilt für den Monolog als Ganzen, weil er das Handlungskontinuum unterbricht, und dies gilt für seine einzelnen Sentenzen, insofern sie das Redekontinuum unterbrechen. In den Reimen, die Schiller auch an anderen Stellen verwendet (13), stellt die dramatische Rede ihren eigenen Kunstcharakter aus. Dass die gereimten Zeilen innerhalb der Rede nicht völlig in diese integriert sind, begründet ihre ästhetische Freisetzungsfunktion und macht sie zu zentralen Stellen des Monologs (14). Sie sind aber gerade deshalb besonders leicht aus diesem Rede- und Publikumsbezug herauszubrechen. In Büchmanns "Geflügelten Worten" wird der isolierte, aus seinem Reim herausgesprengte Satz

"Es lebt ein Gott zu strafen und zu rächen"
 platt inhaltlich anschliessbar an neue Kontexte - ein beliebiges Versatzstück.

Im folgenden Monolog-Abschnitt erweist sich die distanzierende Funktion des Reims anhand von Tells Pfeil. Zunächst macht ihn Tell zum "Du", wie in den vorhergehenden Abschnitten Gessler:

"Komm du hervor, du Bringer bitterer Schmerzen,
 Mein teures Kleinod jetzt, mein höchster Schatz -
 Ein Ziel will ich dir geben, das bis jetzt
 Der frommen Bitte undurchdringlich war -
 Doch d i r soll es nicht widerstehn - "(II, S.417)

Schon in der kommunikativen Analogie des "Du" treffen für das Publikum Pfeil und Gessler zusammen; der Pfeil wird Gesslers verhärtetes Herz aufbrechen müssen, das Worten und "frommen Bitten" nicht zugänglich ist. Gesslers Tod wird zeigen, wie Rede auf die Taubheit der Macht stösst. Tells Rede findet nur beim Publikum offene Ohren. Auf der Bühne bleibt er mit seiner Waffe allein. Nur zu ihr findet er hier redend eine Beziehung: die "vertraute Bogensehne" wird zum "treuen Strang". Doch der Gefahr, die Waffe antropomorphisierend zum Fetisch zu machen, mit der sich Tell - und durch ihn das Publikum - allzu stark identifizieren könnte, entgeht Schiller mit einem Reim, der den Pfeil wieder zum "Er" macht:

"Entränn er jetzo kraftlos meinen Händen,
 Ich habe keinen zweiten zu versenden."

Das "Zwiegespräch" mit der Waffe ist von kurzer Dauer; in den gereimten Zeilen stellt sich die Monolog-Situation wieder her.

Diese Situation wird im nächsten Abschnitt thematisiert, aber nicht aufgehoben. An Tell vorbei, der sich auf die sprichwörtlich gewordene "Bank von Stein" setzen will, ziehen Wanderer "Über die Szene". Tell kommentiert das Geschehen, als sässe er im Zuschauerraum:

"Denn hier ist keine Heimat - Jeder treibt
 Sich an dem andern rasch und fremd vorüber,
 Und fraget nicht nach seinem Schmerz - Hier geht
 Der sorgenvolle Kaufmann und der leicht
 Geschürzte Pilger - der andächt'ge Mönch,
 Der düstre Räuber und der heitre Spielmann,
 Der Säumer mit dem schwer beladnen Ross [u.]."(II, S.417f)

Es ist mehr als ein visueller Ueberraschungseffekt, dass statt des längst erwarteten Vogts ein merkwürdiger Umzug verschiedenster Gestalten durch diese hohle Gasse kommt. Im Unterschied zu Tell bleiben sie stumm, keiner fragt den andern "nach seinem Schmerz". Ihr Aeusseres gibt für Tell wie für das Publikum nur Aufschluss über ihre Rolle, nicht über ihre Identität. "Fremd" ist das Stichwort, auf das hin diese Figuren aufzutreten haben. Auch Tells kommentierende Rede schafft auf der Bühne keine Öffentlichkeit. Doch in seine distanzierte Betrachtungshaltung schlägt die Betroffenheit ein, indem Tell in der fremden Fremdheit die eigene gespiegelt sieht. Hinausgerissen aus bequemer Unverbindlichkeit, reisst Tell auch den Zuschauer aus dieser Haltung, indem er sein eigenes "Geschäft" auf den Begriff bringt und mit einem Reim die "fremde" Situation sprachlich noch weiter verfremdet:

"Sie alle ziehen ihres Weges fort
 An ihr Geschäft - und m e i n e s ist der Mord!"

Tell reiht sich damit selbst in jenen Umzug ein, der visuell bezeichnet, was Tell als seinen "Schmerz" formuliert: "hier ist keine Heimat".

Dieser Umzug in der Mitte des Monologs ist eine Allegorie der Entfremdung. Denn er bringt vor die Augen der Zuschauer, wie Schiller im sechsten seiner Briefe "Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen" den Staat der Gegenwart beschreibt: als ein "kunstreiches Uhrwerk", "wo aus der Zusammenstückelung unendlich vieler, aber lebloser, Teile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet"(V, S.324). Dieses "Uhrwerk des Staats" - so heisst es an anderer Stelle - "muss gebessert werden, indem es schlägt, und hier gilt es, das rollende Rad während seines Umschwunges aus-

zutauschen"(V, S.316). Es ist deshalb nicht allein die Metaphorik, die diese Stellen mit Tells Zuruf an Gessler: "Fort musst du, deine Uhr ist abgelaufen!" verbindet (15), sondern die geschichtliche Situation eines entfremdeten Lebens. Wenn Schiller auch nicht den später geprägten Begriff der "Entfremdung" verwendet, so beschreibt er doch das Phänomen, dass der Staat seinen Bürgern "fremd" bleibt (V, S.325), mit desto größerer Präzision. Zugunsten eines abstrakten Ganzen wird "das einzelne konkrete Leben vertilgt"(ebd.), und jeder wird "anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen", "bloss zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft"(ebd.). Er bleibt als Träger einer bestimmten Rolle reduziert auf sie: man lobt am einen nur "die Memoire", am andern nur "den tabellarischen Verstand", an einem dritten nur "die mechanische Fertigkeit". Genauso erscheinen die Figuren des Umzugs durch die hohle Gasse nur unter dem Aspekt von Rolle und "Geschäft", unter den auch Tells "Mord" fällt. Eine blosser Identifikation des Zuschauers mit dem "Schmerz", den diese Erkenntnis Tell bereitet, wird aber durch den Reim verhindert. Im Auseintreten von visueller Wahrnehmung - der stumme Umzug - und rhetorischem Kommentar - Tells Rede davon - wird vielmehr die Entfremdung für den Zuschauer erfahrbar gemacht und Tells Monologsituation thematisiert. Denn es ist "des Lebens Fremde" - so Wallenstein in seinem Monolog (I, S.758) -, die verhindert, dass Rede Öffentlichkeit begründet. Nur der Öffentlichkeit des Theaterpublikums kann mitgeteilt werden, was auf der Bühne stumm bleiben muss. So trägt der Monolog als rhetorische Rolle den Abdruck der Entfremdung, und er ist zugleich ihr Ausdruck.

Darum tendiert der Monolog immer wieder zur Selbstentfremdung Tells. Wie schon kurz nach dem Anfang sieht sich Tell im folgenden Abschnitt erneut in der "dritten" Person, hier allerdings in einer Rolle, die "Heimat" verspricht: als "Vater" spricht er zu den "lieben Kindern"(II, S.418). Er evoziert nun nicht die schmerzhafteste Erinnerung des Apfelschusses, sondern die Idylle möglicher Heimkehr:

"Sonst wenn der Vater auszog, liebe Kinder,
Da war ein Freuen, wenn er wiederkam,
Denn niemals kehrt' er heim, er bracht euch etwas,
War's eine schöne Alpenblume, war's
Ein seltner Vogel oder Ammonshorn,
Wie es der Wanderer findet auf den Bergen -"

Aber aus dieser Idylle, in die der Zuschauer sich hineinträumt, reisst ihn Tell, indem er ihm die Augen für das öffnet, was er auf der Szene sieht:

"Jetzt geht er einem andern Waidwerk nach,
Am wilden Weg sitzt er mit Mordgedanken."

Alliterierend unterbricht Tell den eigenen Erinnerungsstrom; das "Er" steht nun für eine durch den Apfelschuss völlig pervertierte "Vater"-Rolle, in der Tell aber stellvertretend nicht nur für die Kinder, sondern auch für die in das "Euch" eingeschlossenen Zuschauer handelt. Waren die fiktiven Adressaten des Monologs, der Vogt und der Pfeil, vorher noch von den realen Adressaten im Zuschauerraum streng geschieden, so droht nun beides in eins zu fallen. Doch auch hier wird der identifikatorische Bann mit einem Reim gebrochen, noch bevor die Zuschauer zu Kindern werden:

"- Und doch an e u c h nur denkt er, lieben Kinder,
Auch jetzt - Euch zu verteid'gen, eure holde Unschuld
Zu schützen vor der Rache des Tyrannen
Will er zum Morde jetzt den Bogen spannen!"

An diesem letzten Reim im Monolog wird besonders deutlich, dass Schiller die Legitimation des Tyrannenmordes nicht um den Preis einer Entmündigung des Publikums will. Im Gegenteil: nachdem die entfremdete Situation des Mordes dem Publikum buchstäblich einsehbar geworden ist, kann Tell sich ihm als einer richtenden Instanz selbstbewusst stellen: Tell "steht auf" und tritt als ein "Ich" dem Zuschauer gegenüber. Ein "Jäger", der auf ein "edles Wild" lauert und nun den " M e i s t e r s c h u s s " tun will. Im Monolog ist jene Situation sichtbar geworden, die Tell nun tatsächlich zum "Kriegsschützen" und die hohle Gasse nun zum Handlungsraum macht.

Mit dem Monolog endet aber nicht die Entfremdung. Die "heitre Musik" der Hochzeit, die nun das Geschehen auf der Bühne bis in den Tod Gesslers hinein untermalt, ist ihr akustisch-ästhetischer Kontrapunkt. Sie löst den Zuschauer aus seinem auf Tell fixierten

Blick und gibt ihm auf eine andere Art jene "Freiheit", die sich Schiller von den Sentenzen für den Zuschauer verspricht. Tell hingegen bleibt im Bann seines mörderischen "Geschäfts".

Im Fortgang der Handlung wird dies dem Zuschauer durch das Mittel des Kontrasts deutlich gemacht. Denn im Gegensatz zum Meisterschützen Tell sieht der "Flurschütz" Stüssi, der nun zu ihm tritt, den vorbeiziehenden Hochzeitszug nur, als stünde dieser nicht unter der Bedingung der Entfremdung:

"Das ist der Klostermei'r von Mörlischachen,
Der hier den Brautlauf hält - Ein reicher Mann,
Er hat wohl zehen Senten auf den Alpen."(II, S.418f)

Tell hingegen sieht stumm auf das Geschehen und vertritt damit auf der Bühne den Zuschauer. Für diesen ist nun die naiv-schicksalsgläubige Position Stüssis überholt, der sich - "so geht die Welt nun" - in den "schweren" Zeiten an den häuslichen Herd zurückziehen will:

"Ja, wohl dem, der sein Feld bestellt in Ruh,
Und ungekränkt daheim sitzt bei den Seinen."(II, S.419)

Stüssis leichtes Parlando ist nach Tells gewichtigem Monolog für den Zuschauer schon Ausdruck seiner geschichtlichen Unbelastetheit; naiv überlässt er es dem Zuschauer, die Parzival-Frage nach Tells "Schmerz" zu stellen. In Tells kargen Antworten hingegen gerinnt geschichtliche Erfahrung zur Sentenz:

"Es kann der Frömmste nicht im Frieden bleiben,
Wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt."

Nur das Publikum, nicht Stüssi, kann diesen Satz mit Tells Erfahrungen konkretisieren und erkennt in seiner sententiösen Form den Ausdruck einer Entfremdung, die auch Tells Kommunikationsverhalten beschlägt. All dies geht verloren, wenn dieser Satz in Büchmanns Zitatenschatz isoliert wird: dort hört man ihn mit den Ohren Stüssis als eine allgemeine Wahrheit, je nach neuem Kontext richtig oder falsch, Ideologie.

Nur unter einer Konstellation der Perspektiven, wie sie schon durch den Anfang des Monologs angelegt wird, konstituiert sich auch das folgende Missverständnis zwischen Tell und Stüssi als Sinnzusammenhang. Denn Tell sieht nun - wie das Publikum seit Beginn der Szene - "oft mit unruhiger Erwartung nach der Höhe des Weges". So wird die scheinbare Verständigung auf der Bühne

vom Zuschauer als ein Missverständnis verstanden:

"Stüssi: 'Gehabt Euch wohl - Ihr wartet hier auf jemand?'
Tell: 'Das tu ich.'"

Die "Wahrheit des Diskurses" ereignet sich hier im "Widersinn des Handlungszusammenhangs"(16); der Ort dieses Ereignisses ist das Publikum. Denn nur nach den Erfahrungen des Monologs wird ihm einsehbar, wieso hier die Kommunikation auf der Bühne noch nicht gelingen kann. Bezogen auf das Theaterpublikum ist Tells Dialog mit Stüssi ein Monolog, sein Monolog aber ein Dialog.

Schon die ersten zeitgenössischen Rezipienten schienen aber nicht bereit, auf diesen Monolog dialogisch einzugehen. Tells Monolog war und ist eine der am meisten kritisierten Passagen des Stücks. Iffland, als ein Repräsentant des Theaters seiner Zeit, schrieb, nachdem er das Stück gelesen, aber noch nicht gesehen hatte:

"Als ich im Lesen an den Monolog Tells kam, ward ich sehr gespannt, als ich auf die zweite Seite gerieth, verlor sich diese Spannung; und da der Monolog zu Ende war, bemeisterte sich meiner eine wunderbare Empfindung. Das Bildnis Tells hatte den lieblichen Schimmer verloren, die Vernunft konnte den langsamen, vesten Vorsatz des Mordes begreifen; aber ich weiss nicht, was sich inwendig regte und mir zuflüsterte: so lange sollte Tell vor dem Morde nicht da stehen und mit sich allein dabei reden. Freilich heisst dies Reden eigentlich denken, und soll nicht Reden bedeuten; allein diese Bemerkung vergisst sich und Tell verliert sich darüber."(17)

Ablesbar ist an dieser Ablehnung des Monologs seine Leistung: die auf Handlung gespannte Erwartung des Publikums wird nicht sofort eingelöst. Statt dessen wird seine "Vernunft" angesprochen, die Tells Situation zu "begreifen" hätte. Insofern erfüllt sich die Wirkungsabsicht von Schillers Sentenzen, obwohl Iffland als routinierter Theaterpraktiker von einer allzu konventionellen Lesart des "Zeichens 'Monolog' in der Bühnen-Semiotik"(18) ausgeht. Denn Tells Rede ist nicht Zeichen für "Dencken", sondern bleibt als Rede Medium vernünftiger Kommunikation mit dem Publikum. Iffland liest ihn hingegen als nach aussen gestülpte Innerlichkeit und hat ihn bei einem Gastspiel in Hamburg 1805 selbst auch dementsprechend vorgetragen. Ein Augenzeuge berichtet:

"Iffland brauchte wenig Raum zu diesem Selbstgespräche, er tat einige hastige Schritte, setzte sich rasch nieder, sprang wieder auf, so wie es in seinem Innern heftig stürmte, und umfasste krampfhaft die Armbrust mit den beschwörenden Worten: Nur jetzt noch halte fest usw. Meine ganze Seele war für das Übrige in der Welt abgeschieden während der Aufstellung dieser grässlichen Gedankenreihe und mir war, als ob ich aus einem lebendig-äusserlichen Traum erwachte, als der Künstler sein grosses Werk geendet hatte."(19)

In solchem Spiel, in welchem der Zuschauer sich an Tell identifikatorisch ebenso klammert wie dieser an seine Armbrust, wird Iffland nicht nur zum Kronzeugen zeitgenössischer Theaterpraktiken. Er zeigt auch, dass es ein Inszenierungsproblem ist und bleibt, diesen Monolog zu sprechen. Es scheint eine extreme Alternative zu diesem Identifikationstheater, wie der Hamburger Theaterdirektor Herzfeld zur gleichen Zeit den Monolog sprach:

"Ganz pathetisch, mit gespreizten Gesten, wurde er vorge-
tragen, und jedes stark betonte Wort an das Publikum
adressiert, recht wie ein Zahnarzt, der seine Tinkturen
dem versammelten Plebs anpreist."(20)

Vor einer solchen Alternative fällt der Augenzeuge beider Auf-
führungen, der Schauspieler Carl Ludwig Costenoble, sein Urteil
eindeutig zugunsten der Identifikation. Gegen solche Bedürfnisse
weckt Schillers Monolog produktive Irritation; verstört wird ein
Zuschauer, der sich in der "Heimat" der Identifikation einfinden
möchte, mit einem Monolog, der in der hohlen Gasse selbst keine
"Heimat" findet. Diese Fremdheit galt es hier interpretierend
zurückzugewinnen: Tells verfremdetes Reden als Ausdruck der Ent-
fremdung und - bezogen auf die "Freiheit" des Publikums - auf
ihre Ueberwindung. Und als Stachel gegen jene Wirkungsgeschichte
des Monologs, die sich mit Zitaten aus Tells blosser Rede heimat-
lich einrichtet.

1.2. Der "Wilhelm Tell", als Rühr-Stück betrachtet.

In der ambivalenten Interpretierbarkeit des Monologs - ganz
auf Identifikation oder ganz auf Distanz - spiegelt sich die
wirkungsästhetische Diskussion der Zeit. Schiller hat nach Iff-
lands Kritik den Monolog auf Tells "Situation" und seinen "Empfin-

dungszustand" zurückgeführt und mit einer auch heute noch be-
fremdlichen Wendung als das "Rührende des Stücks" verteidigt:

"Gegen Empfindungen lässt sich durch Argumente nicht strei-
ten. Tells Monolog, das beste im ganzen Stück, muss sich
also selbst erklären und rechtfertigen. Gerade in dieser
Situation, welche der Monolog ausspricht, liegt das Rührende
des Stücks, und es wäre gar nicht gemacht worden, wenn nicht
diese Situation und dieser Empfindungszustand, worinn Tell
sich in diesem Monolog befindet, dazu bewogen hätten."(21)

Schiller erklärt so den Monolog zur zentralen Stelle; das "Rühren-
de" des ganzen Stücks spreche sich hier aus. Was mit diesem Be-
griff gemeint ist, muss sich deshalb aus einer wirkungsästheti-
schen Interpretation weiterer Stellen ergeben. Seine Spannweite
wird an jenen beiden Szenen ablesbar, die den Monolog als Zentral-
stelle umgeben: Attinghausens und Gesslers Tod.

In bezug auf das Zusammenspiel von Rede und Handlung auf der
Bühne vor dem Auge des Zuschauers ist die Szene von Attinghausens
Tod ein genaues Gegenstück zum Tell-Monolog. Denn hier wird die
Rede unterbrochen, nicht aber die Handlung. Attinghausen stirbt,
nachdem er eine Vision kommender Freiheit entwickelt hat, in
der kein Ort "dem andern fremd" ist (II, S.413) - eine unentfrem-
dete Existenz erhält hier visionär ihre politische Dimension,
noch bevor Tell monologisch die eigene Entfremdung als aktuelle
Realität dem Zuschauer zeigt. In dieser Hinsicht sind Attinghau-
sens später vielzitierte letzte Worte mehr als integrationsstif-
tende Leerformeln:

"Seid einig - einig - einig - "

Er fällt in das Küssen zurück - seine Hände halten entseelt
noch die andern gefasst. Fürst und Stauffacher betrachten
ihn noch eine Zeitlang schweigend, dann treten sie hinweg,
jeder seinem Schmerz überlassen. Unterdessen sind die Knechte
still hereingedrungen, sie nähern sich mit Zeichen eines
stillern oder heftigern Schmerzens, einige knien bei ihm
nieder und weinen auf seine Hand, während dieser stummen
Szene wird die Burgglocke geläutet."(II, S.413)

Schiller zieht hier alle Register des zeitgenössischen Rührstücks;
wenn er noch im Sinne von Lessing in der Schrift "Ueber den Grund
des Vergnügens an tragischen Gegenständen" den Begriff der "Rührung,
in seiner strengen Bedeutung", als "die gemischte Empfindung des
Leidens und der Lust am Leiden" definiert hat (V, S.134), so wird

solche Wirkung hier angestrebt. Der Zuschauer wird der Handlung ausgeliefert, ohne dass durch gleichzeitige Rede auch an seine Vernunft appelliert würde. Der "Schmerz", den Tell in der hohlen Gasse bereden wird, bleibt hier stumm. Jeder ist mit ihm allein. Ueber diesen "Schmerz" wird der Zuschauer der Oeffentlichkeit der Bühne identifikatorisch genähert, die - personifiziert in Fürst, Stauffacher und den Knechten - ihre Emotion der Theateröffentlichkeit vorlebt und ihr die "eigenen Empfindungen vorempfindet"(22). Es ist diese "Gleichschaltung" der Emotionen, gegen die sich Brechts Konzept vom "nichtaristotelischen Theater" kritisch abstösst (23). Diese Kritik jedoch ist zumindest bei Schiller mehr als auf diesen selbst auf seine Wirkungsgeschichte zu beziehen, die sich nun anschickt - an Ifflands Monolog liess sich dies ablesen - Schillers Textpartitur identifikatorisch auszuschlachten.

Dies gilt auch für Attinghausens letzte Worte. Zwar wird das "Seid einig - einig - einig - " durch die anschliessende Unterbrechung der Rede mit emotionalen Konnotationen aufgeladen, die es in der Wirkungsgeschichte zu einem der am meisten gebrauchten Versatzstücke machen. Aber hier bleibt Schiller nicht stehen: Rudenz bricht in die durch Identifikation gestiftete Gemeinschaft von Bühne und Publikum ein, um diese sein "geändert Herz" "sehen" zu lassen. Vor dieser Instanz - nicht mehr vor Attinghausen - muss sich Rudenz nun bewähren. Attinghausens letzte Worte werden nämlich von Stauffacher angeführt, um die Verbrüderung zwischen dem Ritter Rudenz und dem Bauern Melchtal herbeizuführen (II, S.414). Am Handschlag, der die Versöhnung besiegelt, wird so innerhalb des Stücks die pragmatische Funktion des Zitierens, wie sie ausserhalb seines Handlungszusammenhangs verloren gehen muss, für den Zuschauer unmittelbar sichtbar.

Auch beim Tod Gesslers ist das Auge des Zuschauers die zentrale Instanz. Im Gegensatz zur Szene bei Attinghausens Ableben wird es sich hier aber in keinem Moment mit Tränen verschleiern. Die Parallele zeigt den Kontrast: auch Gessler wird vom Tod mitten in einer Rede über die politische Zukunft des Landes überrascht.

Seine Vision ist aber nicht die Überwundener Fremdheit, sondern die neuer Gesetze, gesteigerter Unterdrückung:

"Doch es soll anders werden, ich gelob es,
Ich will ihn brechen diesen starren Sinn,
Den kecken Geist der Freiheit will ich beugen.
Ein neu Gesetz will ich in diesen Landen
Verkündigen - Ich will - '
Ein Pfeil durchbohrt ihn, er fährt mit der Hand ans Herz
und will sinken. Mit matter Stimme:
'Gott sei mir gnädig!'"(II, S.423)

Genau konträr zu Attinghausens Tod wird hier die Rede nicht unterbrochen; auch die Musik des Brautzuges, mit der sich das Ende von Tells Monolog angekündigt hatte, dauert fort. Rede kommentiert, was Harras nicht zufällig als ein "grässliches Ereignis" bezeichnet: bedeutet doch "Ereignis" zu Schillers Zeit noch das "vor Augen Kommende, Sich-Zeigende"(24).

Was sich hier ereignet, reisst den Zuschauer nicht mit, sondern wird ihm gezeigt. Dies leistet die Oeffentlichkeit der Bühne. Kritisch sehend umsteht sie den sterbenden Gessler, statt Mitleid herrscht auf der Bühne wie im Zuschauerraum "fühlloses Grausen":

"Die ganze Hochzeitsgesellschaft umsteht den Sterbenden mit einem fühllosen Grausen.

Stüssi: 'Sieh wie er bleich wird - Jetzt, jetzt tritt der Tod
Ihm an das Herz - die Augen sind gebrochen.'

Armgard hebt ein Kind empor:
'Seht Kinder, wie ein Wüterich verscheidet!'"(II, S.424)

In diesem "Sieh" Stüssis, das von Armgard wiederholt wird, ist ein Gestus im Sinne Brechts vorweggenommen: gezeigt wird, was man zwar ohnehin sieht, was aber erst durch die distanzierende Wirkung des Zeigens eine gesellschaftliche Dimension erhält (25). Adressat ist ein im Monolog konstituiertes Publikum, für das nun visuell wird, was im Monolog nur erst das fiktive "Du" von Tells Rede war: Gessler, Tells Pfeil, die Kinder. Nur auf dem Hintergrund von Tells Rede weiss es das Sichtbare zu deuten. Denn Tell hat mit dem Pfeil Gessler an jener Stelle getroffen, die nach Tells Worten "der frommen Bitte undurchdringlich war": im Herzen. Unter der Bedingung äusserster Entfremdung muss so Tells Geschoss Tells vernünftige Rede ersetzen, um das metaphorische Zentrum aller Gefühle real zu treffen. Darin ist Gessler dem Zuschauer

im Theater genau entgegengesetzt: bei Gessler, der taub blieb für die Bitten Armgards und blind für die drohende Gefahr, entsprechen sich Sehen und Fühlen erst im Tod, wenn Auge und Herz "gebrochen" sind. Der Zuschauer hingegen, angesprochen durch Tells Rede, mitgerissen durch Armgards flehende Bitten und distanziert durch das als "Ereignis" veröffentlichte Sterben Gesslers, öffnet Auge und Herz.

In dieser Darstellungsweise konstituiert sich beim Tod des Tyrannen das Publikum als jene Gegeninstanz, die an seiner Stelle "Recht zu sprechen" hat. Denn nach dem Durchgang durch den Monolog ist Gesslers letzter Stossseufzer, mit dem er "Gott" um Gnade bittet, auch ein Appell ans Publikum, über solche göttliche Legitimation von Macht zu urteilen. Das Publikum ist der primäre Adressat all jener religiösen Appelle, die den Rahmen der Bühnenhandlung transzendieren (26). So für Gesslers Gelöbnis, dem Land ein "neu Gesetz" aufzuzwingen, das Tell durchkreuzt, indem er den eigenen "furchtbaren Eidschwur" einlöst, den ausser Gott nur das Publikum kennt. Dass dieses Gott vertritt, belegt schlagend der Schluss der Szene: die "Barmherzigen Brüder" - sie führen das "Herz" im Namen, das Gessler, nicht aber dem Publikum fehlt - machen mit einer gereimten und wiederholten Sentenz den Zuschauer zum "Richter", der im Theater das göttliche Gericht über Gessler antizipiert:

"Bereitet oder nicht, zu gehen,
Er muss vor seinen Richter stehen." (II, S.425)

Erst im Nacheinander der drei bisher untersuchten Szenen entfaltet sich die volle Wirkungskraft von Schillers Dramaturgie. Wie der "Tell" nach Schillers Vorstellung als "ein Volksstück Herz und Sinne interessieren" soll (27), ergibt sich hier aus der ganzen Spannweite zwischen Identifikation und Distanz. Dominiert bei Attinghausens Tod die Identifikation sprachloser Rührung, so kehrt sich dies bei Gessler um in die Distanz des "fühllosen Grausens". Tells Monolog nimmt diesbezüglich nicht nur im Handlungsablauf eine Mittelstellung ein: im beschriebenen Prozess des Monologs entwickelt sich zwischen dem Publikum und Tell Identifikation und Distanz zur dialektischen Einheit (28).

Wie sich gerade darin jener Begriff der "Rührung" akzentuiert, mit welchem Schiller den Monolog als Zentralstelle des Stücks verteidigt hat, ist durch einen Blick auf Schillers ästhetische Schriften zu erhellen.

Hatte Schiller in der Schrift "Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" den Begriff der "Rührung" noch in der "strengen Bedeutung" Lessings verwendet, so entwickelt er im Aufsatz "Ueber die tragische Kunst" die Mitleidensästhetik Lessings weiter. Gegen das passive Leiden will Schiller die "selbsttätige Kraft" der Seele aktivieren,

"denn eben im Kampfe derselben mit dem Leiden der Sinnlichkeit liegt der hohe Genuss, den uns die traurigen Rührungen gewähren." (V, S.158)

Deshalb müssen, so heisst es weiter, die Empfindungen des Leidens "periodenweise geschickt unterbrochen, ja von entgegengesetzten Empfindungen abgelöst werden" (ebd.). Zuletzt dominiert gar im "Wechsel der Empfindungen" das selbsttätige Vermögen:

"Unaufhörlich muss dieses geschäftig sein, gegen den Zwang der Sinnlichkeit seine Freiheit zu behaupten, aber nicht früher als am Ende den Sieg erlangen, und noch weit weniger im Kampf unterliegen; sonst ist es im ersten Falle um das Leiden, im zweiten um die Tätigkeit getan, und nur die Vereinigung von beiden erweckt ja die Rührung. In der geschickten Führung dieses Kampfes beruht eben das grosse Geheimnis der tragischen Kunst; da zeigt sie sich in ihrem glänzendsten Lichte." (ebd., S.158f)

Entscheidend für die wirkungsästhetische Interpretation des "Tell" ist nicht nur, wie hier genau entsprechend der Sequenz der drei vorgelegten Szenen zuletzt die "Selbsttätigkeit" in der "Rührung" dominiert. Entscheidend ist auch, wie politische Metaphorik in die ästhetische Diskussion eindringt: nicht bloss inhaltlich und nicht bloss im "Tell" geht es auf dem Theater um einen "Kampf" um die "Freiheit".

Den Briefen "Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen" ist diese politische Terminologie weit mehr als eine blosser Metapher. Die Weiterentwicklung der Französischen Revolution schreibt sich ihnen grundlegend ein. "Freiheit" erhält für Schiller zum Ausrufe- nun auch ein Fragezeichen. Daraus entsteht ein ästhetisches Konzept, das eine tiefe Wurzel in Schillers theoretischer Beschäftigung mit den Wirkungsmöglichkeiten des Theaters hat. Denn ganz

ähnlich wie im "Kampf" zwischen Sinnlichkeit und Selbsttätigkeit des Aufsatzes "Ueber die tragische Kunst" gelingt hier die Vermittlung von Form- und Stofftrieb, von Aktivität und Passivität, im Schönen nur unter Preisgabe ihres Gleichgewichts zugunsten der Form. Diese dominiert denn auch in den letzten von Schillers Briefen. Als Betrachtungshaltung ist sie ganz eindeutig auf das Theater hin gedacht: Erst wenn der Mensch die Welt in seinem "ästhetischen Stande" ausser sich stellt und sie "betrachtet", tritt er in ein "liberales Verhältnis" zum Weltall, das ihn umgibt, heisst es im 25. Brief:

"Die Betrachtung (Reflexion) ist das erste liberale Verhältnis des Menschen zu dem Weltall, das ihn umgibt. Wenn die Begierde ihren Gegenstand unmittelbar ergreift, so rückt die Betrachtung den ihrigen in die Ferne, und macht ihn eben dadurch zu ihrem wahren und unverlierbaren Eigentum, dass sie ihn vor der Leidenschaft flüchtet. Die Notwendigkeit der Natur, die ihn im Zustand der blossen Empfindung mit ungeteilter Gewalt beherrschte, lässt bei der Reflexion von ihm ab, in den Sinnen erfolgt ein augenblicklicher Friede, die Zeit selbst, das ewig Wandelnde, steht still, indem des Bewusstseins zerstreute Strahlen sich sammeln, und ein Nachbild des Unendlichen, die F o r m, reflektiert sich auf dem vergänglichen Grunde." (V, S. 391)

Als solche Haltung der "Betrachtung (Reflexion)" wird nun auch - in "Ueber naive und sentimentalische Dichtung" - die "Rührung" definiert:

"Dieser [= der sentimentalische Dichter] r e f l e k t i e r t Über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird, und uns versetzt." (V, S. 459)

Wenn "Rührung" nun ganz auf die "Reflexion" gegründet wird, so zeugt dies von der Distanz, die Schiller in der eigenen Reflexion von dem von Lessing begründeten und von Iffland so erfolgreich vermarkteten Mitleidenstheater nimmt.

Solche Distanz produziert auch der in diesem Sinne "rührende" Tell-Monolog. Aber die "Reflexion", welche die ästhetischen Briefe fordern, erfüllt sich nicht auf der Bühne. Tell ist nicht einfach der "ästhetische Mensch", in dem sich der ästhetische Staat individuell verkörpert (29). Seine Monologsituation, in der sich die Entfremdung von möglicher Gemeinschaft ausdrückt, spricht dagegen. Vielmehr muss die Stelle aus dem 25. Brief auf jene ästhe-

tische Erfahrung bezogen werden, die der Zuschauer in der hohlen Gasse macht: für ihn wird die Handlungszeit stillgelegt, damit seine Reflexion eintreten kann. Das Prinzip der "Unterbrechung", das Benjamin als grundlegend für Brechts Theater erklärt hat (30), erweist sich auch hier als Bedingung für Reflexion: die Unterbrechung der Rede durch Sentenzen und Reime verhindert, dass der Zuschauer durch blosser Identifikation mit Tell in den Bann jener Entfremdung gerät, unter der Tells Rede als Monolog steht. Nur insofern als Tells Monolog den Zuschauer damit in das von den ästhetischen Briefen verlangte "liberale Verhältnis" zum Dargestellten versetzt, ist er schon in ihrem Sinn jene "schöne Mitteilung", welche die "Gesellschaft" "vereinigt" (V, S. 406). Der Konvergenzpunkt des "Wilhelm Tell" mit den "Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" liegt also nicht, wie die Forschung immer wieder unterstellt (31), auf der Bühne, sondern in der Interaktion Bühne-Zuschauer. Erst so gesehen werden die Briefe "Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen" zu Schillers grossem Organon für das Theater.

Da diese Interaktion primär eine visuelle ist, wird sie immer dann thematisiert, wenn auf der Bühne vom "Auge" die Rede ist. Nicht drastischer lässt sich dies dem Zuschauer vor Augen führen als in der Blendung des alten Melchtal. Die Macht, die blendet, ist aber selbst verblendet. Ihr Standpunkt ist ein eigentlich anti-ästhetischer, der das Interaktionsgeflecht von Sehen, Reden und Handeln aufspaltet und es vom "Herzen" als eigentlichem Handlungszentrum trennt. Gessler entlarvt seinen pervertierten Begriff von "Kunst", wenn er Tell zum Apfelschuss auffordert:

"[.] d e r ist mir der Meister,
Der seiner Kunst gewisse ist Überall,
Dem's Herz nicht in die Hand tritt noch ins Auge." (II, S. 397)

Tell wird zu dieser pervertierten Kunst gezwungen. Ausserhalb dieses Machtzusammenhangs steht nur das Auge des Zuschauers, welches die Blindheit der Macht sehend erkennt (32). Wenn Rudenz in der entscheidenden Begegnung mit Berta bekennt:

"Berta! Welch einen Blick tut Ihr mir auf!" (II, S. 388)
so zeigt er damit, dass er unterwegs ist zu einer ästhetischen Haltung, wie sie sich auch beim Zuschauer entwickelt. Für beide

gilt, was der 27. Brief für den Menschen schlechthin postuliert:

"Sobald er anfängt, mit dem Auge zu genießen und das Sehen für ihn einen selbstständigen Wert erlangt, so ist er auch schon ästhetisch frei und der Spieltrieb hat sich entfaltet." (V, S. 397)

Es ist darum kein Zufall, dass Schiller zum "Wilhelm Tell" eine Gattungsbezeichnung setzt, wie sie sonst keines seiner vollendeten Dramen trägt. "Wilhelm Tell" ist - in Verknüpfung der zwei entscheidenden Begriffe aus Schillers Theorie der ästhetischen Erziehung - ein "Schauspiel".

Als Komplement von Theorie und Praxis sind die Briefe "Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen" und der "Wilhelm Tell" auch in gleicher Weise politisch gedacht.

"Sobald es Licht wird in dem Menschen, ist auch ausser ihm keine Nacht mehr",

heisst es unmittelbar nach der zitierten Stelle über "Betrachtung (Reflexion)" im 25. Brief, und es sei 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." (V, S. 391)

Schiller hat in der Eröffnung von "Wallensteins Tod" dieses Mythologem schon auf die Bühne gebracht (33). Aber genau konträr zu Wallenstein setzt Schiller den Zuschauer in seinem Theater nicht unter den prekären Handlungszwang einer äusseren "Revolution" - dieser astronomische Begriff wird zu Schillers Zeit zum politischen. Im ästhetischen Spiel des Theaters erfährt der Zuschauer vielmehr gerade jenes "liberale Verhältnis" zur Welt, das in ihr zu verwirklichen nach Schillers Meinung in der Französischen Revolution gescheitert ist. In politischer Terminologie beschreibt Schiller die ästhetische Freiheit, weil sie die politische meint. So heisst es weiter im 25. Brief:

"Aus einem Sklaven der Natur, solange er sie bloss empfindet, wird der Mensch ihr Gesetzgeber, sobald er sie denkt. Die ihn vordem nur als M a c h t beherrschte, steht jetzt als O b j e k t vor seinem richtenden Blick."

Beispielhaft konstituiert sich der "richtende Blick" des Zuschauers gegenüber der hohlen Gasse. Im Spiel von Identifikation und Distanz, das Tells Monolog auslösen will, wird aus dem Theaterpublikum je-

ne bürgerliche rasonnierende Oeffentlichkeit, in welcher der Mensch, der noch als "Subjektum" der Obrigkeit unterworfen ist, zum Subjekt wird (34). Wenn der Tyrann stirbt, so ist dieser Mensch bereit, selbst als "Gesetzgeber" tätig zu werden.

Im Appell an ein moralisch urteilendes Publikum begründet Schiller so die Schaubühne auch als politische Anstalt. Schon drei Jahre vor der Französischen Revolution hatte Schiller in der Ankündigung zur "Rheinischen Thalia" als "Weltbürger, der keinem Fürsten dient" (V, S. 828), das Publikum zum "Souverän" proklamiert:

"Das Publikum ist mir jetzt alles, mein Studium, mein Souverän, mein Vertrauter. Ihm allein gehör ich jetzt an. Vor diesem und keinem andern Tribunal werd ich mich stellen." (V, S. 829)

Dies gilt auch noch fast zwanzig Jahre später, bei der Auseinandersetzung Schillers mit Iffland um den "rührenden" Tell-Monolog und um die umstrittene Parricida-Szene. Denn was Schiller an Iffland dazu schreibt, ist nicht nur konsequenter Ausdruck von Schillers eigener subjektiver Souveränität, sondern auch dafür, dass er erst recht das Publikum als Souverän anerkennt:

"Der Casus gehört vor das poetische Forum und darüber kann ich keinen höheren Richter als mein Gefühl erkennen." (35)

1.3. Wilhelm Tell, Bürger der Französischen Revolution.

Schillers "Wilhelm Tell" ist nicht nur über jenes ästhetische Konzept, das durch die "Schönheit" zur "Freiheit" wandern will (V, S. 314), als ihre Antithese mit der Französischen Revolution verbunden. Erst recht wird er zum Gegenentwurf, indem er sich eines ihrer zentralen Symbole auf seine Weise bemächtigt. Der Revolutionär Tell tritt auf ästhetisch revolutionäre Weise auf.

Um diese Dialektik sichtbar zu machen, ist es notwendig, die inhaltlichen Bezüge des "Tell" zu seinem historischen Umfeld herzustellen. Zwingend wird eine solche Rekonstruktion aber vollends im Blick auf seine spätere Wirkungsgeschichte. Denn häufig genug riss diese den "Tell" aus seinem Entstehungskontext völlig

heraus, um über ihn beliebig zu verfügen. Gegen solche Verfügungbarkeit ist "Tell" wenigstens punktuell an eine historische Situation anzuketten, in der das Thema in aller Munde war. Einzutreten ist in einen Tell-Diskurs (36), in den Schillers "Tell" mit seiner Entstehung eintritt.

Schon auf die Darstellung dieser Entstehung fällt der Schatten der Wirkungsgeschichte: Hartnäckig hält sich als Erbschaft der Hochstilisierung der Klassik zum einsamen Gespräch der Dichterrfürsten Goethe und Schiller das Klischee, dass Schiller durch Goethe auf den Tell-Stoff aufmerksam gemacht worden sei. Tell als Mitbringsel von Goethes Schweizer Reise 1797. Dagegen fällt aber auf, dass Goethe in seinem Brief vom 14. Okt. 1797, den jede gängige Erläuterung zur Entstehungsgeschichte des "Tell" an den Anfang stellt (37), Schiller nicht etwa die "Fabel vom Tell" erzählt, sondern nur von seinem Plan, sie episch zu behandeln, berichtet - der Stoff wird also als bekannt vorausgesetzt. Schiller selbst hat seine Beschäftigung mit dem Stoff ausdrücklich auf die "Nachfrage nach diesem Stück" und auf umlaufende Gerüchte zurückgeführt, er sei bereits an der Arbeit an "einem Wilhelm Tell" (38). In solchen Gerüchten kondensiert ein Tell-Diskurs, dem die Französische Revolution zu internationaler Aktualität verholfen hat. Der Jakobiner Collot d'Herbois zielt bei der Aufstellung einer Tellbüste im Jakobinerklub am 7. Juli 1794 auf diese Internationalität, wenn er ausruft:

"Die freien Menschen aller Länder sind wie mit einem elektrischen Draht unter sich verbunden. Wir wohnen der Entstehung eines neuen Handels bei. Stellen wir uns an seine Spitze und laden wir den Künstler ein, dessen Werk wir hier bewundern, massenweise kleine Tellen in die Schweiz zu schicken." (39)

Es entspringt freilich revolutionärer Ueberschätzung des Tell, wenn dieser Jakobiner sich den Export der Revolution vom Export von Tellstatuetten verspricht. Denn die Tellfigur hat, besonders bevor sie durch Schiller für lange Zeit endgültig definiert erscheint, mehrere Gesichter. Der "neue Handel", der hier entstehen soll, hat alte Wurzeln in verschiedenen Böden. Die moderne Metapher vom "elektrischen Draht" eignet sich nicht, um die innere Spannung der Tell-Tradition zu erfassen - es drohen Kurzschlüsse.

Für die Schweiz, das Ursprungsland des Mythos, ist die Tell-Tradition bereits verschiedentlich dargestellt worden. Im Hinblick auf die spätere schweizerische Wirkungsgeschichte von Schillers Schauspiel, die im Zentrum dieser Untersuchung stehen wird, ist es wesentlich, dass Tell hier schon seit der frühen Neuzeit zwei Gesichter hat: Tell als Verkörperung des eidgenössischen Selbstbewusstseins im Stil des alten Tellenliedes, und Tell als Schutzpatron aller Unterdrückten lange vor der Französischen Revolution (40). Dieser zweite Tell war in den eidgenössischen Bürgerkriegen des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts von den Bauern ins Feld geführt worden, dieser Tell wird von den Intellektuellen der Aufklärung gegen die Obrigkeit mobilisiert. Die eigene erlaubt es allerdings höchstens, gegen eine fremde zu polemisieren; darum lehrt in Hallers "Alpen" ein Greis auch nur,

"Wie eitler Fürsten Pracht das Mark der Länder frisst,
Wie Tell mit Kühnem Mut das harte Joch zertreten,
Das Joch, das heute noch Europens Hälfte trägt; [...]." (41)

Diese Stelle trägt den Keim des Umschlags vom subversiven zum integrativen Tell schon in sich: die Verherrlichung der alten Revolution erklärt indirekt eine neue im eigenen Land für unnötig.

Hallers Zeitgenosse Samuel Henzi hingegen entfaltet die ganze aufklärerisch-revolutionäre Sprengkraft des Mythos gegenüber der absolutistischen Anmassung der Macht. Seine Verschwörung in Bern 1749 scheitert, doch sein Tell-Drama "Grisler, ou l'ambition punie" erscheint postum, allerdings anonym. Sein Schluss ist eine Apotheose siegreicher Moral über eine unmoralische Macht: der todwunde Grisler wird herbeigetragen, er bekennt die Irrtümer des Despotismus, segnet die Ehe seines Sohnes mit Tells Tochter und stirbt. Tell beklagt, zur Leiche gewendet, die "tardive vertu" Grislers, deren erster Strahl im Schatten seines Todes untergehe (42). Henzis Polemik gegen den Absolutismus im Namen der "vertu" und im Namen Tells ist im Unterschied zu der vieler Zeitgenossen keine rein literarische geblieben: in seinem Memorial von 1749 bezeichnet er die "Wattenwyl" und "Steiger" als jene, die den "Grisler" spielen (43).

Auch als Integrationsfigur hat Tell dann eine kritische Funktion, wenn sich in seinem Zeichen eine Öffentlichkeit begründet, die zur Ueberwindung des Absolutismus beiträgt. In der "Helvetischen Gesellschaft", in der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fortschrittliche Patrioten aus der ganzen Schweiz über alle Sprach- und Konfessionsgrenzen treffen, ist Tell in dieser Rolle allgegenwärtig (44). Ganz im Stil des zeitgenössischen Theaters wird er hier zum vorgestellten Rühr-Stück: ein zeitgenössisches Gedicht von Leonhard Meister lässt ganze Tränenströme auf Tells Knaben herabregnen (45), und der Pokal von A. Trippel, der nach 1882 an den Versammlungen zum Gesang von Lavaters "Schweizerliedern" mit "Schweizerblut" gefüllt kreist, wird von einem Tell getragen, der sich nach dem Apfelschuss zu seinem Knaben niederbeugt - die Armbrust hat er schon abgelegt (46). Das Entfachen der patriotischen Flamme im Zeichen Tells, den diese aufklärerische Elite zu popularisieren versucht, erweist sich aber als Spiel mit dem Feuer, wenn der alte, subversive Tell des Bauernkrieges wieder erscheint. Noch kurz vor dem Untergang der alt gewordenen Eidgenossenschaft taucht in Winterthur zum Schrecken der Stadtbürger eine Rotte bewaffneter Bauern mit einem Tell samt Knaben auf (47), und in der Waadt wird gar ein Fest zur Erinnerung an den Bastille-Sturm, an dem ein Tell mit französischer Kokarde auftritt, von Bern mit Truppen niedergeschlagen (48). Die Obrigkeit weiss nicht, wovor sie sich mehr fürchten soll: vor dem alten schweizerischen oder dem neuen französischen Tell.

Auch in Frankreich hat Tell schon vor der Revolution eine Tradition, die allerdings literarisch bleibt (49). Es ist eine Diskussion um die Historizität der Sage, nicht um ihren kritischen Gehalt, die Voltaire mit seiner spitzen Bemerkung über den Apfelschuss auslöst, der ihm "bien suspecte" erscheint (50). Auch das Drama "Guillaume Tell" von Antoine-Marin Lemierre scheint trotz seines verbalen Radikalismus an keine absolutistische Tabus zu rühren: obwohl sich Tell als "citoyen", "lassé de l'esclavage" bezeichnet (51), wird das Drama 1766 von den Schauspielern des Königs uraufgeführt. An ihm deutet sich die Dialektik von revo-



A. Trippel: Tell und sein Sohn,
(1782). (Stunzi, S. 79)

lutionärer Botschaft und klassizistischer Form an. Denn erst eine Neuinszenierung von 1786, welche den Apfelschuss nun direkt auf die Bühne und vor das Auge des Zuschauers bringt, verschafft dem Stück noch unter dem Absolutismus eine breite Popularität.

Nach Ausbruch der Revolution wird Lemierres Drama zu deren Seismograph: es wird ab 1790 regelmässig aufgeführt. Im grossen Theaterboom der Republik beschliesst der Konvent 1793, den "Tell" zusammen mit Dramen über Brutus und Gracchus dreimal wöchentlich aufführen zu lassen - die Republik übernimmt für eine der drei Aufführungen die Kosten (52). Im folgenden Jahr, in dem man in Frankreich bei Wilhelm Tell schwört, die Revolution gegen Oesterreich zu verteidigen, und in dem die Jakobiner mit einem grossen Fest ihre Tellstatuette als Kriegserklärung an Oesterreich aufstellen, erhält Lemierres Drama einen aktualisierenden Untertitel: "Guillaume Tell ou les Sansculottes Suisses". Unter dem Direktorium schliesslich überwacht das "Bureau Central" die Reaktionen des Publikums während der Tellaufführungen. Die eingeschleusten Spitzel berichten, dass zwei Leute an der Stelle geklatscht hätten, wo Melchtal sagt: "Ich bedaure den Verlust meiner Augen nicht, wenn nur mein Zustand in Euch Gefühle der Freiheit hervorzurufen vermag". Dialektik der Revolution - und einer aufs Auge bezogenen Aufklärung: das Publikum habe die zwei Klatscher sofort als Jakobiner erkannt und beschimpft.

Im Propagandastrom der Jakobiner wird Tell zum verallgemeinerten Abzeichen revolutionärer Gesinnung. Insbesondere der "elektrische Draht" zwischen Frankreich und der Schweiz ist ganz mit Tell geladen. Die Mitglieder des Schweizerklubs in Paris bezeichnen sich als "descendants" oder "compatriotes" von Tell (53), an den auch Robespierre in einem Aufruf an die Schweiz erinnert (54). Pestalozzi, seit 1792 Bürger der Französischen Revolution, bietet sich unter dem Gütezeichen "Tell" an, die Schweizer Geschichte von Johannes von Müller ins Französische zu übersetzen (55), und er stellt in einem Aufruf ans französische Volk zum Kartoffelanbau gar eine Verbindung zwischen der stoischen Ruhe von Tells Kind und der Tugend des Kartoffelessens her (56). Tell eignet sich als Träger dieses Diskurses, weil hier seine zwei alten Sei-

ten verschmelzen: er wird zum Zeichen revolutionärer Integration. Mit Brutus zusammen marschiert er an den jakobinischen Festumzügen mit (57) und ziert mit ihm das Medaillon der "Vertus Républicaines" (58). Integrationssymbol bleibt er auch dann noch, wenn diese Tugenden nicht mehr gefragt sind. So findet der inszenierte jakobinische Tell-Kult eine bezeichnende Fortsetzung: das 1798 erbaute französische Kriegsschiff "Guillaume Tell" entkommt nur knapp aus Napoleons Niederlage bei Abukir (59). Am Bug des Schiffes rettet hier Napoleon ein bekanntes Symbol für seine eigenen Zwecke: Tell als Galionsfigur.

Nun erstaunt es nicht mehr, dass nach dem Einmarsch der Franzosen 1798 in der Schweiz Tell vielfach für eine französische Figur gehalten wird (60). In der Helvetik wird Tell so eher zum Symbol der Fremdherrschaft, statt als Integrationssymbol zu wirken. Die helvetische Elite, die im Sinne der alten telltrunkenen Helvetischen Gesellschaft versucht, mit Tell national-integrative Propaganda zu treiben, rechnet damit nicht. In der Parallelisierung der alten Befreiungssage mit den aktuellen Vorgängen versucht sie, die neue Verfassung als die eigentlich schon von den alten Eidgenossen erkämpfte hinzustellen (61). In Tell, den die Helvetik zum Staatssiegel geprägt hat, sollen sich die beiden Aufgaben der Zeit, Revolution und Nationalstreben, zu einem einzigen Bild verdichten (62), weil man nach französischem Muster den Kampf gegen Oesterreich als Revolution hinstellen kann. Auch Pestalozzi, nun für die Helvetik tätig, ruft die Schweizer auf, sich für Frankreichs Kriegszüge anwerben zu lassen, um die "Sache der Telle und der Winkelriede gegen alle Gessler, die Sache der Völkler gegen alle Unterdrücker" zu verteidigen (63). Es entbehrt nicht der geschichtlichen Ironie, dass Pestalozzi hier Tell und Winkelried in den Tempel vaterländischer Tugenden stellt, in den auch er - trotz seiner revolutionären Vergangenheit - im späteren 19. Jahrhundert gestellt werden wird. In der Helvetik ist Tell aber noch kein so verallgemeinerter Wert, dass in seinem Zeichen alle Konflikte verhindert würden. Im Gegenteil: die Innerschweiz, die nach dem Willen des französischen Generals



Medaillon der "Vertus Républicaines" (um 1793):
Guillaume Tell, Brutus, Liberté, Egalité (Stunzi, S. 109).

Brune zum "Tellgau" werden soll, organisiert den Widerstand gegen die neue Ordnung naturgemäss im Zeichen Tells (64) und deutet die Jakobinermützen auf den von der Obrigkeit aufgestellten Freiheitsbäumen in Gesslerhüte um (65). Auf diesem Hintergrund empfiehlt der Luzerner Erziehungsrat Müller, als Sujet für die Jugenderziehung Niklaus von Flüe heranzuziehen, "da Wilhelm Tell zu gemein geworden ist" (66). Die helvetische Elite muss sich eingestehen, dass sie mit Tell als Galions- und Integrationsfigur auf Grund gelaufen ist.

So weicht sie aus in jene andere Seite der Tell-Sage, welche Integration viel bildhafter verspricht: den Schwur auf dem Rütli. Schon der Ballhauschwur, der die Französische Revolution eingeleitet hatte, war als Rütli Schwur verstanden worden (67). Die Integrationskraft des gemeinsamen Schwörens wird in der Helvetik entsprechend häufig genutzt, oft in Verbindung mit einer Schweizerreise, in deren Mittelpunkt das Rütli steht. Im Oktober 1798 fährt beispielsweise ein Teil der gesetzgebenden Räte von Luzern aus auf das Rütli, patriotische Lieder in der Kehle. Die Rede des Ratspräsidenten beschwört die Schwurszene herauf, Wein und Quellwasser werden kredenzt - "Es war eine herrliche Szene, und alle Herzen nur eins" (68). Aus der Sicht des 19. und 20. Jahrhunderts - so möchte man meinen - fehlt hier nur noch eins: die Rezitation der Rütli Schwurszene aus Schillers "Wilhelm Tell".

Schillers Verhältnis zu dem hier nur knapp skizzierten Tell-Diskurs seiner Zeit lässt sich aber nicht auf einen solchen affirmativen Nenner bringen. Sowenig sein "Tell" einfach ein Festspiel für revolutionäre oder nationale Zwecke ist, sowenig ist es deren völlige Negation.

In einigen Punkten lässt sich aber Schillers Verhältnis zu dem zeitgenössischen Tell-Diskurs konkreter beschreiben. Denn dieser bestimmt die Erwartungen eines Publikums, dem sich Schiller zwar - die Stelle ist zitiert worden - als Instanz unterwirft, gegen das er aber auch anschreibt, um es zu verändern. Was Schiller aus seiner Werkstatt am 9. Sept. 1802 an Körner schreibt, spricht dazu eine deutliche Sprache. Schiller bezeich-

net die "poetische Operation", den Stoff "aus dem historischen heraus u. ins poetische" Überzuführen, als "eine verteilte Aufgabe". Denn dieser "historische" Stoff scheint von einer brisanten Aktualität:

"[...] wenn ich auch von allen Erwartungen, die das Publicum u. das Zeitalter gerade zu diesem Stoff mitbringt, wie billig abstrahiere, so bleibt mir doch eine sehr hohe poetische Forderung zu erfüllen, weil hier ein ganzes, local-bedingtes, Volk, ein ganzes und entferntes Zeitalter, und, was die Hauptsache ist, ein ganz örtliches ja beinahe individuelles und einziges Phänomen, mit dem Charakter der höchsten Nothwendigkeit und Wahrheit soll zur Anschauung gebracht werden."(69).

Hier lässt sich an einem ersten Punkt Schillers "poetische Operation" als Negation von Publikumserwartungen bestimmen. Denn gegen jene Verallgemeinerung des Tell-Diskurses, in der die Tell-Geschichte sogar in der Innerschweiz "zu gemein" geworden ist, sucht Schiller den Stoff lokal und historisch zu verankern. Die "Abstraktion" von einem in den Erwartungen des Publikums allgemein und abstrakt gewordenen Stoff besteht also gerade in seiner Konkretisierung. Schiller tapeziert sein Zimmer nicht mit aktuellen Tell-Bildern, sondern mit Landkarten des Gebiets um den Vierwaldstättersee. Deshalb spielt im "Tell" - im Unterschied zu allen anderen Dramen Schillers, deren historische Stoffe weit weniger mit aktuellen Erwartungen besetzt sind - das lokale Dekor eine nicht bloss dekorative Rolle. Die konkrete Natur der Gegend ist in diesem "Schauspiel" nicht nur ein Objekt für "Anschauung", sondern auch ein Mitspieler. Nur das "Rasen" des Sees zum Beispiel ermöglicht Tells Selbstbefreiung. Und als Handlungsraum verdichtet sich die Natur zur Szene, damit diese zum Tribunal werden kann: Gessler muss durch diese hohle Gasse kommen, denn kein anderer Weg führt nach Küsnacht.

Auf diese konkrete Rückbindung der Tell-Geschichte an die Urschweiz lauert allerdings jene touristische Vermarktung, welche die Tell-Landschaft unter dem Markenzeichen von Schillers Drama als blosses Anschauungsobjekt verkaufen wird. In einer Idylle, deren arkadische Freiheit mehr der Rede als der Sache nach existiert, konvergieren die Erwartungen des reiselustigen

Auslandes mit dem schweizerischen Selbstbewusstsein, das daraus schon im 18. Jahrhundert Kapital zu schlagen beginnt. Schiller scheint sich dessen bewusst zu sein. Die Leute seien auf

"solche Volksgegenstände ganz verteilte erpicht, und jetzt besonders ist von der schweizerischen Freiheit desto mehr die Rede, weil sie aus der Welt verschwunden ist."(70)

Die Helvetik entlarvt für Schiller die sprichwörtliche Schweizer Freiheit als leere "Rede", Ideologie. Viel mehr als ein von der Obrigkeit gefördertes Autostereotyp war sie aber auch unter dem Ancien Régime nicht gewesen. Wenn Schiller "gegen die Geschichte, und das, was die Schweizer von mir erwarten, face machen" will (71), so könnte damit auch eine Tellfigur gemeint sein, die zum sprachlosen Abzeichen jener Freiheit geworden ist, schon bevor sie die Helvetik zum Staatssiegel prägt. Denn eine solche Tellfigur hatte schon das Ancien Régime prämiert. Bei einem Preisausschreiben des Zürcher Carlineums für ein schweizerisches Nationalschauspiel 1792 siegt nämlich der "Wilhelm Tell" des Toggenburger Lehrers Johann Ludwig Am Bühl. An der Begründung der Jury für die Auszeichnung dieses "Tell" kondensieren die Erwartungen der Zeit zu diesem Thema: Am Bühls Drama versuche nicht, "den Verstand durch das Aug zu bestechen" - Rütlichwur und Vogttötung finden hinter der Szene statt -, und die Tellfigur trete hervor, "entscheiden, ohne trotzig, kurz, ohne verbissen, und laconisch, ohne sententios zu seyn"(72). Genau diese Erwartungen negiert Schiller, der Am Bühls Drama kannte (73), indem er die Genese von Freiheit, statt sie in leerer Rede zu domestizieren, in den Zusammenhang von Sehen, Reden und Handeln einbindet. Sein Tell monologisiert "sententios" mit dem "Aug" und dem "Verstand" des Publikums.

Ist Tell nicht einfach selbst die Personifikation von Freiheit, so verliert er auch seine Integrationsfunktion. Schillers "Tell" negiert hier in einem entscheidenden Punkt jene Funktion, welche die Tellfigur als Galionsfigur aller möglicher Lager in der Zeit der Französischen Revolution zu übernehmen hatte. Wenn Schiller sein Drama konsequent in die Tellhandlung und in die Rütlihandlung aufspaltet, so entscheidet er sich gegen jene gängige Ver-

sion des Mythos, die ein Am Bühl mit obrigkeitlicher Billigung auf die Bühne bringt: dass Tell als Vorkämpfer der Eidgenossen auf dem Rütli mitschwört und damit ein Konflikt zwischen kollektivem und individuellem Handeln von vorneherein integrativ ausgeschlossen wird. Die Wirkungsgeschichte von Schillers "Tell" freilich wird sich aus seinen beiden Handlungssträngen herausgreifen, was sie gerade benötigt: Rütli oder hohle Gasse. Der monologisierende Tell der hohlen Gasse aber verweigert sich als Integrationsymbol - es spricht für Schillers kritische Distanz zu dieser Integrationsfunktion, dass sein Tell in ihr im 20. Jahrhundert vielfach durch Hodlers Bild ersetzt werden wird. Wenn auch Schillers Schauspiel Integration herbeiführt, dann nicht so sehr als Bild, als vielmehr in der Handlung:

"So z.B. steht der Tell selbst ziemlich für sich in dem Stück, seine Sache ist eine Privatsache, und bleibt es, bis sie am Schluss mit der öffentlichen Sache zusammengreift." (74)

Dass Schiller nicht überhaupt auf Integration verzichtet, sondern sie nur bis zum Schluss des Stücks aufschiebt, macht die Schluss-Szene zum springenden, aber auch kritischen Punkt seines Konzepts.

Der letzte Akt des Schauspiels beginnt dementsprechend auf dem "öffentlichen Platz bei Altdorf" (II, S.425). In dieser Öffentlichkeit wird - für ein zeitgenössisches Publikum nicht zu übersehen - die Französische Revolution visuell zitiert: Schiller hat die "Zwing Uri", die hier erstürmt wird, als eine "Bastille" bezeichnet, die "im fünften Akt gebrochen werden soll" (75). Und der Gesslerhut, den man hereinträgt, wird von Stauffacher zum "Zeichen" der "Freiheit" umgedeutet (II, S.428) (76). Diese Requisiten deuten zwar auf die Revolution, feiern sie aber nicht in stummer Apotheose nur für das Auge. Sie werden vielmehr in den Zusammenhang von Rede und Handlung einbezogen. Eine Sentenz Tells aus dem ersten Akt, vor der Kulisse einer im Bau befindlichen Zwing Uri damals nur das ohnmächtige Dokument eines fehlenden Zusammenhangs von Rede und Handlung, wird nun wieder zitiert. Tells Sentenz:

"Was Hände bauten, können Hände stürzen." (II, S.351)
wird aber nun zur Handlungsanweisung des Steinmetz an seine Gesellen:

"Gesellen kommt! Wir haben's aufgebaut,
Wir wissen's zu zerstören." (II, S.426)

In dieser Pragmatisierung der Rede deutet sich an, dass der Bann jener Entfremdung, unter der auch Tells Monolog als Monolog noch stand, mit dieser "Bastille" nun auch für die Öffentlichkeit der Bühne gebrochen wird.

Dies belegt für die Figur Tells auch die Parricida-Szene. Inhaltlich zeigt der Dialog zwischen Tell und Parricida sehr eindeutig die unterschiedliche Legitimation der beiden Morde, die später so oft als überflüssig kritisiert worden ist. Schiller aber ist sich bewusst, dass ein solches "Sujet, wie der Wilhelm Tell ist", notwendig "gewisse Saiten berühren" müsse, "welche nicht jedem gut ins Ohr klingen" (77): auf Tells Tat hatten sich schliesslich auch die Jakobiner berufen, als sie unter dem Aufschrei von ganz Europa 1793 Ludwig XVI. hinrichteten (78). In dieser Hinsicht ist der umstrittene Rechtfertigungsdialo g inhaltlich gerechtfertigt. Seine Relevanz aber erhält er erst als Dialog: hier erhält Tell zur Dimension der Tat auch die Dimension der Rede, die nicht erst jenseits der Bühnenschranke ihre Adressaten findet (79); im genauen Gegensatz zum Monolog kann Tell nun dialogisch den fremden Wanderer nach seinem "Schmerz" fragen. Auch für die Bühne ist Tell nun nicht mehr ein wortkarger Täter, sondern ein redender Tröster. Aber wie der Monolog unterbricht auch diese Rede Tells einen Handlungsprozess. Wenn sich viele spätere Inszenierungen und Ausgaben des "Tell" in vorschneller, integrierender Absicht über diese Szene hinwegsetzen, um die Vogttötung bruchlos in die Integration der Schluss-Szene überzuführen, so streichen sie damit für das Publikum einen Zwischenhalt der "Betrachtung (Reflexion)". Darin hat die Parricida-Szene ihre dramatische Unterbrechungsfunktion, und dies verbindet sie dramaturgisch mit dem Monolog - deshalb gehören beide "Causus", so Schiller in der zitierten Entgegnung an Iffland, "vor das poetische Forum".

Erst nach dem Durchgang durch die Parricida-Szene wird dem Publikum in der ganz kurzen letzten Szene der "ganze Talgrund" vor Tells Wohnung mit allen Landleuten, "welche sich zu einem Ganzen gruppieren", gezeigt (II, S.439). In einer "stummen Szene",

nur begleitet von der Musik, werden nicht nur Tell, sondern auch Berta und Rudenz mit Umarmungen ins Volk integriert. Nun kann der Zuschauer, wie bei Attinghausens Tod versprochen, das "geändert Herz" von Attinghausens Neffen "sehen" (80). Nicht nur darin korrespondiert diese Szene mit Attinghausens Ableben, der das gute Ende ja schon visionär vorweggenommen hat: auch hier wird die Rede nur momentan stillgelegt und das Publikum ganz dem "rührenden" Identifikationssog der Bühne ausgeliefert. Dann wird in diesem Schlussbild vermittelt, was als Polarität das ganze Schauspiel bestimmt hat: Rede und Handlung. Denn in den letzten Worten von Berta und Rudenz erscheint Rede als Handlung und Handlung als Rede; hier gelingen "Sprechakte" im eigentlichen Sinn:

"Berta: 'Wohlan!
So reich ich diesem Jüngling meine Rechte,
Die freie Schweizerin dem freien Mann.'
Rudenz:
'Und frei erklär ich alle meine Knechte.'" (II, S.439)

In diesen Sprechakten vermittelt sich nicht nur Rede und Handlung inhaltlich zu jener freien Souveränität, die Rudenz nun auch seinen Knechten zudenkt. Denn gleichzeitig setzen sie auch den Zuschauer frei, indem im Kreuzreim der Zeilen ein letztes Mal im Prozess von Identifikation und Distanzierung die natürliche Rede der handelnden Figuren leicht verfremdet wird - noch einmal ist der Zuschauer zur Reflexion aufgefordert. Insofern er damit an der dargestellten Freisetzung in eigener "Selbsttätigkeit" handelnd teilnimmt, stellt sich hier zwischen Bühne und Zuschauer eine "Schönheit" ein, die ein Gegenentwurf zu der in der hohlen Gasse konstatierten Entfremdung ist. Denn als Vermittlung zwischen Handeln und Zuschauen hat Schiller die "Schönheit" im 25. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen definiert: "sie ist zugleich unser Zustand und unsre Tat" (V, S.393).

So trifft es nicht das Zentrum von Schillers Aesthetik, wenn man zwischen dem "Tell"-Schluss und dem Schluss der Briefe "Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen" nur inhaltliche Bezüge sieht - darauf hat sich die Forschung bisher beschränkt (81). Diese Bezüge sind auch nicht zu übersehen:

"Beflügelt durch ihn [den Geschmack] entschwingt sich auch die kriechende Lohnkunst dem Staube, und die Fesseln der Leibeigenschaft fallen, von seinem Stabe berührt, von dem Leblosen wie von dem Lebendigen ab. In dem ästhetischen Staate ist alles - auch das dienende Werkzeug ein freier Bürger, der mit dem edelsten gleiche Rechte hat, und der Verstand, der die dulddende Masse unter seine Zwecke gewalttätig beugt, muss sie hier um ihre Beistimmung fragen. Hier also in dem Reiche des ästhetischen Scheins wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte; [...]." (V, S.408)

Ohne dass man den revolutionären Gehalt der vorgeführten Knechtenbefreiung abwertet, mit dem die ästhetische Theorie und der Schluss von Schillers letztem vollendetem Drama den Postulaten der Französischen Revolution direkt verbunden bleibt, muss doch betont werden, dass sie auf der Bühne im Sinne des zitierten 27. Briefes ein "liebliches Blendwerk von Freiheit" (ebd.) bleibt - Ernst Bloch hat listig gefragt, wovon Rudenz nach der Freilassung seiner Knechte leben wird (82). Auf der Bühne muss diese fragwürdige Freiheit von oben her inszeniert werden. Erst in der Interaktion Bühne-Zuschauer wird "das Ideal der Gleichheit" von unten her erfüllt, indem der "Verstand" die sonst nur "dulddende Masse" um ihre "Beistimmung" fragt. Darin ist sie nicht nur Vorbereitung auf die ästhetische Freiheit (83), sondern deren Praxis. Auf diese Weise formt Schiller den Tell-Stoff aus dem "Historischen" ins "Poetische" um: als ästhetische Antwort auf die politische Frage der Französischen Revolution.

Als Antwort ist die vorgestellte Ganzheit des "Tell"-Schlusses allerdings nicht unproblematisch. Hier wird das Geschichtsdrama zum Festspiel (84). Das Schlussbild hat einen ungeheuren Öffnungswinkel auf das Publikum hin, dem man mit einem durch die Wirkungsgeschichte des "Tell" geschärften Blick misstraut. Zuviel ist hier angeschlossen worden, das nicht auf die freisetzende Interaktion mit dem Publikum zielt, sondern Handeln und Zuschauen aufspaltet - ein Thema Gottfried Kellers. Aber die eigenständige Leistung Schillers zu messen, reichen diese Erfahrungen nicht aus. Deutlicher wird sie durch den Kontrast zum zeitgenössischen Umgang mit Tell: Bei einer Aufführung der sentimental Tell-Oper von Sedaine/Grétry im Paris des Jahres 1791, die mit den Klängen der

Marseillaise schliesst (85), stürmt das Publikum durch das Orchester auf die Bühne, zerreist den Vorhang und will Autor und Sänger immer wieder sehen (86). Solche Exzesse werden von Aufführungen von Schillers "Tell" nicht überliefert, obwohl der populäre Stoff eine grosse Anziehungskraft ausübt. Eine skeptische Stimme aus der Schweiz:

"So viel Mühe aber auch die deutschen Journale sich gaben, dieses Tells Ruhm zu posaunen - in der Schweiz selbst sah man die hochgepriesene Erscheinung, zwar nicht ohne Beifall, aber doch ohne Enthusiasmus an, und fand sie hin und wieder sogar etwas mittelmässig. Wir Schweizer sind eigentlich noch zu wenig in den Geheimnissen der neumodischen Aesthetik geübt, denen zu folge jedes vollkommene Kunstwerk, indem es sich selbst ausspricht, ohne Rührung lassen muss." (87)

Diese zeitgenössische Kritik spricht über Schillers Schauspiel ein historisch richtiges Urteil, indem sie es an einem falschen Begriff von "Rührung" misst. Denn anders als die sentimentale Tell-Oper der Revolutionszeit will es nicht durch blosse Identifikation mit der Symbolfigur Tell die Massen mobilisieren. Diese Art der Integration entmündigt. Deshalb versucht Schiller, in seinem Theater aus dem Zusammenhang von Sehen, Reden und Handeln eine Integration zu begründen, die den Einzelnen nicht emotional im Namen des Ganzen überwältigt, sondern ihn durch Identifikation aus Distanz als selbsttätiges Subjekt freisetzt. Dabei lässt Schillers "neumodische Aesthetik" allerdings diejenigen ohne "Rührung", die sich auf dem Weg der Identifikation vom Zuschauer-raum auf die Bühne stürzen möchten. Sein "Tell" ist keine zusätzliche Strophe zur Marseillaise. Aber er überspringt dieselbe Schranke in umgekehrter Richtung, auf ästhetische Weise.

1.4. Veit Webers beredter "Tell".

Es ist zwar historischer Zufall, dass im Jahr der Uraufführung von Schillers Schauspiel ein anderes "Tell"-Drama in Berlin erscheint. Aber seine Behandlung des Stoffes und die Art, wie es jene "Nachfrage" zu befriedigen sucht, auf die auch Schiller mit seinem "Tell" reagiert, ist kaum zufällig. Vielmehr lässt der

Kontrast der beiden gleichzeitigen Bearbeitungen desselben Stoffes noch einmal aufblitzen, was Schiller dadurch leistet, dass er entgegen den Publikumserwartungen seinen "Tell" nicht im herkömmlichen Sinn zum Rühr-Stück gestaltet.

Veit Weber, der Autor, dessen Pech es ist, gleichzeitig mit Schiller den "Tell" für die deutsche Bühne zu formulieren, heisst eigentlich Leonhard Wächter und wird als Sohn eines Diakons 1762 in Uelzen geboren. Er studiert in Göttingen, wird von Bürger literarisch gefördert und zieht, von der Revolution begeistert, nach Frankreich, wo er als Hauptmann eines Reiterregiments unter Dumouriez 1792 verwundet wird. Nach der Rückkehr nach Deutschland arbeitet er in Hamburg als Lehrer und in einer Bibliothek und ediert unter anderem sieben Bände "Sagen der Vorzeit" und "Historien über die Bürgerfreiheit Hamburgs". Ob die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts, in der Tell längst vor Goethe und Schiller vielfach erwähnt wird (88), oder die Erfahrungen der Französischen Revolution sein Interesse für den Stoff geweckt haben, ist nicht auszumachen. Jedenfalls beginnt er schon 1798, also vor Schiller, mit der Arbeit an seinem "Tell". Dass umgekehrt Schiller das Drama Webers als Vorlage benutzt hat, ist nicht wahrscheinlich: Schiller erwähnt die "Schmiererei des Veit Weber" 1804 erst nach der Uraufführung des eigenen Stücks (89). So erscheinen in Deutschland in diesem Jahr, als Beleg seiner Aktualität, zwei voneinander unabhängige Dramen zum Thema "Tell".

Im Unterschied zu Schillers "Tell" ist Veit Webers Drama nicht doppelsträngig aufgebaut; Tell ist schon in der Schwurszene auf dem Rütli, die das Drama als Prolog eröffnet, in die Verschwörung einbezogen - wie bei Am Bühl wird Tell als Vorkämpfer des Aufstandes zu dessen Integrationsfigur. Tells Integration ist aber von Anfang an eine der Rede, nicht der Handlung. Auf dem Rütli wird der Plan der Verschwörung von den Verschwörern und Tell als ein einziger Argumentationszusammenhang rhetorisch ausgebreitet und nicht einmal dialogisch entwickelt - die Szene könnte auch aus dem Souffleurkasten ertönen. Nur in der Frage des Zeitpunkts für das Burgenbrechen, das hier schon rhetorisch vorweggenommen

wird, muss Tell zurückgehalten werden. Weil seine vielen Sätze aber in diesen Argumentationszusammenhang bruchlos eingebettet sind, gerinnen sie nie zu jenen Sentenzen, in denen sich bei Schiller das Verhältnis von Rede und Handlung für den Zuschauer problematisiert. Vielmehr sagt in Webers Drama Tells Frau über ihren Mann zu Recht:

"Es labte ihn, der That das Wort zu reden"(90).

Dieser Tell ist nicht "sententios", sondern redselig.

Weil Rede allein das Movens seiner Handlung ist, versucht Weber auch nicht, über das "Aug" den "Verstand" des Zuschauers zu "bestechen". Ebenso wenig wie bei Am Bühl wird das Spektakuläre des Stücks dem Auge des Zuschauers auch wirklich gezeigt - sogar für die Szene mit dem Gesslerhut verwendet Weber den Botenbericht. Nur der Apfelschuss als jene Bühnenwirksamste Szene, die schon Lemierres Drama zum Erfolg verholfen hatte, wird auch bei Weber sichtbar auf die Bühne gebracht. Aber gerade in ihrer Visualisierung zeigt sich der fundamentale Gegensatz zwischen Weber und Schiller: Schiller sprengt für das Auge des Zuschauers die Bereiche von Rede und Handlung auseinander, indem Tell schießt, während Rudenz gleichzeitig über mögliches Handeln redet. Bei Weber fallen diese Bereiche identifikatorisch in der Tellfigur zusammen. Tell sagt:

"Mein Muth verbürgt mir Gottes Gnadenschutz",

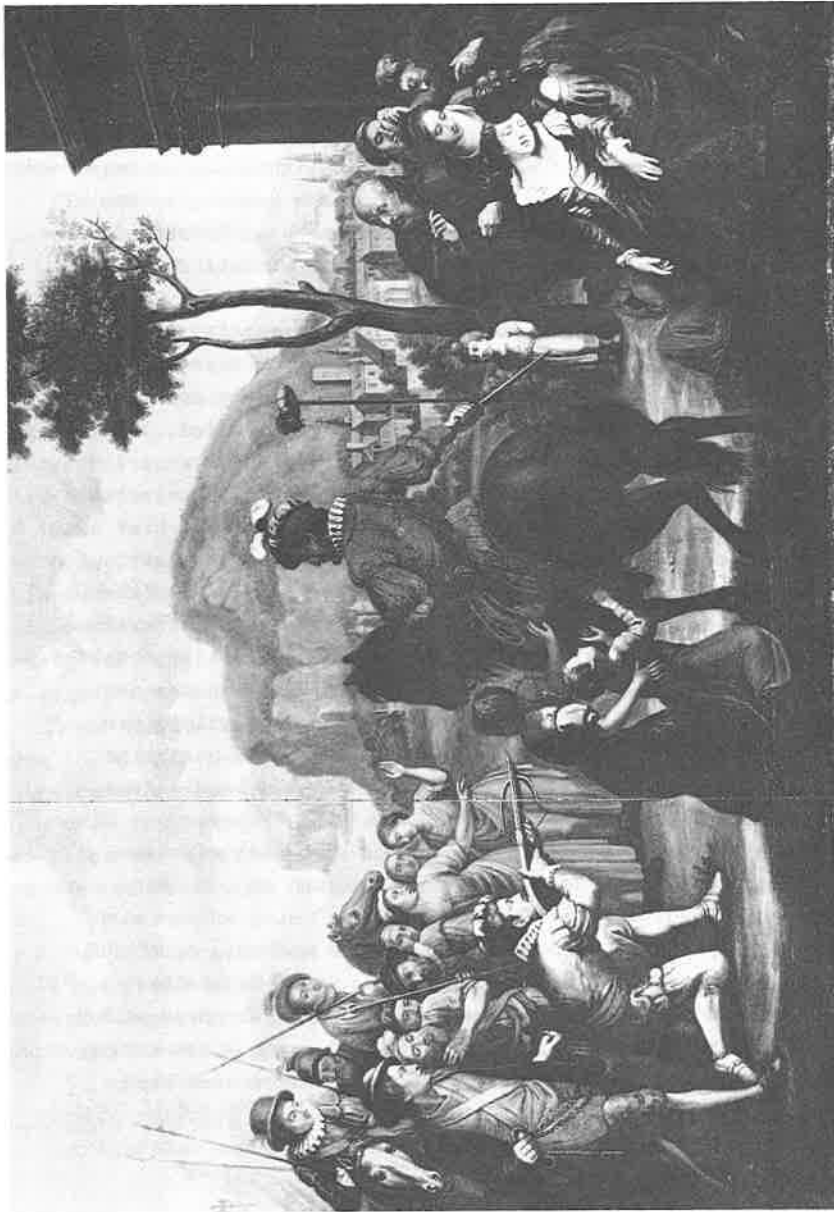
legt an, schießt und sinkt unter einem "allgemeinen Schrey des Entsetzens" zusammen. Eine "tiefe Stille" tritt ein, die Handlung wird stillgelegt zum Tableau (91). Erst der Knabe, der dem Vater den Apfel mit dem Pfeil bringt, weckt die Bühne aus dem Dornröschenschlaf, in den sie für einen Augenblick gefallen ist.

Auch Schiller sistiert beim Apfelschuss die Handlung, aber um Tells "Herz" als eigentliches Handlungszentrum, als Mass einer durch Gesslers Macht pervertierten Vaterrolle, der Bühne und dem Zuschauerraum zu zeigen:

"[...] wie er den Knaben kommen sieht, eilt er ihm mit ausbreiteten Armen entgegen, und hebt ihn mit heftiger Inbrunst zu seinem Herzen hinauf, in dieser Stellung sinkt er kraftlos zusammen. Alle stehen gerührt."(II, S.400)

Wie der Tell-Pokal der Helvetischen Gesellschaft, an den diese Szene erinnert, stiftet auch diese "Rührung" Integration. Ihr kritischer Stachel richtet sich gegen politische Verhältnisse, in denen die Aufsplitterung des politischen Handelns in einzelne individuelle und ständische Machtinteressen einen vernünftigen Zusammenhang von Rede und Handlung verunmöglicht. Nur im sprachlosen Gestus kann hier ein "Herz" zur Sprache kommen, in dem dieser Zusammenhang erst begründet werden könnte. Genau auf diese Szene weist die Szene in der hohlen Gasse visuell zurück: Tells zweites Geschoss - unter dem Zwang entfremdeter Verhältnisse der Ersatz für eine menschliche Sprache - zeigt hier, dass Gessler überhaupt ein Herz gehabt hätte. An dieses Herz Gesslers hat man beim Apfelschuss vergeblich redend appelliert, während Tell das seine nach dem Schuss sprachlos zeigt.

Das Tableau, zu dem Weber den Apfelschuss sistiert, verlangt demgegenüber vom Zuschauer keine Reflexion über den fehlenden Zusammenhang von "Herz" und Sprache. Denn Weber bringt hier nur die ikonographischen Erwartungen des Publikums seiner Zeit auf die Bühne: sein Tableau entspricht genau dem Bild des Apfelschusses von Antonio Zucchi (1768), das durch einen Kupferstich von J.C.Schwab weite Verbreitung und grosse Popularität erhalten hatte (92). Dies liesse sich bis in die Einzelheiten der bei Weber sonst nie präzisen Anweisungen für die Aufstellung der Figuren auf der Bühne verfolgen: auf der rechten Bühnenseite eine Frauengruppe mit Tells Frau, die ohnmächtig in die Arme ihrer Mutter sinkt, auf der linken Seite eine Männergruppe als Gegengewicht (93). Als bekanntes Tableau löst sich die Szene vom Zusammenhang von Rede und Handlung optisch ab und reiht sich dafür in die Tradition des "Lebenden Bildes" ein, an dem sich das Bürgertum bis ins 20. Jahrhundert hinein erfreut. Noch 1901 wird dem Historienmaler der Tellskapelle, Ernst Stückelberg, anlässlich seines 70.Geburtstages das eigene Apfelschussgemälde als lebendes Bild vorgeführt werden (94). Aus dem Zusammenhang von Reden, Handeln und Sehen in dieser Szene begründet Weber also nicht in Schillers Sinn "Reflexion", sondern Selbstbespiegelung.



Antonio Zucchi: Der Apfelschuß (1768). (Stunzi, S. 74f.)

Auch Gesslers Tod wird bei Weber nicht zur Reflexion geöffnet. Tells zweiter Schuss fällt unmittelbar nach dem befreienden Sprung aus dem Boot, ohne dass ein Monolog die Handlungskette unterbrechen würde. Schiller bleibt darin in der ganzen Tradition der "Tell"-Dramen singulär. Der sonst so sprachgewaltige Tell Webers begnügt sich mit wenigen Worten:

"Deiner Macht, Ewiger, trotzend,
steht Gessler schon auf vestem Bergesgrund!
- Zu neuer Bosheit gegen uns erhalten? -
Nein! - Nein! - In meine Hände gabst du ihn.
An dem er, unverzeihlich schwer, gesündigt,
durch den soll ihm gerechte Strafe werden."(95)

Auf den "Ewigen", der hier angesprochen wird, verlagert sich die Verantwortung für den Schuss. Gessler wird nicht zum fiktiven Adressaten von Tells Rede, da die Rechtfertigung seiner Ermordung nicht auf der Ebene von zwei verantwortlich handelnden Individuen liegt. Was Gessler trifft, ist nicht "Tells Geschoss", sondern das Urteil des "Ewigen". Wenn Tell die Verantwortung für den Mord nach oben delegiert, verliert mit ihm selbst auch das Publikum seine rational urteilende Funktion. Nur konsequent ist es darum, dass der Zuschauer nicht zum Augenzeugen der Handlung wird: Gessler erscheint nicht auf der Bühne, sondern wird durch Tell von einem Felsvorsprung herab hinter der Kulisse erschossen. Kein gestisches "Seht Kinder, wie ein Wüterich verscheidet", appelliert an den "richtenden Blick" des Publikums. Statt ihm - nicht mit ihm - hat Gott gerichtet.

Der Tod des Tyrannen, der schon im dritten Akt erfolgt, ist denn auch kein Höhepunkt von Webers Drama. Die Handlung zieht sich mit einer neuerlichen Verhaftung und Befreiung Tells hin, ehe nach über zweihundert Seiten Rede das im Prolog versprochene Burgenbrechen erfolgen kann. Als Gipfel der Grossmut verschafft Tell dem Vogt Landenberg freies Geleit an die Grenze. Damit handelt er so, wie es die Schlussworte des alten Heinrich ab der Halden verlangen:

"Allein, durch Recht und Minne, kann ein Volk,
die Freyheit sich gewinnen, sich erhalten;
ein freyes Volk kann nur das gute seyn."(96)

Statt der Freiheit für "alle meine Knechte" steht hier die moralische Bedingung dieser Freiheit am Schluss. Der Akzent in Webers

letztem Satz liegt auf "gut" und nicht auf "frei". Die moralische "vertu", mit der sich Henzis Drama um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch die Freiheit gegen die "ambition" des Tyrannen erkämpfen wollte, biegt sich von diesem Schluss her auf jene Freiheit zurück, die das Bürgertum in ihrem Namen erkämpft hat. Es wird diese Moral im 19. Jahrhundert einsetzen, um die erreichte Macht zu stabilisieren. Das Drama von Veit Weber, dem Zeitgenossen und Parteigänger der Französischen Revolution, ist in dieser Hinsicht am Beginn des 19. Jahrhunderts der allzu beredte Zeuge eines prekären Fortschritts. Auch die offene Ganzheit von Schillers Schluss ist gegen ideologischen Missbrauch nicht abgedichtet, auch seine Sentenzen gerinnen ohne ihren Kontext zum Moralkonzentrat. Aber Schillers Dramaturgie strebt an, was die Französische Revolution, deren widerwilliger Bürger er ist, in seinen Augen verfehlt hat: die Freiheit des Publikums.

2. Jeremias Gotthelf: "Der Knabe des Tell".

2.1. .Prekäre Popularität: Schiller-Kult, "Tell"-Tourismus und "Tell"-Lektüre.

Schillers ästhetische Freiheit findet in der Restaurationszeit keine politische Heimat. Der beispiellose Erfolg seines "Tell" im 19. Jahrhundert ist gleichzeitig ein beispielhafter Misserfolg: das Scheitern des Konzepts, aus dem Zusammenhang von Sehen, Reden und Handeln die politische Freiheit ästhetisch zu begründen. Die Wirkungsgeschichte des "Tell" ist auch die Geschichte des Zerbrechens dieses Zusammenhangs; die literarischen Bearbeitungen des "Tell", die "produktive Rezeption", muss auf dieses Zerbrechen reagieren. Nur in diesem Zusammenhang lässt sich ihre literarische Leistung deuten und werten. Bevor also Gotthelfs Erzählung "Der Knabe des Tell" als eine erste Station der Wirkungsgeschichte Schillers interpretiert werden kann, gilt es diese Wirkungsgeschichte darzustellen. Aber nicht als eine Kontinuität von Erfolg und Verehrung, als Auf und Ab der Schillerbegeisterung, zu der herkömmliche Wirkungsgeschichten tendieren (1), sondern als Diskontinuität, als Geschichte einer Fragmentarisierung. Als solche muss und will diese Darstellung selbst fragmentarisch bleiben. Herausgegriffen werden nur einzelne Aspekte: die Verselbständigung von Tells Rede und Tells Tat, die touristische Verwandlung der visuellen Dimension von Schillers Schauspiel und die getrennte Popularisierung von Schillers Person und Schillers Werk.

Wie der deutsche Philister Schillers Werk zurichtet, um es sich einverleiben zu können, beschreibt schon 1811 Clemens Brentano in seiner scherzhaften Abhandlung "Der Philister vor, in und nach der Geschichte":

"Sie traben, solange es geht, mit der neusten Aesthetik mit, und würgen das Zeug aus Hoffart ungekaut hinunter; je gröber sich ihr Autor brocken lässt, je heftiger würgt sie der Bissen, und je grösser ist der Genuss, drum lieben sie den herrlichen Schiller vorzüglich, weil sie seine sentenziöse reflektierende Diktion in lauter Stammbuchstückchen zerknicken und verschlingen können [...]" (2)

Kritisch dokumentiert wird hier erneut die Fremdheit von Schillers "neumodischer Aesthetik" den Erwartungen seiner Zeit gegenüber. Zudem macht Brentano deutlich, dass Schillers Sentenzen sich - lange vor Büchmanns "Geflügelten Worten" - in leicht verdauliche "Stammbuchstückchen" verwandeln, einzelne "Brocken" ohne die Radikalität ihres Rede- und Handlungszusammenhangs.

Mit ästhetischer und politischer Sensibilität erleben nach Brentano die Autoren des "Jungen Deutschland" gerade in der allgemeinen Schillerbegeisterung, wie dieser Zusammenhang zerbricht - Rede ohne Handlung, Aesthetik ohne Politik. Ludolf Wienburg zum Beispiel beharrt in seinen "ästhetischen Feldzügen" auf der Aktualität von Schillers Konzept der "schönen Tat" und wettört gegen ihre Verbannung in Literatur und Geschichte:

"Was ist schön? Was nennt man heutzutage unisono eine schöne Tat? Denken Sie an den Aufstand der Polen! - Dass vor vielen Jahrhunderten die Schweizer sich von Oesterreich losrissen, dass Tell den Gessler erschoss, dass Winkelried der Freiheit eine Mauer war und die feindlichen Lanzen in seine eigne Brust schob, das finden wir allerdings unisono schön, und es ist jedem Deutschen sowohl polizeilich als ästhetisch erlaubt, darüber in gelinden Enthusiasmus zu geraten."(3)

Das politisch motivierte Unbehagen an der folgenlosen Konsumation des "Tell" führt bei Wienburg zu einer Polemik gegen das Publikum:

"[...] so lasen sie Schillers und Goethes Gedichte, so sahen sie den 'Tell' auf der Bühne, und wenn die Poesie wieder weggegangen war, so war ihre Spur verloren, und des Philistertums breite, ausgetretene Fussstapfen wurden betreten nach wie vor."(4)

Bei Ludwig Börne hingegen führt die Polemik gegen die "Philister" dazu, Tell selbst als "grossen Philister" abzulehnen:

"Es tut mir leid um den guten Tell, aber er ist ein grosser Philister. Er wiegt all sein Tun und Reden nach Drachmen ab, als stünde Tod und Leben auf mehr oder weniger. Dieses abgemessene Betragen im Angesicht grenzenlosen Elends und unermesslicher Berge ist etwas abgeschmackt."(5)

In dieser Polemik gegen Schillers Schauspiel dokumentiert sich der Stand seiner Wirkungsgeschichte: Wenn Tell im folgenden als "Pedant, Schulmoralist und buchstäblicher Worthalter" erscheint, so hat sich seine Rede verselbständigt - ein rhetorisches Reservoir für Philister und Schulmoralisten. Und im gleichen Zug

wird für Börne Tells zweiter Schuss zum "Meuchelmord", weil er nicht mehr als "schöne Tat" durch Rede öffentlich begründet ist. Damit fallen auch die demokratischen Implikationen dieser Tat dahin. Begreiflich, denn man bemächtigt sich ihrer von der aristokratischen Seite: Goethe legt bei einem Maskenzug für die Kaiserin von Russland in Weimar 1818 Tell unter anderen die Worte in den Mund:

"Die mit Fürsten sich beraten,
Sie fühlen sich zu grossen Taten,
Zu jedem Opfer sich bereit."(6)

Wie die "Stammbuchstückchen" von Tells Rede, so lösen sich hier abstrakte "grosse Taten" vom konkreten Geschehen in der hohlen Gasse. Exemplarisch vollstreckt sich in diesen kurzen Zeilen Tells Schicksal in der Restaurationszeit: Tells Tat als rhetorisches Instrument einer aristokratischen Moral.

Wie die Rede gegenüber der Handlung, so verselbständigt sich in der Wirkungsgeschichte des "Tell" die visuelle Dimension des Werks ihrerseits gegenüber dem Handlungszusammenhang. Die konkreten Schauplätze, mit denen Schiller die Handlung gegen einen allzu verallgemeinerten Tell-Diskurs seiner Zeit im Konkrete-Geschichtlichen verankern wollte, werden zur touristischen Attraktion, auratisch aufgeladen vom Siegeszug des Schauspiels. Denn erst der "Tell" in der Version Schillers macht die Innerschweiz weltbekannt. An die Stelle elitärer Schweizerreisen des 18. Jahrhunderts treten im 19. Jahrhundert langsam die breiteren touristischen Massen, an die Stelle von Rousseau oder Johannes von Müller tritt in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts Schillers "Tell", um die Schweiz zu beschreiben (7). Dies hat Folgen, für den "Tell" wie für die Schweiz: die Landschaft am Vierwaldstättersee zerfällt für den Touristen in die bekannten, beliebig reproduzierbaren "Ansichten" mit Tellskapelle oder Altdorfer Markt. Schillers Schauspiel seinerseits wird unfreiwillig zum touristischen Werbeträger für diese Landschaft, Objekt eines schwelgenden statt eines richtenden Blicks. Statt zum Tribunal wird die Szene zur Szenerie.

Diese Tendenz wird selbst vom prominentesten Schweizerreisenden dokumentiert: Goethe ergänzt bei der Ausarbeitung des

18. Buchs von "Dichtung und Wahrheit" im Winter 1830/31 seine Notizen von der Schweizerreise des Jahres 1775 um einen bezeichnenden Vergleich, wenn er seinen Weg durch die Innerschweiz anhand der "Tell"-Stationen schildert:

"An diesem poetischen Faden schlingt man sich billig durch das Labyrinth dieser Felswände, die steil bis in das Wasser hinabreichend uns nichts zu sagen haben. Sie, die Unerschütterlichen, stehen ruhig da, wie die Kulissen eines Theaters [...]." (8)

Die atemlose Naturerfahrung der jüngeren Jahre weicht 55 Jahre später einer abgeklärten Altersperspektive, irritiert von "jenem der ganzen Welt als heroisch-patriotisch rühmlich geltenden Meuchelmord" (9) und von einer Natur, die zum "Theater" geworden ist.

Doch die touristische Zukunft gehört diesem Natur-Spektakel. Kräftig wird es gefördert durch Rossinis 1829 uraufgeführte Tell-Oper. Sie schliesst mit einem Ausblick in die Landschaft am Vierwaldstättersee, auf dem beflaggte Schiffe fahren. Nur äusserlich ist dies eine Anleihe an die konkreten Lokalitäten von Schillers Schauspiel, das sonst das Libretto kaum beeinflusst hat - es steht in der französischen Tell-Tradition. Denn mit diesem Schluss wird Geschichte wieder naturalisiert; die Freiheit kommt im Schlusschor nicht von unten, sondern von oben: "Liberté, redescends des cieux!" (10). Diese restaurative Tendenz reimt sich buchstäblich auf die Anpreisung dieser Landschaft durch Tell und Hedwig: "Quel air pur. Quel jour radieux!". Schillers geschichtlicher Raum wird damit bei Rossini zurückverwandelt in eine Idylle. Gleichzeitig wird die Natur zur Ware.

Wie sich diese Natur aber auch mit Schiller verkaufen lässt, soll im folgenden am Beispiel des "Bädeker" dargelegt werden. Der "Bädeker" über die Schweiz, wie er 1844 erstmals erscheint - er wird bis 1937 39mal in neuer Bearbeitung aufgelegt -, tritt schon im geschichtlichen Ueberblick der Einleitung gegen alle Zweifel an Tells historischer Existenz an; man habe nur deshalb keine dokumentarischen Beweise, "weil zu jener Zeit mehr gehandelt als geschrieben wurde" (11). Unter der Hand wird dieser historische Tell mit Schillers Tell identifiziert; in der Beschreibung der Innerschweiz wird bei jedem geographischen An-

knüpfungspunkt ausführlich Schillers Text zitiert: bei der Hohlen Gasse, auf dem Rütli, bei der Tellsplatte, ferner bei Nebenschauplätzen wie dem Rossberg, dem Landenberg oder Sarnen. Aber auch Perspektiven, die so bei Schiller gar nicht vorkommen, legt der "Bädeker" in die reale Landschaft. Nach der ausführlichen Beschreibung des Wirtshauses auf dem Rigi liest man etwa:

"Aber auch der Kampf der Nebel und Wolken mit der Sonne ist oft, von dieser Höhe gesehen, sehr merkwürdig, und der Alpenjäger im Tell sagt mit Recht:

'Und, unter den Füssen ein nebliges Meer,
Erkennt er die Städte der Menschen nicht mehr;
Durch den Riss nur der Wolken
Erblickt er die Welt,
Tief unter den Wassern
Das grünende Feld.'" (12)

Die Idylle des ersten Aufzuges, der dieses Zitat entstammt und die mit dem heraufziehenden Gewitter und dem verfolgten Baumgarten sogleich zerstört wird, bleibt in solcher Zitierung unangetastet. Die Natur, bei Schiller Ort geschichtlicher Veränderung, wird wie in Rossinis Oper stillgelegt zur Idylle, der reale Raum verflacht zur Kulisse.

Gleichermassen verliert auch der zitierte Text sein perspektivisches Profil. In diffuser Assoziation werden Oertlichkeiten mit Worten "Schillers" belegt, die Sprecherrollen übergangen. Bei der Tellskapelle beispielsweise verzichtet der "Bädeker" auf eine eigene Erzählung der Ereignisse, weil sie in Schillers Text von Tell selbst erzählt werden:

"Ich lag im Schiff, mit Stricken fest gebunden [...]" (13)

Die Einschübe des Fischers, mit denen Schiller Tells Erzählung unterbricht, werden hier stillschweigend weggelassen und die Erzählung statt an den Fischer damit an den "Bädeker"-Leser direkt adressiert: Tell selbst wird zum Reiseführer. Zugunsten dieser neuen Pragmatisierung des Textes wird seine ursprüngliche im Kontext von Schillers Schauspiel aufgehoben. Im Angesicht der Tellskapelle muss Tells Rede nun deren historische Werthaltigkeit beglaubigen. Authentizität steigert in einem geschichtsgläubigen Zeitalter den touristischen Marktwert. Dies gilt auch

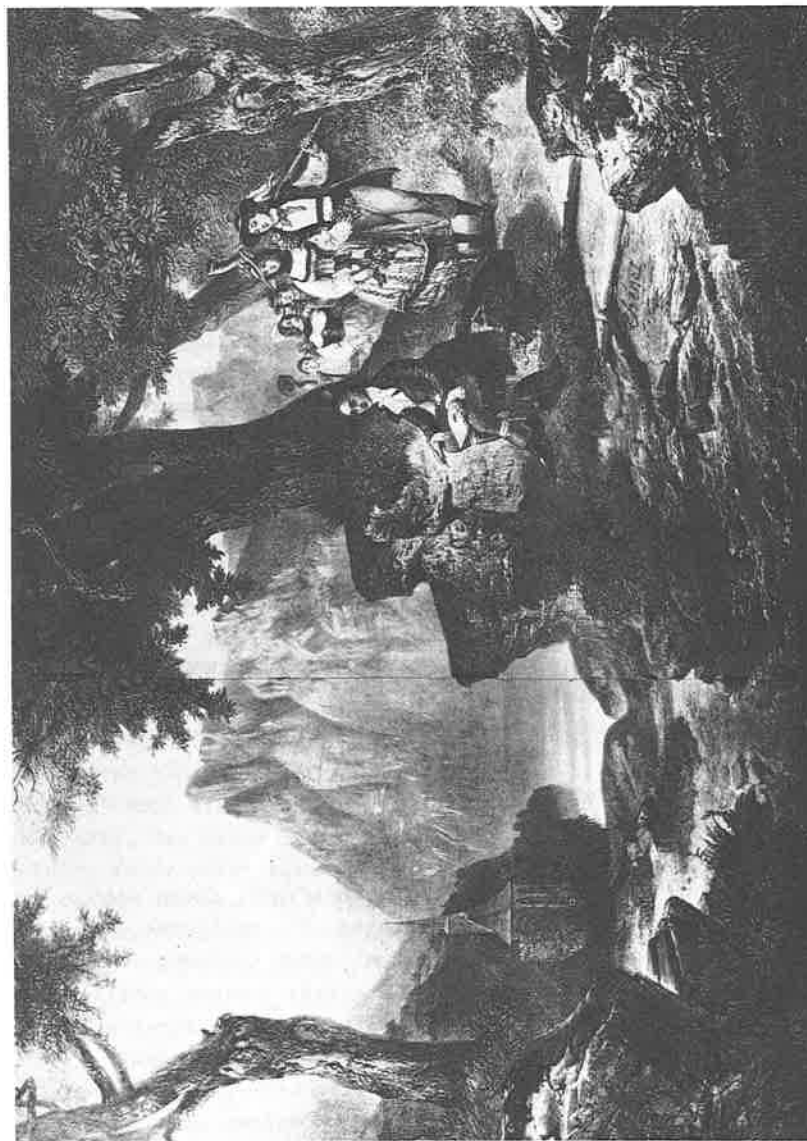
bei der Hohlen Gasse. Nach einer ausführlichen Zitierung des Monologs räumt der "Bädeker" allerdings ein:

"Die hohle Gasse ist durch den Bau der neuen Strasse mehr und mehr ausgefüllt, doch ist heute noch ein enger, eingeschnittener Weg, von den Bäumen, die von beiden Seiten ihn überragen, beschattet." (14)

"Heute noch" - unter diesem Motto versucht der "Bädeker" gegen alle historischen Veränderungen der Landschaft sie als authentische Kulisse aufrecht zu erhalten; im 20. Jahrhundert wird gar ein Eingriff in die Landschaft notwendig werden, um sie wieder mit Schillers Text in Einklang zu bringen (15).

Trotz dem Insistieren auf Authentizität kann sich der "Bädeker" das Eingeständnis leisten, dass Schiller "nie hier war" (16) - noch zehn Jahre zuvor war in Paris eine Litographie erschienen, die zeigt, wie Schiller am Ufer des Vierwaldstättersees den "Tell" schreibt (17). Schillers Formulierungen haben sich nun so sehr verselbständigt, dass dieser Widerspruch kaum mehr stört. Störend nur noch für das aufkommende Schweizer Nationalbewusstsein, dass der schweizerische Nationalheld Schillers deutsche Untertitel trägt. Aber der Siegeszug seines Schauspiels, das durch kein anderes Drama mehr zu konkurrenzieren ist, trägt solche touristischen Früchte, dass ihm die Urkantone im Zusammenhang der Feiern zu seinem hundertsten Geburtstag 1859 ein Denkmal weihen werden - gegen ein Denkmal für Tell hatte man sich früher gewehrt (18). Seit 1860 trägt der Mythenstein im Vierwaldstättersee die goldene Inschrift "Dem Sänger Tells - die Urkantone". Ein konsequenter Höhepunkt von Schillers Wirkungsgeschichte in der Schweiz, dass man die Naturszenerie mit seinem Namen beschriftet, um sie in seinem Namen zu verkaufen.

Deutschland ehrt Schiller nicht in einer Naturszenerie, sondern mit einem Denkmal in klassizistischem Stil: 1839 wird in Stuttgart die Schiller-Statue von Thorwaldsen enthüllt, der mit dem Luzerner Löwen schon der schweizerischen Restaurationszeit ihr Denkmal gesetzt hatte. Seit 1826 war in Deutschland Geld für dieses Monument gesammelt worden; 1827 hatte man dafür



Jean-Pierre Thénot: Schiller schreibt am Ufer des Vierwaldstättersees den "Tell" (um 1835).
(Stunzi, S. 154f.)

in München den "Tell" unter Anwesenheit von Ludwig I. aufgeführt (19). Der Monarch reimt persönlich ins Festalbum des Stuttgarter Schillervereins:

"Deutsch bist du, o Schiller, deutsch vor Allen!
Deine Worte dringen zum Gemüt,
In des Volkes Herz sie widerhallen,
Das für seinen Schiller ewig glüht." (20)

Der königliche Vierzeiler lässt ahnen, worum es bei dem so stark propagierten Schillerkult geht: um eine aristokratisch geprägte, nationale Integration des "Volkes".

Davon legt auch die grosse Einweihungsfeier des Denkmals im Jahre 1839 Zeugnis ab, die eine bis heute nicht völlig abgeschlossene Reihe von grossen Schillerfeiern eröffnet. Der Festzug umfasst 1500 Sänger, sogar aus der Schweiz. Ein Berichterstatter stellt befriedigt fest, dass keine Exzesse stattgefunden hätten, weil das Volk "seine ehrenhafte Stellung bei der ganzen Angelegenheit" richtig aufgefasst habe; weder Militär noch Polizei habe einschreiten müssen, da "alle Polizei den Bürgern selbst anvertraut" gewesen sei (21). Wer auf Schiller blickt, fällt nicht aus seiner sozialen Rolle. Davon spricht auch Mörikes Festkantate, obwohl von Schiller nicht bloss als einem "Sohn der Heimat", sondern auch als einem "hohen Fremdling" die Rede ist. Leise verweigert Mörike damit die platte Aneignung Schillers, doch laut stimmt seine erste Strophe in den Integrationschor ein:

"Dem heitren Himmel ew'ger Kunst entstiegen,
Dein Heimatland begrüssest Du,
Und Aller Augen, alle Herzen fliegen,
O Herrlicher, Dir zu!" (22)

Schiller wird zur versteinerten Integrationsfigur, indem sich "Aller Augen, alle Herzen" auf ihn richten. Als optischer und geistiger Fluchtpunkt der Nation nimmt er deren Einigung vorweg (23). Er erhält fast theologische Qualität - nicht zufällig wird die Schillerfeier von 1839 nicht allein als "Nationalfest", sondern auch als "religiöses Fest" gefeiert und stösst damit auf die Kritik der protestantischen Geistlichkeit (24). Gleichzeitig verselbständigt sich Schillers Person seinem Werk gegenüber, doch beides ist gleichermassen konsumierbar. Mörike schreibt

im Nachklang der Stuttgarter Feier an Konstanze Hartlaub:

"Insonderheit von mir ist Ihnen das kostbare Bonbon verehrt, woran Sie sehen, wie diese schwingvolle Schillerzeit sogar auf die Konditoren in Stuttgart wirkt und sie zur Konkurrenz mit Künstlern und Bildhauern begeistert. Wer d i e s e n Werken keinen Geschmack abgewinnen kann, dem muss es ganz und gar am Gaumen fehlen [...]." (25)

Mörike glossiert eine andere Seite von Schillers Wirkungsgeschichte, die sich zunächst beim Verkauf seiner Werke zeigt: das politische Geschäft mit Schillers Popularität ist auch ein kommerzielles.

Dem politisch gefärbten Kult mit Schillers Person entspricht ein kommerziell gefärbter mit seinem Werk. Die Cotta-Ausgabe von 1822 erreicht allein 50'000 Exemplare, und zwischen 1830 und 1850 werden 13 neue Ausgaben aufgelegt. Vom "Tell" erscheint dazu ab 1840 bis 1856 fast jährlich eine neue Ausgabe (26) - nur noch Volkskalender und Scotts Romane haben eine ähnliche Verbreitung. Dies indiziert eine fundamentale Veränderung in der Art, wie Schillers Werke rezipiert werden: An Stelle des räsonnierende Theaterpublikums des ausgehenden 18. Jahrhunderts tritt mehr und mehr eine Lesekultur, die sich im Volkskalender, in der Leihbibliothek oder in der literarischen Familienzeitschrift eigene Institutionen schafft. Obwohl die letztere die Familie als "literarische Resonanzfläche" noch voraussetzt, entfällt doch Schritt für Schritt mit der "privaten Form der Aneignung" auch die "öffentliche Kommunikation über das Angeeignete" (27). Der Leser bleibt zu Hause mit sich und dem Buch allein, dafür reiht sich in der Bibliothek Buch an Buch zu jenem Kanon, den man als Bildung in Raten konsumieren kann. Schillers Dramen, Ecksteine dieses Kanons, werden in dieser Rezeptionsweise auf ihre rein sprachliche Gestalt reduziert und die immanente Dialektik von sprachlicher und visueller Darstellung kippt auf die Seite der Sprache. Schon Ifflands Kritik am Tell-Monolog hatte diese Schlagseite, weil sie nur auf einer Lese-Erfahrung beruhte.

In diesem "Strukturwandel der Öffentlichkeit" und seinen sozialgeschichtlichen Ursachen liegt also der Zerfall des Werks, wie er am "Tell" festzustellen war, zu einem guten Teil begrün-

det. Die verlorene Kohärenz von sprachlicher und visueller Darstellung macht beide je einzeln verwertbar: die sprachliche Textpartitur zerfällt in Zitate, die visuelle in Bilder. Das Schauspiel wird zum Bilderbogen (28). Den komplexen, aber anschaulichen Zusammenhang von Schillers Schauspiel glauben die Verleger ihrem breiter gestreuten Publikum nicht mehr zumuten zu dürfen; eine simplifizierte "Volksausgabe" wird beispielsweise der Tellaufführung in Gottfried Kellers "Grünem Heinrich" zugrunde liegen. Umso eher sind die Verleger bereit, diesen Preis der Popularisierung zu bezahlen, als im gleichen Zug der "Tell" politisch entschärft werden kann - in Inner-schweizer Geschichtsbüchern der Zeit wird Tell sogar als Heiss-sporn kritisiert, der das Werk der Rütli-Verschwörer gefährdet habe (29).

Organisierte Popularität: Schiller selbst und seine Schriften werden in der gleichen Zeit zum Erziehungsmittel für die Jugend. Goethe etwa empfiehlt im Vorwort zur Schiller-Biographie von Thomas Carlyle das Werk der "deutschen Jugend", damit sie "in allem Geleisteten das Löbliche, Gute, Bildsame, Hochstrebende, genug das Ideelle" erblicke (30). Der liberale Schriftsteller und Journalist Hermann Marggraff stellt 1839 fest:

"Schiller hat die Jünglinge und Jungfrauen sammt und sonders für sich [...]. Schiller wird bereits von Quartanern, wenigstens in seiner Äussern pomphaft idealistischen Erscheinung erfasst, gelesen, bewundert und herunterdeclamiert [...]. Schiller trat überall mit seinem Riesenschritt über die dumme schaale deutsche Realität hinweg [...]." (31)

"Erfasst", "gelesen", "bewundert", "herunterdeclamiert" - der auf den Sockel des Ideals gehobene Schiller erlaubt alle Rezeptionsweisen, wenn sie sich nur "über die dumme schaale deutsche Realität" hinwegsetzen. In dieser Realität soll Schiller nur als Träger jener Werte wirksam werden, die seine Biographen - und ihre Zahl ist nicht gering - als das "Löbliche, Gute, Bildsame, Hochstrebende" in seinem Leben speziell für die Jugend entdecken.

Im Zuge der Verbreiterung der Lektüre wird diese nämlich nach ihren Adressaten differenziert: eine eigentliche Jugendliteratur entsteht. Von Seiten der Lehrer und der Geistlichkeit häufen sich um die Jahrhundertmitte die Klagen über die Flut der Jugend-

WILLIAM TELL 23

"Printed expressly for the Humorsitic Publishing Co., Kansas City, Mo."

Tell-Bilderbogen der Imagerie d'Epinal (um 1860).
(Stunzi, S. 285)

schriften, obwohl diese Literatur zahlenmässig noch gering ist (32). Immerhin eröffnet die neue lesekundige Adressatengruppe die Aussicht auf ein Geschäft, in das sich die Verleger eifrig stürzen: 1843 und 1844 versucht der Berliner Verleger Julius Springer den als Erwachsenenautor in Deutschland schon bekannten Jeremias Gotthelf zu einem Kinderbuch zu überreden:

"Ich möchte solche [Kinderschrift] aus Ihrer Feder zuerst in Deutschland und zuerst auch einmal den Jeremias Gotthelf in Frack und Weste, nachdem er sein Schweizerhabit ausgezogen, einherstolzieren sehen. Also eine Deutsche Kinderschrift, und zwar eine so recht aus sich selber belehrende und unterhaltende, ein Buch, in welchem das Kind sich selbst wiederfindet und aus sich, was ihm ferne liegt, erkennt." (33)

Wenn das Kind "sich selber wiederfinden" soll, so liegt die Idee nicht fern, den bekannten Tell-Stoff aus der Perspektive eines Kindes zu behandeln - schliesslich zeigt auch die Ikonographie des 19. Jahrhunderts Tell immer häufiger mit dem Knaben (34). So beantwortet Gotthelf das Drängen seines Verlegers mit einem Text, der versucht, dem neugewonnenen Lesepublikum die bekannte Geschichte als die Geschichte eines Kindes zu erzählen. Zu Weihnachten 1845 erscheint von Jeremias Gotthelf "Der Knabe des Tell. Eine Geschichte für die Jugend."

2.2. Die Kunst, Schiller nicht zu sprechen: "Der Knabe des Tell".

Wer Schillers "Tell" nur als Rede-Text liest, dem geht die visuelle Dimension seines Schauspiels verloren. Gotthelfs Tell-Erzählung scheint auf dieses Defizit zu reagieren, wenn sie mit den spezifischen Mitteln der erzählenden Gattung eine neue Kohärenz von Handlung, Rede und Naturraum zu begründen sucht. Aber diese erzählerische Kohärenz kann nicht dieselbe sein wie die des Schauspiels: Aus der erzählerischen Mimesis optischer Wahrnehmung und der Möglichkeit des Erzählers, wertend ins erzählte Geschehen einzugreifen, entsteht bei Gotthelf eine neue, eigenständige Form der literarischen Didaxe. Sie soll in einem ersten Abschnitt der Analyse im Zentrum stehen. Ein zweiter Abschnitt, der den Schluss der Erzählung behandelt, setzt den Akzent auf die Leserrolle - das Gegenstück zur Darstellungs-

funktion des Textes - und konfrontiert sie mit der Rolle des Zuschauers bei Schiller. Schliesslich wird im dritten Abschnitt das Verhältnis zu Schiller auf der Ebene der Sprache untersucht. Wenn "Stammbuchstückchen" von Schillers Text in Gotthelfs Erzählung wieder auftauchen, wird ihr historischer Ort erst sichtbar: Gotthelfs Auseinandersetzung mit Schillers "Tell" ist auch eine Auseinandersetzung mit seiner noch jungen Wirkungsgeschichte.

"Wildes Gewölke flog über den Mond. Die laublosen Bäume krachten, das Tosen eines zornigen Baches ward immer gewaltiger, und durch die Flühe donnerte der Föhn, der starke Sturm vom Mittag her, der den Frost zerbricht, den Forst durchwühlt, den Schnee von den Bergen löst, die Lawinen zeuget und die Hütten der Hirten vergräbt oder durch die Lüfte trägt." (35)

Dieser Anfang macht einen "dramatischen" Eindruck. Die optische und akustische Intensität des Textes setzt die Imagination des Lesers in Bewegung, medias in res. Ein ungezähmter Naturraum baut sich um ihn auf, weit entfernt von jeder Reiseführer-Idylle. Mit fast filmischen Mitteln wird man in diesen Naturraum eingeführt, ein gewaltiger erzählerischer "Zoom"-Effekt. Denn zuerst hat der Leser noch die Perspektive des Mondes:

"Der Mond, welcher einmal klar zu Tale sehen wollte, was Sturm und Bach begannen, zerriss das Gewölke; da sah er an einem Nussbaum einen Knaben stehen." (S.122)

Dieser Knabe wartet vor dem stattlichen Haus, das die Szene dominiert, auf seinen Vater, den Tell. Dies ahnt der Leser vorerst nur, wenn ein Mann "von hohem Wuchs, schlank und stark gebaut" (S.123) am Knaben vorbei ins Haus geht, ohne ihn wahrzunehmen. Beide begegnen sich nur im Fokus von Gotthelfs Erzählkamera, die beide für den Leser visuell vereinigt. Sie folgt dem Knaben ins Haus, wo der Vater inzwischen von der Familie begrüsst worden ist. Der Dialog zwischen Vater und Sohn ist fast nur stumm; eine Augensprache, die sich für den Leser mit Bedeutungshaftigkeit auflädt. Der Sohn "hatte das Auge des Vaters, ernst und kühn, und, je kühner es loderte, desto schweigsamer war sein Mund" (S.123). Doch trotz der Augen-Verwandtschaft herrscht zwischen Vater und Sohn nicht Symmetrie, sondern Hierarchie:

"Aber während er schwieg, glänzte oft sein Blick zum Vater hin, bis er dem Auge des Vaters begegnete, dann schlug er das seine wieder auf die Arbeit." (S.123f.)

Langsam hat sich die "Mond"-Perspektive des Anfangs dem Knaben genähert, bis sie - dies ist das Ende der rein optischen Wahrnehmung - auch über sein Innenleben Auskunft zu geben weiss:

"Seiner Liebe [zum Vater] schämte er sich nicht, und doch barg er sie, denn so gross wie seine Liebe war auch seine Ehrfurcht vor dem Vater." (S.124)

Doch damit ist keine "er"-Perspektive fixiert, die nun den Knaben des Tell zum Medium des Erzählens machen würde. Die Perspektive des Kindes wird nicht als psychologisches Mittel eingesetzt, einen kindlichen Leser in die Erzählung einzuführen. Denn sofort wird die unaussprechliche Liebe zwischen Sohn und Vater auch aus der Sicht des Vaters bekräftigt:

"Wie er um desselben Liebe wusste, welche der Knabe zu verbergen strebte, so verstand es sich ja von selbst, dass der Knabe es wusste, er sei des Vaters liebes Kind, das konnte er dem Vater anschauen, so gut als die Geschöpfe schauen können an den Werken Gottes Gottes Macht und Herrlichkeit." (S.124f.)

Erstmals wechselt der Text hier vom Präteritum zum Präsens, die Welt wird nicht mehr "erzählt", sondern "besprochen" (36). Nun ist deutlich, dass die Perspektivität des Textes, seine Anschaulichkeit und seine Augensprache nicht nur die literarische Mimesis optischer Wahrnehmung bezwecken. All dies ist auch das didaktische Gleichnis für das richtige Verhalten des Lesers zur Welt. Als "Geschöpf Gottes" ist er aufgefordert, die Herrlichkeit Gottes in seiner Schöpfung anschauend zu erkennen. Diese Haltung wird vom Text durch seine Anschaulichkeit prozontiert und durch den "besprechenden" Einschub verlangt - aus dem Wechsel von Sinnlichkeit und Didaktik entsteht so der gestische Charakter von Gotthelfs Erzählen (37).

Ein Gleichnis für die Haltung des Lesers zur Welt und zu Gott ist aber die Perspektivität des Textes noch im engeren Sinn. Denn das dargestellte Vater-Kind-Verhältnis bildet nun das Verhältnis des Textes zum Leser ab, und beides ist wiederum bloss die Spiegelung der richtigen Haltung zu Gott: eine auf reine Anschauung vertrauende, fraglose Liebe. Das quasi-visuelle Beziehungsdreieck von Vater, Kind und Leser bildet so nur die

Grundseiten einer Beziehungspyramide mit Gott an der Spitze. Im Erzählprozess ist der Leser aus der "Mond"-Perspektive des Anfangs an einen Platz geführt worden, wo statt Uebersicht Einsicht möglich wird. Dieser Platz ist unten. Nicht in einem psychologischen, sondern in einem christlichen Sinn ist nun die herrschende Perspektive als Kinderperspektive definiert: "so war der Vater des Kindes sichtbarer Gott" (S.125). Nun erst kann die Erzählung eigentlich beginnen und aussprechen, was der Leser längst geahnt hat:

"Es war aber eben auch dieser Vater ein Mann, wie es wenige Männer gab - es war der Tell." (S.125)

Diese bisher wenig beachtete visuelle Didaktik liesse sich in Gotthelfs ganzem Werk verfolgen. Ein kurzer Exkurs kann nur andeuten, wie eng die sonst eher periphere Tell-Erzählung in dieser Hinsicht mit Gotthelfs gewichtigeren Werken verwandt ist.

Die filmische "Zoom"-Technik als Mittel zur Einführung des Lesers in den Text findet sich beispielsweise am Anfang der "Käserei in der Vehfreude". Noch extremer als im "Knaben des Tell" erscheint der Schauplatz hier zunächst aus der Distanz der Sterne - "wer weiss, ob die Sterne nicht die Augen Gottes sind" (38) -, bevor allmählich das Dorf, der Dorfplatz und schliesslich einzelne Personen sichtbar werden. Dieses "Auge Gottes" waltet als externer Wertstandpunkt über dem erzählten Geschehen, in anderen Werken Gotthelfs nicht selten symbolisiert durch die "Sonne" (39) oder, wie im "Knaben des Tell", durch den Mond. Tells erstes Wort in direkter Rede ist die Aufforderung an den Knaben: "Sieh!" (S.132) - sein Blick geht nach oben, zum Himmel. Dort glänzt bei der nächtlichen Fahrt nach Luzern der Mond, "gross und klar wie ein Auge Gottes" (S.150).

Die Aufforderung "Sieh!" ist aber in allen Werken Gotthelfs auch an den Leser gerichtet. Das Buch als Medium der Selbsterkenntnis, als Spiegel. Der Titel von Gotthelfs erstem Werk ist Programm: "Der Bauernspiegel". Dort heisst es in der Vorrede:

"Von Jugend auf habe ich unter dem Volk gelebt und es geliebt, darum entstand auch sein Bild treu und wahr in mei-

nem Herzen; jetzt schien die Zeit es mir zur Pflicht zu machen, dieses Bild aus meinem Herzen zu nehmen und es vor eure Augen zu stellen, denn der Zeiten Ruf, weiser und besser zu werden, habt ihr vernommen, er dringt in alle Hütten."(40)

Die optischen Metaphern von "Spiegel" und "Bild" meinen zunächst Distanz; jener Wertungsabstand, wie er durch die kosmische Metapher vom "Auge Gottes" am extremsten verlangt wird. Und nur unter dem richtigen Blickwinkel wird das Werk zum Spiegel, der dem Leser sein eigenes Bild zeigt:

"Ich möchte inneres und äusseres Leben aufrollen für jedes menschliche Auge, zur Selbstschau alle veranlassen."(41)

Über das Sichtbare hinaus soll auch das "innere Leben" vor jedes "menschliche Auge" kommen; entscheidend ist die Fähigkeit, im Sichtbaren das Unsichtbare zu erkennen. Davon spricht in einer berühmten Formulierung die Vorrede zur "Wassernot":

"[...] dass Gott zu seinen Kindern rede in Sonnenschein und Sturm, dass er im Sichtbaren darstelle das Unsichtbare, dass die ganze Natur uns eine Gleichnisrede sei, die der Christ zu deuten habe, täte jedem not zu erkennen."(42)

Wie das Gleichnis der Auslegung für die Gotteskinder, bedarf die Natur des richtigen Blicks. Die anschauliche Einführung des Lesers in den "Knaben des Tell" leistet insofern praktisch, was diese Vorrede theoretisch fordert. Nun beginnt die Lektüre im Buch der Natur.

Bei dieser Lektüre sollen dem Leser die Augen aufgehen. Dazu wird im Erzählprozess immer wieder "richtiges" Werten und Sehen eingeübt und "falsches" blossgestellt. "Zeitgeist und Berner Geist" beispielsweise lebt von diesem Dualismus. Der konstant gute "Ankenbenz"

"[...] war nicht aufgeklärt auf die neue Mode, sondern auf die alte, das heisst, er war bibelfest, kannte die Bibel, glaubte an die Bibel, sah mit den Augen der Bibel, wertete die Dinge nach dem Massstabe der Bibel, hatte nebenbei Bücher gelesen und auch wiedergelesen, und weit und breit galt kein Mann für so klug und erfahren in allen guten Dingen als Benz."(43)

In einer Zeit, wo andere Lektüre langsam gegen die Bibel andringt, beharrt der Text auf dem Lesen nach dem Modell der Bibellektüre und zeigt damit dem Leser, wie er selbst wahrgenommen werden

will: mit den "Augen der Bibel". Der "Hunghans" dagegen "erblindet" zusehends, und erst der Tod seines Sohnes "sprengt" ihm "die Augen auf", so dass er sie "Tag und Nacht" nicht mehr zubringen kann (44). Die Totenpredigt am Schluss beschreibt die didaktische Leistung dieser Gesinnungswandlung, wenn sie die Worte der Bergpredigt auslegt: "Selig sind, die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott schauen"(45). Das in der selben Predigt ausgedeutete Gleichnis vom Blinden, der blind geboren wird, damit die Herrlichkeit Gottes sichtbar werde, wird damit zur Parabel für den ganzen Text und seine Leistung für den Leser. Schon im "Bauernspiegel" heisst es: "selbst sehen und erkennen können die Menschen nicht, sie sind blind geboren, den Star muss man ihnen stechen"(46). Im Vorwort zu "Zeitgeist und Berner Geist" wird daraus handfeste politische Praxis, Kritik an den Gotthelf nun verhassten "Radikalen":

"Gehen dem Volk die Augen auf über die Natur dieser Sekte und ihr Ziel, dann ist sie auch zugrunde gegangen. An diesem Oeffnen schafft der Verfasser mit Fleiss, und an diesem Werke schaffen alle, die es wahrhaft gut meinen mit dem Volke."(47)

Nicht immer gelingt dies ohne rhetorische Gewaltanwendung. Doch Gotthelf schreckt vor operativen Eingriffen nicht zurück; auch in einem Brief, den er zusammen mit dem "Knaben des Tell" an Abraham Emanuel Fröhlich schickt, greift er zur Metapher des "Star-Stechens":

"Das Schaffen ist mir keine schwere Arbeit, es ist mir fast Bedürfnis, es ist nicht bloss das Schaffen Bedürfnis, sondern zu schreien in die Zeit hinein, zu wecken den Schläfer, den Blinden den Star zu stechen."(48)

Mit dieser letztlich politischen Absicht, die auch hinter dem "Knaben des Tell" steht, stellt sich Gotthelf unfreiwillig in eine Tradition, die schon Schillers "Tell" bestimmt hat. Denn die "Augen"-Metaphorik enthält das alte, emanzipatorische Postulat eines mündigen, selbst urteilenden, eines wirklich sehenden Menschen. Dieser Exkurs konnte es nur andeuten: auch der Polemiker gegen "Aufklärung" will auf seine Weise aufklären, sehend machen.

Zu Beginn der Erzählung ist der Leser in ein werthaltiges Gefüge von Blick-Beziehungen eingeführt worden. In ihrem Fortschreiten gerät nun zunehmend der Raum der Handlung in seinen Blick. Dabei wird dieser Raum mythisch und moralisch aufgeladen. Der Handlungsraum am Vierwaldstättersee wird zum Wert-raum.

Vom Konkret-Historischen abgerückt in den Bereich des Sagenhaften wird die Natur am deutlichsten dort, wo Sagen in den Text eingerückt werden. Ein erstes Mal geschieht dies auf der mondbeschiedenen Fahrt nach Luzern, wo Tell seinem Knaben die Sage von einem ungeheuren Drachen erzählt, der in den Wäldern Nidwaldens gehaust habe - "als ob auch ein Vogt da oben sei, der nehme, was ihm nicht gehöre" (S.153). Dieser Drache ist von einem Helden, Struth von Winkelried, unter Aufopferung seines Lebens erlegt worden. Angesichts von Gesslers Wohnsitz Küssnacht bemerkt Tell, dort sei auch ein "Drachennest", der Drache lebe aber noch und verpeste das Land (S.156). Doch diesen Drachen zu töten, sei kein Geschäft mehr für einen Menschen: "Solche Drachen zu erschlagen, hat Gott sich selbst vorbehalten." (S.156)

Die Handlung gewinnt durch diese Metapher die mythisch-christliche Dimension des Kampfs mit dem Drachen, doch verliert sie damit auch an historischen Konturen. Gleichzeitig ist im Spannungsfeld von "Gott" und dem "Drachen", die in diesem Satz erstmals direkt konfrontiert werden, die Rolle Tells neu zu definieren. Das Problem selbstverantwortlichen Handelns unter der Bedingung äusserer Entfremdung, wie es bei Schiller in Tells Monolog formuliert ist, stellt sich so nicht. Das mythische Untier verlangt einen anderen Helden.

Diese Neudefinition des Verhältnisses von Tell und Gessler macht Gotthelf bei ihrer ersten direkten Konfrontation sichtbar. Um den Abstand zu Schillers dominierendem Modell möglichst deutlich zu machen, greift er gerade hier auf eine von Schiller erfundene Szene zurück, baut sie aber um und macht sie zu einer seiner eindrücklichsten Passagen: die Begegnung von Tell und Gessler auf der Claridenalp. Wie bei der Fahrt über den See - und schon dadurch auf sie bezogen - wird dieser Ort durch

eine eingeschobene Sage in ein mythisches Licht getaucht, noch bevor er zum Schauplatz der Handlung wird. An einem hochmütigen Senn, einem "Tyrann" "für Menschen und Vieh" (S.203), haben sich dort "die Gerichte Gottes" vollstreckt: Nach gotteslästerlichen Taten sind er und seine Alp von "Gottes Hand" (S.204) in einem gewaltigen Bergsturz verschüttet worden. Dieses Gottesurteil wiederholt sich in anderer Form bei der Begegnung von Tell und Gessler. Tell erwartet dort im Morgengrauen Gessen, da tritt ihm plötzlich Gessler gegenüber:

"Die Weide war kurz, kaum einen Bogenschuss lang, alsobald erkannten die beiden sich, stunden sich gegenüber wie zwei Bildsäulen aus Granit, die Gott selbst zur Zeit der Zerstörung hier aufgestellt so starr und unbeweglich. Tell selbst blieb in seiner Ruhe, wartete das Beginnen des Vogtes ab, seiner selbst war er sicher. Ebenso starr stund Gessler, aber nicht so ruhig, seiner selbst sicher." (S.205)

Gotthelf kehrt hier darstellungsmässig seine Vorlage Schiller um und gestaltet sie zu einem Höhepunkt seiner Erzählung: während die Begegnung in Schillers Schauspiel von Tell erzählt wird (49), wird sie in Gotthelfs Erzählung dramatisch dargestellt. Die Handlung wird hier wie von "Gottes Hand" stillgelegt, als zwei "Bildsäulen" werden Tell und Gessler dem Leser präsentiert. In Schillers Drama wäre ein solches "Tableau" eine visuelle Lücke im Rede- und Handlungskontinuum, die den richtenden Blick des Zuschauers provozieren soll. Hier aber ist die Konfrontation von Tell und Gessler ein didaktisches Mittel: Im spannensten Moment gibt nun der Erzähler Einblick in Gesslers Gemütsverfassung und seine Angst vor Tell, der ihm wie "der Berggeist" erscheint. Wechselseitige Mythenbildung: dem "Drachen" steht nun der "Berggeist" gegenüber, als Natur-Instanz. Doch der Erzähler wird noch deutlicher. Gestisch zeigt sein "besprechender" Kommentar auf Gessler, sentenzenhaft fällt er eigentlich schon das Urteil:

"So hoch oben im Blau der Lüfte und doch mitten im Graus der Gerichte Gottes und alleine, da fühlt das stolzeste Menschenkind seine Nichtigkeit, die gröbste Vermessenheit findet ihr Ende." (S.205f.)

Zu diesem "Gericht Gottes" kann der Leser als kleines "Menschenkind" auch nur aufblicken; entsprechend der Perspektivität des Anfangs findet das Gericht "hoch oben" statt. Aber immerhin

wird das Urteil und die Art seiner Vollstreckung dem Leser eröffnet, lange bevor es Tell - oder der "Geist der Berge" - vollzieht:

"[...] unbewegt stand der Tell, aber plötzlicher Schreck erfasste den Gessler, er fühlte es im innersten Mark, das sei der Geist der Berge, und als ob ein Pfeil von dessen Bogen ihm schwirre ins Herz hinein, ward ihm. Die Haare sträubten sich, er stürzte fort, und wie er zu den Seinen sich fand, wusste er nie zu sagen." (S.206)

Dass Gessler eigentlich bereits tot ist, wird dem Leser hier in doppelter Weise deutlich gemacht: Zu Gesslers Gefühl, von einem Pfeil Tells ins Herz getroffen zu werden, kommt auf der bildhaften Ebene der Zusammenbruch des "Tableaus". Das Ende der Symmetrie zwischen Tell und Gessler wird dem Leser sichtbar, nur Tell selbst ist es noch nicht bewusst. Aus dieser Differenz bezieht der Text in der Folge sein Spannungsgefälle. Sein Wissensvorsprung erlaubt es dem Leser, sich nun ganz auf das "Wie" zu konzentrieren. Insofern erzielt Gotthelf mit der Ausweitung der Begegnungsszene ins Mythische und mit ihrer bildhaften Ausgestaltung eine belehrende Wirkung: ein Muster seiner visuellen Didaktik.

Wo Gessler Räume verletzt, verletzt er auch Werte. Nicht ungestraft ist er in die sagengetränkte Natur der Claridenalp eingedrungen. Nicht ungestraft verletzt er nun einen anderen Wert-Raum, in dem Tell ebenfalls zu Hause ist: die Kirche. Schon vor der Claridenszene hatte Tell die Altdorfer Kirche besucht, vor der Gessler den Hut hatte aufstellen lassen - Schillers Zeichen politischer Repression wird so zum Zeichen religiöser Blasphemie. Nun besucht Tell mit seiner Familie erneut den Gottesdienst, da betritt auch Gessler die Kirche. Wieder wird Gessler in Tells Blick zum mythischen Untier, "der Drache bäumte sich ihm entgegen" (S.219). Das einzig Neue in dieser Konfrontation ist ihr Ort: die Kirche. Der Ort der Begegnung mit Gott wird durch Gesslers Arroganz pervertiert zum Ort einer pervertierten Augensprache. Ist diese Sprache zwischen Tell und dem Knaben der Ausdruck sprachloser Liebe, so ist sie hier das Medium eines wortlosen Kampfes, in dem Gesslers "wilder Blick" auf Tells "flammend Augenpaar" trifft.

Blicke kreuzen sich wie Klingen. Damit wird Gesslers Schuld dem Leser auch in diesem christlich-moralischen Raum möglichst visuell vor Augen geführt; eindringliche Bilder, die sich auf einer inneren Netzhaut des Lesers einbrennen sollen. Dies gilt auch für den Apfelschuss, zu dem es kommt, weil Tell nach dem Verlassen der Kirche geistesabwesend den Hut missachtet: Stellt die zeitgenössische Ikonographie in der Nachfolge Schillers die Szene häufig in jenem rührenden Moment dar, wo Tell nach dem Schuss den unverletzten Knaben ans Herz drückt, so gestaltet Gotthelf hier bewusst ein anderes Bild: Tell faltet die Hände und betet (S.226). Unter freiem Himmel gelingt die Begegnung mit Gott, die Gessler in der Kirche verhindert hat.

Damit ist die Natur endgültig zur christlichen Wertwelt geworden und Tell zu ihrem Werkzeug. Konsequenterweise, dass Gotthelfs Erzähloptik nach Tells erfolgreichem Sprung aus dem Boot nicht Tell, sondern Gessler verfolgt: aus dem Bewusstsein des verfolgten Raubtieres und seiner Todesangst ist mehr zu lernen als aus der reinen Moral des Helden. Aus Gesslers Perspektive wird der See, über den er fährt, zum Medium des göttlichen Gerichts:

"[...] es war ihm, als sei es rundum lebendig, als sitze Tell auf jeglicher Welle, als sei jeder Wassertropfen ein Pfeil von Tells Geschoss." (S.231)

Das bekannte Schiller-Zitat wird hier dem Leser zugespielt, aber verwandelt: aus Gesslers letztem Wort wird eine Metapher für die handelnde Natur. In dieser Vorausdeutung verwandelt sich Gesslers gewaltsamer Tod in einen quasi-natürlichen. Nun wird die Perspektivität vom Anfang der Erzählung wieder inszeniert, aber mit der ganzen christlichen Bedeutungshaftigkeit, die sie seither gewonnen hat. Aus der Perspektive des Mondes, der trübe dämmt, verfolgt der Leser Gesslers Schiff von oben. Und der Mond als Symbol aller christlichen Werte, als "Auge Gottes", ersetzt in der hohlen Gasse den ganzen Monolog. Tell bleibt stumm. Als "ein Mann" kann er fast in der Anonymität des Anfangs verschwinden, nun aber steht er "oben". Das auf den Clariden gesprochene Urteil wird mit ungeheurer Kühle auf knappen sieben Textzeilen vollstreckt:

"Noch hatte er die Burg nicht erreicht, als der Mond aus den zerrissenen Wolken trat; oben stund ein Mann im Wege, im Arme den Bogen liegend. 'Das ist Tell!' schrie Gessler auf; es war die gleiche Gestalt, die er in den Clariden gesehen. Doch diesmal hob sich der Bogen, ehe Gessler die Besinnung wieder kam. Es schwirrte ein Pfeil, und Gessler sank zusammen; er wusste es, das war des Tellens Pfeil, der ihm im Herzen stach." (S.232)

Gotthelf hat die Perspektivität dieser Szene so deutlich vorbereitet, dass er sich sogar ein Skandalon leisten kann: die Darstellung des Tyrannenmordes aus der Sicht des Opfers.

Doch Tell erhält nun nachträglich umso ausführlicher Gelegenheit, sich aus seiner Sicht zu rechtfertigen. An den nächsten Stationen seines Weges werden die durch Gessler verletzten Wert-räume von Kirche, Natur und Haus wiederhergestellt; dadurch verliert die Erzählung an Tempo und kommt schliesslich praktisch zum Stillstand.

Dies zeigt sich schon in Stauffachers Haus, in das Tell zunächst flüchtet. Die symbolische Perspektivität der Mordszene wird nun ganz auf ihren christlichen Nenner gebracht. Tell erzählt nämlich, "Gott" habe ihm Gessler "im unverhüllten Mondeslicht" deutlich "gezeigt" (S.238). Er hat - wie die Stauffacherin meint - zu Recht "das Raubtier erschlagen, vor dessen Einbruch kein Haus mehr sicher war" (S.239). Auch dieser Wertraum wird wiederhergestellt, wenn Tell nun nach Hause zurückkehrt. Die Parallelität zur Heimkehr-Szene vom Anfang der Erzählung zeigt den Kontrast: Sein Knabe, der Tell wieder erwartet, erkennt ihn nun sofort und fliegt ihm entgegen (S.242); auch die Augensprache ist nun wieder intakt. Nun fehlt nur noch die Kirche. Tell geht zur Beichte nach Altdorf. Dort wird ihm seine Rolle als Werkzeug der göttlichen Rache, die dem Leser schon längst vertraut ist, aus dem Munde des Priesters bekanntgemacht; entsprechend lautet das Bibelwort, das ihm der Priester vorhält: "'die Rache aber ist mein!' spricht der Herr" (S.245). Dass Tell diese Weisung nicht verletzt hat, wird sich - so der Priester - in seinem weiteren Leben erweisen. Tells "Busse" ist es demzufolge, so vorbildlich weiterzuleben wie bisher.

Damit wären eigentlich alle Werträume retabliert und Tells Stationenweg zum Kreis geschlossen. Gotthelf doppelt aber nochmals nach, indem er Schillers Parricida-Figur übernimmt. Der

erzählende Text braucht nicht wie Schillers Schauspiel den guten und den schlechten Mörder in Tells Haus willkürlich zusammenzuführen. Nach der Erzählung von Parricidas eifersüchtigem Verwandtenmord genügt die Aufforderung an den Leser: "Haltet den Tell gegen den armen Johann" (S.258). Der Zeigegestus könnte nicht deutlicher sein; er ist nicht allein der des Erzählers, sondern er ist von Gott legitimiert: "Gott wollte zeigen den Unterschied zwischen einer Mannestat und einem Bubenstück" (S.259). Auch wenn er bereut, muss Parricida nun fern von den "Augen der Welt" (S.261) in einem Kloster weiterleben. Um sie zu bestätigen, wird er aus der Wertwelt der Erzählung exkommuniziert.

Diese Welt gestaltet Gotthelf am Schluss der eigentlichen Tell-Geschichte als optische Totalität. Hier kulminiert die werthaltige Visualisierung von Haus, Kirche und Natur. Im Licht von Gottes Mond, der den Heimweg von Tells Familie beleuchtet, fällt all dies in eins:

"Als sie oben waren an ihrem Hause und stillestunden vor demselben, da schien das ganze Gelände ein grosses Gotteshaus." (S.251)

Das Stillstehen der Familie bezeichnet den Stillstand der Geschichte, die zu einem enthistorisierten Familienbild gerinnt. Schiller hatte versucht, sein ebenfalls zur statischen Totalität tendierendes Schlussbild durch den Sprechakt von Rudenz und die einfallende Musik in Handlung aufzulösen. Gotthelf hingegen verfestigt das Bild, wenn der Erzähler als "Wir" eingreift, den Leser damit einbezieht und ihm "das Ganze" vors "Auge" bringt:

"Wo so ein allgemein Werk einmütig vollbracht wird, verschwindet der einzelne; das Ganze ist's, was das Auge fesselt, das Gemüt erfüllt. Darum haben wir auch weder Tells gedacht noch seines Knaben. Beide waren Teile des Ganzen, Glieder eines Leibes, der von einem Sinne regiert ward." (S.250)

Die Metapher des "Leibes" ist eine Metapher für eine nicht in Frage gestellte Totalität - erst bei Gottfried Keller wird an der gleichen Körpermetapher die Problematik einer im Zeichen Tells gestifteten Gemeinschafts-Totalität aufbrechen (50). Gotthelf hingegen führt seinen Leser mit seiner hier ausführlich erörterten filmischen Perspektivität mitten ins "Ganze" hinein.

Als Naturraum schliesst er zusammen, was in der Wirkungsgeschichte des "Tell", beispielhaft im "Bädeker", in einzelne Naturkulissen zerfällt. Doch Schillers Schauspiel wird damit nicht in Prosa wiederhergestellt. Denn aus Schillers offenem Schauplatz von Geschichte macht er einen geschlossenen christlichen Kosmos, der Wertungsraum wird zum Wertraum.

Dass dies für die im Text implizierte Leserrolle Folgen hat, ist schon angedeutet worden: Seine beeindruckende Anschaulichkeit öffnet sich nicht quasi als Bühne vor dem Leser, sondern sie schliesst ihn in ihren Wertraum ein. Der Text leistet dies, ohne dass die Leserperspektive ständig durch eine Identifikationsfigur fixiert würde. Der Knabe des Tell ist nur selten das Medium des Erzählens, solange Schillers Vorlage und damit Tell-Vater die Szene beherrscht. Als müsste man der neuen Adressatengruppe, die sein Verleger erobern will, nun doch noch eine Identifikationsfigur liefern, rückt Gotthelf die Titelfigur in einem angehängten zweiten Teil ins Zentrum. "Eine Geschichte für die Jugend" scheint nur als Geschichte einer Jugend denkbar. Aber Gotthelf vertraut diesem Konzept nicht konsequent. Er verzichtet keineswegs auf "besprechende" Einschübe, sondern legt diese manchmal einfach seinem Tell-Knaben in den Mund. Dies wirkt beispielsweise dort wenig überzeugend, wo sich - nach der Schlussheimkehr der Familie - der Knabe den eigenen Heldentod auf dem Schlachtfeld erträumt: sein Traum enthält gleichzeitig noch den didaktischen Kommentar des Traumes. Künftige Eltern nämlich würden ihren Kindern das Heldengrab zeigen und dazu sagen:

"Seht, Kinder, dort ist begraben des Tellen Bub, von dessen Haupt der Vater den Apfel geschossen [...]; wie er sollten alle Buben sein, und sind sie es, so kommt der Kaiser nimmer ins Land [...]." (S.253)

Mit diesem wiederum fast visuellen gestischen Kommentar nimmt Gotthelf diesem zweiten Traum des Knaben jede offene Deutbarkeit; ein erster Traum, noch vor der Claridenszene, war als Traum eines Kindes noch bevölkert gewesen mit Erdmännchen und Tanz (S.198f.). Mit den beiden Träumen versucht Gotthelf zwischen den beiden Teilen der Erzählung einen Zusammenhang zu

stiften (51), doch opfert er mit der didaktischen Zuspitzung des zweiten Traums dessen psychologische Wahrscheinlichkeit. Der Schlacht-Traum steht allein im Dienst der Erzähl-Strategie.

Der nach vorwärts geträumte Knabentraum wird nach sieben Jahren, in denen der Knabe zum jungen Mann herangewachsen ist, in der Schlacht am Morgarten erfüllt: Im feierlichen Auszug der Innerschweizer trifft man Vater und Sohn Tell. Dieser wird von Verwandten Gesslers tödlich verwundet, aber die Schlacht ist gewonnen.

"Traurig umstunden die Urner ihren Knaben und beteten um sein Genesen; traurig drängten sich die Eidgenossen herbei, so mancher mit weit klaffender Wunde, aber freudig hätte er noch die des Knaben dazugenommen, wenn derselbe dadurch heil geworden. Es war, als sei er aller Knabe, Gemeingut aller, alle seine Väter, hatte er ja für alle der Apfel getragen und jetzt im Streite vorgestritten wie ein Mann. Wenn zuweilen Tell mit der Hand über die Augen strich, die starke Brust sichtlich kämpfte, da floss gar manche Träne in den Bart, und mancher blutige Held wandte erschüttert sich ab; er dachte an seine Knaben, und wie ihm wäre, wenn sie, erblasste Blumen, in seinem Schosse lägen, wenn er verglimmen sehen müsste den so herrlich aufgeflamten Heldensinn." (S.288)

Der junge Tell stirbt wie der alte Attinghausen. Gotthelf inszeniert hier vierzig Jahre nach Schiller noch einmal Attinghausens Sterben, wenn der Sterbende im Brennpunkt einer "Oeffentlichkeit" steht, die dem Rezipienten die eigenen Emotionen vorlebt: Erst wenn Tell sich über die Augen streicht, weinen die anderen Helden - und auch der Leser. Der Halbkreis von Attinghausens Familie schliesst sich hier zum Kreis "aller" Umstehenden; Sentimentalität durch Totalität. Sie umgreift auch die Erzählhaltung, denn die Textrede wirkt leise, wie mit belegter Stimme. Die Identifikation mit dem Knaben wird als Vatergefühl metaphorisch naturalisiert - "erblasste Blumen" - und nicht durch "besprechende" Einschübe unterbrochen. Im Gegenteil: Im Verzicht auf sprachgestische Distanzierung liegt hier gerade die pädagogische Absicht; der didaktische Zweck heiligt hier sentimentale Mittel (52).

Die von Gotthelfs Text intendierte Rezeptionshaltung ist an dieser Stelle vergleichbar mit der "Rührung", wie sie bei Schiller herrscht, wenn Attinghausen stirbt. Die reale Rezeptionssituation hingegen ist eine völlig andere. Denn die eine "Rüh-

18. Jahrhundert die in der Öffentlichkeit des Theaters erlebte gemeinsame Emotion noch mithelfen, eine kritische bürgerliche Öffentlichkeit zu begründen, so richtet sich die Emotionalität im Lesetext des 19. Jahrhunderts nun an den einsamen häuslichen Leser. Die "Rührung" wird privatisiert. Hierzu hat sich als bemerkenswertes Beleg der Brief eines Gotthelf-Lesers erhalten. Florian Lusser schreibt am ersten Weihnachtstag 1845 an den Autor der Tell-Erzählung:

"[...] ich spreche aus Ueberzeugung und darf es Ihnen wohl gestehen, dass ich mich beim Schusse Tells auf den Knaben und bei des letzteren Heldenkampf und Tod der Tränen nicht erwehren konnte. Ich bin sonst kein Empfindler, aber nichts greift mir so zum Herzen, als die Vergegenwärtigung der Heldengrösse und Schweizertreue unserer Väter, und wen sollte das nicht ergreifen, besonders wenn er viele der jetzigen Schweizer, ihr Tun und Handeln damit vergleicht?"(53)

Damit ist nicht nur ein nationalpädagogischer Effekt von Gotthelfs Erzählung dokumentiert, wenn sie - kurz vor der Gründung des Bundesstaates - Sentimentalität in "Schweizertreue" ummünzt. Es wird auch erkennbar, dass Gotthelf zumindest mit dem Sterben des Tellknaben nicht ganz ohne Erfolg einer Forderung seines Verlegers nachkommt, die dieser vorher in einem Brief an Gotthelf formuliert hatte:

"Was schreiben? Soll ich aus meiner Praxis Ihnen mitteilen, was jetzt vom Publikum am meisten gesucht wird? [...] Seitdem bei uns an gewissen Orten nur Märchen aufgeführt werden und wir tagtäglich Personen aus Lafontaine'schen Fabeln vor Augen haben, liebt man beide Artikel nicht sehr, rührende Geschichten sind mehr gesucht denn lustige, weil durchs Rühren man jetzt am weitesten kommt."(54)

Gotthelfs Erzählung kommt nicht weit, obwohl sie beim schliesslichen Tod des Knaben noch einmal alle Register der verlangten "Rührung" zieht: nach der kleinen ersten kommt eine kleine zweite Auflage erst 1852 zustande(55). Das "Publikum", dessen wirklichen oder vermeindlichen Bedürfnissen sie sich anzupassen suchte, hat sie kaum erreicht.

Dieser geringe Erfolg der Erzählung, in Deutschland wohl mitbegründet durch ihre sehr schweizerisch-nationale Einfärbung, ist kein Kriterium für ihre Qualität. Wenig sinnvoll wäre es auch, bei Gotthelf den christlichen Wertrahmen kritisieren zu

wollen, in den er das Geschehen einfügt (56). Konsequenz dieses Rahmens ist freilich, dass statt dem Auge des Zuschauers das Auge Gottes über einer Wertwelt waltet, aus der kein Blick ausbrechen kann. Wie der Knabe im letzten Satz der Erzählung ist der Leser schon von ihrem Anfang an "ein Kind des himmlischen Vaters"(S.292). In dieser Hinsicht wäre die Leserrolle, die diese "Geschichte für die Jugend" impliziert, mit den Massstäben der bürgerlichen Emanzipation, insbesondere denjenigen von Schillers Aesthetik, zu kritisieren: Gotthelfs Erzählweise macht zwar nicht, wie angestrebt, das Kind zum Leser, dafür aber den Leser zum Kind.

Die ästhetisch-politischen Massstäbe freilich, die sich in Schillers "Tell" verbergen, sind im Zeitalter der Restauration längst unzeitgemäss geworden - dies hat die Wirkungsgeschichte des Schauspiels gezeigt. Dass Gotthelf diese Veränderung des "Tell" in seiner Wirkungsgeschichte erkennt und in seinem Text produktiv auf sie reagiert, soll in einem letzten Abschnitt dieses Kapitels dargestellt werden. Die Frage hingegen, welche Quellen Gotthelf zusätzlich zu Schiller benutzt habe, ist unter diesem Aspekt ohne Bedeutung (57).

Die Allgegenwart von Schillers Tell-Version provoziert schon bei den ersten Lesern von Gotthelfs Text den Vergleich. Carl Bitzcius schreibt am 27. Nov. 1845 an Gotthelf:

"Eine eigentümliche Schwierigkeit dann lag darin, dass die Hauptscenen aus Vater Tells Leben von Schiller unübertreffbar gegeben worden sind, ja dass seine Darstellungsart, die Worte, welche er den Hauptpersonen in den Mund legt, uns so in Fleisch und Blut übergegangen sind, dass jede Abweichung von denselben uns fast anstössig wird. Klug schien mir daher, dass du über mehrere dieser Szenen so rasch als möglich weggegangen bist."(58)

Schillers Schatten wird entsprechend dieser Leser-Erfahrung in der szenischen Gliederung der Erzählung greifbar. Im Ausbau der Clariden-Szene beispielsweise akzentuiert Gotthelf seinen eigenen Weg gegenüber dem "unübertreffbaren" Vorbild. Und gleichzeitig ermöglicht diese Gewichtsverschiebung im gesamten Erzählzusammenhang, die berühmte Szene in der hohlen Gasse aufs

Aeusserste zu verknappen (59). Insofern wirkt schon so Schillers Dominanz bei Gotthelf produktiv.

Diese Dominanz ist aber nicht die eines "ganzen" Werks. Nicht zufällig spricht Carl Bitzios von den "Worten" der Hauptfiguren, die "uns in Fleisch und Blut übergegangen sind": Sein Brief ist Zeugnis für die dargestellte Fragmentarisierung des "Tell" in seiner Wirkungsgeschichte. Gotthelf macht diesen fragwürdigen Aspekt von Schillers Erfolg in seinem Text heimlich zum Thema. Ohne die allzu bekannten Worte je direkt zu zitieren, rechnet er mit ihrer Bekanntheit, indem er mit ihnen spielt. Dazu eine Auswahl von Beispielen, kein vollständiger Katalog:

Gotthelf

Schiller

- | | |
|---|---|
| <p>1. Tell: "Nicht bloss wusste er, dass von Jugend an der Knabe geübt werden muss, wenn er als Mann ein Meister sein soll und vollkommen eingerichtet zu allen guten Werken." (S.130)</p> <p>2. Damalige allgemeine Meinung: "Wie man früh mit dem Erlernen des Irdischen beginnen müsse, wenn man ein Meister werden wolle, so müsse man noch emsiger an das Geistige gehen, weil dies länger als der Leib, nämlich ewig dauere." (S.192)</p> <p>3. Tell über Zwing Uri: "'Geh nur Bube', sagte Tell, 'und sieh es dir wohl und stille an, wie es gebaut wird! Um so besser lernst du, wie es einst abzubrechen ist.'" (S.181)</p> <p>4. Tell "hatte im Winter die Axt gebraucht, das Messer und den Hammer, war Schmied und Zimmermann" (S.126)</p> <p>5. Gessler sagt zu zwei Kaufleuten, "die Zeit der Geduld sei ausgelaufen" (S.145)</p> <p>6. Stauffacher sagt zum Volk über Gesslers Tod: "er hatte den Bogen zu straff gespannt, er trieb den Pfeil ins eigene Herz." (S.241)</p> | <p>Tell: "Früh übt sich, was ein Meister werden will." (III/1, S.383)</p> <p>Tell: "Früh übt sich, was ein Meister werden will." (III/1, S.383)</p> <p>Tell: "Was Hände bauten, können Hände stürzen." (I/3, S.351)</p> <p>Steinmetz: "Gesellen kommt! Wir haben's aufgebaut, Wir wissen's zu zerstören." (V/1, S.426)</p> <p>Tell: "Die Axt im Haus erspart den Zimmermann." (III/1, S.384)</p> <p>Tell zum (fiktiven) Gessler: "Fort musst du, deine Uhr ist abgelaufen." (IV/3, S.416)</p> <p>Rudenz zu Gessler beim Pfeilschuss: "Und allzu straff gespannt zerspringt der Bogen." (III/3, S.399)</p> |
|---|---|

Schillers Sätze werden von Gotthelf in seinen Erzählzusammenhang eingeschmolzen und damit für seine Didaxe auf vielfältige Weise nutzbar gemacht: Die entleerte Sprachformel erhält einen pragmatischen Sinn zurück (Beispiele 1 und 3), aber so, dass für den Leser erkennbar wird, wo Gotthelf entscheidend über Tells Rezept hinausgeht (Beispiel 2). Leise übt Beispiel 4 in solcher Pragmatisierung Kritik an der Praxis, unter Berufung auf Schiller Handlungsrezepte lautstark herauszuposaunen - doch nur für einen Leser, der Schillers Worte heraushört. Beim fünften Beispiel muss der Leser sogar Schillers Sprecherrollen kennen, denn Gotthelf vertauscht sie, um deutlich zu machen, wie sich Gessler nur schon mit seiner Sprache - nach dem sechsten Beispiel - "den Pfeil ins eigene Herz" treibt. Sein letztes Wort bei Schiller wird - wie erwähnt - bei Gotthelf in eine Natur-Metapher verwandelt: Wassertropfen als "Pfeil von Tells Geschoss" (S.231) werden für den Leser zur sicheren Vorausdeutung und sind gleichzeitig ein Hinweis auf den Natur-Charakter von Gesslers Tod.

Dieses Spiel mit Anspielungen hat einen zweifachen Sinn: Einmal leistet es eine Re-Pragmatisierung von Schillers "Tell", die eine implizite Kritik an seiner wirkungsgeschichtlichen Zersplitterung enthält. "Tell"-Worte, die sonst Stammbücher oder Reiseführer schmücken, kommen in einen neuen "Tell"-Zusammenhang. Dass sich Gotthelf in diesem Text nicht nur auf Bibel- und Volkssprache stützt (60), sondern auch die Schiller-Worte in seinen gestischen Sprachgebrauch einbezieht, zeigt seinen Willen, sie - gegen ihre Rezeption - wieder ernstzunehmen. In solcher Kritik am Zitat, für die sich auch in anderen Werken Beispiele finden (61), ist er ein früher Vorläufer von Karl Kraus, wie er später in dieser Arbeit diskutiert wird. Im "Knaben des Tell" ist dies Kritik zunächst versteckt; offen wird sie nur in einem "besprechenden" Einschub des Erzählers:

"[...] damals hielt man die Weisheit für eine Frucht langer, mit Bewusstsein gesammelter Erfahrungen, hielt sie nicht für angeboren, glaubte nicht, dass sie aus einigem Lesen rasch zusammengeschnappt werden könne, nahm auch kein aus vielen Floskeln zusammengesetztes Gewäsch für ordentliche praktische Weisheit, wie auch aus keiner Schneiderfahne, wie schön die einzelnen zusammengestohlenen Fetzen auch sein mögen, ein ordentlich anständig und praktisches Kleid zu machen wäre." (S.188)

Das Ziel dieser Verklärung des "Damals" ist deutlich: die Kritik am Zitatgebrauch in einem nicht ausgesprochenen "Heute" (62).

Das Spiel mit Anspielungen ist aber noch in einer zweiten Hinsicht eine produktive Leistung: es fordert die Aktivität des Lesers heraus. Denn die neue Einbettung der Schiller-Worte im Zusammenhang der Erzählung hat einen Sinn nur, wenn der Leser sie auch erkennt. Hierin ist er mehr als nur ein Kind, und ein Kind wäre hier überfordert. Eine Art Metakommunikation zwischen Text und Leser bahnt sich an, wenn die Anspielung auf Schiller dem Leser mehr sagt, als die Figuren im Text wissen können, wenn - wie im fünften Beispiel - Gotthelfs Gessler unvermerkt auf ein Wort anspielt, das Schillers Tell ausgerechnet auf Gessler bezieht. Diesen Weg des literarischen Anspielens und Zitierens werden Raabe und Fontane an späteren Stationen von Schillers Wirkungsgeschichte, ausserhalb eigentlicher "Tell"-Texte, virtuos weiterentwickeln. Schon hier aber eröffnet sich eine produktive, ästhetische Perspektive. So fragwürdig Gotthelfs Erzählung in anderer Hinsicht sein mag, so bemerkenswert ist doch ihr feinsinniger Umgang mit der zerredeten Sprache von Schillers Schauspiel. Darin weist sie späteren Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers "Tell" die Richtung: gegen Schillers prekäre Popularität setzt Gotthelf die Kunst, Schiller nicht zu sprechen.

3. Gottfried Kellers Tell.

3.1. Handeln und Zuschauen. Die Tellaufführung in der ersten Fassung des "Grünen Heinrich" (1854/55).

Im Auseinandertreten von Handeln und Zuschauen erfährt Schillers Tell in der hohlen Gasse die Entfremdung. Die Arbeitsteilung drückt sich darin aus, dass er gegenüber den stumm vorbeiziehenden Wandernern zum monologischen Zuschauen verurteilt ist. In diesem "Schmerz" wurzelt seine Klage: "Hier ist keine Heimat".

Ein halbes Jahrhundert später greift Gottfried Keller diese Situation wieder auf. Denn seine Rezeption des "Tell" im "Grünen Heinrich" verwandelt Tells Klage in eine Frage, die an die Schweiz gestellt wird: ist das Bild vom "Volk der Hirten", als das sich die Schweiz im "Tell" gespiegelt sieht, mit der Schweiz identisch? Ist das Tellspiel im "Grünen Heinrich" also - wie dies auch heute die communis opinio gerne glaubt - die ideale politische Manifestation des schweizerischen Selbstverständnisses (1)? - Zu überprüfen ist dies in der Konfrontation des "Tell", wie er im "Grünen Heinrich" auftritt, mit jenem anderen "Tell", den die Schweiz 1859 an Schillers hundertstem Geburtstag feiert. So wird Schillers "Tell" zum Massstab, an dem abzulesen ist, ob die Schweiz als historische Heimat der Tellfigur für den grünen Heinrich eine "Heimat" sein kann.

Kein Zufall deshalb, wo der Leser der ersten Fassung des "Grünen Heinrich" dem "Tell" zum ersten Mal begegnet: am Rhein, an der Grenze der Schweiz. Der hoffnungsvolle junge Künstler wandert in jenes Land aus, aus dem die vom "deutschen Sänger" in "unsterblichen Liedern" formulierte "heiligste Sage" in sein "helvetisches Vaterland" zurückgewandert ist:

"Er liebte sein helvetisches Vaterland; aber über diesen Strom waren dessen heiligste Sagen in unsterblichen Liedern verherrlicht erst wieder zurückgewandert; fast an jedem Herde und bei jedem feste, wo der rüstige Schatten mit Armbrust und Pfeil heraufbeschworen wurde, trug er d a s Gewand und sprach d i e Worte, welche ihm der deutsche Sänger gegeben hat." (2)

Indem er die Namen des "deutschen Sängers" und des "rüstigen Schattens" nicht ausspricht, teilt der Text ihre Bekanntheit dem Leser mit. Zusätzlich charakterisiert er mit der Begegnung am Rhein die

Hoffnungen des jungen Künstlers, ebenso vollendet und bekannt wie Schillers Schauspiel in jene Heimat "zurückzuwandern", aus welcher dieses, dem Stoff nach, stammt. Die Spannung zwischen dem schweizerischen Kulturgut und seiner deutschen Verarbeitung erscheint dem jungen grünen Heinrich als Gefälle, als ein dem Rhein entgegenlaufender Strom, gegen den er anzuschwimmen hat. Es ist ihm - wie er es dem deutschen Grafen in der Kutsche gegenüber ausdrückt - eine "Beschämung", dass

"Wir alle Trinksprüche, Mottos und Inschriften bei öffentlichen Festen aus Schillers Tell nehmen, welcher immer noch das Beste für dieses Bedürfnis liefert." (15/S.57)

Mit dem Wunsch nach einer kulturell gleichermassen leistungsfähigen Heimat werden hier gleichzeitig leise Zweifel an derem "Bedürfnis" nach "Trinksprüchen, Mottos und Inschriften" wach, das im Griff auf das treffende Zitat vor der Integrität des Werks nicht Halt macht.

In der anschliessend erzählten "Jugendgeschichte" findet der Leser einen Gegenpol zu diesem Treiben "der Schillerverehrer der vornehmen heutigen Welt" (15/S.84): Die Handwerker, zu denen der Vater Heinrichs gehört, finden nämlich nicht "volles Genügen an der dramatischen Lektüre im Schlafrock", sondern sie beginnen Schillers Werke selbst zu spielen. Das bieder anmutende Rollenspiel biedermeierlicher Handwerker ist aber nicht mehr - im Sinne des 18. Jahrhunderts - ästhetische Vorübung zur Ueberwindung der absolutistischen Herrschaft, sondern bürgerliche Vorübung für's bürgerliche Leben. Denn gerade Heinrichs Vater verdankt ihm jene "Gewandtheit im Ausdruck und des äusseren Anstandes" (15/S.84), mit denen er sich im Geschäftsleben bis zu seinem frühen Tod erfolgreich behauptet. Bereits hier stellt sich deshalb die Frage nach der Vereinbarkeit des "Tell" mit den bürgerlichen Geschäften des 19. Jahrhunderts auch als ein Rollenproblem. Heinrich wird es am eigenen Leib erfahren.

Es bezeichnet schon der historische Abstand des Vaters zum Sohn, könnte aber auch den des "Grünen Heinrich" zum Bildungsroman des 18. Jahrhunderts - etwa dem "Wilhelm Meister" - bezeichnen, dass die Einflüsse der Lektüre auf die Bildung des jungen Heinrich Lee die Einflüsse des Theaters überwiegen. Schon vor der Lektüre Goethes macht er sich lesenderweise die Bücher des Vaters zu eigen, deren

"Hauptzierde" natürlich - man kennt die Auflagezahlen - Schiller ist (17/S.138). In der Schule ist er deshalb im Vorteil, als die Geschichte des Tell zur Sprache kommt: sein Aufsatz ist "eine prosaische Wiedererzählung des Gedichtes und besonders die Liebesgeschichte weitläufig ausgemalt" (16/S.247). Es ist nicht nur der Akzent "Liebesgeschichte", den der Text als Verweis auf die spätere Tellaufführung hier schon setzt; der dramatisierte Schiller des Vaters und der prosaisierte des Sohnes wecken beim Leser Erwartungen im Hinblick auf ihre erzählerische Verbindung: die Prosa-Erzählung einer dramatischen Aufführung.

In der Wirkungsgeschichte des "Tell" ist diese "produktive Rezeption" durch Keller, das Tellspiel im "Grünen Heinrich", ein einmaliger Glücksfall. Denn hier wird statt der bloss quantitativen Wirkung des "Tell", die unzählige Aufführungs- und Auflagezahlen beweisen könnten, seine qualitative Wirkung greifbar. Der Bildungsroman gibt Einblick in die Erfahrungen eines Individuums im zeitgenössischen Umgang mit dem "Tell", damit aber auch Auskunft über diesen Punkt der Wirkungsgeschichte. Zudem lässt sich in der Interpretation des aus autobiographischem Abstand erzählten Geschehens das Ganze der "Tell"-Aufführung gewissermassen von aussen betrachten, ohne dass - bedingt durch die subjektive Erzählperspektive - der Einblick in die individuelle Erfahrung verloren ginge. Mussten bei der Interpretation von Schillers Schauspiel im ersten Kapitel die virtuellen Möglichkeiten der Zuschauererfahrung aus der Textpartitur selbst rekonstruiert werden, so vermittelt der Roman hier zusätzlich die Rolle der Zuschauer. Der Leser schaut zu, wie der grüne Heinrich dem Tellspiel und seinen Zuschauern zuschaut.

Diese Perspektivität des Romans rückt also die Rolle des Zuschauers ins Licht. Er erst macht die Aufführung zu einer Aufführung. Die Theatersoziologie weist darauf hin, dass der Zuschauer die Situation mitdefiniert, indem er seine Zuschauerrolle spielt (3). Zuschauen und Handeln sind hier unvereinbar:

"Es ist das grundlegende Paradox des Theaters, dass diese Symbolisierung des Gesamtzusammenhanges vollzogen wird (in der Aufführung) durch die absolute und nicht aufhebbare Trennung der 'Teilnehmer' in zwei prinzipiell verschiedene und nicht alternierbare Rollensysteme, der Akteure und der Zuschauer. Hiermit

ist die Rollenstruktur der 'zivilisierten' Gesellschaft vorgezeichnet und in der Form einer Prominenzstruktur ausgedrückt."⁴ Das Theater wird in dieser strengen Scheidung von Handeln und Zuschauen zum Gleichnis einer arbeitsteiligen Welt, die Tell im Monolog erfährt. Gerade das Tellspiel ist aber auch für den grünen Heinrich der Ort dieser entscheidenden Erfahrung. Dass er zeitweilig als Zuschauer die Aufführung zu verfolgen, zeitweilig aber in der Nebenrolle des "Rudenz" mitzuhandeln versucht, scheint zwar auf eine mögliche Synthese von Handeln und Zuschauen zu deuten. Doch sein Handeln als Rudenz - dies ist zu zeigen - führt in eine Sackgasse. Und sein Zuschauen öffnet ihm - und damit dem Leser - die Augen für einen tiefen Riss. Dieser Riss klafft zwischen der Schweiz und ihrem idealen Selbstbild, zwischen den politischen Handlungsträgern und den zuschauenden Volk und läuft bis in eine zwischen Geschäft und Gesinnung gesplattene Identität des einzelnen Individuums hinein.

Der Einleitungsabschnitt zum Tellspiel in der ersten Fassung des "Grünen Heinrich" scheint allerdings von dieser Spaltung noch nichts zu wissen:

"Man legte der Aufführung Schillers Tell zu Grunde, welcher in einer Volksschulausgabe vielfach vorhanden war und welchem nur die Liebesepisode zwischen Berta von Brunneck und Ulrich von Rudenz fehlte. Das Buch ist den Leuten sehr geläufig, denn es drückt auf eine wunderbar richtige Weise die schweizerische Gesinnung aus, und besonders der Charakter des Tell entspricht ganz der Wahrheit und dem Leben, und wenn Börne darin nur ein selbstsüchtiges und philiströses Ungeheuer finden konnte, so scheint mir dies ein Beweis zu sein, wie wenig die krankhafte Empfindsamkeit der Unterdrückten geeignet ist, die Art und Weise unabhängiger Männer zu begreifen."^(17/S.230)

Die auktoriale Spitze gegen Börne, die damit rechnet, dass Unterdrückung falsches Bewusstsein erzeuge, richtet sich gegen die politischen Zustände in "Tells" Herkunftsland. Demgegenüber beharrt der Text auf der Identität des "Tell" mit der "Gesinnung" in seiner eigentlichen Heimat - in der zweiten Fassung wird sich dies ändern. Nur zwischen den Zeilen lässt die erste Fassung Zweifel aufkommen: zwischen dem ersten und dem zweiten Satz. Denn nur als verstümmelte "Volksschulausgabe" ist jenes "Buch" den "Leuten" sehr geläufig. Heinrich versucht, aus dieser Differenz persönliches Kapital zu schlagen, indem er Anna die Rolle der Berta aufdrängt, ohne ihr deren Verhältnis zu Rudenz, den er selbst spielt, vorher klarzumachen.

Der Leser aber, dem der Text die Kenntnis des ganzen "Tell" unterstellt, ahnt, dass sich dieser Missbrauch, den Heinrich mit dem missbrauchten "Tell" betreiben will, rächen könnte. Für den Leser wird so die Frage nach der "Wahrheit", der Identität von "Tell" und "Leben", in dem Masse leise gestellt, wie sie hier noch lautstark behauptet wird.

Aus der Perspektive Heinrichs ist zu Beginn des Tellspiels alles darauf angelegt, diese Frage positiv zu beantworten. Die Identität der "Leute" mit dem "Volk" aus Schillers Schauspiel zeigt gleichzeitig die Möglichkeit einer Synthese von Handeln und Zuschauen: "Weit aus der grössere Teil der Teilnehmer" lassen sich als Hirten, Bauern, Fischer und Jäger kostümierten; sie sollen "das Volk darstellen und in seiner Masse von Schauplatz zu Schauplatz ziehen, wo die Handlung vor sich ging"^(17/S.230f). An die Stelle der starren Scheidung von Handelnden und Zuschauenden im engen Raum des bürgerlichen Theaters tritt die freie Bewegung von beiden in einer Theater gewordenen Landschaft:

"Der Schauplatz der eigentlichen Handlung war auf alle Ortschaften verteilt, je nach ihrer Eigentümlichkeit, so dass dadurch ein festliches Hin- und Herwogen der kostümierten Menge und der Zuschauer Massen bedingt wurde."^(17/S.231)

Das "Volk", das in Schillers Schauspiel nur über das Prinzip der Repräsentation zum Stellvertreter des Theaterpublikums auf der Bühne werden kann, wird hier durch das Volk selbst dargestellt. Eine ungesplattene Öffentlichkeit scheint möglich. Denn der Schritt vom Zuschauer zum teilnehmenden Volk ist nur der vom Alltag zum Festtag: der Alpaufzug am Morgen des Aufführungstages, der die Aufführung einläutet, wird von den Leuten aus den Dörfern selbst "vorgestellt":

"Die Leute hatten nur ihre altherkömmliche Sonntagstracht anziehen gebraucht, mit Ausschluss aller eingedrungener Neuheiten und Hinzufügung einiger Prachtsstücke ihrer Eltern und Grosseltern, um ganz festlich und malerisch auszusehen, und der stärkste Anachronismus waren die kurzen Pfeifen, welche die Bursche unbekümmert im Munde trugen."^(17/S.236)

Nach Abschluss der Bergfahrt werden die Leute, die das Vieh nach Hause bringen wollen, um nachher wieder als "Volk" erscheinen zu können ^(17/S.240), an einer Brücke von einem "knauserigen Zolleinnehmer" aufgehalten,

"welcher durchaus von Kühen und Pferden den Zoll erheben wollte, gemäss dem Gesetze; er hatte den Schlagbaum heruntergelassen und liess sich durchaus nicht bereden, diesmal von seiner Forderung abzustehen [...]."^(17/S.240)

Als "Rudenz", der schon vorher mit seiner als "Berta" kostümierten Anna und mit "Rudolf von Harras" den "Leuten" ein "Schauspiel" gegeben hat (17/S.239), wird das Erzähler-Ich nun Zeuge der eigentlich ersten Szene des Schauspiels: der Tell tritt mit seinem Knaben auf, eigentlich anachronistisch im Stil des 16. Jahrhunderts aufgeputzt, aber so, wie sich "das Volk die alten Schweizer ein für allemal vorstellt" (17/S.240). Dies ist für den Leser sozusagen beiseite gesprochen; er erfährt noch vor Tells erster Tat, dass seine Heroisierung aus den "letzten grossen Heldentagen der Schweizer" (17/S.241) stammt, in denen diese für fremde Herren in den Tod gingen. Der Mythos wird historisch situiert über den Kopf des Schauspielers hinweg, der die "Ironie seines prächtigen Anzuges" nicht ahnt. Der Anspruch, dass diese Rolle die "Gesinnung" der "Leute" der Gegenwart ungeboren repräsentieren kann, wird so schon hier problematisiert.

Tell greift nun ein, allerdings nicht wie bei Schiller gleich handelnd, sondern zunächst redend: der Zöllner habe kein Recht, den Zoll zu erheben, da die Tiere "als im gewöhnlichen Verkehr zu betrachten seien" (ebd.). Sein Argument negiert den Ausnahmecharakter des Festzuges, es lehnt sich gegen eine Schranke zwischen Alltagszug und Festzug, zwischen dem "Volk" des Alltags und dem "Volk" des Schauspiels auf. Dem Gegenargument des "auf die vielen Kreuzer" erpichten Zollmannes antwortet Tell mit seiner ersten Tat:

"Hierauf fasste der wackere Tell den Schlagbaum, drückte ihn wie eine leichte Feder in die Höhe und liess alles durchpassieren, die Verantwortung auf sich nehmend. Die Bauern ermahnte er, sich zeitig wieder einzufinden, um seinen Taten zuzusehen, uns Rittersleute aber grüsste er kalt und stolz und er schien uns auf unseren Pferden für wirkliches Tyrannengesindel anzusehen, so sehr war er in seine Würde vertieft." (17/S.241f)

Die Geste Tells ist bedeutsam: sie feiert im neuen Bundesstaat, mit dem das liberale Bürgertum eben erst die sein Wirtschaften behindernden Zollschränken abgeschafft hat, die freie Bahn dem Tüchtigen. Staatseingriffe in die Wirtschaft - der Zöllner beruft sich auf das "Gesetz" - werden von einem Einzelnen aufgehoben, der für alle handelt (5). Die Missachtung der Zollschränke ist freilich wie Tells Missachtung des Gesslerhutes, auf die sie gerade deshalb anspielt, weil die Hutszene sonst nicht vorkommt, nur in Anwesenheit von Zuschauern folgenreich: diese Öffentlichkeit macht Tell erst zum "politischen Schutzpatron und Heiligen" (17/S.241), und nur als solcher kann er vom Zöllner nicht belangt werden. Der handelnde Tell

und das zuschauende Volk sind wechselseitig aufeinander angewiesen - darin gestaltet Keller diese Szene zum Modell einer demokratischen Tat.

"Das sämtliche Volk, mit und ohne Kostüm" (17/S.243), ist auch beim Apfelschuss dabei. Sein Anteil an der Handlung ist grösser als bei Schiller, es führt sozusagen Regie über eine Inszenierung, die als Rede "in einer Volksversammlung" mehr Schillers Worte als Schillers Schauspiel spielt:

"Die Rollen wurden nicht theatralisch und mit Gebärdenspiel gesprochen, sondern mehr wie die Reden in einer Volksversammlung, laut, eintönig und etwas singend, da es doch Verse waren; man konnte sie auf dem ganzen Platze vernehmen, und wenn jemand, eingeschüchtert, nicht verstanden wurde, so rief das Volk: 'lauter, lauter!' und war höchst zufrieden, die Stelle noch einmal zu hören, ohne sich die Illusion stören zu lassen." (17/S.243f)

Mit diesen Eingriffen nimmt zwar das Volk die Fäden der Schillerpartitur selbst in die Hand, aber nicht etwa, um mit der Unterbrechung des Ablaufs auch die Illusion zu brechen, sondern um sie noch zu erhöhen.

Die Illusion wird aber plötzlich gestört durch den Auftritt eines Dutzend vermummter Gestalten, die - wie der Erzähler informiert - gewöhnlich zur Fastnachtszeit in ärmlichen Kleidern mit Fratzenmasken Gaben sammeln und denen das Tellspiel nun das eigene Spiel verdirbt. Man erfährt weder ihren Namen noch ihren Beruf: ihre Armut ist keine Theaterrolle. Das Gelächter des Volkes über ihren Auftritt gilt nicht nur ihrer Komik; es ist auch das Gelächter, das die Aussen-seiter zu Aussenseitern macht. Von den Theaterspielern werden sie verjagt, und

"die erschrockenen Spassmacher suchten sich unter die Zuschauer zu retten, wurden aber überall mit Gelächter zurückgestossen, so dass sie längs der fröhlichen Reihen kein Unterkommen fanden und ängstlich umherirrten, mit zerzausten Mützen und furchtsam ihre Verhüllung an das Gesicht drückend, damit sie nicht erkannt würden." (17/S.245)

Als immanente Kritik des eigenen Konzepts eines einheitlich zuschauenden Volks, für das die Schauspieler stellvertretend handeln, nennt Keller hier den Preis dieser Einheitlichkeit: es ist die Ausstossung jener Gruppe, die sich die Preisgabe der Identität nicht leisten kann, weil sie im bürgerlichen Sinn gar keine erworben hat. Heinrich - selbst ja auf der Suche nach einer Identität - erkennt, dass es für diese Randfiguren keinen Tell gibt, der ihnen einen Weg bahnen würde. Und wenn schliesslich Anna dafür sorgt, dass den "misshandelten Fratzen" ein "Ausweg" geschaffen wird, verschwinden sie in

jenem Dunkel, aus dem sie hergekommen sind; dort, wo die soziale Nacht am schwärzesten ist. Hier aber, an diesem patriotischen Fest, finden sie keine "Heimat".

Die "geheiligte Handlung" des Apfelschusses (17/S.246) wird nun nicht mehr unterbrochen. Ihr Höhepunkt ist aber nicht so sehr der eigentliche Schuss als vielmehr der zweite Pfeil - dies teilt der Text mit, indem er vorallem die Reaktionen der Zuschauer auf Tells Handlungen beschreibt:

"Und als er dem Tyrannen den zweiten Pfeil drohend unter die Augen hielt, während alles Volk in atemloser Beklemmung zusah, da zitterte seine Hand wieder mit dem Pfeile, er durchbohrte Gessler mit den Augen und seine Stimme erhob sich einen Augenblick lang mit solcher Gewalt der Leidenschaft, dass Gessler erblasste und ein Schrecken über den ganzen Markt fuhr."(17/S.246)

Der Markt als Ort von Geschäft und Volksversammlung wird momentan zur Bühne, indem Tell, Gessler und die Zuschauer nicht aus ihrer Rolle hinaus, sondern eigentlich in sie hinein fallen. Dies aber genau an der Stelle, welche der bekannte Historienmaler Ludwig Vogel in wortgetreuer Umsetzung Schillers in eine Litographie schon fast "in jedes Schweizerhaus" gehängt hat (6) und die nun sozusagen re-inszeniert wird. Die "Rührung" der Zuschauer, die Keller nun beschreibt, ist keine Reflexion, sondern entsprechend dieser Verdoppelung von Bild und Schauspiel eher eine Selbstgratulation des "Wir":

"Dann verbreitete sich ein frohes Gemurmel, tief tönend, man schüttelte sich die Hände und sagte, der Wirt wäre ein ganzer Mann, und so lange wir solche hätten, tue es nicht not!"(ebd.)

Die indirekte Rede rückt diese Zuschauerreaktion vom Leser ab, und er fragt sich, ob der Applaus eigentlich der Tellfigur in ihrer unfreiwillig ironischen Verkleidung, dem Wirt als Schauspieler des "Tell" oder gar dem Wirt selbst gelte - im gleichen Atemzug behauptet das Volksgemurmel, der Wirt sei ein "ganzer" Mann. Die Mehrdeutigkeit dieser Person unter dem Aspekt ihrer Rollen wird so für den Leser zur Irritation.

An den mittäglichen Tischgesprächen, an denen er als vorerst stummer Zuschauer teilhat, wird sie es auch für den grünen Heinrich. Der Tell-Wirt streitet sich mit einem Holzhändler, der im Schauspiel keine Rolle hat, über die Richtung einer neu zu bauenden Strasse. Beide werden anhand ihres Besitzes auktorial vorgestellt: der Holzhändler ist ein aufstrebender Fabrikant und Mitglied des Grossen



Ludwig Vogel: Tell und Gessler (1823)
(Stunzi, S. 270)

Rates, sein Warenlager ist ständig in Bewegung und wächst um sein asketisch-dürftiges Wohnhaus unten am Fluss herum. Das Haus des Gastwirtes dagegen, auf einer sonnigen Höhe, ist mit schönen Schweizergeschichten bemalt; auch er ist wohlhabend, aber konservativ eher auf die Erhaltung seines Besitzes ausgerichtet (7). Vor dem Statthalter, der eigentlich der Regierung berichten sollte, "welcher Zug der Strasse in der Gegend allgemein gewünscht werde"(17/S.261), verfechten die beiden Männer ihre Eigeninteressen: jeder will den künftigen Verkehr, auf den beide spekulieren, zu seinem Haus lenken. Das Gespräch bringt bloss eine Verhärtung der Standpunkte und wird dadurch beendet, dass der "Tell" zur Fortsetzung des Spieles abgeholt wird - er muss "noch auf die Platte springen und den Vogt erschliessen"(17/S.262).

Der Tell ist kein "ganzer" Mann, sein anachronistisches Gewand ist nicht nur Ausdruck seines volkstümlichen Wunschdenkens, sondern auch Verkleidung seines modernen, marktwirtschaftlichen Egoismus - dies ist dem Leser nun klar. Auch beim grünen Heinrich breitet sich Irritation aus:

"Die Unterredung hatte einen peinlichen Eindruck auf mich gemacht; besonders am Wirt hatte mich dies unverhohlene Verfechten des eigenen Vorteils, an diesem Tage und in solchem Gewande, gekränkt; diese Privatansprüche an ein öffentliches Werk, von vorleuchtenden Männern mit Heftigkeit unter sich behauptet, das Hervorkehren des persönlichen Verdienstes und Ansehens widersprachen durchaus dem Bilde, welches von dem unparteiischen und unberührten Wesen des Staates in mir war und das ich mir von den berühmten Volksmännern gemacht hatte."(17/S.262)

Private Ansprüche und öffentliche Bedürfnisse sind nicht vermittelt. Heinrich bleibt mit dieser desillusionierenden Einsicht allein, gerade weil der noch anwesende Amtmann, der eigentlich den Streit von einem übergeordneten Standpunkt aus beurteilen sollte, als Apologet des Konkurrenzprinzips die Unvereinbarkeit der beiden Eigeninteressen zum Wert erhebt:

"Sodann merkt Euch für Eure künftigen Tage: wer seinen Vorteil nicht mit unverhohlener Hand zu erringen und zu wahren versteht, der wird auch nie im stande sein, seinem Nächsten aus freier Tat einen Vorteil zu verschaffen!"(17/S.264)

Gegen seine Absicht macht dieses Argument den "Tell" als Repräsentant einer solchermassen verbrämten "freien Tat" nur noch fragwürdiger. Zudem steht auch der Amtmann als ihr Verfechter nicht über den Eigeninteressen, obwohl er eigentlich die Öffentlichkeit zu vertreten hätte; sein Standpunkt wird vom Lehrer nachher als falsches

Bewusstsein entlarvt: Der Amtmann hat sich selbst in jener freien Konkurrenz nicht behaupten können, die er nun verklärt. Auf dem Beamtensessel hat er selbst "diejenige Wirksamkeit geopfert", "die ihn erst glücklich machen würde und seinen Eigenschaften entspräche"(17/S.266). Als Beamter ist er aus Angst vor der Brotlosigkeit gezwungen, manchem, den er für einen Narren oder Spitzbuben hält, mit einem verbindlichen Lächeln entgegenzukommen - der Verweis auf das bürgerliche Rollenspiel, das die Handwerkergeneration von Heinrichs Vater mit ihrem Schillerspiel gelernt hat, ist deutlich. Hier fällt nun jenes Stichwort, unter dem am Schluss der zweiten Fassung der grüne Heinrich zum "Oberamtman" wird und das den bewussten Verzicht auf die Ganzheit der Person zugunsten einer Rolle meint: "Entsagung"(8).

Das Auseintreten von individuellem und öffentlichem Interesse, von privatem Geschäft und öffentlichem Anspruch, wie es die Tischgespräche im Schwerpunkt der Tellaufführung zeigen, läuft der Integrationsbewegung von Schillers "Tell" direkt entgegen (9). Hält man aber Kellers Tell gegen den Tell des Monologs, so laufen beide weitgehend parallel, wenn auch mit historischem Abstand: die Aufsplitterung des Individuums in Rolle und Geschäft, die bei Schiller der Monolog als Entfremdung beklagt, erhält in der Aufschwungsphase des Kapitalismus, auf die Keller zielt, noch schärfere Konturen. Dem Holzhändler, der als Radikaler diese Wirtschaftsform im Grossen Rat auch politisch vertritt, ist sogar der Radikalismus selbst "ein Geschäft"(17/S.256). Der Tell-Wirt hingegen, bei dem die Diskrepanz zwischen privatem Geschäft und öffentlichem Schau-Spiel manifest wird, steht für die Inkongruenz von wirtschaftlichem System und politischer Ideologie. Diese beruht dem Anspruch nach im wörtlichen Sinne darauf, dass im "Repräsentativsystem" der Schweiz das Volk seine Repräsentanten für sich, das heisst für die res publica, handeln sieht:

"Aber zum Teufel! sagte ich, sind denn unsere Herren Regenten zu irgend einer Zeit etwas anderes als ein Stück Volk und leben wir nicht in einer Republik?"(17/S.267)

Am Beispiel des Amtmannes belehrt der Lehrer Heinrich darüber, dass nach dem Akt der Wahl die Repräsentanten des Volkes diesem als "einteils immer noch Volk und andernteils etwas dem ganz Entgegengesetztes, fast Feindliches" gegenüberstehen (17/S.268). Das Modell eines po-

litischen Handelns vor dem und für das zuschauende Volk, wie es Tells erste Tat am Schlagbaum demonstrierte, entspricht nicht der politischen Realität.

Bleiben in der Politik Handelnde und Zuschauende dermassen getrennt, so vermittelt zwischen ihnen auch nicht die politische Rede. Die "wahre Volksrede" - so heisst es viel später - wäre "nur ein Monolog, den das Volk selber hält" (19/S.318). Waren die SchillerVerse der Apfelschuss-Szene noch als "Reden in einer Volksversammlung" eigentlich vom Volk inszeniert, so zeigen die Tischgespräche, dass sich politisches Reden aus der Perspektive der Eigeninteressen zum eigentlichen Monolog verengt, der kein Gespräch mehr zulässt. Indem er den Tell-Monolog vor dem Schuss auf Gessler gerade übergeht und an eine strukturell analoge Stelle die Tischgespräche setzt, teilt Keller dem Leser schlaglichtartig mit, dass das Problem der Entfremdung nur eine neue Gestalt angenommen, aber nichts von seiner Aktualität verloren hat. Es erscheint noch verschärft dadurch, dass sich der liberale Meinungspluralismus als eine Summe von verhärteten Positionen darstellt, die jede entweder auktorial oder durch den Lehrer auf ihr eigenes Herkommen zurückgeführt, damit relativiert und ausgehöhlt ist. Die Frage, wo die Strasse nun durchführen soll, bleibt offen und unentscheidbar. Der Leser und der grüne Heinrich bleiben mit diesem Relativismus allein. Der Schatten dieser Orientierungslosigkeit fällt für Heinrich auf das Fest - es ist nur der verlängerte Schatten jener verummten Gestalten, für die das Fest in anderer Weise die Existenzfrage stellt:

"[...] es wurde mir ängstlich, [...] da ich einzusehen begann, dass für alles dies rüstige Volk die Freiheit erst ein Gut war, wenn es sich seines Brotes versichert hatte, und ich fühlte vor den langen nun leeren Tischreihen, dass selbst dieses Fest bei hungrigem Magen und leerem Beutel ein sehr trübseliges gewesen wäre." (17/S.270)

Ebenso entleert und ernüchternd wie die vorher festlich geschmückten Tischreihen fällt hier die Bilanz des Experimentes aus, den "Tell" als Inbegriff von "Freiheit" in der Realität des 19. Jahrhunderts anzusiedeln. In einer von ihren materiellen Interessen zerrissenen Gesellschaft erhält auch die "Tell"-Utopie einen Riss.

Der Riss durch die Gesellschaft zieht sich hinein bis in die Person. Heinrich sieht ihn nicht nur von aussen - beim Tell oder beim Statthalter -, er erfährt ihn auch am eigenen Leib. Anna und Heinrich brechen auf, um als Rudenz und Berta an der Szene in der "angenommenen hohlen Gasse" (17/S.271) mitzuwirken. Da stört der als Souffleur agierende Philosoph hämisch Heinrichs Konzept, indem er Anna eine vollständige "Tell"-Ausgabe mitsamt der Szene vom Bündnis, das Berta mit Rudenz schliesst, unter die Augen hält. Anna errötet und will sofort nach Hause. Doch im "dunklen Hohlweg" (17/S.274) und in der "Heidenstube" wird die bei Schiller wortreich, ja fast opernhafte inszenierte Begegnung von Berta und Rudenz in den ersten, fast unfreiwilligen Küssen für Anna und Heinrich zur sprachlosen Realität. Fast scheint Heinrichs Spiel im Spiel doch zu gelingen. Aber mit dem Körper melden sich auch die Tabus. Etwas "Fremdes, Unheimliches" (17/S.279), das noch keinen Namen hat, stellt sich zwischen Heinrich und Anna: "das fast feindliche Fühlen des Körpers riss uns vollends aus dem Himmel" (17/S.279).

Dass sich in dieser Entfremdung vom eigenen Körper Tells Erfahrung vom "Schmerz" der Entfremdung als wirkliches Körpergefühl radikalisiert, wird vom Erzähler mit bitterer Ironie signalisiert: während der ganzen Szene bleibt aus der hohlen Gasse die "Hochzeitsmusik" hörbar (17/S.273). Die Parallelhandlung in diesem "dunklen Hohlweg" verschärft das Rollenproblem, das sich für Schillers Tell in der anderen, hier nicht gezeigten hohlen Gasse stellt. Denn das Erröten von Heinrich und Anna, in welchem ihr Körper und die Angst vor ihm gleichzeitig zum Ausdruck kommen, wird in keiner Rolle aufgefangen, weder in Heinrichs grünem Kleid noch in seiner zusätzlichen Verkleidung als Rudenz. "Fast feindlich" stehen sich nicht nur im Staatskörper das Volk und seine Repräsentanten gegenüber (17/S.268), sondern auch - in genau der gleichen Formulierung! - das einzelne "Ich" und sein Körper. Diese neue Dimension der Selbstentfremdung, die in Schillers "Tell" noch nicht zur Sprache kam, wird hier greifbar: der Verstümmelung des "Tell" zur "Volksschulausgabe" entspricht ein Defizit im Umgang mit dem eigenen Körper. Zurück bleibt die schmerzhafteste Erfahrung, dass dem "Tell" im "Grünen Heinrich" nun tatsächlich die "Liebesepisode" fehlt.

Die Rudenz-Rolle ist damit für Heinrich ausgespielt - und mit ihr seine Hoffnung, sich gleichzeitig zuschauend und handelnd am Tellingenspiel zu beteiligen. Beim "Tell"-Schluss am Abend bleibt er Zuschauer und behält nicht als Rudenz das letzte Wort. Doch an seiner Stelle handelt das Volk. Es bricht die Gerüste der Zwing Uri zusammen und verbrennt sie in einem gewaltigen Freudenfeuer.

"Hier ging auch die Verherrlichung des Tell vor sich, statt vor seinem Hause, doch nicht mehr nach der geschriebenen Ordnung, sondern infolge einer allgemeinen Erfindungslust, wie der Augenblick sie in den tausend Köpfen erweckte, und der Schluss der Handlung ging unbestimmt in eine rauschende Freudenfeier über." (17/S.282f)

Tell flüchtet sich nicht wie bei Gotthelf in sein Haus. Seine Integration ins Ganze vollzieht sich wie bei Schiller in der Öffentlichkeit, die aber bei Keller eher eine des Gesangs als eine des Auges ist: Tell wird zum Vorsänger, "dessen Chorzeilen von allen wiederholt" werden (17/S.283). Das gemeinsame Singen im Chor wird zum Modell einer Gemeinschaft, in der jeder die ihm angemessene Stimme hat, ohne dass er andere übertönt:

"Wein war in Menge vorhanden, es bildeten sich mehrere Liederchöre, schlichte, einstimmige, welche alte Lieder sangen, wie vierstimmige Männerchöre mit neuen Liedern, gemischte Singschulen von Mädchen und Jünglingen, Kinderscharen, alles sang, klang und wogte durcheinander auf der Allmende, über welche das Feuer einen rötlichen Schein verbreitete." (17/S.283)

Auf der Allmende - eine durch die moderne Wirtschaftsweise schon längst bedrohte und vielerorts privatisierte Institution (10) - feiert Keller also eine Öffentlichkeit, in der Handeln und Zuschauen nicht getrennt sind - freilich aus der Optik eines Zuschauers. Als möchte er den Liberalismus an seinen Ursprung erinnern, lässt er als Reminiszenz an die Feste der Französischen Revolution den Schluss seiner Aufführung "unbestimmt in eine rauschende Freudenfeier" übergehen. Keller feiert so den Sinn von Schillers zur "geschriebenen Ordnung" gewordenem Drama, indem er diese Ordnung transzendiert.

Am Abend des Festtages ist nun nicht mehr geschieden, was am Morgen sich noch an der Kostümierung unterscheiden liess: das Volk als Zuschauer des Spiels und das Volk als Zuschauer im Spiel. Es ist bezeichnend, dass Keller hierin auf die Tradition des alten Volksschauspiels vom Tell zurückgreift (11) und Schiller insofern nach rückwärts überspringt: Erst die Konventionen des bürgerlichen Theaters haben es unmöglich gemacht, dass sich der Zuschauer - wie etwa in der Commedia dell'arte - selbst zur Szene zählen kann. Erst die Guck-

kastenbühne tut, als ob es den Zuschauer nicht gäbe, macht ihn damit zum Zeugen von Privatem, das eigentlich keinen Zuschauer verträgt (12), und benötigt dafür auf der Bühne eine symbolische zweite Öffentlichkeit, welche die andere des Theaters repräsentiert. Indem die Tellaufführung die Zuschauer an allen Handlungen beteiligt - auch der Rüttelschur als eigentlich geheime Aktion wird vom "bunten Volk" verfolgt (17/S.247) - , überspringt sie die Bühnenschranke, in der sich die soziologischen Verhältnisse im bürgerlichen Theater architektonisch verfestigt haben (13). Die Schluss-Synthese blieb bei Schiller auf die Bühne beschränkt. Hier wird sie hinübergerettet in eine arbeitsteilige Gesellschaft. Aber nicht als ihr verklärendes "Ideal", sondern als ihr utopischer Massstab: "in einem grossen Körper" (17/S.283) lagert nun "die Freude" um Burgtrümmer und Feuer.

Die Frage nach der Möglichkeit einer Synthese von Handeln und Zuschauen bleibt für den grünen Heinrich gestellt. Denn wie man in der arbeitsteiligen Gesellschaft eine "ganze" Person werden könne, ist ein zentrales Problem des Bildungsromans (14). Nur dem Kind scheint es möglich, "gleich dem Chorus in den Schauspielen der Alten" (16/S.152) gleichzeitig handelnd und zuschauend die Welt zu erfahren. Nach dem Tellingenspiel wird die "chorartige Teilnahme an allem, was geschah und gehandelt wurde" (16/S.162) aufgegeben: die Goethe-Lektüre lässt Heinrich hoffen, dass unter dem Blick des Künstlers die Welt sich öffne: "der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen" (18/S.6). Auch auf das Münchner Künstlerfest fällt ein Abglanz dieser Augen-Utopie, wenn in "vielhundertfältigem Zusammentun jeder ein lebendiger Teil des Ganzen war und das Leben des Ganzen in jedem einzelnen pulsierte, von Auge zu Auge strahlte" (18/S.145) - so heisst es in der ersten Fassung.

Die festliche Utopie ist aber nur ein Traum, das Erwachen böse: die eigene materielle Not öffnet Heinrich die Augen über die prekäre Autonomie einer Kunst, die durch die gesellschaftliche Arbeitsteilung vom realen Erwerb ausgeschlossen ist:

"In der heutigen Welt sind alle, die in der Werkstatt der fortschreitenden Kultur beschäftigt sind und es mit einem Zweige derselben zu tun haben, geschieden von Acker und Herde, vom Wald und oft sogar vom Wasser. Kein Stück Brot, sich zu nähren, kein Bündel Reisig, sich zu wärmen, keine Flocke Wachs oder Wolle, sich zu kleiden, in den grossen Städten keinen frischen Trunk Wasser können sie unmittelbar durch eigene frohe Mühe und Leibesbewegung von der Natur gewinnen." (19/S.76)

Am Beispiel Schillers, den das Bürgertum unter dem Stichwort "Idealismus" fernab jeder materiellen Wirklichkeit angesiedelt hat, exemplifiziert der Erzähler gerade, welche materielle Wirkung Kunst haben kann, wenn sie in einem "ehrlichen, klaren und wahren Arbeitsleben" entstanden ist. Der Abschnitt belegt noch einmal, indem er von Schillers geistiger Nachwirkung explizit absieht, das Geschäft, welches sie materiell ist:

"Soweit die deutsche Sprache reicht, ist in den Städten kaum ein Haus, in welchem nicht seine Werke ein- oder mehrfach auf Gesims und Schränken stehen, und in Dörfern wenigstens in einem oder zwei Häusern. Je weiter aber die Bildung der Nation sich verbreitet, desto grösser wird die jetzt schon ungeheure Vervielfältigung seiner Werke werden und zuletzt in die niederste Hütte dringen. Hundert Geschäftshungrige lauern nur auf das Erlöschen des Privilegiums, um die edle Lebensarbeit Schillers so massenhaft und wohlfeil zu verbreiten wie die Bibel, und der umfangreiche Erwerb, der während der ersten Hälfte eines Jahrhunderts stattgefunden, wird während der zweiten Hälfte desselben um das Doppelte wachsen und vielleicht im kommenden Jahrhundert noch einmal um das Doppelte. Welch eine Menge von Papiermachern, Papierhändlern, Buchdruckersleuten, Verkäufern, Laufburschen, Kommentatoren der Werke, Lederhändlern, Buchbindern verdienten und werden ihr Brot noch verdienen, welche eine fortwährende Tat, welche nachhaltiger Erwerb im materiellsten Sinne waren also die kurzen Schillerschen Arbeits- und Lebensjahre." (18/S.81f)

Zwar bewegt sich der Text mit seiner auf Wachstum angelegten Wertperspektive durchaus in bürgerlichen Bahnen. Als Ideal erscheint hier Schillers Kunst aber, gegenläufig zum bürgerlichen Idealbegriff, weil sie gesellschaftliche Arbeit ist und schafft. Gegenbeispiel zu Schiller sind dem Erzähler Spinoza oder Rousseau, deren künstlerische Rolle vom Geschäft des Gläsereschleifens und Notenschreibens, das für ihren Lebensunterhalt nötig ist, völlig getrennt bleibt. Wie beim Amtmann der Tellaufführung heisst diese Existenzform, die im Licht der indizierten Arbeitsteilung die eigentlich moderne ist, "Entsagung":

"Diese Art beruht auf einer Entsagung, welche in Ausnahmefällen dem selbstbewussten Menschen wohl ansteht, als Zeugnis seiner Gewalt. Die Natur selbst aber weist nicht auf ein solches Doppelleben, und wenn diese Entsagung, die Spaltung des Wesens eines Menschen allgemein gültig sein sollte, so würde sie die Welt mit Schmerz und Elend erfüllen." (19/S.82)

Im "Schmerz" weit diese zentrale Definition von "Entsagung" nicht nur zurück auf Heinrichs Erfahrungen beim Tellspiel, im "Schmerz" konvergiert sie auch mit Tells Monolog. Denn schon dort blieb im "Schmerz" Tells über die Arbeitsteilung von Handeln und Zuschauen die Spaltung des Individuums auf die Spaltung der Welt bezogen.

In dieser gespaltenen Welt muss die "Identität der Nation" ein Traum bleiben. Heinrich träumt ihn auf dem Tiefpunkt seiner materiellen und moralischen Not. Die Heimat erscheint ihm als Brückengebäude, das mit Fresken aus Geschichte und Gegenwart bemalt ist:

"Das lebendige Volk, welches sich auf der Brücke bewegte, war aber ganz das gleiche wie das gemalte und mit demselben Eines, wie es unter sich Eines war, ja viele der gemalten Figuren traten aus den Bildern heraus und wirkten in dem lebendigen Treiben mit, während aus diesem manche unter die Gemalten gingen und an die Wand versetzt wurden." (19/S.163)

Heinrich erträumt sich hier, gegen Ende des Romans, eine ungespaltene Öffentlichkeit nicht als eine festliche, sondern als eine ästhetische Utopie. Die reale Heimat aber, in die Heinrich über den Rhein zurückkehrt, bleibt gespalten. Wie Tell im Monolog findet er in ihr nur Schmerz, aber keine Heimat. Für Heinrich jedoch ist dieser Schmerz nur aufzuheben im eigenen Tod. Doch wie Schillers Tell-Monolog reproduziert auch Kellers Autobiographie nicht einfach den Riss in der Welt, aus dem sie entsteht. Sie wächst aus ihm als ästhetische Hoffnung, als das grüne Gras auf Heinrichs Grab.

3.2. Wertverallgemeinerung und Integration. Die schweizerischen Schiller-Jahrhundertfeiern von 1859.

Am 10. November 1859 wäre Schiller hundert Jahre alt geworden. Die zu diesem Anlass veranstalteten Schillerfeiern sind nicht nur eine wesentliche Station in der Wirkungsgeschichte Schillers und deren äusserer Höhepunkt im 19. Jahrhundert. Sie geben auch an einem Punkt darüber Auskunft, welche gesellschaftliche Funktion diese Wirkungsgeschichte wahrnimmt, wenn sie sich zum Fest verdichtet. Indem es gesellschaftliche Bedürfnisse befriedigt, ist das Fest auch Ausdruck der Mangelsituation, die es erst nötig macht.

"Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen." Dieses Sprüchlein, sonst nur auf anmutige Gesellschaftsverhältnisse anwendbar, hat sich zwischen Schiller und den Schweizern als eine Tatsache im grossen Stil erwahrt." (22/121)

Keller beginnt mit diesen Worten seinen Bericht von der Einweihung des Schiller-Denkmal am Mythenstein. Er greift zum Zitat aus dem "Vorspiel auf dem Theater" von Goethes "Faust", um einen Prozess zu charakterisieren, der sich gerade in der Unzahl solcher Klassiker-Zitate in der Schillerfeier von 1859 dingfest machen lässt: den

Prozess der Wertverallgemeinerung.

Mit dem Begriff der Wertverallgemeinerung erklärt die Systemtheorie von Parsons, wie sich die Gesellschaft in einer bestimmten historischen Situation stabilisiert: im industriellen take-off nimmt ihre Differenzierung sprunghaft zu, ihre Aufteilung in Subkulturen vervielfacht sich. Die Rolle des Einzelnen wird durch die Arbeitsteilung beschränkt, gleichzeitig eröffnet sich ein ganzes Spektrum neuer Rollen im sekundären und tertiären Sektor. In welcher Rolle, in welchem Kleid sich der grün gewandete Heinrich unter Beibehaltung des Anspruchs auf die "ganze" Person in diese Gesellschaft integrieren kann, ist sein zentrales Problem - besonders nach den Erfahrungen der Tellaufführung. Auf dieses Bedürfnis nach Orientierung antwortet das differenzierte gesellschaftliche System mit einer Wertverallgemeinerung:

"Schliesslich müssen die obigen Prozesse durch eine Wertverallgemeinerung vervollständigt werden, wenn die verschiedenen Einheiten der Gesellschaft angemessene Legitimation und Orientierungsweisen für ihre neuen Handlungsmuster erlangen sollen. [...] wenn nämlich das Netz der sozial strukturierten Situationen komplexer wird, muss das Wertmuster selbst auf einer höheren Allgemeinheitsstufe fixiert werden, um die soziale Stabilität zu sichern."(15)

Die Stabilität der Gesellschaft, die Integration der Randgruppen, ist also das Ziel der Wertverallgemeinerung. Um allen Gruppen die leitenden Werte plausibel zu machen, bedarf es einer "mehrschichtigen Argumentation"(16), welche die umfassenden Werte differenziert verkündet: vieles muss bringen, wer jedem etwas bringen will. Dabei werden die Werte aber immer inhaltsloser: jeder darf sich beispielsweise unter "Freiheit" etwas anderes vorstellen, wenn er nur den Begriff als Wertmuster akzeptiert.

Problematisch an der Systemtheorie ist nicht nur, dass sie diese Prozesse der sozialen Kontrolle verfügbar macht, indem sie sie beschreibt - darauf hat Habermas hingewiesen. Weil das System sozusagen selbst handelt und seine Werte verallgemeinert, ist zudem unklar, wie sich das Individuum dazu verantwortlich verhält. Darauf kommt es aber an, wenn kulturelle Phänomene mit ihrem historischen Kontext vermittelt werden sollen, ohne dass bloss das eine auf das andere zurückgeführt wird. Eine Festrede des Jahres 1859 ist nicht nur Ausdruck dieser Wertverallgemeinerung, indem sie auf den Stelzen von Schillers "Idealismus" daherkommt, sie befördert sie auch selbst.

Schillers hundertster Geburtstag fällt mit 1859 in der Schweiz gerade in jene Zeit, wo sich je nach Region der industrielle take-off vorbereitet oder schon in vollem Gang befindet. Dazu sieht sich der erst zehnjährige Bundesstaat vor der Aufgabe, die Gegner des Sonderbundskrieges zu versöhnen und eine verbindliche "Identität der Nation" zu schaffen - Heinrichs Traum ist zu diesen handfest politischen Prozessen die ästhetische Alternative. Für das "Bedürfnis" nach Identität und Legitimation, den von Heinrich indizierten Bedarf an "Trinksprüchen, Mottos und Inschriften bei öffentlichen Festen", "liefert" Schillers "Tell" "immer noch das Beste"(15/S.57). Sein Gegenstand ist die Geschichte, das hauptsächliche Integrationsmittel des schweizerischen Vielvölkerstaates, sein Schauplatz ist die Urschweiz, die touristisch vermarktete Idylle, sein integrativer Schluss erfasst alle Volksschichten: Bauern, Bürger, Geistlichkeit und Adel. Zudem wird die in Sentenzen kristallisierte moralische Argumentation ihrer politisch-pragmatischen Funktion entkleidet und als Zitat zum Element eines idealen Wertkanons: Der Urner Landschreiber Lusser verkündet bei seiner Rede auf dem Rütli:

"E i n t r a c h t , G o t t v e r t r a u e n , a u f -
o p f e r n d e L i e b e u n d B e g e i s t e r u n g ,
f ü r R e c h t , F r e i h e i t u n d V a t e r l a n d ,
F r e i h e i t s s t o l z , H e l d e n m u t h , E n t -
s c h l o s s e n h e i t u n d T h a t k r a f t , d a s
s i n d S c h i l l e r s I d e a l e i m ' W i l h e l m T e l l ' . "(17)

Die so folgenreiche Abstempelung Schillers zum "Idealisten" ist weitgehend dem Bedürfnis der bürgerlichen Gesellschaft nach solchen allgemeinen Werten zu verdanken; in Büchmanns "Geflügelten Worten" werden sie als "Citatenschatz des Deutschen Volkes" in dieser Zeit zum verbindlichen Kanon aufgelistet.

Auf paradoxe Weise sind diese "Ideale" handlungsverpflichtend und doch praxisfern: Nur im "Innern" sollen sie als "heiliger Schatz" wirken, bei ihrer Umsetzung in die "spröde Wirklichkeit" rät der Aesthetiker Vischer in seiner Zürcher Festrede hingegen zu Vorsicht:

"E r [S c h i l l e r] s e n k t u n s e i n s t r a h l e n d e s B i l d i n d e n B u -
s e n u n d ü b e r l ä s s t u n s , z u u r t e i l e n , w i e v i e l d a v o n w i r S c h r i t t
u m S c h r i t t i n b e s o n n e n e m W e r k ü b e r t r a g e n k ö n n e n i n d i e s p r ö d e
W i r k l i c h k e i t ; n u r i m m e r w a r m u n d u n b e i r r t i m I n n e r n s o l l e n w i r
d e n h e i l i g e n S c h a t z b e w a h r e n : [. . .] . "(18)

Der "chronisch steigende Bedarf an Legitimation" wird also durch die "Beschaffung generalisierter Motive" gedeckt, die gerade im expliziten Verzicht auf Praktizierung den kulturellen Bereich, dem sie entstammen, vom politischen Bereich ablösen (19). Diese Differenzierung zwischen Kultur und Politik schlägt sich beispielhaft in den Zeitungen nieder: der Feuilletonteil und der politische Teil rücken immer stärker voneinander ab. Die Schillerfeiern sind ein Ereignis, das gerade deshalb ins Feuilleton gehört, weil es seine politische Integrationsfunktion nur unpolitisch wahrnehmen kann. Als bürgerliches Fest unterstehen sie deshalb einem Politikverbot. Das "Journal de Genève" schreibt in seinem Festaufruf:

"Comme cette fête ne doit avoir aucun caractère politique, nous espérons que toutes les opinions participeront à cette solennité par de nombreux représentants."(20)

Schon die Tischgespräche im "Grünen Heinrich" haben ex negativo gezeigt, dass das Fest einem Politikverbot untersteht, wenn es auf eine Weise integrieren soll, die Meinungsdivergenzen nicht austrägt, sondern unterschlägt. Keller wird am Ende der Tellaufführung diesbezüglich noch deutlicher: der Gegensatz von Politik und Integration wird an den spätabendlichen Tischgesprächen der schon recht angeheiterten "Barmherzigen Brüder" explizit, denen Heinrich nach dem Telfest beiwohnt. Der "Chor", der in Schillers Drama Gesslers Tod kommentiert, zerfällt hier in dem Moment, wo einer der Brüder dem anderen "ein konservatives Volksblättlein" aus seiner Verkleidung zieht und Auskunft darüber verlangt, was er unter Konservatismus verstehe.

"Dieser wollte tun, als ob er hierüber keinen Spass verstehe, und wünschte mit wichtigem Gesicht, nicht zu politisieren!"(17/S.292)

Trotzdem bricht wie am Mittagstisch ein Streit aus. - Auch den Schillerfeiern gelingt es nicht immer, sich gegen politische Fragen völlig abzudichten. In der Art, wie sie integrativ wirken wollen, sind sie zugleich Seismograph für ungelöste Integrationsprobleme der Schweiz um 1859. Dies ist anhand der horizontalen und vertikalen Integration - der nationalen und der sozialen Frage - exemplarisch zu konkretisieren.

Schon immer hat es die schweizerische Schiller-Rezeption irritiert, dass die Schweiz ihr Nationalschauspiel einem Deutschen verdankt, dessen Weltbürgertum erst noch quer zum nationalen Raster des 19. Jahrhunderts liegt. Daraus resultieren drei Möglichkeiten, Schiller in den Festreden zu interpretieren: Schiller als Deutschnationaler, Schiller als Schweizer, Schiller als Übernationaler Weltbürger.

Die nationale Vereinnahmung von Schillers "Tell" hat in Deutschland Tradition: schon Schiller selbst musste für die Berliner Aufführung von 1804 Attinghausens Vision

"Es hebt die Freiheit siegend ihre Fahne."

ersetzen durch:

"Hoch triumphierend schwebt die Landesfahne."(21)

Man könnte in dieser Episode die Abdankung des Liberalismus vor dem Nationalismus prognostiziert sehen; wie sich die Schillerfeiern von 1859 in Deutschland zu einem Triumphzug des bürgerlichen Einigungswillens gestalten, wird später bei Raabe und Fontane abzulesen sein. Die Welle deutscher Nationalbegeisterung schwappt aber auch auf die deutsche Schweiz über, wo sie die Bemühungen um eine eigentliche schweizerische Identität zu torpedieren droht. E.L.Rochholz, selbst Verfasser einer Studie über Tell, führt in seiner Festrede in Aarau aus, Deutschland sei durch die Schillerfeier mehr als durch den Frankfurter Bundestag geeinigt worden. Frankreich nehme es dagegen für sich in Anspruch, Schiller zur Idee der Freiheit inspiriert zu haben, dieser habe sich aber von der Französischen Revolution abgewandt. Der 10. November sei aber nicht nur der Geburtstag Schillers, sondern auch derjenige Luthers und Scharnhorsts, der den deutschen Widerstand gegen Napoleon organisierte:

"Welche Dreieinigkeit siegreicher Männer! Luther, des Bergmanns Sohn, der Wiederhersteller des deutschen Wortes, schlug den welschen Mönchspöbel zum Lande hinaus. Scharnhorst, armer Bürgersleute Kind, der Wiederhersteller jener Landwehr, die den grössten Tyrannen der Neuzeit sammt seinem welschen Kasernenpöbel vertilgte. Schiller, der Gärtnersohn, der Wiederhersteller des deutschen Bürgerthums, der jene Landwehr geistig bewaffnete. Sein'Frisch auf, Kameraden' führte die Freiwilligen nach Paris und den Soldatenkaiser nach Helena."(22)

Scharnhorsts Geburtstag ist allerdings der 12. November - die "Dreieinigkeit" ist schon deshalb eine antifranzösische Konstruktion. Dieses antifranzösische Vorzeichen der Schillerverehrung, das in der Schweiz desintegrativ wirken muss und das den "Graben" zwischen Deutsch und Welsch im Ersten Weltkrieg vorbereitet, steht aber noch vor vielen Festreden in der deutschen Schweiz. Sein Grund ist die personelle und ideologische Verflechtung von deutschschweizerischer und deutscher Kultur. Rochholz ist Mitglied mehrerer deutscher Gelehrtenvereinigungen, und an der Kantonsschule in Bern erklärt K.R. Pabst:

"Der Schweizergeist, selbst wie er jetzt in politischer Verbindung mit romanischen Elementen lebt, ist in seinem tiefsten Grunde deutscher Geist." (23)

Es ist auch dieser Strom, gegen den der junge grüne Heinrich auf seiner Fahrt nach Deutschland anschwimmt.

Demgegenüber wird in der schweizerisch-nationalen Interpretation Schiller allein zum Autor des "Tell": Er ist der "deutsche Dichter mit dem Schweizerherzen" (24). Schon zwei Jahre vor der Schillerfeier bietet sein "Tell" im Neuenburgerhandel von 1857 Gelegenheit zu einer nationalen Demonstration, deren Spitze sich ausgerechnet gegen Preussen richtet: Dem "eidgenössischen Obergeneral" Dufour wird "auf vielseitiges Verlangen" in Zürich der "Tell" vorgeführt, das Militär genießt reduzierte Eintrittspreise (25). Die schweizerisch-nationale Deutung Schillers wird 1859 vorallem in der Innerschweiz betont, die ihr Monopol auf die Schauplätze des "Tell" voll ausschöpft: "Das modernisirte Grütli" ist ein touristischer Rummelplatz. An der geschichtlichen Wahrheit der Tell-Sage hält man fest, aber in der Form, wie sie zum Markenzeichen erst durch Schiller geworden ist,

"welcher die Geschichte unseres Bundes und die That unserer Väter so treu und wahr in das schönste Gewand der Poesie eingekleidet hat." (26).

In dieser Interpretation sind es nicht allein die geographischen Gegebenheiten, welche die Figur des Tell gegenüber dem Rütli abwerten und den dortigen "Bund" der "Väter" ins Zentrum stellen - die Rütliwiese wird 1859 in einer grossen Aktion von der schweizerischen Schuljugend gekauft. Das gemeinsame Schwören

Das modernisirte Grütli.



Als Demuth weint und Hochmuth lacht,
Ward hier der Schweizerbund gemacht. --
Die Freiheit ward zum hohlen Wort,
Da baut' man eine Ancepe dort! --

Der Postheiri.
Illustrierte Blätter für Gegenwart, Oeffentlichkeit und Gefühl.
14. Bd. 1858, No. 51, 18. Dez. 1858, S. 203.

nach dem Modell des Rütlichswurs diene schon zur Zeit der Helvetik der Integration. Der subversive Schütze hingegen ist als gesellschaftliches Legitimationssymbol immer problematisch; so behauptet ein Festredner gar, Schiller habe durch seine Darstellung bewiesen,

"dass auch ohne Tells That, welche dadurch an Werth nichts verliere, der natürliche Gang der Ereignisse den Waldstätten ganz sicher die alte Freiheit zurückgebracht hätte." (27)

Dem Bemühen, den "Sänger Tells" in der Schweiz heimisch zu machen, wird sogar der Tell selbst geopfert. Deshalb ist es fraglich, ob sich Kellers Generation immer bewusst geblieben ist, dass ihr Gründungsmythos ein Stück "Fremdarbeit" ist (28).

Schiller weder als deutscher noch als schweizerischer bourgeois, sondern als citoyen - diese Deutung findet sich in den Schillerfeiern nur selten. Vischers Zürcher Rede enthält sie nur in der Form des fragwürdigen Kompromisses, dass Weltbürgertum auf der "Eigenheit der Völker" beruhe:

"Der Freiheitsgedanke, wo er ganz zum herrschenden wird, verbirgt sich leicht, dass wir vor allem ein Vaterland haben müssen schlechtweg, frei oder unfrei." (29)

Keller hingegen versucht in seinem "Prolog zur Schillerfeier in Bern", in der Nachfolge von Schillers Konzept der ästhetischen Erziehung den Freiheitsgedanken über die "Schönheit" mit der "Welt" zu vermitteln:

"Lasst uns der Schönheit einen Ort bereiten,
Dass sie das Eigenart'ge und Besondre,
Was uns beschränkt, frei mit der Welt verbinde
Und auch bei uns zugleich Gestalt erwerbe,
Sie, die oft heimatlos im Aether wohnt!" (1/S.269)

In charakteristischem Schwanken zwischen der schrankenlosen Freiheit und der auf ein Volk beschränkten "Identität der Nation" kann auch Kellers Prolog nicht auf das "Eigenart'ge und Besondre" der Schweiz verzichten - darauf spielt sein ironischer Selbstkommentar vielleicht an, sein "Prolögelchen" sei "leider sehr hausbacken ausgefallen" (30). Immerhin versucht aber Kellers Prolog getreu den eigenen Prinzipien nicht als Monolog zum Volk zu sprechen, sondern als "wahre Volksrede" ein "Monolog des Volks" zu sein. Das Volk ist nicht bloss Adressat von integrationsstiftenden Formeln - "wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern", meist

noch verdoppelnd falsch zitiert als "ein einig Volk von Brüdern". Keller spielt auf das Zitat an, ohne den "Tell" explizit zu nennen (31), und macht damit sein eingeweihtes Publikum zum handelnden Volk des "Tell":

"Auf! schirrt die Wagen! bewimpelt eure Schiffe,
Ins Reich der dunklen Zukunft auszufahren,
Ein einig, durchgebildet Volk von Männern,
Das redlich selbst sich prüft und kennt und dennoch
In ungetrübter Frische lebt und wirkt,
Dass seine Arbeit festlich schön gelingt
Und ihm das Fest zur schönsten Arbeit wird!" (1/S.268f)

Mit dem Ruf nach Verschmelzung von Fest und Arbeit, gar mit dem von Keller aufgenommenen Ruf Wienbargs nach der "schönen Tat" (1/S.270) und dem Blick nach vorn

"Bis einst die Völker selbst die Meister sind,
Die dichtrisch handeln ihr Geschick vollbringen" (1/S.272)

stösst Keller an die Grenze des festlichen Praxisverbots - die "Neue Zürcher Zeitung" befasst sich in ihrem Bericht vor allem mit dem ersten Teil des Prologs, der den Gegenwartszustand der Schweiz idealisierend beschreibt (32). Der citoyen Schiller macht auch in der Schweiz an den politischen Grenzen Halt. Nur ein Bericht über die Schillerfeier in Genf, der jede national-deutsche Politisierung sorgfältig vermeidet, schliesst mit der "weltbürgerlichen Bedeutung" der Schillerfeier, macht sie aber zum Gipfelpunkt einer wahren Kaskade von nationalen Wertverallgemeinerungen:

"Kein unangenehmer Vorfall, kein Misston trübte das bis 2 Uhr Morgens währende Fest, welches das deutsche Element in Genf unter sich näher brachte, und das also geeinigte hinwieder dem genferischen, mithin eine dauernde nationale und internationale, mit einem Worte weltbürgerliche Bedeutung in sich trägt." (33)

Genf ist nicht nur Testfall für die horizontal-nationale Integrationskraft Schillers, sondern auch für die vertikal-soziale Integration: das französischsprachige Bildungsbürgertum trifft auf jene deutschen Arbeiter, welche die dortige Feier veranstalteten. Sie sind seit 1838 in der "société du Grütli" zusammenschlossen, deren Namen schon integratives Programm ist. Die Feierlichkeit wird freilich differenziert: die Arbeiter gedenken in einer besonderen Feier des 1848 hingerichteten Mitglieds des Frankfurter Parlaments, Robert Blum, der 1840 einen Schillerverein gegründet hatte (34). Gemeinsamer Nenner ist, dass beide am 10. November Geburtstag feiern und dass beide das "reine Mensch-

thum" gefördert hätten (35). Das französischsprachige Genfer Bürgertum schlägt dagegen einen Bogen von Schiller zu Rousseau und pilgert im Anschluss an den Festumzug zur Rousseauinsel. Als personifiziertes Beispiel "mehrschichtiger Argumentation" wird hier also jeder gesellschaftlichen Untergruppe ein eigenes Leitbild zugestanden - auch Luther und Scharnhorst für nationaldeutsche Protestanten gehören dazu. Diese Leitbilder konvergieren aber, und sei es auch nur im angeblich gemeinsamen Geburtstag, im allgemeinsten Leitbild "Schiller".

Die Einebnung sozialer Unterschiede nimmt aber an der Schillerfeier auch noch einen anderen Weg: Schiller wird im wörtlichen Sinn zum Bildungsgut. Bildung als Wert, nicht unbedingt als praktisches Programm, wird nämlich von den Arbeitern, die sich von ihrer soziale Emanzipation versprechen, ebenso affirmiert wie von den Fabrikanten, welche langfristig für einen höheren Stand der Industrie ausgebildete Facharbeiter benötigen. Schillers Konzept der ästhetischen Erziehung, mit dem er gerade die Entfremdung diagnostiziert und sie beseitigen will, wird so zu einem Wertmuster, welches sie zu zementieren droht. An der Schillerfeier in Genf verkündet der deutsche Arbeitervertreter:

"Das ist's, was ihn über andere gleich grosse Männer stellt: er ist der Vorbildner der Massen und erhebt eine ganze Nation auf eine höhere Stufe der Bildung und der Erkenntnis. Er erreichte, was kaum eine Revolution bewirken konnte: er hob den Unterschied der Stände auf. Der Arbeiter fühlt sich durch seiner Hände Fleiss mehr den Könige geehrt [...]." (36)

Die Behauptung, dass der "Unterschied der Stände" durch Schiller mehr als bloss momentan im Festbetrieb aufgehoben sei, wird durch die Schillerfeiern selbst widerlegt: bei vielen Festberichten wird hervorgehoben, dass die "arbeitende Klasse" ohne Schwierigkeiten an den Festen teilnehmen können (37), da man auf die "intellektuelle Bildungsverschiedenheit" (38) Rücksicht genommen habe. Die Wertverallgemeinerung der Schillerfeiern verrät, indem sie ihr Ziel so deutlich kundgibt, dass sie es noch nicht erreicht hat.

Keller macht in seinem Gedicht "Das Grosse Schillerfest 1859" (2,1/S.191ff.) diese Bildungsunterschiede zum nicht explizierten Thema. Im regennassen Novemberwald treffen sich zwei schwangere

Frauen, die eine gebückt und traurig, die andere aufrecht und hoffnungsfroh. Ein "prächtiges Festgeläute" und Fetzen vom Gesang des "Freude, schöner Götterfunken" dringen aus der Stadt in das Novemberwetter und lassen die Stimmung der traurigen Frau umschlagen, ohne dass aber beide den eigentlichen Grund des Festes erfahren. Das Gedicht über das "Grosse Schillerfest" schliesst mit einem kleinen Fest an einem gewöhnlichen Tag, das die Frauen in ihrer Hütte inmitten der zahlreichen Kinder feiern. Mit dieser Feier des Alltags setzt Keller das Programm seines Berner Prologs in die dichterische Tat um und will - als wären sie die Vermumnten des fastnächtlichen Tellspiels - den Aussenseitern eine Stimme geben. Indem aber "die allgemein menschliche Pointe" des Gedichts (39) nur für den funktioniert, der als Bildungsbürger von der Schillerfeier mehr weiss als die darin handelnden Frauen der Unterschicht, affirmiert es diese sozialen Unterschiede. Es ist in der sozialen Frage eine Gratwanderung zwischen Kritik und Verklärung.

Kellers Gedicht verarbeitet vermutlich von aussen her jene Erfahrungen Kellers mit der Schillerfeier in Zürich, an der er selbst von innen, als Handelnder, beteiligt war. Sie zeigt zum Schluss noch einmal schlaglichtartig die Schillerfeiern von 1859 im Spannungsfeld der integrativen Bedürfnisse des gesellschaftlichen Systems.

Das Festkomitee, das die Zürcher Feier organisieren soll, vereinigt sehr unterschiedliche politische Richtungen, wohl um das politische Spektrum durch das Prinzip der Repräsentation möglichst vollständig abzudecken: neben Keller und Baumgartner gehören ihm unter anderen auch Vischer, aber auch Herwegh an. Im Schosse dieses Komitees entwickeln sich jene politischen Differenzen, die es eigentlich überdecken sollte. Keller schreibt an Paul Heyse:

"Der Schiller macht uns hier ordentlichen Kummer, weil das Heer der Philister sich in zwei Lager geschieden hat, in einen feindlichen Muckerhaufen und einen hohlen Enthusiastenhaufen, der durch übertriebene und unzweckmässige Forderungen dem ersten in die Hände arbeitet, so dass wir 'Com-

mitierte', welches das Schifflein der Schillerfeier ehrenthalber durchschleppen müssen, den Tag verwünschen, wo wir es bestiegen." (40)

Der konkrete Inhalt dieses Streites der Philister - das Stichwort bleibt der affirmativen Schillerverehrung seit Brentano als spöttische Konstante - dringt bezeichnenderweise nicht an die Öffentlichkeit. Nur die Frage, ob die Feier in der St. Peters-Kirche abgehalten werden dürfe, wird öffentlich diskutiert: die katholisch-konservative Seite spricht Schiller unter Hinweis auf die erste Fassung seines Gedichts "Die Götter Griechenlands" die Christlichkeit ab (41). Die "Neue Zürcher Zeitung" setzt sich schliesslich mit der Formel durch,

"die Feier in der Kirche dürfe nicht mit einer kirchlichen Feier verwechselt werden." (42)

Dass die Feier schliesslich doch in der Kirche abgehalten wird, zeigt nicht nur die Kräfteverhältnisse in der konfessionellen Frage zwischen Sonderbundskrieg und Kulturkampf, es ist auch ein Schritt in der langfristigen Ersetzung konfessioneller Werte durch "säkulare Kultur" (43). Die konfessionelle Frage bleibt aber ein Integrationshindernis: das Schillerkomitee von Zürich schickt einige der 25'000 Exemplare des "Tell", die es an die Jugend verteilt als Gegenleistung für deren Kauf der Rütliwiese, in die Innerschweiz (44): ein fernes und verfremdetes Echo des von den Jakobinern geplanten Exportes von Tellstatuetten. Dazu lädt Zürich einige Luzerner Studenten zur Feier ein, was aber von Luzern abgelehnt wird - Begründung sind die "Götter Griechenlands" (45).

An der Feier hält der radikale Georg Herwegh den Prolog und der konservative Fr. Th. Vischer die Festrede; dies ist gleichzeitig Ausdruck der Differenzen im Komitee und differenziertes Identifikationsangebot. Herweghs Prolog geht noch weiter als Kellers Berner Prolog, indem er gerade jene beliebten Zitate aus der "Glocke" bei den Hörnern packt, mit denen das Bürgertum gerne den Wunsch nach Ruhe und Ordnung legitimiert. Herwegh mobilisiert gegen diese Zitate den "Tell":

"Des Volkes Augen aber werden hell:
Es ruft: I c h bin Johanna, I c h bin Tell!
Und 'wenn kein Meister will die Form zerbrechen,
Mit weiser Hand, zu rechter Zeit',
Tells Dichter wird ein Volk nicht schuldig sprechen,
Das endlich 'selber sich befreit'." (46)

Indem er den "Tell" auch als Emblem der Französischen Revolution gegen jene Verse richtet, mit denen Schiller sich von deren Folgen distanziert hat, erinnert Herwegh das anwesende Bürgertum an sein revolutionäres Erbe. Auch Gottfried Keller fordert im Toast am Bankett, der Schillerfeier müsse ein Humboldtfest folgen und dann eine Zentenaarfeier der Französischen Revolution (47) - im Schluss der Tellaufführung hat er sie schon mitgefeiert.

Vischers Festrede dagegen richtet sich statt im Vergangenen oder im Zukünftigen im Ueberzeitlichen ein. Die Schiller-Zitate sind ihm nicht politische Herausforderung, sondern weite Gefässe ewiger Werte:

"Was das Deutsche Schiller verdankt an Belebung, Schmeidigung und Erhöhung, ist nicht zu berechnen. Und mit seinen geflügelten Worten sagt er die Dinge so, dass wir rufen müssen: getroffen, uns von der Zunge genommen! Gelöst und heraus, was uns dunkel Herz und Geist bewegte, aber auf der Lippe stockte, und doch neu, doch niemals dagewesen! So gesagt, dass es für alle Ewigkeit gesagt ist, Losungswort für alle Zeiten, so dass, wo und wann immer es um dieselben grossen Dinge im Leben sich handelt, Schillers goldene Sprüche wie Flammenschrift heraustreten!" (48)

In der Differenz zwischen dieser Rede und Herweghs Prolog stellt sich noch einmal die Differenz zwischen Wertverallgemeinerung und Politisierung dar: Herwegh verstösst mit seiner konkreten Darstellung von Widersprüchen im Wertsystem und seinem Aufruf, mit dem Wert der Freiheit ernst zu machen, gegen das festliche Politikverbot. Die "Neue Zürcher Zeitung" lobt Vischers Rede spaltenlang und kritisiert dann an Herwegh:

"Wir erlauben uns nur die Bemerkung, dass etwas gar zu viel p o l i t i s c h e B e t o n u n g darin war und für einen Dichter, der sich gewiss schon mit vielen schreienden Dissonanzen abgefunden hat, zu wenig V e r s ö h n u n g. Ueberall da, wo der Dichter den Gegensatz des Schiller'schen Genius mit der Alltagskrämerei andeutet, finden wir prächtige Stellen; Überall da, wo die politische Welt der Gegenwart vorgeführt wird, blitzt jener Weltschmerz durch, dem - eben auch freiheitswarme Schweizer gern hutabziehend aus dem Wege gehen." (49)

Das scheinbar ästhetische Urteil verrät hier seine politischen Implikationen: der Gegensatz zwischen "politischer Betonung" und "Versöhnung" soll selbst nicht versöhnt werden, damit die "Versöhnung" stattfinden kann. Der "Weltschmerz", der den Riss zwischen "Schillers Genius" und der "Alltagskrämerei" offenlegt, ist nicht gefragt. Immer wieder betonen die Festberichte, wie der "ideale Zug" der Feier die bloße "materielle Lust" verdrängt habe; Keller hat gerade sie und den "Schmerz", den die gespaltene Welt einem "entsagenden" Individuum bereitet, in seinem Schiller-exkurs im "Grünen Heinrich" zum Thema gemacht.

Von einer derartig "idealen" Musterfeier berichtet die "Neue Zürcher Zeitung" aus Stuttgart, wo sich "das Volk in den Schranken der Zucht und Sittlichkeit" gehalten habe (50); gleichzeitig berichtet sie über den Einsatz von 325 Polizisten an der Berliner Schillerfeier und ihrer Störung durch "Strassenjungen". Die Zürcher Differenzen werden nicht auf der Strasse ausgetragen: Keller berichtet am 30. November 1859 über die unversöhnliche Gegnerschaft zwischen Herwegh und Vischer:

"Jeder hat seinen Anhang oder Chor, wie die Brüder in der 'Braut von Messina': Herwegh wildere rötliche Demokraten, Vischer hingegen gesetzte Gothaer und ernste ordentliche Professoren. Rühmt man nun bei Herweghs Gefolge die Vischer-sche Festrede, so riskiert man, niedergehauen zu werden; lobt man in Vischers würdigem Kreise der Graubärte den Herweghsprolog, so ruft man ein grollendes mürrisches Schweigen hervor. Beide Häupter aber halten sich still und straff und stehen nur schweigend an der Spitze ihrer Reihigen, ohne dass der helle Stern des 10. November sie zu versöhnen vermag." (51)

Das Bild des "Chors", das in der dramatischen Synthese von Handeln und Zuschauen die Utopie idealen Zusammenlebens aus dem "Grünen Heinrich" aufbewahrt, erhält hier einen tiefen Riss: Keller sieht sich wie der junge Heinrich nach den Tischgesprächen zwischen zwei feindlichen Interessengruppen, deren Standpunkte sich wechselseitig relativieren. Weil weder Toleranz noch Vermittlung möglich erscheinen, wird Keller das eigene Handeln für die Schillerfeier zum Problem. Im Rückblick auf sie schreibt er am 31. Januar 1860:

"Kurz, es geht jetzt allenthalben, trotz der Schillerfeier, wieder zu, als ob weder ein Lessing noch ein Schiller je gelebt hätte. Kerle, welche von den 'Xenien' zerbissen wor-

den wären, tanzen und berufen sich auf dieselben. Gott besser's." (52)

Der Mangel der Systemtheorie, dass sie das Handeln des Einzelnen mit dem "System" nicht vermitteln kann, erweist sich im Blick auf Kellers Situation um 1860 fast als adäquates Beschreibungsmodell: seine Mitarbeit an den Schillerfeiern innerhalb des "Systems Escher" - dieser kritische Begriff für die damals herrschende wirtschaftliche und politische Elite Zürichs stammt von Keller - bleibt ebenso folgenlos wie sein Wahlauf Ruf gegen das "System". In der diesbezüglichen kritischen Artikelserie vom Herbst 1860 stellt Keller eine "Verharzung" des "öffentlichen Lebens" fest (53), eine politische Diagnose, die in seinem Aufsatz über die Schillerfeier am Mythenstein zum Ausgangspunkt für sein neues ästhetisches Programm wird. Sein "Gott besser's" ist der Seufzer darüber, dass das Schillerfest von 1859 diese "Verharzung" nur deutlich gezeigt und dass der "Tell" die bestehenden Schranken nicht aufgehoben hat.

3.3. Das "erblindete Auge". Kellers utopische Rekonstruktion eines neuen Schauspiels im Aufsatz "Am Mythenstein".

Der junge grüne Heinrich erlebt das Theater aus der Perspektive der Akteure, nicht der Zuschauer: bei einer Vorstellung des "Faust" die eine vorüberziehende deutsche Schauspieltruppe gibt, wird er zufällig als Meerkatze engagiert. Der Blick hinter die Kulissen ist verwirrend: nur wenn der Vorhang der Guckkastenbühne geöffnet wird, scheint auf ihr "Vernunft und Würde und ein heller Tag zu herrschen und somit das wirkliche Leben" (16/S.187), während bei geschlossenem Vorhang die Bühne in "trübe, traumhafte Verwirrung" versinkt. Heinrich wird durch das Geschehen auf und hinter der Bühne so fasziniert, dass ihm verborgen bleibt, welche Instanz diesen Wechsel von Chaos und Ordnung reguliert.

Erst mitten in der Nacht, nachdem er über dem Lesen der Rollen eingeschlafen ist, versucht er hinter dieses Geheimnis zu kommen:

"Dann entdeckte ich die Maschinerie des Vorhanges, und es gelang mir, denselben aufzuziehen. Da lag der Zuschauerraum dunkel und schwarz vor mir, wie ein erblindetes Auge; [...]." (16/S.190)

Dem Versuch, sozusagen hinter die Kulissen des Publikums zu blicken, entzieht sich dieses und gibt seine Rolle nicht preis. Indem es sein Auge nicht aufschlägt, lässt es die bohrende Frage, ob es überhaupt sehen kann, ohne Antwort. Diese Frage hat Kellers Auseinandersetzung mit dem Theater sein Leben lang zum Gegenstand, weil sie sich für das Theater als eine Lebensfrage erweist.

Zentralstelle dieser Auseinandersetzung ist Kellers Aufsatz über die Feier "am Mythenstein", wo sich ein Jahr nach den Schillerfeiern von 1859 die Innerschweiz noch einmal versammelt, um "dem Sänger Tells" den in der Nähe des Rütli aus dem See aufragenden "Mythenstein" zu weihen. Dass Keller seinen Aufsatz mit dem erwähnten Zitat aus "Faust" beginnt, erhält hier zusätzlich zur Dimension der Wertverallgemeinerung einen weiteren Sinn: der Satz "Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen" (22/S.121), bezieht sich als "Faust"-Zitat auf das Erlebnis des "Grünen Heinrich", weckt aber auch für Kellers Text die Erwartung, dass dieser sich auf das "Vorspiel auf dem Theater" dem Gegenstand nach beziehen könnte.

Der erste Teil des Aufsatzes berichtet von der Feier am Mythenstein, mit der die drei Länder der Urschweiz "den Unsterblichen förmlich zu ihrem Landsmann gemacht" haben (22/S.121). Nicht nur in dieser Bemerkung über die schweizerisch-nationale Vereinigung Schillers erweist sich Keller, der 1859 noch mitgehandelt hat, 1860 als kritisch-wacher Zuschauer, der damit die kursierenden affirmativen Festberichte der Zeit weit hinter sich lässt. Es ist zudem eine kritische Revision der eigenen Einleitung zur Tellaufführung in der ersten Fassung des "Grünen Heinrich", wenn er nach diesem Hinweis auf die Nationalisierung Schillers das Bedürfnis der "Philister" nach Selbstdarstellung lächelnd blosslegt, ohne sie aber blosszustellen:

"Ehrsame Philisterleute, die von Malern schmeichelhaft idealisiert werden oder in Dichtung- und Wahrheitsbüchern vorteilhaft und erfreulich figur machen, pflegen in so günstiger Entstellung niemals ein Haar zu finden, vielmehr mit grösstem Ernste zu rufen: Ja, wahrhaftig, das sind wir!" (22/S.122)

Indem er die "günstige Entstellung des "Tell" als "idealisiert" bezeichnet, unterläuft Keller zwar die Identifizierung von Schillers Drama mit der historischen Realität, wie sie besonders die Innerschweiz immer wieder betont; er hält aber gerade deshalb daran fest, dass ein Tell mit Wahrscheinlichkeit existiert habe.

Dementsprechend versucht Keller im Bericht von der Fahrt über den Vierwaldstättersee, die Landschaft nicht bloss mit den Augen des Theaterbesuchers wahrzunehmen, sondern sie malerisch festzuhalten und dichterisch umzusetzen in sprachliche Gestalt: Verhüllen die Berge die Morgendämmerung noch "gleich einem Theatervorhang" (22/S.125), so vergisst der Betrachter im Anblick des Pilatus "die mitgebrachte Theaterkultur" (22/S.126) und verfällt der "malerischen", bis eine geisterhafte Nebelflocke in ihm die dichterische Phantasie wachruft. Der Text reproduziert in diesem Entlanggleiten an verschiedenen Formen von Wahrnehmung und Ausdruck nicht nur biographisch Kellers eigenes künstlerisches Suchen, er weckt beim Leser auch den Wunsch nach Synthese. Damit aber ist er eine implizite Kritik an jenem Blick, mit dem der "Bädeker" die gleiche Landschaft zur blossen Theaterkulisse für den schillerbegeisterten Touristen gemacht hat. Später wird diese Kritik im Text sogar explizit:

"Fort mit dem abgegriffenen Allerwelts-Bädeker, zwischen dessen Blättern die poetischen Entwürfe liegen wie quittierte Gasthofrechnungen!" (22/S.136)

In anderem Sinne ist freilich auch für Keller die Natur "Schauplatz": Seine Festbeschreibung kulminiert darin, dass die um den Mythenstein gruppierten Schiffe nicht mehr nur an die Historienmalerei Ludwig Vogels erinnern (54), sondern dass der Ort wirklich zum "Schauplatz" wird:

"[...] als der begrüßende Wechselgesang und der Chor der drei Schiffe an den Felsen wiederhallte, da waren mir die Berge nicht mehr gemalt, sondern die unvergänglichen Zeugen eines uralten und nun wieder neuen Schauplatzes." (22/S.131)

Zum "Schauplatz" wird der Ort erst dadurch, dass die Berge "Zeugen" und nicht nur Kulisse sind. Die Natur ist nun Zuschauer-Subjekt, nicht bloss Zuschauer-Objekt. Die Enthüllung des durch die blossen Schriftzüge zum Denkmal gemachten Mythensteins betrachtet Keller aus einer möglichst naturnahen Perspektive, indem er beschreibt, wie das "Augenpaar" eines "Hirtenmädchens" verwundert an dem "grossen goldenen Wort 'Schiller' hängt", das über den See glänzt:

"Es war, als ob das Auge der grossen Natur selbst sich die Neuigkeit betrachtete."(22/S.133)

Indem sie nicht nur schaut, sondern das Schauen der Natur beschreibt, erfüllt diese Stelle wörtlich, was Benjamin als die "Sinnenlust" von Kellers Beschreibungskunst hervorgehoben hat:

"Was Kellers Bücher ganz und gar erfüllt, das ist die Sinnenlust nicht so des Schauens als des Beschreibens. Das Beschreiben ist nämlich Sinnenlust, weil in ihm der Gegenstand den Blick des Schauenden zurückgibt, und in jeder guten Beschreibung die Lust, mit der zwei Blicke, die sich suchen, aufeinandertreffen, eingefangen ist."(55)

Die hier beispielhaft belegte Begegnungsqualität von Kellers Texten steht im Argumentationszusammenhang seines Berichts für jene andere Form von ästhetischer Begegnung, die Keller problematisch ist: das Drama. Die Natur, die hier das Auge aufschlägt, steht hier insofern als idealer, aber stummer Zuschauer für jenes Publikum, das Keller sucht. In Gestalt des "Chors", zu dem sich wie im Tellspiel die Anwesenden vereinigen, ist es schon virtuell gegenwärtig; der "Chor" ist nicht nur kulturgeschichtlicher Ursprung des alten Dramas, sondern auch der Kristallisationskern zu einem neuen. Der Schluss des eigentlichen Festberichts, der gleichzeitig zum zweiten Teil überleitet, betont noch einmal:

"Diese Feier war selbst wieder ein kleines Drama geworden; wenigstens enthielt der Wechselgesang, den die herangefahrenen Chöre der drei Länder aufführten, den bescheidenen Keim dazu [...]." (22/S.141)

Auch dieses Fest bleibt nicht ohne "Tischgespräche". Wiederum sind sie es, welche die Politik ins Festgeschehen einsickern lassen, hier allerdings nicht mit desintegrativem, sondern mit integrativem Effekt: der "Tell" liefert für die aktuelle Bedrohung

der Schweiz im Savoyerhandel die "Sprüche", welche so schön die "Gefasstheit gegenüber wilder Menschenmacht ausdrücken" (22/S.139), und bildet zusätzlich "die Grundlage eines neuen Freundschaftsbündnisses zwischen den drei Waldstätten" (22/S.136). Dieses ist besonders wichtig, weil die Innerschweiz im Industrialisierungsprozess zum Randgebiet geworden ist und nun als Verwalterin der Gründungstradition den Anschluss an die Schweiz im Ideologischen sucht, den sie im Wirtschaftlichen verloren hat (56). Selbstverständlich ist der Rütlichschwur Modell dieser integrativen Bemühungen, die der Landschreiber Lusser von Uri mit der bekannten falschen Zitierung Schillers doppelt zu untermauern sucht:

"Versenken in die Tiefen dieses See's wollen wir daher alle Partheileidenschaft und Verfolgungssucht, versenken alle revolutionären und reaktionären Tendenzen, versenken alle konfessionellen Reibungen und Befeindungen. 'Wir wollen sein, ein einzig Volk von Brüdern, in keiner Noth uns trennen und Gefahr'." (57)

Keller berichtet von diesen Sätzen zwar nicht direkt; und doch lässt er durchschimmern, dass der Preis dieser Integration die Integrität von Schillers Werk ist:

"Schillers Schatten sass mit am Tisch, aber lediglich als Sänger des 'Tell'." (22/S.136)

Der Schatten, den die "Tischgespräche" sowohl im Tellspiel als auch "am Mythenstein hinterlassen, ist die Unverträglichkeit von gesellschaftlicher Einheit und der Einheit des Kunstwerkes. Um diese Unverträglichkeit zu beseitigen, fordert Keller im zweiten Teil seines Aufsatzes beides: eine neue Kunst in einer neuen Gesellschaft.

Am Ausgangspunkt von Kellers Argumentation, die nun nachzuzeichnen ist, steht das elementare "Bedürfnis nach Schauhandlung" (22/S.141), das Keller auch in der Schillerfeier am Mythenstein bestätigt sieht. Dem Versuch aber, dieses Bedürfnis rein durch neue Dramen im alten historistischen Stil abzudecken, erteilt er eine Absage - seine Polemik richtet sich gegen die Propaganda für eine schweizerische Nationalbühne, die der Oesterreicher E.L.Eckardt vor allem anlässlich der Schillerfeier in Bern ent-

facht hat; Kellers Seufzer "Gott besser's" hat diese Propaganda zum konkreten Hintergrund.

"So leicht ist nun freilich der gewaltige Vorhang einer neuen Nationalbühne nicht in die Höhe zu ziehen; nur die Zeit selbst vermag ihn zu bewegen, dass er majestätisch sich aufrollt", (22/S.143)

heisst es weiter, denn die alten Theater, die Eckardt mit neuen Stücken beliefern will, entbehren mit ihren alltäglichen Vorstellungen jeder Festlichkeit. In ihnen hat sich ein Publikum von der breiten Öffentlichkeit des Volkes abgespalten, das nicht urteilt, sondern konsumiert:

"Die Unmässigkeit im Theatergenuss hat ein eigenes Publikum geschaffen, welches einem Volke gleicht wie eine Katze einem Löwen und, obgleich mit stumpfem Ekel erfüllt, dennoch hungerhohl verschlingt, was ihm in unseliger Hast täglich neu geboten wird." (22/S.143)

In einer solchen Passage zeigt sich Kellers scharfe Zeitkritik von ungeheurer Aktualität.

Die indizierte Spaltung aufzuheben, sieht Keller nur ein Rezept: "von vorn anfangen" (22/S.144). Schon im Bericht von der Schillerfeier hat sich der Chor, der historische Ursprung des alten Theaters, als Keim eines neuen erwiesen. Im Chorgesang bei vaterländischen Festen findet Keller latent eine ungespaltene Öffentlichkeit. Die kritisch-emanzipatorische Rolle, welche die Gesangsvereine in der Vormärzzeit wahrgenommen hatten und die als Männerchorherrlichkeit schon zur Pose zu erstarren droht, soll als "kritische Zuchtschule" reaktiviert werden:

"Denkt man sich eine Zuschauerschaft von Tausenden, die in erhobener vaterländischer Feststimmung versammelt sind, so ist damit auch eine kritische Zuchtschule gegeben, welche von selbst bald Bedürfnis und Ausführung regulieren würde." (22/S.147)

Diese Neuformulierung der Zuschauerrolle ist der Hebel, mit dem Keller schrittweise die Qualität des Aufgeführten heben will. Modell dazu sind wiederum die Sängerkulte, an denen die einzelnen Liedaufführungen bewertet werden. Keller nimmt das Prinzip wieder wörtlich, das im Staat nur noch die Durchsetzung von Eigeninteressen verdeckt: Repräsentation.

"Lasst eine Kritik entstehen, nicht in Monatsheften gedruckt, sondern von sichtbaren Richtern unter aufgerichteten Banern vor allem Volke geübt [...]." (22/S.150)

Eine "solche Öffentlichkeit" ist nicht nur der Ort, wo wieder richtig gedichtet wird, "eine Pflanzstätte lebendiger Lyrik" (22/S.151), sondern - dies liest man auf dem Hintergrund von Kellers gleichzeitiger Klage über die "Verharzung" des "öffentlichen Lebens" zwischen den Zeilen - auch der Ort wirklich repräsentativen politischen Handelns. Keller entwickelt seine Utopie, die insofern auch eine politische ist, im Aesthetischen weiter: aus dem Liedervortrag würde sich das "weltliche Oratorium" (22/S.152) entwickeln, in dem jeder mitsingt und zuhört, handelt und zuschaut zugleich. Hier entwickelt sich in einem "Dialog", der alle "Tischgespräche" vergessen macht, eine "Musik gewordene Ethik", die den Weg zum praktischen Handeln, aber auch zum neuen Drama öffnet:

"Wenn nun dieses Tonmeer erbrauste und auftauchend aus demselben eine Reihe fünfhundertstimmiger Halbchöre einander die Erzählung oder die grossen Fragen und Antworten einer Musik gewordenen Ethik abnähmen, so wäre ein Dialog im Entstehen, der seinen Massstab in nichts Vorhandenem hätte, und die Frage des Dramas in ein neues Stadium getreten." (22/S.152f)

Die integrative Wirkung einer solchen Aufführung, deren "Bildung" die "Blüte der Nation vom anständigen Arbeiter und Bauernsohn bis zum Staatsmann und Kaufherren" (22/S.153) umfasst, ist die konkrete Negation jener anderen Integration über den verallgemeinerten und folgenlosen Wert der "Bildung", welche die Schillerfeier betrieben hat. Keller bleibt in seiner von den Bedürfnissen des Publikums ausgehenden Argumentation konsequent, wenn er den konkreten Gehalt des nun durch den Wunsch nach Kostümierung, Bewegung und Handlung entstehenden neuen "Dramas" nicht konkret benennen kann. Die erreichte wirkliche Integration soll sich selbst ins Werk setzen. Im Bild der Massenbewegung an Turnfesten macht Keller aber klar, dass diese neue, körperliche Kunstform nicht mehr in Handelnde und Zuschauende getrennt ist. Keller weist der "Baukunst" die Aufgabe zu, ein Gebäude zu schaffen, welches diese Trennung nicht durch eine Bühnenschranke institutionalisiert, sondern in der Beleuchtung schon tendenziell aufhebt:

"Es müsste noch vorgesehen sein, dass die Lichtmassen des Tages beliebig auf einen Teil des Innern gelenkt werden könnten, so dass nur die Bühne im hellen Lichte stände,

oder auch umgekehrt vielleicht, dass in entsprechenden Augenblicken das Gesangsheer von dunkler Dämmerung bedeckt würde, während die Zuschauer im Hellen sässen." (22/S.155)

Kellers Utopie erfüllt hier - noch vor der Erfindung des elektrischen Scheinwerfers übrigens - den vergeblichen Wunsch des "Grünen Heinrich": in den Zuschauerraum fällt das Licht auf ein sehend gewordenes Publikum. Erst dieses Publikum wäre zu jener wirklichen "Rührung" fähig, die Keller nicht dem Begriff, aber der Sache nach in jenen "Augenblicken" re-konstruiert, "wo Ton, Licht und Bewegung, als Begleiter des erregtesten Wortes, eine Macht über das Gemüt üben, die alle Blasiertheit überwinden und die verlorene Naivität zurückführen würde [...] " (22/S.155). Das Publikum wird hier, auf dem Kulminationspunkt von Kellers Utopie, in Schillers Sinn sentimentalisch, nicht sentimental.

Der utopische Aufschwung bleibt nicht ohne kritischen Abgesang. Trotz der Seltenheit solcher Aufführungen - sie sollen sich nur alle fünf Jahre wiederholen - würde sich die Zuschauermenge "in passiv Genießende" verwandeln (22/S.156), auf "abwärtsgehender Linie" wäre das Drama wieder da, das sich schliesslich in der "Kleinmalerei" erschöpfen würde - in bezeichnender Metaphorik geht Keller den eigenen Weg verschiedener Ausdrucksformen vom Anfang des Mythensteinberichtes zurück. Noch weiter: der Alltag, im Bericht vom Fest nur in den Tischgesprächen gegenwärtig, wird ganz am Schluss des Aufsatzes zum eigentlichen Bestimmungspunkt des Festes:

"Eine einseitige Festvirtuosität ohne dazu gehörendes Lebensgeschick wäre kein Heil. Wer vom Nationalfeste in die Unzufriedenheit des bürgerlichen Elendes zurückkehren muss, dem ist es nur eine niedrige Betäubung, oft die Quelle neuer Bitterkeit und Schmach." (22/S.157)

Das "bürgerliche Elend", jene vermummte Gestalt, die am Fest ihre Identität nicht preisgeben darf, ist als gesellschaftliche Bedingung nicht nur Endpunkt, sondern auch Ausgangspunkt von Kellers Festutopie. Insofern fordert der Text dazu auf, von hinten nach vorne gelesen zu werden: vom Alltag auf das Fest zu, um beides "von vorne" zu erneuern.

Mit dem Mythenstein-Aufsatz verstärkt und untermauert Keller seinen Ruf nach einer ungespaltenen Öffentlichkeit, die er im Tellspiel des "Grünen Heinrich" als ästhetische Utopie, aber gebrochen durch die Tischgespräche, vorweggenommen hat. Auch an der Zürcher Schillerfeier geht ein politischer Riss quer durch das Fest - die Begegnungsqualität von Kellers Beschreibung der Schillerfeier am Mythenstein kann darauf bezogen als Teil jener Utopie verstanden werden, die er daraus entwickelt. Diese ist also gerade insofern die gradlinige Fortsetzung des Tellspiels und der Schillerfeier, als auch sie unter der Bedingung des "bürgerlichen Elends" steht (58). Weil sie vom Zuschauer her gedacht ist und nicht vom dramatischen Gegenstand her, steuert sie gerade nicht Wagners Gesamtkunstwerk an; ihr Ziel wäre letztlich eine Gesamtgesellschaft (59). Die Utopie des Tellfestes und des Mythenstein-Aufsatzes wäre eine funktionierende Öffentlichkeit.

Diese Utopie ist insofern rückwärtsgerichtet, als sie ihre kritische Kraft zu einer Zeit entfaltet hat, in der - aus der Sicht Kellers - die Kunst gerade Schillers als gesellschaftliche Arbeit noch zur Emanzipation des Bürgertums beitrug. In der spätestens seit 1848 etablierten bürgerlichen Gesellschaft dominiert aber jenes legitimationskräftige weil rückwärtsgerichtete Geschichtsdrama, das Keller in seiner Polemik gegen Eckardts Nationaltheaterpläne so entschieden bekämpft. Kellers jugendliche Dramenentwürfe stehen ganz unter dem Bann von Schillers "Tell" (60), und die Theatertheorie, die er im Berliner Briefwechsel mit Hettner entwickelt, beschreibt eigentlich nur funktionierendes bürgerliches Theater - aber aus der Sicht des Zuschauers, dem "die vollständige Uebersicht" über die "Verhältnisse und Personen" als ein "göttlicher Genuss" erscheinen soll (61). Der Traum am Mythenstein greift dementsprechend auf Schillers "ästhetische Erziehung" als Mittel zur Heranbildung jener idealen Gemeinschaft zurück (62), die Gegenbild des realen Publikums ist: dieses verhält sich zu jenem wie die Katze zum Löwen. Aus dem Rückbezug auf das Prunkstück bürgerlichen Theaters mit dem "Faust"-Motto macht Keller das Vor-Spiel zu einem neuen Theater, das wie

das alte mit dem offenen Auge des Zuschauers rechnet. Dies ist der eigentliche Zusammenhang der Mythenstein-Vision mit Schillers Drama und macht sie zum Teil seiner Wirkungsgeschichte.

Zwar wird Keller eigentlich schon in der Berliner Zeit klar, dass in der bürgerlich gewordenen Gesellschaft bürgerliches Theater in deren blosser Akklamation abzugleiten droht und man demzufolge nicht mehr zu Goethe und Schiller zurück kann (63). Trotzdem beschäftigen ihn noch im hohen Alter nie realisierte und für das Publikum seiner Zeit auch nicht realisierbare Pläne für eigene Dramen. Kellers Prosa, damit derjenigen Fontanes verwandt, ist insofern als Gattung "Entsagung", Ab-Sage an eine nicht mehr rasonnierende Öffentlichkeit. Für den privaten Leser, nicht für eine öffentliche Gemeinschaft, rettet sie die mögliche Begegnung in der Gemeinschaft als wirkliche Begegnung mit dem Kunstwerk, indem dieses sein Auge aufschlägt.

3.4. "Festschwindel". Schillers "Tell" in Kellers Spätwerk.

Was hier nicht beschrieben werden kann, ist Kellers "Resignation". Diese Wirkungsgeschichte kann nur feststellen, wie in Kellers Werk über 40 Jahre hinweg, vom "vaterländischen Schwank" (1846)(64) bis zum "Martin Salander" (1886), Schillers "Tell" die ästhetische Auseinandersetzung provoziert. In der Art, wie sich diese Auseinandersetzung verändert, spiegelt sich nicht nur Kellers Biographie in ihrer Geschichtlichkeit, sondern auch die Veränderung des "Tell" auf dieser Wegstrecke seiner Wirkung. Kellers Erfahrungen mit der Schillerfeier, derjenigen in Zürich wie derjenigen "am Mythenstein", belegen diese doppelte Veränderung exemplarisch in ihrem historischen Gehalt. Im "Tell" des Spätwerks - der Ausdruck ist historisch-biographisch gemeint - hinterlassen diese Erfahrungen ihre Spuren. Sie werden im Spätwerk zum Ferment von dessen kritischer Kraft und zeugen so auch von Kellers Arbeit gegen die eigene Resignation.

In der überarbeiteten zweiten Fassung des "Grünen Heinrich" (1878-80) reduziert Keller das Gewicht des "Tell" für die Bildung von Heinrichs Persönlichkeit. Das Ueberschreiten des Rheins bringt keine Begegnung mit dem "Tell", vielmehr heisst es generalisierend:

"Denn ich befand mich auf deutschem Boden und hatte von jetzt an das Recht und die Pflicht, die Sprache der Bücher zu reden, aus denen meine Jugend sich herangebildet hatte und meine liebsten Träume gestiegen waren." (5/S.146)

Als "Jugendträume" werden jene Bedürfnisse entlarvt, die in der ersten Fassung noch den legitimen Wunsch nach einer eigenen Kultur des helvetischen Vaterlandes wachriefen - damit wird auch der Tellkult des jungen Bundesstaates zu einem blossen Jugendtraum jener Zeit, in der die erste Fassung entstanden ist. So steht diese Stelle in untergründiger Verbindung zum Traum von der "Identität der Nation" - hier wird der "Tell" in der zweiten Fassung eine völlig neue Bedeutung erhalten.

Die leichten Veränderungen, denen Keller die Aufführung des "Tell" unterwirft, wiegen schwer. Sie ist als Kapitel kein einheitliches Ganzes mehr, sondern wird in einzelne Teilkapitel zerlegt, deren Ueberschriften charakteristische Schwerpunkte setzen: "Das Fastnachtsspiel", "Der Tell", "Tischgespräche", "Abendlandschaft. Berta von Brunneck", "Die barmherzigen Brüder". Indem diese Untertitel die Lesererwartung steuern, deuten sie auch den alten Inhalt neu: das Tellspiel ist nicht nur als "Fastnachtsspiel" relativiert, hintergründig weist der Titel auch auf jenes Fastnachtsspiel der verummten Gestalten, das es gerade verunmöglicht. "Der Tell" wird, indem sich seine Rolle zum Titel verdinglicht, mit jenen patriotischen Erwartungen aufgeladen, welche die zum expliziten Mittelkapitel gemachten "Tischgespräche" umso tiefer enttäuschen. Ebenso wird die Erwartung Heinrichs an die Rolle Annas als "Berta von Brunneck" zur vorprogrammierten Desillusionierung. Schliesslich sorgt auch der zerstrittene Chor der "barmherzigen Brüder" dafür, dass die Distanz zwischen Titel und Text, zwischen Schiller-Rolle und wirklicher Rolle zum eigentlichen Graben zwischen idealem Anspruch und konkreter Wirklichkeit wird. Enttäuschte Erwartungen - diese Erfahrung

des grünen Heinrich wird durch diese Strukturierung der Erzählung noch viel eindringlicher zur Erfahrung des Lesers. Die Differenz zwischen dem Schiller-Drama und der Wirklichkeit, als deren wahres Bild es beim Volk gilt, wird aber in behutsamer Modifikation der Einleitungspassage auch inhaltlich thematisiert:

"Das Buch ist den Leuten sehr geläufig, denn es drückt auf eine wunderbare Weise ihre Gesinnung und alles aus, was sie durchaus für wahr halten; wie denn selten ein Sterblicher es übel aufnehmen wird, wenn man ihn dichterisch ein wenig oder gar stark idealisiert."(4/S.161)

Anstelle der Kritik an Börnes Tell-Polemik akzentuiert Keller nun jenen Begriff, den er im Zusammenhang der Schillerfeier erstmals für das Verhältnis des "Tell" zu den "Leuten" verwendet hatte: "idealisiert". In der Terminologie des Mythenstein-Aufsatzes: "günstige Entstellung". Anders aber als die Festredner, denen Schillers "Ideale" als verallgemeinerte Werte nicht hoch genug hängen können, bezeichnet der Begriff hier den Abstand der Staatsrealität, die Keller als Staatsschreiber erfahren hat, von dem zur Ideologie gewordenen Selbstbild des Staates (65), das sich gerade an den Schillerfeiern greifen liess - und Kellers Abstand zu beidem. Auch eine kleinste Aenderung steht hier für eine grosse: Keller übernimmt den Satz über den Statthalter: "er w a r alles, was er vorstellte"(17/S.260) nicht in die zweite Fassung; in ihr klafft an der Stelle die Lücke zwischen zwei Abschnitten. So indiziert die zweite Fassung des Tellspiels, ohne dass sie ihr Vorzeichen ganz zu wechseln hätte, das zunehmende Auseinanderklaffen zwischen dem Anspruch auf eine "ganze" Person und der ihr von der realen Gesellschaft zugewiesenen Rolle. Heinrichs Verunsicherung darüber wird noch stärker zu der des Lesers.

Das Fest ist zudem nur noch tendenziell der Ort, wo sich "ganze" Personen im gleichzeitigen Handeln und Zuschauen zu einer "ganzen" Gemeinschaft finden: Am Münchner Künstlerfest - unter dem Titel "Wiederum Fastnacht" nun explizit auf das Tellfest bezogen - hat in der ersten Fassung noch die utopische Möglichkeit aufgeleuchtet, dass "jeder ein lebendiger Teil des Ganzen war und dass das Leben des Ganzen in jedem einzelnen pulsierte, von Auge zu Auge strahlte [...] "(18/S.145). In der zweiten Fassung fehlt diese Stelle, dafür bringt sie die Teilnehmer als die "Darstel-

lenden" und die "Zuschauer" (5/S.196) im Unterschied zur ersten Fassung (18/S.161) auf den expliziten Theaterbegriff. Obwohl am Ende des Festes Heinrich seinen Kollegen Lys nur im Traum auf den Tod verwundet (66) - dies war noch Realität in der ersten Fassung -, sagt er sich in der zweiten Fassung in Erinnerung an den Schluss des Kadettenfestes und des Tellfestes als deren kritischen Abgesang:

"Wenn alle deine Freudenfeste einen solchen Ausgang nehmen, so wird es besser sein, du gehst nicht mehr hinzu, wo es der gleichen gibt!"(5/S.284)

Gelingt es dem Fest nicht, das Handeln und das Zuschauen zu vermitteln, so gelingt dies auch nicht in Traum von der "Identität der Nation". Leicht gekürzt erscheint das Bild der lebenden Brücke zwar noch, doch greift die zweite Fassung in seine Deutung entscheidend ein, wenn das Traum-Pferd, auf dem Heinrich reitet, ihm über die Leute sagt:

"Da läuft es denn freilich mit unter, dass sie ihre Privatsachen mit den öffentlichen Dingen für identisch halten, wie man denn in der Uebung jeglicher Energie nicht leicht zu viel tun kann, und so gewinnt dieser oder jener das Ansehen eines habstüchtigen Esels."(6/S.129)

Diese Feststellung macht Heinrich im Traum zum eigenen Handlungsrezept und beginnt gemäss dem Rat des Pferdes, sein "Kapital hier noch ein wenig in Umlauf zu setzen und zu vermehren", Goldstücke unter das Volk zu werfen. Diese Traum-Wirtschaft, mit der Heinrich die kapitalistischen Prinzipien des Tellspiel-Statthalters in die Tat umsetzt, wird in der zweiten Fassung massiv ausgebaut:

"Erst jetzt schütteten wir zusammen einen rechten Goldregen nieder, so dass zuletzt ein ungeheures Gesindel von Goldhungrigen hinter uns her war. Alte und Junge, Weiber und Männer purzelten übereinander, das Gold zu raffen. [...] selbst aus einem an die Wand gemalten Gerichte liefen die toten Richter vom Tische, liessen den Angeklagten stehen, und schliesslich kam der gemalte Verbrecher auch noch gesprungen, um nach Gold zu schreien."(6/S.130f.)

Die Integration des ganzen Volkes und das Heraustreten der gemalten Figuren ins Feld des Handelns geschieht nur um des privaten Profits willen, Heinrich wird dank seinem traumhaft-unerschöpflichen Goldvorrat selbst zur Idealfigur, die alle integriert. Sein Traum wird so in der zweiten Fassung, die in der Zeit des ersten

wirtschaftlichen Einbruches in den industriellen Aufschwung entsteht, zum Gründerzeit-Traum, der nicht lange währt: eine Stimme fordert dazu auf, den "Landesverderber" von seinem Höhenflug herunterzuholen -

"'Ich bin schon da!' antwortete der dicke Wilhelm Tell, der in einer Lindenkrone verborgen sass, die Armbrust auf mich anlegte und mich mit seinem Pfeile herunterschoss. Ein neuer Ikarus, stürzte ich samt dem Goldfuchs prasselnd aufs Kirchendach und rutschte von dort jämmerlich auf die Strasse hinab, woran ich erwachte und mich erschüttert fand, wie wenn ich wirklich gefallen wäre."(6/S.131f.)

Der "beleibte Wirt im Tellenspiel", der im Traum schon vorher von einer Schiffswand eine dicke Speckseite heruntergehauen hatte, schießt in dieser zweiten Fassung als Tell den geldverschleudern den Heinrich vom Pferd, als wäre dieser der moderne Gessler. Ein dicker Tell, der sich das allgemeine Unmass selbst buchstäblich einverleibt hat, kehrt sich gegen dieses Unmass. Auf eine fragwürdige, weil in grenzenloser Geldgier befangene Gesellschaft schlägt ihr fragwürdig gewordener Jugendtraum zurück. Heinrich erwacht zwischen beidem, zwischen einem falschen "Ideal" und einer falschen Wirklichkeit. Der Traum von der "Identität der Nation" ist ausgeträumt - Heinrichs Erfahrungen beim Tellspiel radikalisieren sich als erschütterndes Erwachen. So wird der Schuss in der hohlen Gasse, der Heinrich und dem Leser im Tellspiel vorenthalten blieb, hier gründlich nachgeholt.

Heinrichs Heimkehr wird in der zweiten Fassung aus der Perspektive des längst Heimgekehrten erzählt, der den jugendlichen Optimismus distanziert kommentiert:

"Mit der Gedankenlosigkeit der Jugend und des kindischen Alters hielt ich die Schönheit des Landes für ein historisch-politisches Verdienst, gewissermassen für eine patriotische Tat des Volkes und gleichbedeutend mit der Freiheit selbst [...]." (6/S.284)

Als entfernter Nachhall jener "schönen Tat", die Keller noch an der Schillerfeier beschwörend herbeigerufen hat und die nach dem Modell von Tells Tat gedacht ist, erscheint die Freiheit hier als ihr mögliches, aber nicht wirkliches Resultat. In Wirklichkeit ist sie nur noch ein durch ständigen Gebrauch entleerter und verallgemeinerter Begriff - mit ungeheurer Schärfe charakterisiert Heinrich in der zweiten Fassung den Wertverallgemeinerungsprozess:

"Ich sah, wie es in meiner geliebten Republik Menschen gab, die dieses Wort zu einer hohlen Phrase machten und damit um-

herzogen, wie die Dirnen, die zum Jahrmarkt gehen, etwa ein leeres Körbchen am Arme tragen. Andere betrachteten die Begriffe: Republik, Freiheit und Vaterland als drei Ziegen, die sie unablässig melkten, um aus der Milch allerhand kleine Ziegenkäselein zu machen, während sie scheinheilig die Worte gebrauchten, genau wie die Pharisäer und Tartüffe." (6/S.308)

Die Stelle belegt, dass Heinrich kritischer Betrachter des Staates ist, obwohl er in ihm gleichzeitig als Oberamtmann handelt. Trotzdem oder gerade deshalb ist er aber in seine "geliebte Republik" noch nicht eigentlich heimgekehrt.

Auch Martin Salander ist als Heimkehrender scharfsichtig für Veränderungen in der Heimat: Er registriert, dass Louis Wohlwend, der ihn - Ironie des Namens - mehrfach ruiniert, in der "Winkelriedsgasse" wohnt (12/S.24) und dass dieser auf sein Haus einen "Winkelried mit den Speeren im Arm auf Goldgrund" mit der Inschrift "Sorget für mein Weib und meine Kinder!" (12/S.51) hat malen lassen - der Maler ist, wie sich herausstellt, nicht einmal bezahlt. Mit bitterer Ironie hält hier Keller noch einmal das auf den Goldgrund von Wohlwends Konkursen gemalte Selbstbild gegen eine Realität, die den Künstler, der sie so verklärt, nicht einmal entlohnt. Zudem trifft Kellers kritischer Stachel nun mit dem Winkelried jenes neue Vaterlandssymbol, das mit seiner integrativen Gebärde und dem Ruf nach Sorge für Weib und Kinder geeigneter ist, die Ideologie eines sich allmählich abzeichnenden Wohlfahrtsstaates darzustellen, als der subversive Schütze Tell (67). Ihm, der schon an der Schillerfeier neben der integrierenden Rütli-Szene in den Hintergrund treten musste, erwächst im Winkelried neue Konkurrenz. Der "Martin Salander", der 1886 im Jahr des grossangelegten 500-Jahr-Jubiläums der Schlacht bei Sempach erscheint, ist zu ihr Kellers kritischer Beitrag.

Diese Abwertung des Tell hindert freilich nicht daran, dass man seine Worte weiterzitiert. Nur als Zitat ist das Drama Schillers auch in Kellers letztem Werk präsent: Salander entwirft seiner Frau gegenüber Pläne für eine umfassende Ausbildung der Jugend, zu der auch die praktische Bildung gehören soll, u.a. das Schreiner-

"'Das letztere ist gut, es wird den Uebermut unseres Üppigen Handwerkerstandes dämpfen! Die Axt im Haus erspart den Zimmermann!' bemerkte Frau Marie."



Ausschnitt aus: Der Genius der Eidgenossenschaft (1886).
Zeichnung nach der Sempacher Schlachtfeier von K. Jauslin.
(Zelger, Abb. 36)

Das geflügelte Wort ist hier aber nicht leere Gelenkstelle des Dialogs, verallgemeinerte Wahrheit zur Ueberdeckung konkreter Unwahrheit, sondern es entlarvt sich selbst als Lüge in der neuen historischen Situation. Dies zeigt Keller damit, dass das Gespräch hier keine Fortsetzung findet; das Zitat entlässt seinen Sprecher und seinen Adressaten gleichermaßen ratlos:

"Martin machte ein ebenso rätselhaftes Gesicht wie seine Frau, da er nicht wusste, wie es gemeint war; denn der genannte Stand war just übel dran." (12/S.238f.)

Der Handwerkerstand, dessen goldene Zeiten Heinrichs Vater noch gerade erlebt hat, ist von jener Industrie bedroht, als deren Vertreter der Holzhändler der "Tischgespräche" noch unter blosser Anspielung auf das Zitat sagen konnte, eine "scharfe leichte Axt" sei ihr nötiger als ein "goldenes Schwert" (17/S.256f.). Hatte Keller hier noch wie Gotthelf Schiller nicht gesprochen, so lässt er nun die Zitat-Axt auf ihren Benutzer zurückschlagen. So bewahrt das Zitat als objektive Unwahrheit noch etwas von Schillers "Sentenz" auf: gegenüber dem Leser fällt es über Salanders Pläne ein richtendes Urteil (68).

Salander ist ein moderner Mensch, der Pläne schmiedet. Nur in seinem Plan für das Hochzeitsfest seiner Töchter ist die Bevölkerung "zuschauend teilnehmend" (12/S.187). In Wirklichkeit wird das kleine Theaterstück auf einem abgegrenzten Raum aufgeführt (69), das Demokratie und Altliberalismus einander gegenüberstellt. Erst zwei "zerlumpte Stromer", die analog zu denjenigen im Tellfest unvermutet unverkleidet auftreten, spielen der Versammlung aber ihre wirkliche Gesinnung vor: "liberal" oder "demokratisch" ist ihnen nur ein Würfelspiel (12/S.208f.). Salanders Unternehmen einer politischen Hochzeitsfeier muss daran scheitern, dass festliche Integration und Politik - wie an den Schillerfeiern gezeigt - sich gegenseitig ausschliessen.

Für die Unvollständigkeit der festlichen Integration greift Keller auf seinen Kommentar zur Schillerfeier zurück, wenn in der Kirche auf der Empore zwei Chöre, die den "Takt im weiteren Sinne" nicht besitzen, "sich als ein Chor zusammen zu tun", gegeneinander singend die Doppelhochzeit musikalisch untermalen (12/S.192f.). Wie ein musikalisch-auktorialer Kommentar zum Gan-

zen mutet es auch an, dass vor dem Theaterspiel ältliche Kriegstrompeter "die für eine kleinere Blechmusik arrangierte Ouvertüre zu der Oper 'Wilhelm Tell'" (12/195f.) spielen. Die Distanz zu Schillers "Tell" wird hier gleich vierfach abgemessen: es ist Rossinis Opernfassung, die gespielt wird, aber nur ihre Ouvertüre als ihr bekanntestes musikalisches Signet, erst noch arrangiert, und dazu für kleinere Blechmusik. In den Notizen zum "Salander", die für sein Ende eine der Mythenstein-Utopie genau entgegengesetzte Apokalypse vorsehen (70), findet sich dafür der traurige Begriff "Festschwindel" (71). Der Utopie des gemeinsamen Singens im Chor (72) blasen die scheppernden Kriegstrompeter den militärischen Marsch.

Es wäre freilich unangebracht, Kellers Spätwerk allein auf den Begriff des "Festschwindels" zu bringen. Schon am Schluss der viel früheren Novelle "Romeo und Julia auf dem Dorfe" schlägt der Text dem Leser ein spießbürgerliches Urteil über das Fest aus der Hand, indem er es formuliert: Das Zeitungsurteil von der "verzweifelten und gottverlassenen Hochzeit" (7/S.187) der beiden meint unter der Hand auch die alte, weitere Bedeutung des Wortes: "Fest". Auch im Spätwerk gibt es den Begriff noch positiv, und indem er sich aufs Private zurückzieht, meint er noch immer das Öffentliche. Als genaues Gegenbild auf den Schluss der frühen Novelle bezogen, verzichten Heinrich und Judith am Schluss der zweiten Fassung des "Grünen Heinrich" auf die Hochzeit. Aber der Text bildet die eigene Begegnungsqualität ab und erhebt sie zum "Fest", wenn er über die Begegnungen Heinrichs und Judiths sagt: "aber jedesmal, wo wir uns sahen, ob täglich oder nur jährlich, war es uns ein Fest." (6/S.324)

4. Das geflügelte Geschoss. Literarisches Zitieren bei Raabe und Fontane.

4.1. Büchmann, Bürgertum, Bismarck.

Tells Geschoss hat in der späteren Fassung des "Grünen Heinrich" abrupt den Höhenflug des Helden unterbrochen. Und im "Martin Salander" unterbricht das Zitat von der Axt den Gesprächszusammenhang; der Text steht still und kehrt sein Gesicht fragend zum Leser. In beiden Fällen lässt Keller einen zum Versatzstück gewordenen Traum auf die Realität zurückschlagen, das eine Mal als Tat, das andere Mal als Zitat. Diese zweite Form einer spezifisch literarischen Kritik an der Wirkungsgeschichte Schillers soll in diesem Kapitel bei Raabe und Fontane weiterverfolgt werden. Beide sind Zeitgenossen Kellers, aber vorallem auch Zeitgenossen eines beispiellosen bürgerlichen Zitatkults. Noch eindeutiger als in der Schweiz, wo er gleichzeitig als nationales Heiligenbild präsent bleibt, wird Tell in Deutschland zur reinen Rede-Figur, die ganz im bürgerlichen Zitatenschatz aufgeht. Darum muss dieses Kapitel über die Wirkungsgeschichte des "Tell" im engeren Sinne hinausgehen. Denn die literarische Dokumentierung und Kritik dieses Zitierens bei Raabe und Fontane bewegt sich in einem historisch weiten Feld, das durch die Stichworte "Büchmann", "Bürgertum" und "Bismarck" nur anzudeuten ist.

Das 19. Jahrhundert ist das Jahrhundert des Schillerzitats. Dies stellt der Berliner Schillerfestredner und Germanist Edward Schröder 1905 im Rückblick fest und liefert gleichzeitig ein weiteres Beleg seiner These, indem er auf eine bekannte "Tell"-Stelle anspielt:

"Von Robert Blum bis hinüber zu Bismarck treffen wir diese Schiller-Worte - nur freilich hier anders gewendet als dort: denn dem einen dient das Zitat als Trompetenstoss, der andere liebt es als scharfgespitzten und leichtbefiederten Pfeil zu versenden." (1)

Die gereimte Tell-Sentenz aus dem Monolog, auf die hier angespielt wird (2), ist einerseits blosser Redeschmuck, der einen Argumentationsabschnitt elegant abschliesst, andererseits aber verstecktes Argu-

ment, das mit der Geltung des Schiller-Wortes auch hundert Jahre nach Schillers Tod noch rechnet: die "Trompetenstösse" des Arbeitervorbildes Blum werden abgewertet, indem Bismarcks Zitierweise durch die Anklänge an das Schiller-Wort aufgewertet wird. Bismarck gewinnt an Autorität durch die Autorität von Schillers "Tell".

Redeschmuck und Autorität: Die Handbücher der Rhetorik ordnen seit jeher die Funktion der Sentenz, als die das Zitat in der Rede auftritt, den Kategorien des "ornatus" und der "auctoritas" zu (3). Doch damit ist die rhetorische Leistung des Zitates keineswegs ausgeschöpft. Eine Theorie des Zitierens aber fehlt noch; Peter Horst Neumann hat erst kürzlich darauf hingewiesen, wie wünschbar sie wäre (4). Als ihr interessantester Spezialfall hätte sie das spezifisch literarische Zitat, das "Zitat in der Erzählkunst" - so der Titel von Herman Meyers grundlegender Untersuchung - zu begreifen. An dieses literarische Zitieren versucht sich diese Arbeit heranzutasten, indem sie in diesem wie auch in einem späteren Kapitel über Karl Kraus die verschiedensten Erscheinungsformen des literarischen Zitates aufspürt. Dazu sind einige grundsätzliche Vorüberlegungen nötig.

Das Zitat hat ein Janusgesicht: es blickt auf den alten und den neuen Kontext gleichzeitig. Noch weiss es sich dem neuen nicht zugehörig - sonst wäre es kein erkennbares Zitat mehr - , so ist es doch schon dem alten entfremdet. Beiden Kontexten fremd, unterbricht es beide: der ursprüngliche Kontext wird zum Steinbruch; man hört den "Tell" mit den Ohren des "Büchmann" und sieht ihn mit den Augen des "Bädeker". Aber auch in der neuen Landschaft wirkt das Zitat als erratischer Block, bis es ihr durch die Erosion des Gebrauchs so ähnlich wird, dass es nicht mehr zu erkennen ist - dies wird sich im 20. Jahrhundert gerade bei den "Tell"-Zitaten zeigen.

Damit bringt das Zitat als Relikt einer früheren literarischen Schicht einen "historischen Aspekt" in die Zeitstruktur des neuen Zusammenhangs (5). Im Festreden-Gebrauch heisst dies meist Legitimation des Gegenwärtigen durch die Autorität des Alten. Anders dagegen in einem literarischen Gebrauch, der mit der Fremdheit des Zitates den neuen Kontext historisch relativiert, ihn unterbricht und damit dem Leser zur Bewertung öffnet - das "Axt"-Zitat im "Saulander" war dafür ein erstes Beispiel. Hier wird das Zitat Mittel

zur Verfremdung. Nicht zufällig lässt Brecht seinen Herrn Keuner sagen, guter Stil sei zitierbarer Stil (6): im Rahmen seiner Verfremdungstheorie wird die Resistenz jedes einzelnen Satzes gegen seine bruchlose Integration in grössere Kontexte zum Mass für ästhetische Qualität.

Hier beginnen jedoch die Schwierigkeiten. Der Grad der Integration eines Zitates in seinen neuen Kontext ist schwer zu objektivieren. Die "eigenartige Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation" (7) des Zitates ist mit einer polaren Unterscheidung von "Zitat" und "Anspielung" noch nicht erfasst (8). Vielmehr öffnet das Zitat zwischen diesen Polen ein ganzes Spektrum unterschiedlicher Grade der Integration in den neuen Kontext, und es bleibt dem Leser überlassen, den Abstand des "Fremden" vom "Eigenen" zu messen. Damit ist keine Theorie des Zitates ohne Leser denkbar (9).

Für das literarische Zitat gilt dies noch in besonderem Masse. Denn nur wenn dem Leser der ursprüngliche Kontext präsent ist, kann das Zitat im neuen Kontext als kritisches Ferment wirken. Nur über den ursprünglichen Kontext etablieren die vereinzelt Zitate im neuen Kontext einen Verweisungszusammenhang, der nur dem Leser zugänglich ist - diese Art der Metakommunikation mit dem Leser wird bei Fontane als ein wesentliches Mittel zur ästhetischen Strukturierung seiner Texte erkennbar werden. Und nur über den direkten Zugang zum ursprünglichen Kontext, den es als Zitat offenhalten möchte, kann das Zitat zum Zeugen werden gegen all jenen Missbrauch, dem es als Zitat ausgesetzt ist. Hierin hatten Gotthelfs implizite "Tell"-Zitate ihre kritische Spitze, und hier wird Karl Kraus später viel eindeutiger und entschiedener nachstossen. Das Zitat wird so zum Platzhalter eines Werks, das es gegen seine Wirkungsgeschichte in Schutz nehmen will. Diese kritische Wendung trifft nicht nur den verbreiteten Brauch, die eigene Rede mit fremden Federn zu schmücken. Darüber hinaus kann das Zitat zum Ankläger werden gegen den veräusserlichten Umgang einer Gesellschaft mit ihrem Erbe, wobei das literarische auch das politische mitmeint:

"Denn stets ist noch das subtilste Zitieren auf das Verhältnis der Gesellschaft zur literarischen Tradition zu beziehen und auf den veräusserlichten Zitierkult, dem es implizit

widerspricht. Ohne den Hintergrund jener festrednerischen Zitate des 19. Jahrhunderts sähe die spezifisch ästhetische Zitierweise auch unserer Autoren anders aus."(10)

So lassen die in der literarischen Landschaft versprengten erratischen Zitat-Blöcke Rückschlüsse auf jene Kräfte zu, welche diese Landschaft historisch umgestaltet haben.

Es ist das grundlegende Paradox des literarischen Zitierens im 19. Jahrhundert, dass es auch dann noch die Teilhabe an der literarischen "Bildung" voraussetzt, wenn es sich von ihr kritisch abstösst. Nur über den Appell an den "gemeinsamen literarischen Bildungsbesitz"(11) funktioniert jene Metakommunikation, mit welcher die ästhetische Zitierweise über die festrednerische hinausschiesst und sie potentiell negiert. So begründet das Zitat eine spezifische Form der Öffentlichkeit - und ist nur innerhalb dieser Öffentlichkeit begründet (12): nur was als Zitat und Anspielung verstanden wird, i s t ein Zitat und eine Anspielung. Dies fördert die Verdinglichung des "Bildungsbesitzes" und verengt die literarische Kommunikation auf das, was innerhalb dieses Besitzes kanonisch ist. Die integrative Kraft dieses Prozesses liess sich anhand der Schillerfeiern von 1859 ermesen: noch Kellers kritischer Kommentar zur Wertverallgemeinerung - "wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen" - funktioniert nur für den, der das "Faust"-Zitat erkennt. Dies gilt auch für den, der diese Prozesse nachträglich beschreiben will: er kann nicht einfach als Aussenstehender die "literarische Bildung des Publikums" anhand der verwendeten Zitate rekonstruieren (13). Auch der wissenschaftliche Wert dieses Bildungsbesitzes öffnet sich nur dem stillen Teilhaber (14). So ist für den Germanisten ein Glücksfall, was sich für das literarische Kommunizieren im 19. Jhd. zur kleinen, aber bezeichnenden Katastrophe auswuchs: dass 1864 ein Werk erstmals erscheint, in welchem der "Citatenchatz des Deutschen Volkes" in Paradeordnung aufgestellt und kanonisiert wird: Georg Büchmanns "Geflügelte Worte".

Aus diesem Köcher stammen künftighin fast alle gefiederten Zitat-Pfeile. Der Erfolg des Buches, das bis zu Büchmanns Tod (1884) schon dreizehn Auflagen erreicht und von dem noch vor der Jahrhundertwende über 100 000 Exemplare abgesetzt werden (15), reicht bis in die Gegenwart: 1972 erscheint die 32. Auflage. Der Titel wird selbst zum "geflügelten Wort", und die Sammlung, die durch ein entsprechendes französisches und englisches Werk angeregt worden war, wird ihrerseits in ganz Europa imitiert (16). Das Zitatsammeln wird zum Signet des bürgerlichen Zeitalters.

Nur scheinbar sind die katalogisierten geflügelten Worte Leerformeln, bestenfalls dem Redner Mittel zu einem "effektvolleren Schluss seiner Rede" - wie es im Vorwort zur ersten Auflage heisst (17). Denn der Zitatgebrauch an sich gehört als Teil der alltäglichen Rituale zur bürgerlichen Selbstbestätigung; die zur Schau gestellte Bildung wird das Markenzeichen der vollendeten bürgerlichen Emanzipation, die sich unter Berufung auf das Alte gegen alles Neue abdichten will. Der kritische Gehalt der bürgerlichen Emanzipation wird dabei aber negiert. Beispielhaft dafür, wie Büchmanns Vorrede die ganze Ironie Heines unterschlägt, wenn sie sich einen Satz aus seinen "Reisebildern" zum Argument des eigenen Unternehmens macht:

"so ein paar grundgelehrte Citate zieren den ganzen Menschen", sagt Heine "(18).

Dabei gibt es kaum eine beissendere Satire auf bürgerliches Zitieren, auf den "Freund G. in Berlin", der "sozusagen ein kleiner Rothschild an Zitaten" ist, als jenes 13. Kapitel der "Ideen". Genau ein Büchmann gehört, fast vierzig Jahre vor seinem ersten Erscheinen, zu jenen "kosmopolitischen Geistesbankiers", denen Heines Satire gilt (19).

Die erfolgreiche Zitatensammlung Büchmanns ist aber nicht nur Trägerin jener spezifisch bürgerlichen Ideologie, die Bildung zum kapitalisierbaren Besitz erhebt. Zunehmend verfällt sie trotz der Internationalität der Zitatsammelwut der nationalen Ideologie. Schon die erste Auflage von 1864 macht sich das Zitatesammeln zur nationalen "Pflicht":

"Je grösser [...] das Citatenvermögen unserer gedankenreichen, begabten Nation ist, um so grösser ist auch unsere Pflicht,

ein Inventar dieses Vermögens aufzunehmen. Es schadet uns Deutschen gewiss nicht, wenn wir uns auch einmal ein wenig brüsten lernen." (20)

G.R.Kaiser hat gezeigt, wie sich dies in der 7. Auflage ändert, die 1872 nach dem Sieg über Frankreich und der Reichsgründung erscheint. Dort drückt in bezeichnender Kombination von Besitzdenken, Bildungsdünkel und Nationalstolz der "Sammler geflügelter Worte", der seinen "Vorrath überschaut", seine "innige Freude" aus,

"weil es ihm immer und immer wieder dabei vor die Seele tritt, wie hoch der durchschnittliche Bildungsgrad seines Volks im Vergleich zu anderen Nationen ist [...]". (21)

Die Nationalisierung des Bildungsgutes hat sich schon an den schweizerischen Schillerfeiern von 1859 erwiesen; sie müssen hier die parallelen deutschen Feiern vertreten, welche die nationale Einigung nur erst postulieren konnten. Erst nach 1871 lässt sich in Deutschland das Erreichte feiern.

Zur Stabilisierung des Erreichten bezieht der "Büchmann" einige Formeln aus dem "Tell": von Attinghausens Mahnung "seid einig - einig - einig" über das "einzigste Volk von Brüdern" des Rütlichschwurs bis zum "teuren Vaterland", an das man sich anschließen sollte, reichen die Sentenzen, in denen zu Schillers Zeit noch kein chauvinistischer Ton mitklang. Aber die Integration läuft als Wertverallgemeinerung nicht bloss über Inhalte; auch hier gilt, was noch die 'Neue Ausgabe' von 1959 als Auswahlprinzip postuliert und mit dem bekannten Zitat beglaubigt, dass wer vieles bringt, manchem etwas bringen wird (22). Die Verallgemeinerung der Wertmuster funktioniert aber nur, wenn man auf ihre Praktizierung verzichtet (23); diese Entpragmatisierung schlägt sich an Büchmanns "Tell"-Zitaten besonders paradox nieder: von den 33 kanonisierten "Tell"-Zitaten entstammen 13 allein der Rolle Tells, davon wiederum 7 dem Monolog (24). Paradox nicht nur, dass man sich am meisten Rede von jener Figur entlehnt, die am wenigsten redet und am meisten handelt - gerade hier wird die Entpragmatisierung des "Tell" am ehesten greifbar. Besonders paradox ist zudem, dass man genau jene Monolog-Sentenzen, die - wie gezeigt - dem Publikum die Freiheit ästhetischen Handelns er-

öffnen sollen, nun als bloße Rede zum Schmuck jener vaterländischen Rhetorik heranzieht, die auf eine Entmündigung ihres Publikums zielt.

In anderer Weise vollzieht sich die Entpragmatisierung der dramatischen Rede auch dann, wenn sie als Zitat in den Roman eingebaut wird: diese Gattung, die am frühesten und intensivsten vom Zitat durchdrungen wird (25), setzt den stillen Leser an die Stelle des rasonnierenden Publikums. Als bloße Rede tritt dem Leser des Romans, der dominierenden Gattung des bürgerlichen Zeitalters, das dramatische Geschehen entgegen, wenn es als "Zitat" in die "Erzählkunst" eingeht. Anhand der Erzählkunst von Reabe und Fontane wird sich aber auch zeigen, dass gerade der entpragmatisierte Umgang mit den "geflügelten Worten" der "mimetischen Gesellschaftsdarstellung" (26) des Romans zur Herausforderung werden kann.

Die Herausforderung, die vom bürgerlichen Umgang mit Zitaten ausgeht, ist Teil jener umfassenden Herausforderung, vor die sich die deutsche Literatur der Gründerzeit nach 1871 durch die politische "Absage an den Liberalismus" gestellt sieht (27). Dieser Tendenz gegenüber signalisiert das Festhalten an den liberalen Postulaten des frühen 19. Jahrhunderts zwar kritische Distanz, doch konvergiert es unter der Hand mit den ideologischen Bemühungen, der nationalistischen Gegenwart eine historische Tiefe zu verleihen - dies ist auch der historische und historistische Ort von Büchmanns Bemühungen um den "Citatenschatz des deutschen Volkes". Die Reaktion der deutschen Kunst auf die Reichsgründung, wie sie Haman/Herman beschreiben (28), markiert diese Ambivalenz typisch: die Ereignisse von 1870/71 werden nicht direkt gefeiert, sondern die Ergriffenheit führt zum Griff in die Geschichte.

Für die Literatur bedeutet dies, dass sie sich in zunehmendem Mass von Literatur nährt. Was Herman Meyer vom Zitat aus verallgemeinert hat (29), macht Jeziorkowski unter dem Begriff der "Literarität" zum Angelpunkt seiner Untersuchung der deutschen Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

"Denn gar nicht mehr selbstverständlich rekurriert in dieser Zeit Literatur, Poesie auf ausserkulturelle Realität. Vielmehr werden in einem auffallenden Grad Literatur und andere Kulturäusserungen zum Stoff von Literatur. Papier wird zum Gegenstand neuen bedruckten Papiers. Bibliotheken werden zum Stoff neuer Archive und Sammlungen. Literatur wird sich zum eigenen Dünger, zum eigenen Mistbeet und Treibhaus."(30)

Die "Literarität" als "Sonderform des Historismus"(31) steht nur scheinbar in einem Gegensatz zum Programm des "Realismus", welcher - als Selbstdefinition der Epoche - in der europäischen Literatur herrscht. Denn gerade in Deutschland gehört zur behaupteten grösseren Realitätsnähe der Literatur, die sich polemisch gegen Romantik und Junges Deutschland richtet, der literarische Rückgriff auf die Deutsche Klassik. Der "poetische Realismus" in Deutschland liesse sich insofern als Rezeptionsphänomen definieren: Wirkungsgeschichte der kanonisch gewordenen Klassik unter den veränderten historischen Bedingungen einer vollendeten bürgerlichen Emanzipation. Kaum ein Werk dieser Epoche, das nicht irgendwie auf sie Bezug nimmt - und damit indirekt kundgibt, wie gross die Distanz zu ihr geworden ist. Denn gerade zu der Realität, mit welcher die Epoche ihre Romane anreichern will, gehört auch jene Seite der Wirkungsgeschichte der Deutschen Klassik, welche die Werke von Goethe, Schiller oder Lessing zum "Reservoir" macht, "aus dem der gebildete Deutsche schöpfen kann"(32). Die mehr oder weniger unterschwellige Kritik an dieser Art von Rezeption, welche die realistische Literatur übt, beharrt auf der Gültigkeit des idealistischen Programms. Politisch heisst dies: auf dem Liberalismus. Man könnte den falschen Ton, mit welchem der Konjunkturritter Louis Wohlwend in Kellers "Martin Salander" Schillers Ballade von den zwei treuen Freunden rezitiert, geradezu zum Unterton der Epoche erklären: dem etablierten Bürgertum der Gründerzeit hinterlässt die Deutsche Klassik eine uneingelöste "Bürgerschaft".

Obwohl dieses Erbe nicht eingelöst wird, ist es doch omnipräsent: der 1861 in Bremen gegründete Handels- und Industrieverein beispielsweise behandelt im Jahr 1865 in seinen Vorträgen folgende Themen: das Handwerk im Mittelalter, die Entwässerung im Bremer Landgebiet, das Petroleum, Schillers "Tell", die Geschichte

der Steuer in Bremen, die Elektrizität, die Erforschung des Lichts, Pestalozzi, die Arbeiterfrage, Lassalle, Schulze-Delitzsch, Kindergärten (33). Auf diese Allgegenwart der Klassik in allen Kontexten gibt es kein Nicht-Reagieren: Sogar Adalbert Stifter, dessen "Nachsommer" gegen jedes falsche Klassiker-Verständnis, gegen jedes misstönende Schiller-Zitat abgedichtet ist, gerade weil er mit dem Anspruch auf die Vollendung von Goethes Klassik auftritt, sieht sich veranlasst, zu Schiller Stellung zu nehmen. Eine briefliche Bemerkung an P.J.Geiger vom 13.Jan. 1854 zeugt vom Versuch, Werk und Wirkungsgeschichte Schillers auseinanderzuhalten - aber in Schillers "Phrasenfiguren" fällt ihm beides zusammen:

"Ich will darum Schiller nicht überhaupt tadeln, ich tadle nur dieses Stück [Wallenstein] an ihm, begreife, wie er unserem Phrasenzeitalter so gefallen konnte, dass es ihn zu oberst sezen wollte, und dass er selber wieder sehr viel zum Phrasenthume der neuen Zeit beitrug, das sich in jüngster Vergangenheit völlig ekel machte."(34)

Dafür, dass der "Ekel" über die Wirkungsgeschichte Schillers diesen selbst auslöscht, gibt es noch ein sprechenderes Beispiel: Friedrich Nietzsche. An seinem sich verändernden Urteil über Schiller, wie es bei Oellers dokumentiert ist (35), lässt sich eine ganze Wegstrecke deutscher Schillerverehrung ex negativo ablesen: Vor der Reichsgründung, in seinen Basler Vorlesungen über den "Oedipus" von 1870, gewinnt Nietzsche sein eigenständiges, positives Urteil über Schiller der "Braut von Messina" ab. In erstaunlicher Nähe zu Kellers "Mythenstein"-Utopie sieht er im Chor von Schillers Tragödie den Keim einer neuen Öffentlichkeit, die eigentlich die alte wäre:

"Der Palast der Könige jetzt geschlossen, die Gerichte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk, die sinnlich lebendige Masse, ist zum Staat, zu einem Abstractum geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. Der Dichter muss die Paläste wieder auf tun, die Gerichte unter freien Himmel zurückführen, die Götter wieder aufstellen, alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um ihn abwerfen. Alles das leistet der Chor."(36)

Die Zeit läuft aber gegen diese Utopie; die bürgerliche Öffentlichkeit verengt sich, je mehr sich ihr "Citatenschatz" ausweitet.

Dagegen mobilisiert Nietzsche 1872 Schillers Bild, das er dieser Öffentlichkeit entgegenhält. Gegen alle bloße Verbalisierung von Schillers Werk setzt Nietzsche das Visuelle; Schillers "Auge" soll einer erblindeten Öffentlichkeit mehr sagen als alle Rede:

"Ihr dürft gar Schillers Namen nennen und könnt nicht erröten? Seht sein Bild euch an! Das entzündet funkelnde Auge, das verächtlich über euch hinwegfliegt, diese tödlich gerötete Wange - das sagt euch nichts? Da hattet ihr so ein herrliches und göttliches Spielzeug, das durch euch zertrümmert wurde." (37)

Hier stellt sich Nietzsche noch auf die Seite Schillers, in dessen Namen er seine kritischen Pfeile gegen eine Öffentlichkeit schleudert, die ebenso erstarrt ist wie die Denkmäler, die sie Schiller gesetzt hat. In den achziger Jahren stellt Nietzsche die Unverträglichkeit zwischen Schiller und dem "deutschen Kleinstädter" schon umgekehrt dadurch fest, dass er sich ironisch an dessen Seite stellt. Diesem ist Schiller tatsächlich nur ein Mann der "grossen glänzenden glitzernden Worte":

"Wenn irgendetwas den jetzigen Deutschen zur Ehre gereicht, so ist es dies, dass sie die grossen glänzenden glitzernden Schillerschen Worte nicht mehr aushalten, welche ihre Grossväter begeisterten." (38)

Die Kluft zwischen der deutschen Kleinstadt und dem grossen Geist Schillers erscheint immer deutlicher - in Raabes "Dräumling" wird sie sich zeigen. Gerade weil sich die Wogen der Schillerbegeisterung im konsolidierten Kaiserreich glätten, weil die politische Rezeption einer eher moralischen weicht, die an das "Lied von der Glocke" anknüpft (39), schlagen diese Wellen über Nietzsche zusammen. 1888 erklärt er, wie Stifter nun Autor, Werk und Wirkungsgeschichte in eins setzend, Schiller höhnisch zum "Moral-Trompeter von Säckingen" (40). Das politisch-ästhetische Interesse Nietzsches ist einem fast moralischen Urteil über Schillers Moral gewichen. Historisch indiziert dies: Schillers moralische Argumentation gegen eine unmoralische Politik hat sich endgültig verkehrt in eine entpolitisierte Moral.

Diese Moral aber tritt in den Dienst der Politik. Die Schillerfestredner von 1905 lieben es, im Rückblick auf die Gründerzeit Schillers Moral zur Wegbereiterin von Bismarcks Erfolgen zu er-

klären. So der bereits zitierte Edward Schröder, der ein weiteres Beispiel für den festrednerischen Gebrauch von "Tell"-Zitaten liefert:

"Nicht Schiller, sondern erst der Mann, der die Sehnsucht unserer Väter - 'Wann wird der Retter kommen diesem Lande?' - erfüllte, hat uns den Begriff der nationalen Ehre als eine neue Sittlichkeit in die Brust gegraben, aber durch das herrliche Wort, das Schiller dafür geprägt hat, war der Boden dafür bereitet." (41)

Gegen diese erneute zitierende Identifikation von Bismarck mit Schillers Tellfigur muss man nicht nur Schiller in Schutz nehmen, sondern auch Bismarck. Denn zu den Ereignissen des Jahres 1870 fällt ihm meist das falsche Zitat vom "einig Volk von Brüdern" aus dem Rütlichschwur ein, während er von Tell selbst höchstens - um zu beweisen, dass Schiller kein "Vertreter der modernen Ideen" sei - die Rechtfertigung Tells gegenüber Parricida zitiert (42). Nach seiner Abdankung 1890 hat er, wie Friedjung berichtet, wieder Zeit zu "poetischer Lektüre" und liest Schillers Dramen in der Reihenfolge ihrer Entstehung (43). Auf dem Hintergrund der Entpolitisierung Schillers in der Bismarck-Zeit ehrt es Bismarcks genaue Lektüre des "Tell", dass er Tell politisch unakzeptabel findet. Für ihn bleibt - so heisst es auf der ersten Seite der "Gedanken und Erinnerungen von 1898 - "Tell ein Rebell und Mörder" (44).

4.2. Wilhelm Raabes literarische Nachlese zur Schillerfeier von 1859.

Auf das "Tell"-Zitat vom kommenden Retter für diese Lande greift schon 1859 der gerade durch seine "Chronik aus der Sperlingsgasse" bekanntgewordene Wilhelm Raabe zurück. Sein Festgedicht zum Schillerfest in Wolfenbüttel 1859 legitimiert aber nicht - wie Schröders Rede 1905 - in einer Ex-Post-Prophetie den Retter Bismarck; die Frage, die das Zitat stellt, ist mit einem Ernst vorgetragen, die sie als nationale Frage in religiöse Dimensionen steigert:

"Wird nie ein Retter kommen diesem Lande?
Wird kein Befreier lösen unsre Bande?
Wird der Messias nie erscheinen in der Welt?" (45)

Die Frage nimmt, so gestellt, einen Teil der Antwort vorweg: Nur

Über eine hierarchische Struktur, an deren Spitze der "Retter" steht, erscheint die nationale Integration denkbar. Sie wird in der Schillerverehrung vorweggenommen:

"In diesen bösen Tagen
Ward neu die Art der alten Heldensagen:
Der Freiheit Sängler auf den Schild gehoben,
Wie hält das Vaterland so hoch, so stolz ihn droben!

Um e i n e n Führer scharen sich die Stämme,
Die Schranken fallen ein, gebrochen sind die Dämme;
Der Franken Herz, das Herz der Schwaben, Bayern, Sachsen
Zum Herz des Vaterlands in ihm zusammenwachsen!"(XX, S.351)

Obwohl die Schillerfeier von 1859 in Deutschland genauso wie in der Schweiz von einer kulturellen Elite inszeniert worden ist, wird sie hier dargestellt als ein allgemeines geistiges Plebiszit zugunsten eines einigen Deutschland, Schiller wird zu dessen geistigem Wahl-Kaiser. Der "Kladderadatsch" zeigt Schiller als "das Einzige und der Einzige, worin Deutschland einig ist"; in analoger Weise wird das literarische "Schiller-Denkmal", eine 1860 in Berlin erschienene 1600 Seiten starke Sammlung deutscher Schiller-Beiträge, nach den einzelnen deutschen Landschaften geordnet. Und in bezeichnender Metaphorik erklären Raabes Schlusszeilen den Festtag zum "Krönungstag des Geistes":

"Die Herzen schlagen, und die Augen glänzen
Dem stolzen Bilde, das wir heut bekränzen
Am Krönungstag des Geists, in Tat, in Wort, in Liedern -
Ein einig einzig Volk, ein einzig Volk von Brüdern!"(XX, S.351)

Die Widersprüchlichkeit der Zielvorstellungen, mit der sich die Schiller-Gemeinde von 1859 als Vorform einer künftigen politischen Gemeinschaft feiert, entlarvt sich in diesen Zeilen als Widerspruch zwischen der monarchistischen Hoffnung auf den einzigen Retter und den demokratischen Implikationen des Rütlichschwur-Zitates, mit dem Raabe sein Festgedicht krönt. An diesem schlägt er sich nieder: Schillers Zeile vom "einzig Volk von Brüdern", das bei solchen Gelegenheiten auch in der Schweiz immer wieder ins "einig Volk" umkippt, wird hier gleich doppelt zitiert, falsch und richtig zugleich.

Die kritische Wertung dieses Festgedichts hat aber nicht nur Schillers Text, sondern auch den Festkontext von 1859 zur Kenntnis zu nehmen, in welchem er steht. Raabes Tagebucheintrag von der Wolfenbütteler Schillerfeier liefert hierzu einige Stichworte, die zu den grossen Worten das kleine Kolorit des Hintergrundes zeigen. Diese Notizen müssen hier das ganze Programm der deutschen Schillerfeiern von 1859 vertreten:



Kladderadatsch 12 (1859), Heft Nr. 53 vom 13. November 1859.

"Feiersonnenschein. Bei Steinweg. Aufstellung der Büste auf dem Markt. Beim Probst Apfel. Um 2 Uhr auf dem Holzmarkt. Bei Steinweg. Der Zug. Der Stadtmarkt. Cantate von F.Müller. Steinwegs Rede. Eine feste Burg ist unser Gott. Die Gesangsvereine. Zug zurück nach dem Holzmarkt. Dr.Ehrenbergs schwarz-rotgoldene Fahne. Gewehr in Arm! Gesang und Musik. - Zu Haus. - Um 6 1/2 Uhr nach dem Löwen. Ouvertüre. Prolog von R.Otto. Die Damen. Hippner. Mein Gedicht. Was ist des Deutschen Vaterland? - Die Tafel. Der Tanz. Die Thalia. Im Handwerkerverein bei Bierendempel. Um 12 Uhr zu Hause."(X, S.456)

Elf Jahre später muss Raabe diese Stichworte bei der Niederschrift seines "Dräumling" benutzt haben, denn viele Elemente der Wolfenbütteler Schillerfeier kehren an der Schillerfeier im fiktiven Ort "Paddenau" wieder. Mit einer bezeichnenden Ausnahme allerdings: statt "Feiersonnenschein" liegt nun über den Feiernden norddeutscher Novembernebel.

Das Klima, das sich zwischen Tagebuch und Erzählung so verändert, ist das historische: Ausgerechnet während des Deutsch-Französischen Krieges, der militärisch vollstreckt, was 1859 literarisch herbeigeredet worden war, gewinnt Raabe zur Schillerfeier von 1859 - und zu seiner eigenen Rolle dabei - ein neues Verhältnis. Denn der "Dräumling" geht bei der Entwicklung vom Nationalismus zum Chauvinismus, wie sie sich an der Gegenüberstellung der beiden Vorworte zum "Büchmann" vor und nach 1870/71 beispielhaft abgezeichnet hat, nicht mit. In diesem historischen Raum, in dem der Text auch ästhetisch zu werten ist, findet er nur wenig Resonanz und geht im Kriegslärm praktisch unter. Raabe schreibt im Vorwort zur 2.Auflage, die erst 1892 erscheint:

"Der 'Dräumling' ist in der Zeit vom 1. April 1870 bis zum 12. Mai 1871 verfasst worden; und dass das deutsche Volk damals kein Ohr für jemand hatte, der ihm statt von Wörth, Metz, Sedan, Paris und dem Frankfurter Frieden: von der achzehnhundertneunundfünfziger Schillerfeier in Paddenau erzählen wollte, durfte freilich das närrische Menschenkind - der Autor nämlich - nur sich selber zuschreiben."(X, S.7)

Das Thema an sich ist allerdings kaum der Grund des geringen Erfolgs. Im Gegenteil: die Erinnerung an 1859 bildet im Kaiserreich bis hin zu den Schillerfeiern von 1905 Teil des Gründungsmythos, der Legende, die Einigung sei als geistige Bewegung unter Ausklammerung aller ökonomischen, politischen oder militärischen Motive erfolgt. Genau diese Idealisierung der Idealisierung, die das Reich nach 1871 zum

Thema 1859 erwartet, leistet Raabe aber nicht, Stattdessen wirft er - wie noch genauer darzustellen ist - den Leser auf seine eigenen Erwartungen zurück und lässt die Schillerfeier, Überlagert von einer Liebesgeschichte, in den Sumpf einer kleinstädtischen Krämerei versinken.

"Dräumling" ist nämlich der Name des Sumpfes, mit welchem Raabe seine fiktive Kleinstadt "Paddenau" umgibt. In ihr bereitet der bildungsgewaltige Rektor Fischarth eine Schillerfeier auf den 10. November vor, an welcher Wufhilde, Tochter des Geheimen Hofrats Mühlenhoff, das von Fischarth verfasste Festgedicht rezitieren soll. Der Schillerfeier erwachsen aber verschiedene Widerstände, welche teilweise an die Integrationshindernisse an den schweizerischen Schillerfeiern erinnern: so erbittet die Geistlichkeit von der Kanzel herab schlechtes Wetter für die Feier (X, S.67) und verweigert der "heidnischen Festivität" (X, S.105) die Kirchenglocken. Widerstand erwächst der Feier auch von jenen Bürgern, die erst spät begreifen, dass sich mit ihr ein Geschäft machen lässt: erst "mit dem Konsum anregender Getränke durch die Festgenossen"(X, S.163) steigt das Fest in der Achtung des Wirts vom "Grünen Esel", und erst der grosse Andrang in seinem Saal überzeugt ihn davon, es sei "doch recht grossartig, einen edlen Dichter so allgemein zu ehren"(X,S.166) - so ist der Wirt bei Raabe kein sehr entfernter Verwandter des Tell-Wirts im "Grünen Heinrich". Die grössten Widerstände gegen die Schillerfeier hängen allerdings mit der Liebesintrige zusammen: der Kommerzienrat Knackstert aus Hamburg, der sich für seine Cousine Wulfhilde interessiert, versucht die Schillerfeier zu hintertreiben. Gegen den listigen Maler Haeseler, der als "Sumpfmaler"(X, S.27) nach Paddenau gekommen ist und dort den 10. November abwarten will (X, S.50), zieht Knackstert den Kürzeren; die Schillerfeier findet statt, und Haeseler gewinnt Wulfhilde. Knackstert muss nach Hamburg zurückreisen, woher er von der dortigen Schillerfeier geflüchtet ist. Aber obwohl dieser Schluss das happy end mit der Schillerfeier zur Deckung bringen will, geht diese nicht in jenem auf. Zurück bleibt ein kritischer Bodensatz, der jenem Sumpf entstammt, den die Erzählung malt. Diesen Rest gilt es zu analysieren - er erst macht den "Dräumling" zu Raabes kritischer Nachlese der Schillerfeier von 1859.

Indem sich der Text, statt in den Reichsgründungstaukel einzustimmen, über ein Ereignis beugt, in welchem die Literatur Geschichte gemacht hat, hat er Teil an der "Literarität" der Epoche. Gleichzeitig nimmt er aber von ihr Distanz, denn sie wird mit auktorialer Ironie als Manifestation von "wunderlich unterdrückten politischen Gefühlen" gekennzeichnet - Literatur als Ueberdruckventil:

"Es dämmerte der bedeutende Tag, und so weit die deutsche Zunge klang, fuhr die deutsche Nation mit dem festen Entschlusse in die Kleider, ihren im Sommer so wunderbar unterdrückten politischen Gefühlen nun ganz bestimmt nach der ästhetisch-literarhistorischen Seite hin Luft zu machen. Die Festredner lagen eine halbe Stunde länger im Bette als die übrigen Germanen; denn sie, die Redner, durchblätterten noch einmal ihr Gedächtnis und unterstrichen darin die Schlagworte und Hauptstellen ihrer poetischen oder prosaischen Lukubrationen; soviel wir wissen, hatte einzig und allein der Rektor Gustav Fischarth zu Paddenau das nicht nötig." (X, S.94f)

In Rektor Fischarth hat Raabe die Literarität zur Person verdichtet: er dichtet nur über literarische Stoffe, und nur in konventionellen Formen. Seine Verse im klassischen Metrum, die häufig in den Text einmontiert werden, legen sich als literarischer Leerlauf quer zum Fortschritt der Erzählung. Der Maler Haeseler kommentiert diese Verselbständigung der "Poesie", als müsste er eine Definition für "Literarität" liefern:

"Die Poesie hat doch in betreff ihrer Verbreitung eine merkwürdige Aehnlichkeit mit der Hundswut. Einer beißt den andern - der Raptus bricht aus nach neun Tagen, neun Wochen, Monaten oder Jahren, und über ein Radikalmittel dagegen zerbricht sich die Menschheit bis heute vergeblich den Kopf." (X, S.20)

Obwohl sich der Text von der Literarität abstöszt, kommt er von ihr doch nicht los, denn sie ist die Wirkungsbedingung seiner Ironie. So wirkt beispielsweise die auktoriale Beschreibung der endgültigen Abreise von Knackstert nur für den, der weiss, wie viel "in Versen und in Prosa von der Magie des Posthorns in linden Sommer-Mondscheinnächten gesungen und gesagt" worden ist (X, S.194); als Negation der Negation kehrt der Text dann doch zu jenem romantischen Klischee zurück, von dem er sich ironisch distanziert hat: "von dem Posthorn, welches jetzt durch die Marktstrasse von Paddenau schmetterte, konnte man nicht verlangen, dass es magisch wirke,

und es wirkte doch im höchsten Grade so." In einem solchen Durchgang durch die Negation der grassierenden Literarität sucht der Text nach einer neuen Form der Kommunikation mit dem Leser und gibt gleichzeitig zu verstehen, dass er sie noch nicht gefunden hat.

Dass die literarische Kommunikation auf dem Weg über den Kanon der Klassik abgerissen ist, ohne dass sich dazu eine Alternative gezeigt hätte, demonstriert der Text, indem er als zentrale Probe aufs Exempel die Schillerfeier mit dem Gefeierten konfrontiert: im 16. Kapitel, in der Mitte der Erzählung, wo sich der Paddenauer Festzug "wie in zwanzigtausend anderen Städten" in Bewegung setzt (X, S.106), fliegt der Erzähler mit dem Leser zum Himmel. Von dort blicken Goethe und Schiller zur Erde hinab, doch die Schillerfeiern bleiben ihnen und dem Leser verborgen; nur der Paddenauer Kirchturm, dessen Glocken nicht läuten, ragt aus dem Nebel. Die Enttäuschung der Lesererwartungen beschränkt sich aber nicht auf diesen abgerissenen Kontakt; dem Leser zeigt der Besuch im Olymp einen entleerten Götterhimmel, erfüllt nur von jenen Gesprächsbanalitäten, welche "Eckermann und Riemer, welche schweigend, lauschend und notierend sich hinter den beiden Seligen hielten", uns dereinst überliefern werden (X, S.108). Im Augenblick aber, wo sich der Festredner Fischarth auf dem Marktplatz von Paddenau rhetorisch zum Olymp erhebt, beschliessen Goethe und Schiller, angesichts der unfreundlichen Witterung das Fenster zur Welt zu schliessen (X, S.118). Ein wirklicher Aufschwung zum Olymp der von ihm verehrten Dichtergötter gelingt Fischarth erst im Traum während des Nachmittagsschlafs, doch wiederholt sich für ihn nur, was der Leser schon weiss: auch im Götterhimmel wird über Geschäftliches gesprochen (X, S.147ff). Der hochgejubelte Briefwechsel Schiller-Goethe erweist sich, umgesetzt in direkte Rede, als banale bürgerliche Konversation. Entlassen vom "olympischen Lachen" der "Halbgötter", das allen Illusionen über das "Ideal" gilt, sinkt Fischarth durch den Nebel wieder in die Festrealität zurück. Ein anderer Faust: "der Dräumling hatte ihn wieder" (X, S.150).

Mit fastsurrealistischer Präzision nimmt der Text hier den rhetorischen Aufschwung der Schillerfeier wörtlich und negiert in Bild und Perspektivführung das für die bildungsbürgerliche

Ideologie so wichtige "Doppelstandbild unserer Klassiker"(46), sowie den vermeintlichen direkten Zugang zu ihm. Die "Chronik aus der Sperlingsgasse" aus der Zeit vor der Schillerfeier erscheint diesbezüglich noch optimistischer, heisst es doch dort in einem Exkurs über geläufige Allgemeinwahrheiten:

"Das Volk steigt nicht zu dem Wahren und Schönen hinauf, sondern zieht es zu sich herab, aber nicht, um es unter die Füsse zu treten, sondern um es zu herzen, zu lieblosen, um es im ewig wechselnden Spiel zu drehen und zu wenden und sich über seinen Glanz zu wundern und zu freuen. Ueber der Wiege des ewigen Kindes 'Menschheit' schweben die guten Genien, die grossen Weltendichter, schütten aus ihren Füllhörnern die goldenen Weihnachtsfrüchte herab und sind mit ihren Wiegenliedern stets da, wenn hässliche schwarze Kobolde erschreckend dazwischengelugt haben."(I, S.151)

Dem ständigen Zitieren von "gersimten Gedanken" der "Welten-dichter" gewinnt der Erzähler hier noch eine positive Seite ab - obwohl der Text unter der Hand das Scheitern des idealistischen Programms eingesteht, in welchem Literatur mehr wäre als blosser Trost gegen schlechte Kinderträume. Fischarths Traum vom Götterhimmel geht darin einen Schritt weiter. Hinter der von Raabes Humor kaum verdeckten Skepsis stehen seine Erfahrungen mit Schillerfeier und Reichsgründung, offensichtlich vergleichbar den Erfahrungen Gottfried Kellers mit den schweizerischen Schillerfeiern. Diese Erfahrungen kondensieren im "Dräumling" zu jenem Nebel, der aus dem Sumpf aufsteigt und den Augenkontakt zum Ideal, den Nietzsche fordert, verunmöglicht. Schiller ist ausser Sicht geraten.

An Stelle dieses Augenkontakts tritt die Selbstbespiegelung über die Schiller-Rede: am Morgen des Festtages tritt der Maler Haeseler vor den Spiegel,

"betrachtete sich, kraute sich ziemlich betroffen im Haar und rezitierte ein wenig kleinlaut:

'Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige
Stehst du an des Jahrhunderts Neige
In edler, stolzer Männlichkeit!'" (X, S.100)

Die ironische Brechung zwischen dem Sumpfmaler und Schillers ästhetischem Anspruch an "Die Künstler" - Haeseler zitiert den Anfang von Schillers Gedicht - öffnet sich nur dem Leser. Dieser hat schon vorher erlebt, wie Fischarth sich seinerseits

beim Aufstehen mit einem Zitat aus Schillers Uebersetzung der "Aeneis" über die Widrigkeiten der Festorganisation weghilft:

"Er sah zu einem den Dichter vorstellenden Kupferstich, welcher über seinem Tische hing, empor und zitierte weinerlich:

'Um deinetwillen hasst mich der Numide,
Um deinetwillen sind die Tyrier mir gram;'(X, S.96).

Das Schillerbild steht hier an der Stelle des Spiegels; nur beide Stellen zusammen machen sichtbar, dass Schiller diesem Bürgertum zur Selbstbespiegelung dient. Insofern sie diese Einheit der beiden Stellen dem Leser als strukturelle Signale anzeigen, erhalten die beiden Schiller-Zitate eine metakommunikative Funktion.

Die meisten Schiller-Zitate spielen allerdings in einer Erzählung, welche die Schillerfeier zum Inhalt macht, eine vorwiegend inhaltliche Rolle: sie bilden jene Art des literarisierten Umgangs ab, mit welchem der Bildungsbürger auch die trivialsten Verrichtungen zu Haupt- und Staatsaktionen stilisiert. Beispielshaft Rektor Fischarth, der die Mitwirkung von Liedertafel, Frauenverein, Schützengilde und Polizei an der Schillerfeier mit dem "Fiasco"-Zitat ankündigt:

"Hier Soldaten von Parma - hier französisches Geld - hier vier Galeeren vom Papst!" (X, S.52)

Im gleichen Ton und mit einem Zitat aus dem gleichen Drama wirft er sich dem Maler Haeseler gegenüber auf:

"Ich habe getan, während du nur maltest, Romano!"(X, S.53)

Das Zitat meint hier allerdings nicht, wie an seiner zentralen Stelle im "Fiasco" (47), eine politische Tat, ausgespielt gegen eine ästhetische; Handlung und Rede sind hier voneinander abgekoppelt. Die politische Dimension des Satzes bleibt auch dann ausgespart, wenn Haeseler ihn viel später als schmückende Sentenz am Ende seiner Festrede Fischarth und dem Leser in bezeichnender Variation zurückspielt:

"Ich habe nicht gemalt, ich habe gesprochen."(X, S.176)

Inhaltlich bezieht sich der Satz darauf, dass Haeseler's Transparent zum Schmuck des Festsaa's Fischarth unakzeptabel scheint. Ein erster Entwurf zum vorgegebenen Motto "Wir und unsere Ideale"

hatte Haeseler mit zwei Zeilen aus "Die Antikè an den nordischen Wanderer" verziert:

"Ewig umsonst umstrahlt dich in mir Ioniens Sonne,
Den verdüsterten Sinn bindet der nordische Fluch." (X, S.53)

Fischarth findet nicht nur das Zitat allzu anzüglich, sondern ist vorallem mit jener "geflügelten Sonne" über dem Distichon nicht einverstanden, die ihm auffallend einem Wagenrad zu gleichen scheint:

"Die Eisenbahnbeamten tragen ein solches an der Mütze.
War unser herrlicher Dichter etwa im Verkehrswesen ange-
stellt?" (X, S.53)

Es ist äusserst beziehungsreich, wie die Darstellung von Schillers "Sonne", die Ernst Bloch so "indirekt, streifig, vielfältig, verzerrt" zu leuchten schien (48), sich hier in das "rollende Flügelrad" verwandelt, welches für Dolf Sternberger eine abgekürzte Stilfigur des ganzen 19. Jahrhunderts darstellt - mit dem ganzen Widerspruch, dass gerade die naturalisierte Technik des beflügelten Eisenrades sich nicht vom Boden zu erheben vermag (49). Denn gerade innerhalb der metereologischen Metaphorik der Erzählung gibt es keinen "Feiersonnenschein", wie ihn Raabe 1859 notiert hatte; dafür wird die Sonne Schillers, die nicht durch den Drümling-Nebel dringt, zum verklärenden Emblem jener Eisenbahn, welche auf festen Gleisen durch diesen Nebel dampft. Für die politische Funktion, welche Raabe aus der Perspektive von 1870/71 den Schillerfeiern zuerkennt, erscheint diese emblematische Anspielung aber nicht deutlich genug. Rektor Fischarth bevorzugt ein inhaltlich eindeutiges, nationales Transparent. Lieber ein "Tell"-Zitat als ein gründerzeitliches Emblem:

"[...] offen gestanden eine Muse, oder eine Germania, oder etwas dem Aehnliches, und vielleicht mit der Umschrift:
Seid einig, einig, einig! oder dergleichen wäre uns lieber als deine jetzigen farbigen Lettern. Das Rad kennst du, wenn es dir einmal so sehr am Herzen liegt, dazu anbringen." (X, S.57)

Raabe öffnet hier einen Blick in jene politische Verwertungs-
maschinerie, die er 1859 noch selbst antrieb: Aus dem Sortiment nationaler Versatzstücke geholt, erhält die sonst so entpragmatisierte "Tell"-Rede einen plumpen politischen Sinn.

Bisher war nur von jenem personalen Zitatgebrauch die Rede, der die bürgerliche Zitatkultur zwar nachzeichnet, darüber hinaus aber verweist auf die bürgerliche Selbstbespiegelung und die Verklärung banalster Handlung durch entpragmatisierte Rede. Besonders typisch für Raabes Erzähltechnik sind aber jene auktorialen Einschübe, mit welchen er ständig die Perspektive wechselt, die Ereignisse ausleuchtet, statt sie zu erzählen (50), und so einen Dialog mit dem Leser sucht (51). Obwohl dem Erzähler - wie an der Posthorn-Stelle gezeigt - ein auf Literatur zurückgreifendes literarisches Kommunizieren verdächtig wird, entfaltet er doch gerade in den auktorialen Einschüben seine virtuose Zitat- und Anspielungskunst (52). So wird beispielsweise die metereologische Metaphorik, welche das kritische Potential der Erzählung mitträgt, auch auf dieser Ebene mit einer Schiller-Anspielung begründet. Es heisst über das schlechte Wetter:

"[...] und wer einmal die Gewissheit, dass er in Arkadien geboren worden sei, im Busen trug, der hielt sie auch fest, der hielt sie sogar desto fester, je dunkler der germanische Himmel über ihm wurde." (X, S.101)

Die Kritik am satten Bürgertum, das sich noch immer in Arkadien glaubt, obwohl sich der "germanische Himmel" über ihm verfinstert, zieht sich nur für denjenigen beengend zusammen, der weiss, dass Schillers "Resignation" gerade den Verlust Arkadiens beklagt. Dies ist jenes "Drittel", das der Leser - wie Raabe am 28. Okt. 1893 schreibt - "selber sich herauszudenken, fühlen und empfinden hat" (Erg. Bd. II, S.344) (53). So wird vom Leser ständig eine literarische Aufmerksamkeit verlangt, aber als Erwartungshaltung, die mit der Literarität des Textes rechnet, auch immer wieder unterlaufen. Ein auktoriales Beispiel vom Ende des Festes:

"Schon drängte und quoll es aus dem Saale hinaus, schon polterte es die Treppen hinunter, und wir fangen nur noch ein geflügeltes Wort an der Tür auf." (X, S.179)

Der selbst geflügelt gewordene Begriff weckt Erwartungen, die der Text aber nicht einlöst. Statt eines treffenden Pfeils aus Büchmanns Köcher steht der banale Satz:

"Es war ein recht schönes Fest, Herr Nachbar [...]" (ebd.).

Die Lesererwartung läuft ins Leere: damit wird der Leerlauf des Büchmann-Zitierens abgebildet - und satirisch getroffen. Zugleich

werden dem Leser die eigenen festgefahrenen Erwartungen zurückgespielt, indem der Text sie enttäuscht.

Mit der gleichen Technik arbeitet der Text auch im Grossen: Der Höhepunkt der Feier im Saal des "Grünen Esels" wird dem Leser mit einer literarischen Begründung vorenthalten:

"Der Zug in den Grünen Esel ordnete sich und setzte sich in Bewegung; wir aber, die wir zu Ehren des gefeierten Dichters seine edeln Werke von neuem lasen, ziehen Vorteile daraus, und zwar in diesem eben gegebenen Falle von der Tragödie Maria Stuart.

Wir gehen nicht mit auf das Schafott und führen auch die Leser nicht dahin!

Wie der Graf Leicester nehmen wir unsern Standpunkt über dem Jammer - nein, nicht über dem Jammer, sondern unter ihm!" (X, S. 155)

Ironisch wendet der Text seine eigene Schillerkenntnis gegen den Leser, bei dem vorausgesetzt wird, dass er um jene Szene weiss, in welcher Leicester monologisierend die Hinrichtung Marias im Saal unter ihm verfolgt (54). Hier wird nicht nur unten und oben vertauscht: Unter eigener Berufung auf Schiller wird dem Leser der Höhepunkt der Schillerfeier vorenthalten; die Hinrichtung, die das Drama nicht zeigen konnte, wird mit dem "Jammer" des Festes parallelisiert, den der Erzähler nicht zeigen will. Als müsste sie das Erbe des klassischen Dramas antreten, übernimmt die Erzählung seine in dieser Szene verengte Perspektivik und setzt sich mit dem Geschehen nur noch über den Notbehelf des Dramas, der Teichoskopie, in Verbindung (55). Statt den Leser wie Gotthelf mit didaktischer Perspektivführung ins Zentrum der Handlung zu führen, hält ihn Raabe mit dem Festverächter Knackstert an deren Peripherie in der Gaststube unter dem Festsaal zurück. Wie Knackstert gleicht nun auch der Leser, der so den Gattungswechsel vom Drama zur Prosa am eigenen Leib erfährt, einem "an der Tür seiner Frau horchenden Philister" (X, S. 160).

In dieser Perspektivführung, die dem Leser Fischarths Rede zum Thema "Wir und unsere Ideale" einmal von oben, aus dem Götterhimmel, und einmal von unten, aus der Gaststube, vorenthält, werden die Inhalte der Schillerfeier von 1859 nicht negiert, aber ausgespart. Der Text verfehlt so absichtlich sein eigenes Thema und bildet eine "Hohlform" (56), welche die eingesetzte Liebesgeschichte in ihrer Banalität nur umso deutlicher macht. Noch um

diese Hohlform zu öffnen und dem Leser die eigenen Erwartungen sichtbar zu machen, muss er sich aber im Rahmen jenes literarischen Kommunizierens bewegen, das er selbst verspottet; auch der Spiegel, in welchem der Leser sich selbst sieht, ist ein literarischer. So ist der Text und seine Zitatkunst der Wirkungsgeschichte Schillers zugleich historisches Dokument und kritisches Pamphlet. Der Text setzt Raabes historische Erfahrungen von 1859 und 1870/71 produktiv-kritisch um, indem er dem Leser verweigert, was der Bürger mit Schiller betreibt: die eitle Selbstbespiegelung unter der Sonne von Schillers "Ideal". Dieser ästhetische Ueberschuss ist im Deutschland der Gründerjahre wohl auch ein Grund seines Misserfolges. Raabe schreibt am 20. April 1871, kaum vier Monate nach der Proklamation des Kaiserreiches, an seinen Bruder über den "Dräumling":

"[...] der Stoff ist dem Schillerfeier-Enthusiasmus des Jahres 1859 entnommen. Was die Leute dazu sagen werden, kann ich nicht sagen; denn das Werk ist im graden Gegensatz der jetzt oft so widerlich hervortretenden Selbstverherrlichung des deutschen Philisterthums geschrieben." (X, S. 454)

Zwanzig Jahre später hält Raabe noch einmal literarische Rückschau auf die Rolle der Schiller-Zitate für die deutsche Einigung: in "Gutmans Reisen" (1890/91) erinnert er sich an die Tagung des Deutschen Nationalvereins in Koburg 1860, an der er selbst teilgenommen hat. Mit dem "Dräumling" verbindet diesen Roman nicht nur, dass er die politische Schicht einer Liebesgeschichte unterlegt; "beide Bücher, der 'Dräumling' und die 'Reisen', gehören zueinander, wie die Jahreszahlen 1859 und 1860" (X, S. 7).

Auch in "Gutmans Reisen" trifft man jenes "Tell"-Zitat, das Fischarth sich auf das Festtransparent wünschte - wie kein zweites ist es das emotional aufgeladene Abzeichen jener Jahre. Ein Festredner des Nationalvereins krönt seine Rede mit:

"Vor allen Dingen seid einig, einig, einig!!!" (XVIII, S. 320)
Aber bei diesem plakativen Transparent-Satz bleibt Raabe nun nicht stehen: statt das Zitat inhaltlich ernst zu nehmen, entleert er es in der Reaktion eines Zuhörers als eine formale Spielerei,

die bildungsbürgerlich nach dem Autor fragt - und dies gerade bei einem Zitat, das ohnehin jeder erwartet und erkannt hat:

"Schiller!" sagte der Onkel Laurian."

Der rhetorische Aufschwung auf Büchmanns Flügeln findet so ohne Onkel Laurian statt; mit ihm bleibt auch der Leser am Boden zurück.

Raabe setzt das Einverständnis über die Leerheit der "Tell"-Zitate, das er hier beim Leser erzielt hat, an einer späteren Stelle um: in jener Parkbank-Szene, wo sich das mit der politischen Einigung Deutschlands verkoppelte happy end von Willi Gutmann und Klotilde Blume ereignen soll. Auf dem Umweg über die deutsche Geschichte sucht Willi seine tiefsten Vereinigungswünsche bei Klotilde anzubringen:

"Wenn die Nachbarschaft sich nicht immer und ewig hereingemischt hätte, wäre ja wohl alles in der Ordnung und in der Familie geblieben. Aber die Nachbarschaft -"

'Es kann der Frömmste nicht in Frieden bleiben,

Wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt,'

seufzte Klotilde; [..].'" (XVIII, S.336f)

Das Zitat gehört als antifranzösisches Signal an diese Stelle deutscher Geschichtsrede - Fontane wird dies belegen. Hier signalisiert Klotilde mit ihm ihr Einverständnis mit Willis verklau-sulierter Redeweise, die aber statt des Politischen das Private meint. Doch aus diesem konventionalisierten Redezusammenhang wird der Leser durch einen auktorialen Nachsatz herausgesprengt, der Laurians Bemerkung ersetzt, indem er an sie erinnert:

"doch 'Schiller!' wie Onkel Poltermann in dem herzoglichen Reithause murmelte Willi Gutmann nicht hierauf!"

Auf der so etablierten metakommunikativen Ebene zeigt der Text dem Leser die entleerte Funktion der geflügelten "Tell"-Worte als inhaltslose Gelenkstelle eines Dialogs. Nur der Gutmütigkeit des Autors, der Willi nicht aus der Rolle fallen lässt, ist es zu verdanken, dass der Dialog gelingt und das happy end zustande kommt. So leisten die beiden "Tell"-Zitate dieses "idyllisch-politischen Epos" (XVIII, S.214) die strukturelle Verknüpfung von Politik und Liebesgeschichte; an beiden Stellen wird aber dem Leser die Funktion des Zitates als Leerformel einer normierten Verständigung gewissermassen von aussen vorgeführt.

Um dies zu demonstrieren, greift "Gutmanns Reisen" ausgerechnet zu den beiden "Tell"-Zitaten, die inhaltlich die zwei wesentlichen Aspekte der nationalen Propaganda vertreten, wie sie Raabe in seinem Gedicht von 1859 noch selbst vortrug. In seiner Kritik am Umgang mit Schiller geht "Gutmanns Reisen" in dieser Beziehung aus grösserem historischen Abstand noch über den "Dräumling" hinaus.

Es ist hier nicht möglich, auf der Grundlage der untersuchten Schiller-Zitate verallgemeinernde Schlüsse über die Funktion der Zitate bei Raabe zu ziehen - immerhin schätzt man "Wilhelm Raabes Zitatenschatz" auf mehrere Tausend Zitate (57). Nur ein Aspekt dieser Zitatkunst soll hier noch belegt werden, der die Wirkungsgeschichte von Schillers "Tell" im engsten Sinn dokumentiert: die Art, wie sich das Bürgertum mit dem "Tell" den Tisch deckt.

Mimetisch bilden nämlich verschiedene Stellen bei Raabe jenes bürgerliche Zitieren ab, das gerade seine alltäglichsten und materiellsten Verrichtungen sprachlich in den Bereich des "Ideals" erhebt. Dies ist vorzüglich dort der Fall, wo man isst und spricht: bei Tisch. Schon Fischarth liebt es, "ein gewaltiges Stück Rindfleisch mit der Gabel spiessend", klassisch gewordene Verse zu deklamieren (X, S.122). Aber auch zum Tee lädt man mit Attinghausens Worten:

"Die Herrschaften laden dich zum Tee und Butterbrod ein, und neues Leben sprosst aus den Ruinen, oder wie du es sonst poetisch ausdrücken willst.'" ("Prinzessin Fisch", XV, S.285)

Die Poetisierung des banalen Lebens ist eine wesentliche Funktion des Zitates; die Kommunikation bleibt aber gerade dann bei Tisch auf einer pragmatisch-materielle Ebene, wenn sie sich dieser idealen Terminologie bedient:

"' Mach deine Rechnung mit - dem Konsul von Wanza, Wirtin!' brummte der Bürgermeister von Wanza. 'Und du, Grüner, zahle auch und leihe mir deinen Arm.'" ("Das Horn von Wanza", XIV, S.285)

Die scheinbare Pragmatisierung des Zitates im neuen Kontext täuscht über seine Entpolitisierung weg. Anders als in den "Tischgesprächen" bei Keller wird hier keine politische Rechnung beglichen. Eine handfeste pragmatische Funktion findet das Zitat allerdings, indem es sich als Kurzformel für mögliches Verhalten, als Lebenshilfe anbietet:

"Donnerwetter, jetzt wird's mir aber zu bunt!" rief der alte Patrizier, auf den Tisch schlagend. [...] Sapperment, so verderben sie mir doch das ganze Fest! Es kann der Beste nicht im Frieden bleiben, wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt, schreibt mein Landsmann Schiller, und recht hat er!" ("Eulenspiegel", XI, S.415f)

Ohne auktorialen Eingriff entfaltet das Monolog-Zitat hier noch keine eigene kritische Kraft; es dient Raabes Leser, der häufig genug als "zuschauender und zuhörender, stillvergnügter Gast in der entlegensten Ecke des Gemachs" am "Katzentisch" sitzt (58), vorallem zur Charakterisierung seines Sprechers. So zeichnet sich der Berliner Dachdecker Schönow durch seine ins Berlinerische verfremdeten Schillerzitate aus:

"So is et recht. Gerhard, schieb uns ooch mal die Milch der frommen Denkart 'rüber, und mir kannste bei Jelegenheit ooch 'ne feurige Kohle aus die Küche uf meines Kameraden, deines Bruders, selige Pfeife [...] versammeln." ("Villa Schönow", XV, S.529)

Erst im auktorialen Gebrauch erhält das selbe Zitat eine kritische Wendung gegen den, der solche Zitate gern im Mund führt: in der Erzählung "Der gute Tag" muss ein geplagter Familienvater der Hausbesitzerin Fräulein Adelgunde als erster den Mietzins abliefern. Auktorial heisst es:

"[...] er war höchlichst willkommen und durfte dreist den grössten Löffel mitbringen, um den Rahm der heutigen frommen Denkart Fräuleins abzuschöpfen." (XIII, S.348)

Im Kontext der Erzählung erweist sich die "fromme Denkart" von Fräulein Adelgunde als Zynismus einer drachenhaften Hausbesitzerin, die ihren Besitzstolz in einem Schillerzitat schöngeistig zu verklären weiss (59). Um diese Art des Zitierens zu verurteilen, hält der Erzähler an dem aus dem Zitat gewonnenen Bild fest, wenn er fortfährt:

"Es blieb für die andern Hausgenossen immer noch genug übrig, und selbst das Ausscharren des Topfes konnte noch einer ganzen Familie den Appetit für lange Wochen verderben."

Man könnte die Leistung von Raabes auktorialer Zitierkunst, ihre "Illusionsdurchbrechung" oder ihre "Verfremdung" (60), ihren Abstand zum Zitat als blossen Redeschmuck zur Poetisierung des Alltags, von dieser Stelle her definieren: die Milch jener frommen Denkart, die sich der gute Bürger gern zu seinen Mahlzeiten selbst serviert, wird hier auktorial weitergeführt; sie verdickt sich zum Rahm, der sauer wird und den Appetit für lange Wochen verdirbt.

4.3. "Solche verwechselte Schillerstelle tut einem immer wohl"
- die "Tell"-Zitate bei Theodor Fontane.

An Raabes Humor vermisst Fontane ausgerechnet das, was sich als auktoriale Leistung seines Zitierens herausgestellt hat: die Kritik. Fontane seinerseits wird in seinen Romanen das bürgerliche Zitieren kritisieren, aber indem er es zitiert. Und doch liebt er es, seine Briefe in durchaus bürgerlicher Weise mit Zitaten zu schmücken. Gerade seine Kritik an Raabe belegt dies, und zwar mit einem "Tell"-Zitat:

"All diese Dinge sind ganz ersten Ranges, und weder Dickens noch andere Humoristen, die ich kenne, haben das geliebt. Hätte Raabe mehr Kritik, so wäre er absolut No.1; aber freilich - 'wäre er besonnen, wäre er nicht der Tell'". (61)

Fontane ist aber von Raabe nicht so weit entfernt, wie er sich glaubt: beide gehören zur gleichen Schriftstellergeneration, die im nationalen Aufbruch vor 1870/71 sich eher zu Hause fühlte als in der nationalen Sättigung der Bismarckzeit. Diese Sättigung hatte sich in der Schweiz schon 1859 eingestellt - Kellers Beiträge zur Schillerfeier signalisierten seine kritische Distanz. Deutschland kam hier später; Fontanes Gedicht zur Schillerfeier von 1859 steht wie dasjenige Raabes noch ganz im Zeichen des nationalen Aufbruchs. Fontane teilt hier mit Raabe, was aus der Sicht der späteren Ideologisierung der Schillerfeier als nationalistischer Sündenfall erscheinen mag: die Emporstilisierung Schillers zum geistigen Einiger Deutschlands.

Fontanes Gedicht für die Schillerfeier des Berliner "Tunnel"-Vereins verherrlicht zunächst die mit der "Doppelsonne Klopstock-Goethe" anbrechende "Morgenröte" der "Ideale", der aber nur das "Feuer" fehlt, das "von Weitem zu Waffen ruft, von hohem Bergeskamme" - auch Fontanes Gedicht ist offensichtlich vom "Tell" inspiriert. Erst am Schluss tritt Schiller auf, wie Raabes gesuchter "Retter", aber ohne Zitat:

"Gebrach uns noch die hohe, heil'ge Flamme,
Die unseren Sinn von Kleinheit, Selbstsucht reinigt
Und uns zusammenschweisst zu e i n e m Stamme;
Und S c h i l l e r kam und Deutschland war geeinigt."
(I,6, S.470f)

Die hier prophetisch vorweggenommene Einigung vollzieht sich dann 1870/71 zwar nicht durch Schiller, aber durch jene Waffen, zu denen er angeblich gerufen hat.

Mitten im Kriegslärm der auf Paris vorrückenden deutschen Truppen, während Raabe schon am "Dräumling" arbeitet, wird am 17. Aug. 1870 in der königlichen Oper von Berlin der "Tell" aufgeführt, eingerahmt vom "Pariser Einzugsmarsch", der "Wacht am Rhein" und dem "Preussenlied". Es ist für die Wirkungsgeschichte des "Tell" und Fontanes damalige Haltung zu ihr gleichermaßen aufschlussreich, wie Fontane über diese Aufführung in der "Vossischen Zeitung" berichtet (III, 2, S. 5f):

"Einer Situation, wie der gegenwärtigen, entspricht nichts besser als der Tell. Er enthält kaum eine Seite, gewiss keine Szene, die nicht völlig zwanglos auf die Gegenwart, auf unser Recht und unsern Kampf gedeutet werden könnte [...]."

Die Kurzformel für diesen Kampf, einer jener Sprüche, "der zu rechter Stunde seine ursprüngliche Frische zurückgewinnend, neuzündend in alle Herzen schlägt", ist schon bei Raabe zweimal nachgewiesen worden. Dort allerdings wird er entpolitisiert zur Formel zwischenmenschlichen Verhaltens, hier wird er durch den programmierten Beifall zur politischen Manifestation:

"Nur bei den vielzitierten Worten Tells: 'Es kann der Frömmste nicht in Frieden bleiben', Worte, die wie nichts andres unsre gegenwärtige Lage charakterisieren, schlug die Tagesstimmung wieder durch."

Die Gleichschaltung von Bühne und Publikum, welche die Sentenz des Monologs als Sentenz gerade verhindern wollte, wird hier über sie hergestellt. Erst jetzt, in der Situation eines sogenannten "Verteidigungskrieges", erscheint dem Publikum die pragmatische Bedeutung des vielkritisierten Monologs deutlich, jetzt ist er nicht mehr überflüssig: er ist die Rede zu der ausserhalb des Theaters ablaufenden Handlung (62). Jetzt scheinen dem Publikum die Augen aufzugehen - der Affekt, der aber eigentlich regiert, hat Canetti für die "Hetzmasse" definiert: "Es ist die Erregung von Blinden, die am blindesten sind, wenn sie plötzlich zu sehen glauben" (63).

Denn ebenso inszeniert wie der "Verteidigungskrieg" ist es, dass ausgerechnet der "Tell" aufgeführt wird, um ihn zu rechtfertigen. Schon bei der antipreuussischen Zürcher Aufführung von 1857 wurde diese Regie geführt. Dies gilt auch für Preussen 1870; Fontane schreibt zu Beginn seines Artikels:

"Es ist herkömmlich geworden, in grossen nationalen Momenten unseren nationalen Dichter zum Volke sprechen zu lassen."

Der inszenierte Kurzschluss zwischen nationalem Moment und nationalem Drama zieht auch den Berichterstatter in seinen Bann. Es bleibt nämlich unklar, ob Fontane selbst zweimal in bezeichnender Weise falsch zitiert, oder ob er nur berichtet, was falsch zitiert wurde - dies macht er aber nicht deutlich. Er berichtet vom Rütlichwur, der die "erste laute Zustimmung" bei den Versen geweckt habe:

"Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr
Verfangen will, ist uns das Schwert gegeben"

- Stauffacher hatte allerdings abstrakt vom "Menschen" gesprochen und "ihm", nicht "uns", "das Schwert gegeben" (64). Doch der weltbürgerliche "Mensch" ist zum nationalistischen Bürger geworden, der sich selbst Beifall spendet,

"ein Beifall, der sich zum Schluss der Szene (Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern) noch lebhaft steigerte."

Man darf zwar die Beweiskraft der abgenützten Formel nicht überbewerten; doch indiziert das falsche Zitat hier deutlich die falsche Einigkeit, die es herstellen hilft.

Es ist, wie wenn sich Fontane aus dieser zitatkraftigen Einigkeit auf leisen Sohlen wegstehlen wollte. So lobt er das Publikum dafür, dass es "nicht stichwortbegierig mit seinem Beifall im Anschlag lag, sondern ihm nur Ausdruck gab, wo Schweigen ein Fehler der Affektation gewesen wäre". Und der Schauspieler des Tell erhält für seine Rezitation der Verse vom bösen Nachbarn "unsere unbedingte Zustimmung", weil er sie "rasch" und "hastig" zu sprechen versuchte:

"Nichts wirkt verstimmender, als solche Schlagworte mit einem gewissen feierlichen Zurechtrücken von Geist und Körper ausgesprochen zu sehen."

Ob das schnelle Uebergehen der vielzitierten Worte verhindern kann, dass sie ihre Flügel entfalten, bleibt zwar fraglich; immerhin will aber Fontane mit dieser Auffassung, Schiller zu sprechen, einen letzten Rest der Integrität des "Tell" aus dem nationalen Zitatendrang retten.

Diese Integrität verteidigt er allerdings nicht, wo es um die Parricida-Szene geht; er findet die "Rücksichtnahmen, die vielleicht zu Schillers Zeiten noch unerlässlich waren", nun überflüssig:

"Die freiheitliche Entwicklung hat die Gemüter so weit geklärt, dass der Tell, der den Gessler erschiesst, keine Geister mehr verwirrt."

Die subversive Kraft von Tells zweitem Geschoss scheint in der nationalen Aufwallung niemanden mehr zu treffen. Es ehrt auch hier wieder Bismarck, der doch 1870 gleichzeitig Regie führt und die Tell-Rolle eines "Retters dieser Lande" spielt, dass nur ihn noch der "Rebell und Mörder" irritiert.

Ein ungefährlicher Tell, der nur seine geflügelten Worte verschiesst, bleibt im Kaiserreich präsent. Ihre Allgegenwart schlägt sich auch in den Romanen Fontanes nieder; doch darüber hinaus entfalten sie im Romanzusammenhang eine eigene, kritische Funktion. Anhand der "Tell"-Zitate in "L'Adultera", "Frau Jenny Treibel" und "Der Stechlin" ist sie im folgenden exemplarisch darzustellen.

"L'Adultera", der erste von Fontanes Gesellschaftsromanen, erscheint wie die 13. Auflage des "Büchmann" im Jahr 1882 (65). Diese Parallele wird im Roman schon auf der ersten Seite sichtbar: auktorial wird der Kommerzienrat van der Straaten mit seiner "Vorliebe für drastische Sprüchwörter und heimische 'geflügelte Worte' von der derberen Observanz" (I,2, S.7) charakterisiert. Angesichts der unzähligen Büchmann-Worte, die van der Straaten im Mund führt, wäre dieses auktoriale Porträt eigentlich überflüssig; in den späteren Romanen wird es ganz dem Leser überlassen, sich auf Grund der Redeweise der Figuren ein Bild von ihnen zu machen (66). Schon beim ersten Diner wäre dies leicht möglich: van der Straaten gehört zu jenen auch von Raabe gezeichneten Bürgern, die es lieben, sich mit Zitaten an den Tisch zu setzen. Van der Straaten nimmt eine Tischkarte zur Hand und kommentiert:

"Ah, ah, sehr gut. Das ist Tells Geschoss. Gratuliere, Elimar. Allerliebste, allerliebste. Natürlich Amor, der schießt. Dass ihr Maler doch über diesen ewigen Schützen nicht wegkommen könnt." (I,2, S.26)

Mehr als bloße Charakterisierung des Bildungsbürgers ist das Zitat schon hier: fastüberdeutlich signalisiert der Tell-Amor über den Kopf van der Straaten hinweg dem Leser, dass das herbeizitierte Geschoss den falschen treffen könnte. Für die Erzählstruktur spielt dies allerdings nur eine geringe Rolle; nur sehr entfernt wird später erneut auf den "Tell" angespielt, wenn das Drama der "Adultera" beginnt (67). Dass aber die subjektive Rede der Figur dem Leser mehr sagt, als sie selbst weiss, begründet jene charakteristische Ueberperspektivität, die Fontanes Leser dem Dramenzuschauer nähert. Nur für ihn erhält van der Straaten Rede eine Art der "objektiven Ironie" (68), die der tragischen verwandt ist. Nur auf einer metakommunikativen Ebene Text-Leser gibt der Text in seinem Fortgang zu verstehen, dass Tells Geschoss so harmlos nicht ist.

Der Kommerzienrat van der Straaten hat im Roman "Frau Jenny Treibel" (1892) einen nahen Verwandten: den Kommerzienrat Treibel. Auch er zitiert gerne und oft:

"Meist waren es harmlose Sentenzen aus Büchmann oder andere geflügelte Worte, denen erst der Ton, aber dieser oft sehr entschieden, den erotischen Charakter aufdrückte." (I,4, S.320)

Ohne solchen erotischen Beigeschmack zitiert er allerdings jenes "Tells Geschoss", das auch er aus dem Büchmann kennt: Zu einem Artikel, der seine Wahlmachienschaften entlarvt, meint Treibel:

"Nun, soviel ist gewiss, in Teupitz-Zossen ist das nicht geschrieben. Das ist Tells Geschoss. Das kommt aus nächster Nähe." (I,4, S.396)

Das Zitat ist hier, isoliert betrachtet, nur das Vehikel einer literarisierten Selbstverständigung. Im Dialog wird es, gleichermaßen isoliert von seinem ursprünglichen Kontext, zum Vehikel der Anspielung auf gesellschaftliche Affären: der Polizeiassessor Goldammer bezieht sich Treibel gegenüber auf einen Skandal in den höchsten Kreisen, wo Grüsse verweigert wurden, aber "der Wilhelm Tell der Situation" wegen "zu guter Rückendeckung" ungeschoren davonkam (I,4, S.334). Bezeichnend für die Hermetik dieses gesellschaftlichen Anspielungszirkels, dass sich seine Bezüge heute nicht mehr rekonstruieren lassen - es wird vermutet, der für einmal erfolglose Gessler der Situation sei Bismarck gewesen (69).

In anderer als bloss inhaltlicher Weise öffnet sich dieser Zirkel aber dem Leser: dem Kommerzienrat Treibel wird der Gymnasialprofessor Schmidt entgegengestellt, der auch aus dem "Tell" zitiert. Der Bildungsbürger geht aber mit seinem reichen Zitatenschatz anders um als der Besitzbürger: Schmidt identifiziert sich nicht nur mit einem Satz, sondern mit einer ganzen Rolle aus dem "Tell", um erkannte geschichtliche Veränderungen anzuerkennen:

"'Schon Attinghausen, der doch selber alt war, sagte: 'Das Alte fällt, es ändert sich die Zeit.' Und wir stehen sehr stark vor solchem Umwandlungsprozess, oder richtiger, wir sind schon drin.'" (I,4, S.353)

Diese Attinghausen-Rolle behält er in seinem zweiten "Tell"-Zitat bei, wenn er seinen Neffen Marcell ermutigt, auf Corinna zu hoffen. Attinghausens vielzitierte Mahnung an seinen Neffen Rudenz:

"Ans Vaterland, ans teure, schliess dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen.
Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft" (70),

wird aber ironisch vom "Vaterland" weg auf den "Charakter meiner Freundin Jenny" bezogen:

"Da ruhen die Wurzeln deiner Kraft." (I,4, S.370)

Dass Schmidt damit im weiteren Verlauf der Erzählung recht behält, heisst noch nicht, dass sein Umgang mit der literarischen Tradition der richtige ist. Vielmehr öffnet sich auf der durch die "Tell"-Zitate etablierten Vergleichsebene jene "Kontrastparallele", welche die "polare Einheit von Besitz- und Bildungsbürgertum" zeigt (71). Denn nur in der strengen Arbeitsteilung zwischen materiellen und ideellen Interessen wird es dem Kommerzienrat möglich, seine materiellen Unternehmungen mit geflügelten Worten zu beschönigen. Fontanes Kommentar zur "Frau Jenny Treibel" bezieht sich auf diese Seite der Arbeitsteilung:

"Zweck der Geschichte: das Hohle, Phrasenhafte, Lügnerische, Hochmütige, Hartherzige des Bourgeoisstandpunkts zu zeigen, der von Schiller spricht und Gerson [ein Berliner Modegeschäft] meint." (IV,3, S.601)

Auf der anderen Seite steht der Bildungsbürger Schmidt, der zwar Schiller meint, wenn er von Schiller spricht, der aber unter seiner Maxime: "Das Literarische macht frei..." (I,4,S.469) von jenem anderen Umgang mit Literatur nur einfach Abstand nimmt. In der Heiratgeschichte bleiben am Schluss die Bildungsbürger und

die Besitzbürger getrennt unter sich. Gerade deshalb ist es bezeichnend, dass Schmidt und Treibel im Schlusstableau "Arm in Arm" auftreten (I,4, S.477), als müssten sie wie Don Carlos und Marquis Posa das Jahrhundert in die Schranken fordern.

In der Art, wie sie Schiller sprechen, zeigen also die Figuren die Zugehörigkeit zu ihrer sozialen Gruppe. Dass sie aber überhaupt Schiller sprechen, indiziert einen Verlust an spontanen Ausdrucksmöglichkeiten, der die ganze bürgerliche Kommunikation beschränkt. Diese Verengung wird dem Leser auch auf der Ebene der "Tell"-Zitate eröffnet: Leopold Treibel, dessen Verlobung mit Corinna an seiner fehlenden Durchsetzungskraft scheitert, sitzt nach einem morgendlichen Ausritt bei einem ländlichen Frühstück. Aber noch bis hierher reicht der Arm seiner Mutter: sie hat ihm eine zweite Tasse Kaffee verboten und dafür ein Glas Milch verordnet. Monologisierend nimmt er die "lange Stange mit dem schon niedergesunkenen Milchschaum in die Hand":

"Mein eigentliches Getränk. 'Milch der frommen Denkungsart' würde Papa sagen. Ach, es ist zum Aergern, alles zum Aergern. Bevormundung, wohin ich sehe, schlimmer, als ob ich gestern meinen Einsegnungstag gehabt hätte." (I,4, S.387)

Die "Bevormundung", die Leopold resignierend beklagt, ist am Zitat wörtlich zu nehmen: Leopold spricht, wie sein Vater spricht, wenn er Schiller spricht. Aber die Pointe dieses uneigentlichen Sprechens ist, dass es auch hier noch keinen festen Grund findet: der Tell-Monolog zitiert mit ihm nur den Monolog der Lady Macbeth, die mit ihm Macbeths fehlende Tatkraft beklagt - erst darin stiftet es untergründig eine neue inhaltliche Beziehung zur Person Leopolds (72). So zeugt das Zitat gleichzeitig inhaltlich und als entfremdete Rede von Leopolds Entfremdung (73). Raabe hatte das gleiche Zitat auktorial verfremdet. Fontane hingegen überlässt seinem literarischen Leser die "Milch der frommen Denkart" als Realmetapher für jenes bürgerliche Reden, dessen Schaum jede individuelle Äusserung zudeckt.

Als hätte er einen Blick in diesen Abgrund unter dem bürgerlichen Zitieren getan, vermeidet Fontane in seinem letzten Roman, dem "Stechlin" (1899), mit einer Ausnahme explizite Zitate aus dem "Tell". Und doch macht er ihn für die ästhetische Strukturierung

nutzbar, aber indem er gerade nicht die Rede, sondern die konkrete Realität der Handlung zum verborgenen Untergrund der sich anbahnenden Heiratsgeschichte macht. Ihr Anfang wird freilich mit Woldemars Tagebucheintrag über seinen Besuch bei den Barby's sehr offen inszeniert:

"Es bleibt mit den Namen doch eine eigne Sache; die Gräfin ist ganz Melusine und die Komtesse ganz Armgard. Ich habe bis jetzt freilich nur eines dieses Namens kennengelernt, noch dazu bloss als Bühnenfigur, und ich musste beständig an diese denken, wie sie da (ich glaube, es war Fräulein Stolberg, die ja auch das Mass hat) dem Landvogt so mutig in die Zügel fällt. Ganz so wirkt Komtesse Armgard! Ich möchte beinahe sagen, es lässt sich an ihr wahrnehmen, dass ihre Mutter eine richtige Schweizerin war." (I,5, S.116)

Es ist auf die zitathaft zerredete Allgegenwart der hohlen Gasse gemünzt, dass hier gerade nicht Armgard's Rede, sondern ihr Gestus mit ihrem Namen assoziiert wird. Dies charakterisiert aber auch sie selber, denn als die stumme "Cordelia" (I,5, S.216) dieses Gesprächsromans droht sie ständig hinter ihrer virtuos konversierenden Schwester zu verschwinden. Aber auf der Ebene einer lockeren Assoziation an die Tell-Handlung bleibt Armgard auch dann in den Worten Melusines präsent, wenn diese es selbst nicht merkt. So in Melusines Kommentar zum See Stechlin:

"Ein See. Das besagt nicht viel. Seen, wenn es nicht gerade der Vierwaldstätter ist, werden immer erst interessant durch ihre Fische, durch Sterlet oder Felchen." (I,5, S.135)

In ihrem Parlando verpasst Melusine nicht nur, dass der See Stechlin mit seiner untergründigen Verbindung zu allen Seen der Welt, auch zum Vierwaldstättersee, eine ursprüngliche Form des Kommunizierens als Realmetapher wörtlich nimmt. Der Vierwaldstättersee evoziert zudem für jeden Leser, der sich - wie Dubslavs Arzt Sponholz - mit dem "Bädeler" auf eine Schweizerreise vorbereitet (I,5, S.318), die Tellhandlung - und damit auch Armgard. Wie der Stechlin selbst wird so auch die Tellhandlung zu einer Realmetapher, die ihre Verweiskraft dadurch entfaltet, dass sie an verschiedenen Stellen an die Erzähleroberfläche tritt, aber als stille Oberfläche den Hinweis auf die schweigende Armgard gleichzeitig verschweigt und präsent hält.

Nach dem Ausflug zum "Eierhäuschen" reichen sich Melusine, Armgard, Woldemar und Lorenzen die Hände übers Kreuz. Nur auf

dem Hintergrund einer allgegenwärtigen Tell-Ikonographie ist es verständlich, dass der hinzutretende Baron Barby bemerkt: "Das ist ja wie Rütli" (I,5, S.159) Melusine platzt auch hier redend ins Bild, als wollte sie die Assoziation an Armgard durchstreichen - und verstärkt sie für den Leser gleichzeitig:

"Mehr, mehr. Bah, Freiheit! Was ist Freiheit gegen Liebe!"

Dieser Satz bleibt zweischneidig, weil Woldemar seiner Tante Adelheid gerade mit dem klischeehaften Argument der "Freiheit" die Schweizerin schmackhaft machen will (I,5, S.160). Diese wiederum versucht ihn in einem Brief von Armgard abzubringen - und hier fällt, wenn auch leise und versteckt, das einzige "Tell"-Zitat im "Stechlin":

"[...] selbst Koseleger sagte: 'Wenn man sich die preussische Geschichte genau ansieht, so findet man immer, dass sich alles auf unsre alte, liebe Grafschaft zurückführen lässt; da liegen die Wurzeln unsrer Kraft.' Und so schliesse ich denn mit der Bitte: heirate heimisch und heirate lutherisch." (I,5, S.162)

In dieser Anspielung konzentriert sich die ganze Raffinesse von Fontanes Zitatkunst: wie in "Frau Jenny Treibel" wird auch hier der Rat Attinghausens einem Neffen zuteil. Doch belegt er, als uneigentliche Redeweise dem Superintendenten Koseleger entlehnt, schon seine eigene Unwahrheit: Koseleger ist selbst jener Provinz entfremdet, die er hier angeblich über das patriotische Zitat anpreist (I,5, S.171ff). Und dieses angeblich nationalpreussische Zitat zeigt, indem es an seinen Ursprung erinnert, sein gegenteiliges Gesicht: mit ihm mahnt Attinghausen seinen Neffen gerade an die Schweiz - und die Schweizerin. So fällt die geflügelte Spitze von Adelheids Argumentation auf sie selbst zurück. Metakommunikativ negiert das Zitat als einzige Tell-Rede in einem zur Realmetapher konkretisierten Tell-Verweisungszusammenhang seinen eigenen, nationalistisch verwertbaren Gehalt. Es ist der bestechendste Beleg dafür, wie weit sich Fontane in seinen Romanen von jener nationalistischen Zitatenuelle entfernt hat, die ihn in der "Tell"-Aufführung von 1870 noch mitriss.

Dies heisst aber nicht, dass im "Stechlin" nicht zitiert würde. Im Gegenteil: als extremer Gesprächsroman bildet er gerade am ausgedehntesten jenen gesellschaftlichen Konversationsstil ab, in welchem eine entpragmatisierte Rede sich aus vorheriger Rede

ernährt, statt Handlung in Gang zu setzen oder zu bewerten; die einzigen "Ereignisse" im Roman, Woldemars Verlobung und der Wahlsieg der Sozialdemokraten, finden eigentlich ausserhalb jenes Gesprächsraums statt, welcher sie rational einsehbar machen würde. In solcher Rede-Zirkularität hat der Roman Teil an jener Literarität, welche die Epoche prägt, und diese wiederum hilft, den Rede-Zirkel in Gang zu halten. Denn sie liefert der Rede das literarische Zitat.

Das im Zitat verallgemeinerte Wertmuster sichert als weite "Einbake-Oese" (74) das Gelingen der Verständigung, auch und gerade dann, wenn die Gesprächspartner unter ihm eigentlich nicht dasselbe verstehen. Mit Zitaten wird eine Gesprächsmaschinerie geschmiert, die nie stillstehen darf. Fontanes Romane lassen in ihrer "realistisch-mimetischen Kraft" (75) die Funktionsweise dieser Maschinerie gerade dann deutlich hervortreten, wenn sie stockt. So rettet Gryczinski in "L'Adultera" eine durch die Impertinenz seines Schwagers von der Straaten unhaltbar gewordene Situation mit dem Nachfüllen der Gläser, der Einladung zum Anstossen und dem Satz: "Friede sei ihr erst Geläute!" (I,2, S.34). Schillers "Glocke", deren Geläute als moralisches Geklingel - wie schon erwähnt - die Gründerjahre begleitet, evokiert nur die verbindliche Aura und Autorität von Bildung. Dass es darauf ankommt, macht im "Stechlin" Czako deutlich, indem er mit einem "Faust"-Zitat ein peinlich gewordenes Missverständnis seines Namens begründet:

"Name, wie Sie wissen, ist Schall und Rauch, siehe Goethe, und sie werden sich doch nicht in Widerspruch mit dem bringen wollen." (I,5, S.88)

Eine verfremdende Gesprächsunterbrechung, wie sie sich in Kellers "Salander" beim Axt-Zitat ereignet, wird von den Figuren Fontanes meist vorausschauend verhindert, was aber nicht weniger die Funktionsweise des Gesprächs verdeutlicht: der Hofprediger Frommel verbreitet sich anekdotisch über den alten Kaiser; Dubslav, der diesen noch als Prinzen gekannt hat, ergänzt:

"'Aber seine eigentliche Zeit ist doch seine Kaiserzeit.'
'Gewiss, Herr von Stechlin. Es wächst der Mensch mit seinen grössern Zwecken.'
'Richtig, richtig', sagte Dubslav, das schwebte mir auch vor; ich konnt' es bloss nicht gleich finden.'" (I,5, S.294)

Dass das Arsenal geflügelter Gesprächsgelenke im "Büchmann" normiert ist, wird hier ohne zuktorialen Kommentar sichtbar. Fontanes Kommentar dazu ist, was er als Kommentar zu einem Nelson-Zitat in "Frau Jenny Treibel" am 23. Nov. 1891 an Rodenberg schreibt:

"Bei 'England expects' habe ich jetzt die Fassung genommen, die sich im Büchmann findet. Früher habe ich auch immer so zitiert, wie's bei B. [Büchmann] steht, uns so wird es wohl die Form sein, die in Deutschland die ge-läufigste ist. Und darauf kommt es an." (I,4, S.778)

Aber die normative Geltung eines "Büchmann", der sich hier auch Fontane unterstellt, um die Norm sichtbar zu halten, hat ihre Grenzen. Denn letztlich kommt es nur darauf an, dass das Gespräch als Gespräch gelingt. Czako verwechselt im Dialog mit Woldemar über Melusine die beiden Hauptfiguren der Schiller-Ballade "Hero und Leander". Woldemars Antwort, die in einer neuen Sentenz die Situation bereinigt, könnte als Motto über der ganzen bürgerlichen Gesprächskultur stehen:

"Egal. Lassen Sie's wie's ist. Solche verwechselte Schiller-Stelle tut einem immer wohl." (I,5, S.214)

Im spielerisch hingeworfenen Trost dieses Satzes täuscht sich die bürgerliche Rede darüber hinweg, dass sie nicht eingelöst hat, was an den Sentenzen Schillers unverwechselbar war. An die Stelle Schillers ist die "Schiller-Stelle" getreten.

Stellt man zusammenfassend die Zitate bei Raabe und bei Fontane einander gegenüber, so zeigt sich die bürgerliche Gesprächskultur als ihr gemeinsamer Ausgangspunkt: mimetisch bilden sie ab, wie sich der Bürger mit Büchmanns geflügelten Worten zu Tisch setzt. Damit wird nicht nur die Wirkungsgeschichte Schillers in wertvoller Weise dokumentiert. Mehr als blosser Widerspiegelung, versuchen diese Texte auch, dieser Zitatkultur den Spiegel vorzuhalten. Darin liegt ihr kritisches Potential. Sie entfalten es aber in verschiedener Richtung: Raabes auktoriale Eingriffe treten dem Zitieren seiner Figuren mit eigenen Zitaten humorvoll entgegen. Seine auktorial geführte Perspektivik enthält dem Leser gerade jene Momente vor, in denen er sich narzisstisch selbst bespiegeln möchte, und zeigt ihm verfremdend das Zitat als Vehikel dieser literarisierten Selbstbespiegelung. Fontane hingegen zieht sich hinter die Zitate seiner Figuren zurück, doch

begründet gerade deren Redeweise eine metakommunikative Bewertungsebene, auf welcher die Figuren häufig genug gegen sich selbst sprechen. Denn sein Leser hat eine dem Dramenzuschauer vergleichbare Ueberperspektivität, welche die Kontrastierung der Figuren gerade anhand ihres Zitatgebrauchs ermöglicht.

Doch auch dieses Verfahren hat seinen Preis: Was Fontanes Figuren vor den Ohren des Lesers austauschen, sind nur jene "Meinungen", die Dubslav Stechlin so liebt (I,5, S.10). "Meinung" ist aber - so Walter Benjamin mit Blick auf den Kampf von Karl Kraus gegen sie - nur "die falsche Subjektivität, die sich von der Person abheben, dem Warenlauf einverleiben lässt" (76). Die Person wird doppelt verschüttet, wenn sie ihre Meinung auf scheinbar "poetische" Weise kommuniziert. Das "Poetische", das viele Figuren Fontanes mit ihrer literarisierten, zitathaften Sprache gegen das "Prosaische" des Alltags auszuspielen lieben, verachtet das Subjekt. In einer von vorgeformten Meinungen, von Büchmanns geflügelter Poesie beschlagnahmten Sprache findet es keinen Ausdruck mehr. Botho in "Irrungen, Wirrungen" kann nur feststellen, dass den Karten von Käthe "etwas fehlt":

"Welch Talent für die Plauderei! Und ich könnte mich eigentlich freuen, dass sie so schreibt, wie sie schreibt. Aber es fehlt etwas. Es ist alles so angefliegen, so blosses Gesellschaftsecho." (I,2, S.439)

Was fehlt, können die Romane Fontanes in ihrer Sprache nicht sagen, die selbst nur als "Gesellschaftsecho" zurückwirft, was ihr von aussen anfliegt. Die verspiegelte Kugel im Garten vor dem Schloss Stechlin (I,5, S.9) ist diesem kommunikativen Zirkel Leitmotiv und Realmetapher zugleich: Ihre Oberfläche hält der Welt - einer anderen Kugel - den Spiegel vor und wirft ihr das eigene Kommunizieren als Echo zurück, doch ihr Inneres bleibt unter dem Spiegel der Sprache verborgen.

Ob sie personal oder auktorial zitieren: Fontanes Romane schliessen ihren Leser in jenen Bildungszirkel ein, den sie kritisieren. Die Aesthetisierung der Umgangsformen durch das Zitat erscheint so umfassend, dass sie auch die mögliche ästhetische Kritik an ihr integriert. Auch das Verwechseln der Schiller-Stellen tut wohl. Kein Paradox bezeichnet dieses Paradox bürgerlicher Bildungskritik besser als jenes, dass auch Raabe und Fontane selbst sehr bald im "weiten Feld" des Büchmann per Zitat erscheinen (77).

4.4. Zitat und Ornament.

Raabe und Fontane haben beides gezeigt: die bürgerliche Zitierkunst und Möglichkeiten ihrer immanenten Kritik. In einer Gegenüberstellung dieser bürgerlichen Zitierkunst mit gründerzeitlicher Architektur soll sich abschliessend noch einmal herauskristallisieren, was das Zitat dieser Epoche bedeutet.

Auf der Ebene der Metaphorik sprechen die Selbstaussagen der Epoche zu Schiller eine deutlichere Sprache als auf der Ebene der Analyse. So findet Otto Ludwig in seinen "Shakespeare-Studien" (erschienen 1872) ein Bild für Schiller, das nicht zeigt, was Schiller ist, aber, wie er der Epoche erscheint:

"Wenn Sophokles' Produktion einer schlanken Palme, Shakespeares einer knorrigen Eiche gleicht, ist Schillers Produktion ein Christbaum. Da hängen die Sentenzen lose, um leicht heruntergenommen zu werden, die Früchte wachsen nicht am Stiele ihrer realen Bedingungen, sondern hängen am Faden der Willkür; man kann sie da herunternehmen und dort an einen anderen Zweig hängen, ohne weder dem Baum noch den Früchten zu schaden." (78)

Mit dem gutbürgerlichen Bild von Schiller als Christbaum, in dessen glänzendem Schmuck die Kinder des Zeitalters sich spiegeln, malt Ludwig nur aus, was Raabe an der erwähnten Stelle der "Chronik" mit den "goldenen Weihnachtsfrüchten" gemeint hat, an deren "Glanz" sich das Volk "wundert" und "freut" (I, S.151). Nach Ludwig hatte auch Nietzsche die "grossen glänzenden glitzernden Schillerschen Worte" metaphorisch zum Christbaumschmuck gemacht, aber um sarkastisch darzustellen, wie sein Glanz den deutschen Spiessbürger so blendet, dass er Schiller nicht mehr sieht. Noch bis in die wissenschaftliche Beschreibung des Zitates hält sich das Bild, wenn von den Zitaten bei Raabe als einer "Girlande" (79) die Rede ist. Der Veräusserlichung der Zitate, die das Bild beschreibt, verdanken diese tatsächlich in den Romanen Raabes und Fontanes einen Teil ihrer strukturbildenden Kraft. Dies ist die historische Distanz zu Gotthelfs implizitem Zitieren Schillers in einer Zeit, wo Büchmanns "grundgelehrte Citate" noch nicht überall den "ganzen Menschen" zierten.

Dass Schillers Sentenzen in der Gründerzeit unter dem Bild des Christbaumschmucks beschreibbar werden, verweist auf ihre Entpragmatisierung zum blossen Redeschmuck. Dass ein solcher Redeschmuck

aber überhaupt nötig ist, verweist seinerseits auf ein gesellschaftliches Defizit, das sich unter ihm verbirgt. Raabe lässt es am Ende seines Romans "Pfisters Mühle" (1884) an die Oberflächliche treten. Adam Asche, der als Chemiker in Berlin eine Fleckenreinigungsanstalt gegründet hat, welche die Spree verpestet, sagt beim Spaziergang entlang dem stinkenden Fluss zu seinem ehemaligen Zögling Ebert:

"[...] weisst du, das Handwerk ist doch zu stinkend, und selbst eine solche Hausidylle wie die unsrige reicht gegen den Ueberdruß nicht immer aus. Es ist eben nicht das Ganze des Daseins, alle Abend aus der Wäsche von alten Hosen, Unterröcken, Ballroben, Theatergarderobe und den Monturstücken ganzer Garderegimenter zu der besten Frau und zum Tee nach Hause zu gehen. Da habe ich mir denn das Griechische ein bisschen wieder aufgefärbt und lese so zwischen durch den Homer, ohne übrigens dir hierdurch das abgetragene Zitat von seiner unaustilgbaren Sonne über uns aus dem Desinfektionskessel heben zu wollen."(XVI, S.178)

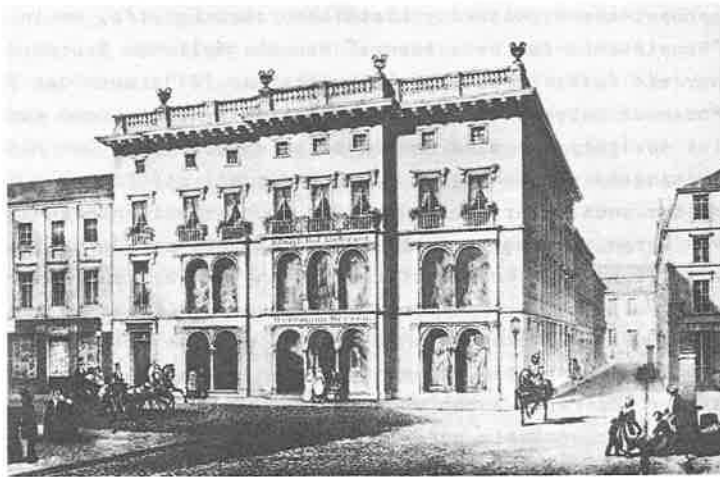
Die Schluss-Sentenz von Schillers "Spaziergang"(80), die auch im "Büchmann" verzeichnet ist und die in doppelter Literarität auf Schiller und die griechische Klassik zurückverweist, ist Teil jener "aufgefärbten" Literatur, mit welcher das Bürgertum seine in Arbeitsteilung und Umweltverschmutzung entleerte Welt zum "Ganzen des Daseins" auszufüllen trachtet. Die "Hausidylle" ist für diese verlorene Ganzheit kein Ersatz. Aber auch die Sonne von Schillers Sentenz ist angesichts dieser Situation nur falscher "Glanz"; es gibt dafür kein realistischeres Bild, als wie Raabe sie am Schluss wieder in Asches Desinfektionskessel zurücksinken lässt, der alles verschmutzt, indem er alles reinigt.

Dass der Gründerzeit etwas fehlt, demonstriert sie auch äusserlich: in ihrer Architektur. Ein Architekt verspricht, die durch die Zuckerindustrie ruinierte "Pfisters Mühle" durch eine Fabrik zu ersetzen, die wie die Zuckerfabrik in "feinster Renaissance" das "Ideale" im "Praktischen" realisiere (XVI, S.125). Der Fabrikzweck soll sich hinter einer Renaissance-Fassade verstecken. Damit dokumentiert Raabes Roman nicht nur die dominierende Stil Tendenz im Deutschland der Achtziger Jahre; eine Parallele zwischen dem verklärenden Glanz von Schillers Sentenz und dieser Art von Architektur deutet sich an. Die "Renaissance" ist nämlich nur eine unter einer Vielzahl von Stilepochen, auf welche die zeit-

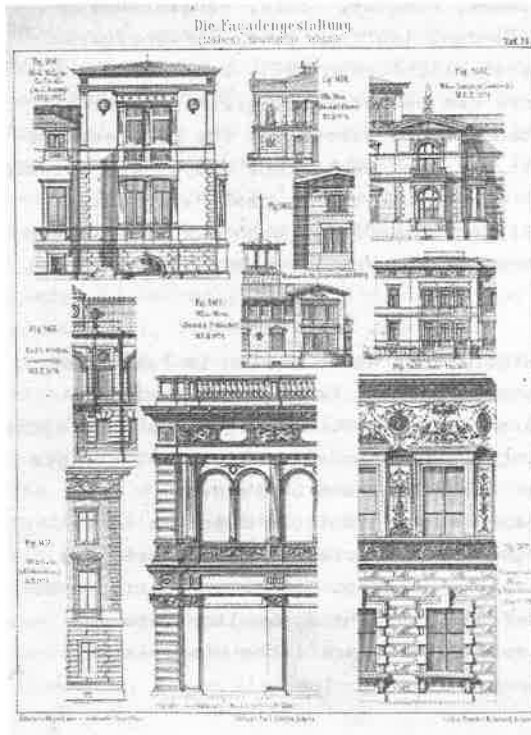
genössische Architektur historisch zurückgreift, um in einer "Renaissance der Renaissance" den bürgerlichen Bauten der Gründerzeit fürstlichen Glanz zu verleihen (81); auch das Berliner Modehaus Gerson, das man - so Fontane - meint, wenn man von Schiller spricht, hat eine Renaissance-Fassade (82). Den Rückgriff auf vergangene Epochen teilt die Gründerzeit mit früheren Phasen des Historismus; aber die Bauten der Gründerzeit unterscheiden sich von ihren Vorgängern durch ihre viel reichere Dekoration, die zum "eigentlich konstitutiven Element" ihrer "optischen Erscheinung" wird (83). In dieser Dekorierung der Fassaden hinterlässt die Industrialisierung ihre Spuren: die aus allen möglichen Epochen verfügbar gemachten Ornamente werden in Vorlagenbüchern als Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker gesammelt und für Aussehbauten serienmässig gefertigt (84). Der Bauherr kann aus diesem dank Massenproduktion billig gewordenen Fassadenschmuck den ihm zusagenden Stil aus Klassizismus, Romanik, Gotik, Renaissance und Barock zusammenstellen. Die Tendenz läuft zu immer aufwendigerem Schmuck und zu immer absurderen Mischformen (85). Wenn der Bauherr auf standardisierte Grundrisse des Hauses zurückgreift, reduziert sich die Rolle des Architekten darauf, Vorschläge für die Fassadengestaltung zu machen - er ist nur noch Dekorateur (86). Das "Prinzip der Dekoration" erweist sich als so umfassend, dass "alle weisse Natur gleichsam von ihm ergriffen wurde"(87). Noch die traurigsten gründerzeitlichen Mietskasernen zeigen der Strasse ein dekoriertes Gesicht.

Bürgerliches Bauen und bürgerliches Reden sollen im folgenden thesenartig nebeneinandergestellt werden. Es geht dabei nicht darum, das eine aus dem anderen abzuleiten. Das Licht des Vergleichs soll vielmehr auf jene Haltung der Gründerzeit fallen, mit der sie ihre materiellen Bedürfnisse ästhetisierend umkleidet.

Historismus: In ihm erscheint der alltägliche Zweck im Kleid der Geschichte, das Bahnhofsgebäude als griechischer Tempel, das Verwaltungsgebäude als Renaissance-Palazzo. Die neue Funktion aber reduziert die alte Bauform auf das, was ihr äusserlich ist: auf Fassade und Ornament. Dabei spielt der spezifische historische



Das Geschäftshaus Gerson
am Werderschen Markt
Berlin.
(Börsch-Supan, Abb. 578)



Hittenkofer, vergleichende
architektonische Formen-
lehre, Tafel 74:
"Die Façadengestaltung".

Herkunftsort der Fassadenornamente eine immer geringere Rolle. Hauptsache, dass es sich um durch die Geschichte "legitimierten und nobilitierten" Schmuck handelt (88), der dem neuen Bau und dem neuen Bauzweck die Aura des historisch Gewordenen verleiht. In solcher Legitimation hat das ästhetische Spiel mit dem Ornament, das sich als zweckfrei ausgibt, seinen heimlichen Zweck, der auf die ständige Vermehrung der Ornamentik drängt. Auch das bürgerliche Zitat, Fischarths "Fiesco"-Rede im "Dräumling" zum Beispiel, gibt seine biedere Beschränkung auf einen entpolitisierten Alltag als eine geschichtliche Haupt- und Staatsaktion aus. Denn wie die redensartliche Weisheit des "Volksmundes" genießt das Zitat, scheinbar durch geschichtliche Erfahrung gedeckt, eine nicht mehr in Frage zu stellende, alles legitimierende Autorität. Zitat und Ornament verweisen so als bloße Zeichen auf die Autorität der Geschichte, die als Panorama, das seinem Betrachter überall gleich nah und gleich fern ist, die Epoche umschliesst (89). Anders als die Deutsche Klassik, die ihr Verhältnis zur klassischen Antike als Problem erfährt und darstellt, stellt solcher Umgang mit Geschichte keine Frage an die Gegenwart; ob die Sonne Homers immer noch leuchtet, ist einer Rede, die sich im Glanz des Schiller-Zitats sonnt, kein Problem mehr. Wenn aber das ästhetische Zitieren Raabes und Fontanes den ursprünglichen Kontext der Zitate evoziert, dann ist dies auch ein Appell, mit ihm nicht ein Ornament, sondern einen problematisierten Umgang mit dem geschichtlichen Erbe zu erben.

Fragment: Aus einem zerstückelten "Tell" holt sich die Rede als Zitat, was sie als Verkleidung des jeweiligen Redezwecks gerade braucht. Auch in der Architektur zerlegt der historisierende Zugriff die Epochen, aus welchen sie ihre Ornamente bezieht, in Fragmente. Eine zeitgenössische "architektonische Formenlehre zum Gebrauch für Bauhandwerker, angehende Architekten und technische Lehranstalten" behandelt in historischen Längsschnitten unter anderem die Kapitel: 'Das Ornament', 'Gesimse', 'Die Säule', 'Der Giebel', 'Der Rahmen', 'Die Raum-Decke', 'Die Grundriss-Disposition', 'Die Façade' (90). Damit zerschneidet die Einteilung nicht nur die Epochen, sondern auch ihre Bauten. Zudem lässt sich aus solchen Bruchstücken nur ein Haus bauen, das optisch schon zerfällt, bevor es steht. Genauso wenig

lässt sich auf der Seite der Rede aus den Bausteinen der Zitate ein neues Ganzes fügen; aus dem Festgedicht Raabes fallen die "Teil"-Zitate trotz allem rhetorischen Kitt heraus. Konfrontiert mit der Fragmentarisierung der Klassik in ihrer Wirkungsgeschichte, flüchtet sich die Literatur in das ganze, aber isolierte Haus eines Stifterschen "Nachsommers", oder sie macht sich wie Raabe und Fontane gerade den Fragmentcharakter des Zitats verfremdend nutzbar.

Normierung: Ein "Büchmann" oder ein ebenfalls zeitgenössisches "Deutsches Sprichwörter-Lexikon" (91) katalogisiert und normiert das Zitatrepertoire. An diesen Gemeinplätzen trifft man sich mit Sicherheit. Dubslav im "Stechlin" blättert geistig im "Büchmann", wenn es darum geht, das auf den Kaiser passende Zitat zu finden. Er gleicht darin einem gründerzeitlichen Bauherrn, der in einem Katalog jener Firmen blättert, welche Fensterstürze und Brüstungen der verschiedensten Stilepochen zur Auswahl anbieten. Normierung verbilligt die Ware: die reiche Dekoration der Gründerzeit-Fassade ist nur dank industrieller Fertigungsmethoden erschwinglich. Und im Innern des Hauses reihen sich zum Schmuck der "Bibliothek" die Rücken von Klassikerausgaben, "Büchmann" und Konversationslexikon. Vater Gutmann in Raabes "Gutmanns Reisen", selbst Besitzer von Konversationslexikon, Klassikerausgaben und Groschenbibliothek des Verlags Meyer, meint dazu ironisch:

"Wenn Bildung frei macht, so will der Deutsche seine Freiheit dazu auch so billig als möglich haben. Und Meyer in Hildburghausen ist der erste gewesen, der da sprach: 'Recht hat das Vaterland! Frei werde es durch billige Bildung!'" (XVIII, S. 248)

Die billige Bildung mag zwar den Kreis der Bildungsbesitzer erweitern, aber sie zieht ihn auch enger: ausgeschlossen bleibt all das, was sich in der "Milch der frommen Denkart" nicht ausdrücken lässt. Solche "Bildung" macht nicht frei, sondern entmündigt.

Veräusserlichung: In Rede und Architektur sind Innen und Aussen inkongruent. Die Raumaufteilung des Hauses korrespondiert nicht mit der Fassade; diese wird häufig genug da von Fenstern durchbrochen, wo es ihr gewählter Stil eigentlich verbieten würde, wo es aber der Innenraum erfordert. An solchen Stellen wird deutlich, dass auch die bürgerliche Fassade, nicht nur die bürgerliche Rede, "Schiller" spricht und "Gerson" meint. Freilich würde es in die falsche Richtung

führen, wollte man diese Inkongruenz im Namen einer funktionalistischen Ideologie von Sprache und Architektur kritisieren (92). Zu kritisieren ist vielmehr, dass solche Veräusserlichung in ihrer katalogisierten Vielfalt so tut, als seien in ihr alle subjektiven Wünsche nach ästhetischem Umgang schon erfüllt. Damit aber verhindert sie gerade den Ausdruck subjektiver Bedürfnisse, die weder im normierten Ornament noch im angeflogenen Zitat artikuliert werden können. So begleitet die Angst vor der "Prosa" des Alltags, die Fontanes Figuren immer wieder zeigen, dieses veräusserlichte Leben als sein wirklicher Innenraum: als Horror Vacui.

Horror Vacui: "Ob die Wand weiss oder roth ist, so werden wir doch vom horror vacui erfasst, es starrt uns die Fläche mit ihrer Leerheit an, sie bedarf des Schmuckes [...] ", findet ein zeitgenössischer Apologet des Kunsthandwerks (93). Der "permanente Zwang zum farbigen Ueberziehen aller Flächen ringsum" (94), der jeden Gebrauchsgegenstand mit Ornamenten überwuchert, ist die gewendete Angst vor der Lücke. Diese ist auch der Antrieb der bürgerlichen Konversation, die nie abreißen darf. Fontanes Figuren schliessen ihre Gespräche zur hermetischen Kugeloberfläche, indem sie die Nahtstellen mit Zitaten überbrücken. Wenn das Zitat als solcher Notbehelf sichtbar wird, wenden sie diesen zum Schmuck: die verwechelte Schiller-Stelle tut wohl. Auch die Architektur gibt sich an solchen Stelle ehrlich: ihre Ecksteine lässt die Fassade häufig hervortreten - aber als ein bauliches Zitat aus der Renaissance. Die "historische Maske", in welche sich die Gründerzeit flüchtet (95), erweist sich an Zitat und Ornament so auch als eine Zwangsmaske, von der die Epoche nicht loskommt.

Was hier für die Parallele von Zitat und Ornament, bezogen auf ihren rhetorischen und architektonischen Kontext, festgestellt wurde, könnte noch ausgeweitet werden: bezogen auf die gründerzeitliche Gesellschaft wird Schiller selbst zu derem erstarrten Ornament. Wilhelm Busch hat darauf im "Maler Klecksel" (1884) seine Reime gemacht:

"Der Architekt ist hochverehrllich
(Obschon die Kosten oft beschwerlich),
Weil er uns're Erdenkruste,
Die alte, rauhe und berusste,

Mit saubern Baulichkeiten schmückt,
Mit Türmen und Kasernen spickt.
Der Plastiker, der uns ergötzt,
Weil er die grossen Männer setzt,
Grauschwärzlich, grünlich oder weisslich,
Schon darum ist er löb- und preislich,
Dass jeder, der z.B. fremd
Soeben erst vom Bahnhof kömmt,
In der ihm unbekanntnen Stadt
Gleich den bekannten Schiller hat."(96)

Wilhelm Buschs Spott trifft die Scheinhafte Orientierungshilfe, welche ein auf den Sockel des Denkmals gehobener Schiller einer gründerzeitlich angewachsenen Stadt noch bietet. In Wirklichkeit ist er ihr nur noch ein glänzendes Ornament. Dies gilt nicht weniger für seinen "Tell": Botho in Fontanes "Irrungen, Wirrungen" begegnet ihm an einer "Schweizer Schiesshalle", wo unter dem Spruch

"Schiess gut und schiess schnell,
Schiess und triff wie Wilhelm Tell"(I,2, S.449)

ein Tell mit Armbrust, Sohn und Apfel die gründerzeitliche Vergnügungsarchitektur schmückt. Besonders der schweizerischen Fest-Wirtschaft hat Schiller als "Sänger Tells" ein glänzendes Ornament geliefert: in historistischer Abkürzung erinnert Tell an die Vergangenheit als patriotische Norm, als veräusserlichter Fassadenschmuck stellt er sich vor die mögliche Leere der Gegenwart. So bietet Schillers "Tell" der Schweiz nun beides: das treffende Zitat und das schmückende Bild.

5. Das Zitat als Bild - das Bild als Zitat. Die Tell-Bilder Stüchelbergs, Kisslings und Hodlers.

Die Wirkungsgeschichte von Schillers "Tell" bestimmt im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend die Tell-Ikonographie, die schon vor Schiller eine alte Tradition in der Darstellung der Hauptmotive kennt. Jedes Bild, gerade auch wenn es sich nicht - wie etwa Ludwig Vogels "zweiter Pfeil" - wörtlich auf Schiller bezieht, wird an ihm gemessen, als wäre er jene historische Wahrheit, welche die Historienmalerei getreu abzubilden vorgibt. Gegen Ende des Jahrhunderts steigt der Bedarf an jenen Bildern aus der Geschichte, welche zum Bild der Geschichte zusammenfliessen sollen: der bürgerliche Staat beginnt sich bei vielen Anlässen - man denke an die ersten Landesausstellungen - selbst darzustellen. Die Geschichte als besonders wichtiges Integrationsmittel der Schweiz lässt sich in der Abbeviatur des Bildes für Tausende in einem Blick in Erinnerung rufen, insofern ist es Vorform der modernen visuellen Massenkommunikation. So erstaunt es nicht, dass sich gerade auf dem Feld der bildenden Kunst erste Ansätze zu einer staatlichen Kulturpolitik bilden, in welcher der Staat die ihm zugrunde liegende Wirtschaftsform reproduziert: zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude, bei Ausstellungen oder für Denkmäler wird immer häufiger ein Wettbewerb ausgeschrieben, der durch spezielle Kommissionen entschieden wird. Nur selten kommt es aber zu jener wirklich öffentlichen Diskussion, welche die Hoffnung von Kellers Mythenstein-Vision ist. Das Raisonement über Kunst findet, wenn überhaupt, erst am Schluss statt: vor den fertigen Bildern.

Es ist nicht nur amüsant, sondern für die kulturelle Situation typisch, dass der Anstoss zum ersten grossen Tellbild der Zeit, zur Neuausmalung der Tellskapelle am Vierwaldstättersee, von Deutschland kommt: 1865 bietet König Ludwig II. von Bayern, der als grosser Tellverehrer seinen Schauspieler Kainz bei Mondschein auf der Rütliwiese aus dem "Tell" deklamieren lässt, der Urner

Regierung an, die Tellskapelle auf eigene Kosten von einem Münchner Maler ausschmücken zu lassen (1). Die Urner lehnen ab; das Angebot dieses Mäzens alten Stils ruft aber den schweizerischen Kunstverein auf den Plan, der 1876 einen Wettbewerb ausschreibt. Sieger ist der damals schon bekannte Historienmaler E. Stückelberg. Seine vier Bilder, 1880-82 ausgeführt, sind alles genaue Umsetzungen von Schillers Schauspiel: Tells Sprung, der Rütlichschwur, der Apfelschuss und Gesslers Tod - im Hinblick auf den Fremdenverkehr erlaubt man sich keine Experimente (2).

So stützt sich der Apfelschuss auf die schon bekannte Komposition Ludwig Vogels. Gottfried Keller, der den Maler bei seiner Arbeit besucht und mit einem Zeitungsbericht für das Werk Öffentlichkeit schafft, hält dies auf Grund der Popularität Vogels für gerechtfertigt, findet aber in der Hauptfigur einen wesentlichen Unterschied:

"Dieser [Vogels Tell] ist in seiner heroisch-pathetischen Haltung dem Vogt und der ganzen Gesellschaft überlegen [...], als habe er seine eigene Geschichte und den Schiller gelesen, er ist idealisiert. Stückelbergs Tell dagegen ist ganz in der Leidenschaft befangen; er weiss nichts, als dass er in der Not ist und sich wehren muss." (3)

Stückelberg selbst muss Schiller gelesen haben, auch wenn seine Tellfigur scheinbar nichts von ihm weiss. Denn sein Bild fixiert Schillers Regieanweisung: "Er zieht den Pfeil aus dem Goller und sieht den Landvogt mit einem furchtbaren Blick an" (4). Auf diesen Blick im Zentrum konzentrieren sich alle Blickrichtungen der darum herum gruppierten Zuschauer, was den Blick des Betrachters zunächst in dieses Zentrum zwingt. Die entsprechend übertriebene Zentralperspektive lässt die Häuserszenerie zur Kulisse werden, und der halbrunde Bildabschluss macht den Ausschnitt zur Guckkastenbühne: man wohnt einer Aufführung des Geschehens und nicht dem Geschehen selbst bei. Interessant aber, dass Stückelberg die Szenerie mit Figuren bevölkert, die bei Schillers Apfelschuss nicht anwesend sind: Tells Frau vorne rechts im Bild gehört, wie an Veit Webers Inszenierung von Zucchis Bild gezeigt, schon seit dem 18. Jahrhundert zur traditionellen Ikonographie. Ausserdem deutet aber Stückelberg mit dem geblendeten alten Melch-



Ernst Stückelberg: Tells Apfelschuß
(Zelger, Abb. 51)



Ernst Stückelberg: Gesslers Tod
(Zelger, Abb. 53)

tal und dem als Parricida identifizierbaren bärtigen Pilger (5), beide rechts im Bild, auf die Vor- und Nachgeschichte der Szene und gibt ihr damit eine zeitliche Tiefe. So gelingt es dem Bild, den Betrachter aus einem handlungsstarken Augen-Blick heraus auf die fest verlegten Gleise von Schillers Handlungsablauf zu bringen.

Aehnliches lässt sich auch in der Erzählstruktur des Bildes von Gesslers Tod beobachten: Während Gessler mit dem Pfeil im Herzen in der Bildmitte noch vom Pferd sinkt und Tell "oben auf der Höhe des Felsens"(6) erscheint, durch einen grellgelben Lichthof herausgehoben, zeigt rechts Armgard den Kindern schon das Sterben des Tyrannen, während von links einer der "barmherzigen Brüder" herbeieilt, die bei Schiller erst ganz am Schluss der Szene auftreten, um Gesslers Tod chorartig zu kommentieren. Stückelberg stolpert freilich im Bemühen, den ganzen Szenenablauf Schillers genau und simultan auf seine Malbühne zu bringen: er nimmt Stüssis übertragene gemeinte Bemerkung zum Auftreten der sechs Brüder:

"Das Opfer liegt - Die Raben steigen nieder"
wörtlich und lässt schwarze Vögel unheilvoll über dem Geschehen flattern. So werden Schillers Worte wörtlich "geflügelt".

Stückelbergs Bilder - dies lässt sich generalisierend auch für seine zwei anderen Bildszenen feststellen - inszenieren Schiller einerseits so präzise, dass eine Zeitung kommentieren kann: "Sein Blut, sein Pathos tragen alle diese Figuren in sich; seine Worte schweben auf ihren Lippen [...]".(7) Andererseits aber lassen sie Schillers Drama gerade nicht, wie man erwarten könnte, zum "Tableau" gerinnen, welches bei Schiller "Rührung" auslöst und zur Auseinandersetzung auffordert. Durch die simultane Präsentation zeitlich gestaffelter Handlungselemente entsteht vielmehr ein Sog, welcher den Betrachter förmlich in den weiteren Ablauf der Handlung hineinzieht. Die Fresken Stückelbergs in der Tellskapelle, eine Pflichtstation jeder touristischen Reise in die Urschweiz, verkaufen so nur das Aeusserliche von Schillers Dramenhandlung als Sensation.

"Wilhelm Tell ist als freiheitsstolzer, Kühner, entschlossener Mann, in der landesüblichen Bauertracht seiner Zeit darzustellen"(8), lautet der im Zuge der Jubiläumswelle von 1891 ausgeschriebene Wettbewerbsauftrag für ein Denkmal auf dem Marktplatz in Altdorf. Aus den vier Entwürfen der Endrunde wählt die Kunstkommission schliesslich den Tell des Solothurner Bildhauers Richard Kissling aus. Die "Neue Zürcher Zeitung" entfacht gegen diesen Entscheid und die Kunstkommission eine Pressepolemik, weil sie findet, dass "nicht der Kunstwerth entschied, sondern der Name, die Gevatterschaft und Heimat des Ausstellers, der Regionalismus"(9). Es ist zumindest bezeichnend, dass der Preis mit Kissling jenem Künstler zufällt, der durch sein Denkmal für den Zürcher Eisenbahn- und Bankenkönig Alfred Escher bekannt geworden ist (10).

Für die Enthüllungsfeier des Denkmals am 28. August 1895 lässt der Dichter des Festspiels, Arnold Ott, die "Sage" und die "Geschichte" als zwei allegorische Frauengestalten gegeneinander antreten. In der Auseinandersetzung darüber, ob Tell wirklich gelebt habe - was die "Geschichte" natürlich bestreitet -, ruft die "Sage" schliesslich "Schillers Geist" zum Zeugen an. Vor allem Volk, das als "Chor" präsent ist, erklärt "Schillers Geist" den Tell zum Repräsentanten des Volks, bevor er das Signal zur Enthüllung der Statue gibt:

"So stehn für Einen Alle
Und er für sie! Kein nörgelndes Verneinen
Trennt, was so eng gefügt. - Der Vorhang falle!
Und Sonnenglanz fall von dem Bild des Einen
Aufs Volk zurück, sie festlich zu vereinen!"

Das Bild Tells wird enthüllt." (11)

"Schillers Geist" macht hier nicht wie am Schluss von Schillers Drama Tell zu einem unter allen, sondern zu einem, der über allen für alle steht. Einer für alle - Tell nähert sich Winkelried. Kein Zufall, dass die "Geschichte", die angesichts des Denkmals nun Tells Existenz nicht mehr "nörgelnd" zu verneinen vermag, diesen vaterländischen Helden auf die Szene ruft, der zum Denkmal gewandt auf seiner Ebenbürtigkeit mit ihm beharrt:



Richard Kissling beim Aufbau des Gußmodells für das Altdorfer Denkmal. (Stunzi, S. 303)

"Wie hat das treue Herze dir gebrannt,
Als du den Pfeil aufs teure Kind entsandt!
Und mindre nicht als deine trug ich Pein,
Da ich die Speere in die Brust mir stiess
Und auf die Kinder zielt, die arm ich liess;
In Heimathut sie bergend sank ich ein.
Die Seele singt, wenn sie dem Leib entweicht:
Für Vaterlandes Nöte stirbt sichs leicht!"

Er sinkt in seine Speere nieder."(12)

Das tertium comparationis zwischen Tell und Winkelried ist jenes "Kind", das stellvertretend für das Vaterland vom Helden beschützt wird - das Festspiel Otts versucht dementsprechend, die Legende von Tells Tod zu reaktivieren, der angeblich bei der Rettung eines Kindes aus einem Gebirgsbach umgekommen sein soll (13).

In dieser Hinsicht liefert das Enthüllungs-Festspiel zum enthüllten Denkmal sozusagen die authentische Interpretation: der Held verhält sich zu seiner Heimat wie der Vater zum Kind. Ott untermauert dies mit einem bekannten "Tell"-Zitat - vom Zuhörer wird hier allerdings nicht wie bei Fontane die genaue, sondern nur eine ungefähre Kenntnis des ursprünglichen Kontextes verlangt:

Chor der Geister:

"Nie mögen Zwietrachtswolken euch umschwärzen,
Ein Weiser steht auf der Verirrten Bahn:
'Ans Vaterland, ans teure, schliess dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen!"(14)

Der Rat des alten Attinghausen an den jungen Rudenz wird - ohne eigentliche inhaltliche Kohärenz und nur über Metrum und Kreuzreim mit den übrigen Zeilen verbunden - als von "Schillers Geist" beglaubigte Moral verkündet. Als Adressat dieser väterlichen Moral wird das Volk zum Kind. Wie es der Wettbewerb verlangt, tritt Tell in allen vier Entwürfen, die in die engere Wahl gelangen, mit dem Knaben auf. Kisslings Tell aber setzt den Gestus des Schiller-Wortes am kräftigsten plastisch um, indem sich der Knabe eng an den Vater anschliesst und dieser ihn mit dem linken Arm festhält, während der rechte die Armbrust schultert: Schutz und Trutz. Mittel der visuellen Heroisierung Tells ist nicht nur seine durch das kleine Kind an seiner Seite akzentuierte Grösse, sondern auch die Blickrichtung: der Blick des Betrachters wird vom Knaben auf den Vater gelenkt, dieser wiederum blickt nach schräg oben in die Ferne - der Gegenstand dieses Blicks lässt

sich von der Imagination des Betrachters beliebig besetzen. Wie bei Gotthelf, aber ohne Erzählkontinuum zu Stein erstarrt, wird so "der Vater des Kindes sichtbarer Gott"(15). Die lange Reihe der Telledarstellungen mit Kind, die Schillers Drama gefördert hat, kulminiert hier und lässt die Pädagogik für Kinder zur Pädagogik für ein ganzes Volk werden; auch Pestalozzi wird bald in Zürich ein Denkmal erhalten, wo ein Knabe in ähnlicher Weise zu ihm aufblickt (16).

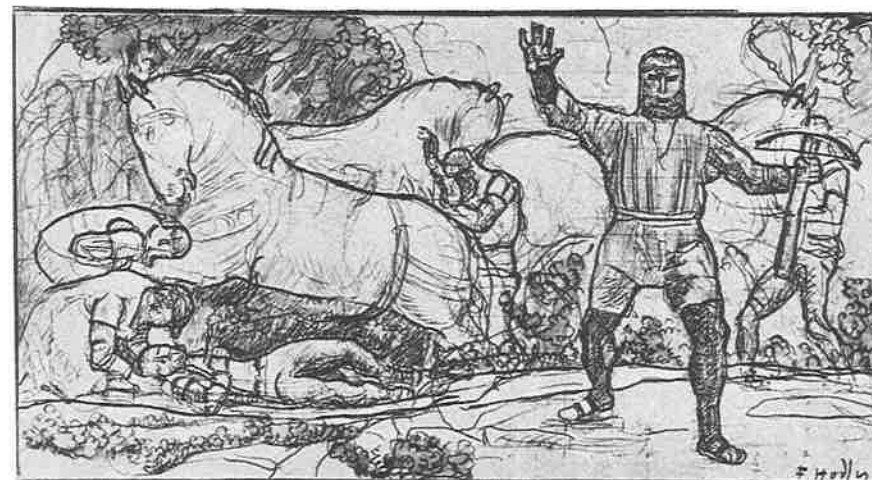
Obwohl das Denkmal auf dem Marktplatz von Altdorf steht, an jener Stelle also, wo sich gemäss der Tradition der Apfelschuss abgespielt hat, verzichtet es auf einen Bezug zu dieser populären Szene. Es ist nicht klar, welche Worte Tell oder seinem Knaben "auf den Lippen schweben" - das Festspiel legt dem Knaben Worte in den Mund, die nicht von Schiller stammen (17). Die Sockelworte

"Erzählen wird man von dem Schützen Tell,
Solang die Berge stehn auf ihrem Grunde."(18)

stammen zwar aus der Apfelschusszene, befördern aber nur die Verewigung und Mythisierung der Figur. So ist sie in Worten ebenso beliebig zu besetzen wie in ihrem Blick. Die angedeutete gemalte Berglandschaft als Hintergrund lässt für den Betrachter keine szenische oder handlungsmässige Brücke zur Denkmalfigur schlagen, weckt dafür aber umso mehr irrationale Assoziationen an die Verwurzelung Tells in jenem Heimatboden, auf den Kisslings Figur so kräftig auftritt. Auf ein geplantes Bronzerelief am Sockel, das nebst den bekannten Schillerszenen auch Tells Rettertod darstellen sollte (19), wird verzichtet. Um so eher lässt sich die Vater-Sohn-Statue, losgelöst von ihrem Hintergrund, als gestisches Kürzel für das aus Schiller herauszitierte "Vaterland" verwenden. In der Gestalt von Kisslings Denkmal tritt der Tell aus der Innerschweiz nun seinen Weg in die Welt an; hundert Jahre nach der Jakobinerherrschaft beginnt ein unrevolutionärer Export von Tellstatuetten (20).

Nur ein Jahr nach der festlichen Einweihung von Kisslings Statue wird der Wettbewerb für die Ausschmückung des Landesmuseums in Zürich eröffnet. Für eine Wandmalerei im Waffensaal kann sich nach einer beispiellosen Pressefehde Ferdinand Hodler mit seinem "Rückzug von Marignano" durchsetzen und damit eine allerdings noch geteilte öffentliche Anerkennung erstmals erringen; bei einem Nebenwettbewerb für Mosaiken im Hof des Museums erreichen seine Entwürfe "Arnold von Melchtal", "Rütlichwur" und "Gesslers Tod" hingegen nur den sechsten Rang (21). "Gesslers Tod" ist vielleicht deshalb nicht konkurrenzfähig, weil er sich recht weit von der traditionellen, auf Schiller gestützten Historienmalerei entfernt, für die Stückelberg stehen kann: Hodler verzichtet auf Zentralperspektive und Raumillusion und stellt Tell nach dem Schuss auf Gessler so in den Vordergrund, dass er sich gleichzeitig von seinem sterbenden Opfer abwendet. Die Beziehung zwischen dem Tyrannen und seinem Mörder läuft über den Betrachter, sie herzustellen ist jener Appell, der von der skizzierten Tellfigur ausgeht. So macht das Bild den Betrachter zum kommunikativen Handlungszentrum, ohne ihn wie die Historienmalerei in den Strudel des Handlungsablaufs hineinzureissen.

Hodler arbeitet auf eigene Initiative den Entwurf 1897 zu einem überlebensgrossen Gemälde aus: er löst seine Tellfigur aus dem Kontext von Gesslers Tod und setzt sie mitten ins Bild. Der nur angedeutete Boden scheint die Figur nicht zu tragen, obwohl sie nicht weniger wuchtig auftritt als Kisslings Denkmalfigur. Der Boden hat aber keinen Eigenwert; die Natur steht ganz im Dienst der Inszenierung von Tells Auftritt. So öffnet sich hinter ihm nicht wie bei Stückelberg eine hellerleuchtete Waldlücke, sondern Tell scheint aus einem Riss in den Wolken zu treten, welcher mit einer blauen Parallelkomposition Tiefe ins Bild bringt. Hodler greift hier entscheidend in den eigenen Entwurf ein, bei dem noch Gesslers scheuende Pferde sprechender Hintergrund der Tellfigur sind. Nicht nur der Hintergrund wird durch diese Ablösung aus der allbekannten eindeutigen Szenerie mehrdeutig, auch die Armbrust, im Entwurf noch Tatwaffe, wird, genau parallel zur Hochachse des Bildes gerichtet, zu einem dem Betrachter ent-



Ferdinand Hodler: Gesslers Tod. Entwurf für den Wettbewerb des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, 1896.
(Stunzi, S. 306)



Ferdinand Hodler: Tell (Zelger, Abb. 65)

gegengestreckten Symbol. Die erhobene rechte Hand ist im Entwurf noch Resultat von Tells brüsker Wendung nach dem Schuss von Gessler weg zum Betrachter; das Ölgemälde weitet die Deutbarkeit der Geste gewaltig aus, besonders weil der zum Schalltrichter geöffnete Mund nicht mehr die durch die Szene bestimmten Worte: "Ihr kennt den Schützen ..." auszusprechen hat. Der Betrachter des monumentalen Tell ist nicht der Fluchtpunkt der kommunikativen Beziehungen der Bildelemente, sondern Adressat einer Botschaft, deren Inhalt er selbst aus dem Bild herauszulesen hat. So lässt sich aus der Vielfalt der Worte, die seine Betrachter Hodlers Tell in den Mund legen, nur eine kleine Zahl anführen:

"'Ich hab's vollbracht - die Nebel der Herkunft und des Aufstiegs sind endgültig hinter mir!', ruft er uns entgegen."(22)

"Die mächtig erhobene Rechte aber, die eben noch das tödliche Geschoss gehalten, ruft die Welt zum Zeugen auf, dass solche mörderische Tat zu Zeiten geschehen muss, wenn die Menschen frei sein sollen."(23)

"Seine Tat hat er vollbracht, und nun geht er wie ein Prediger umher und verkündet den Völkern die Freiheit."(24)

"In der Linken hält er die Armbrust, deren Sehne noch fast schwirrt und zittert und die Rechte hält er empor, als wollte er sagen, - da hast du's nun, verfluchter Hund! - Seine Augen verraten noch zornige Erregung und seinem offenen Mund entringt sich ein befriedigtes, keuchendes 'So!', wie es sich der Brust eines Holzhauers entringt; wenn ein Baum, der ihn in Schweiss brachte, auf den letzten Streich endlich prasselnd darniederfällt und kracht."(25)

Indem sich die imaginäre leere Sprechblase von Hodlers Tell fast beliebig auffüllen lässt, tritt er nicht nur weit aus Schillers Szene heraus, er kann auch, indem er vieles bringt, jedem etwas bringen. Tell wird so zum Träger jener allgemeinen Werte, über welche sich die Gesellschaft integriert:

"Tells Gestalt allein muss Alles sagen - und sie v e r m a g Alles zu sagen!"(26)

Nicht einfach im dargestellten plakativen Freiheitspathos, sondern in seiner verallgemeinernden Interpretierbarkeit liegt dementsprechend der Grund, dass der Tell zum bekanntesten Gemälde Hodlers wird und mithilft, seinen flächigen symbolistischen Jugendstil gegen den herrschenden Historismus durchzusetzen. Brühnsweiler geht so weit, den Tell als ein "verhülltes und stark

stilisiertes Selbstbildnis des 44-jährigen Künstlers" zu deuten, der dank des im Kampf um die Marignano-Fresken gewonnenen Selbstbewusstseins sich erstmals frontal abbildete (27). Als "Kriegserklärung an das landesübliche Pseudoideal"(28), das gerade erst in Kisslings Tellstatue eine neue Verherrlichung erfahren hat, ist Hodlers Tell zwar eine grosse innovative Leistung. Aber die unkonventionelle Gestaltung der Szene von Gesslers Tod - 1896 ist sie noch abgelehnt worden - erreicht ihre öffentliche Anerkennung nach 1900 nur in der Gestalt des aus ihr entwickelten vieldeutigen und mythisierten Helden. Er hängt 1904 im Ehrensaal der Wiener Sezession, dann im Berner Kunstmuseum (29). Als Preis des Erfolges wird der aus der Schiller-Szene sozusagen herauszitierte Tell nun zum patriotischen Versatzstück, das sich - wie zu zeigen sein wird - in beliebige Kontexte einbauen lässt. Der Tell Hodlers, ein Markstein in der Wirkungsgeschichte Schillers, begleitet sie fortan als Bild-Zitat aus einem Zitat-Bild.

Die These, dass das Tell-Bild des 20. Jahrhunderts von Hodler ebenso stark geprägt werde wie das des 19. Jahrhunderts von Schiller (30), geht zu weit, weil sie die ins 20. Jahrhundert weiterlaufende Wirkungsgeschichte Schillers unterschlägt und zudem nur für die Schweiz zutreffen könnte. Hier jedoch entwickelt Hodlers Tell tatsächlich eine eigene Wirkungsgeschichte, deren Breite sich daran ablesen lässt, dass sein gemalter Tell nicht nur in neue Bilder eingebaut wird, sondern auch seinerseits in neuen Dramen als handelnde Figur auftritt. In einem kurzen historischen Vorgriff ist dies zu belegen (31).

Paul Schoecks Tell-Schauspiel in Schwyzer Mundart (1923) spielt sich in einer Wirtsstube ab, in welche die ganze Tell-Handlung nur in Form von Botenberichten dringt. Nur so erfährt der Zuschauer vom Apfelschuss und von Tells Verhaftung. Erst nach diesem langen Aufbau von Erwartungen betritt er selbst die Wirtsstube, wird aber trotz seiner "Überragend hohen, machtvollen Hirtengestalt"(32) nicht sogleich erkannt. Später rettet Tell Gessler aus dem Föhnsturm in die Stube, dieser lässt aber das Haus umstellen. Bevor er flieht, richtet sich Tell noch gegen Gessler:

"Tell bleibt, mit der Linken den Schaft seiner Armbrust fassend, einem Moment hochaufgerichtet vor dem Ausgang links stehen und sieht mit durchbohrendem Blick auf Gessler [...]." (33)

Die Hodler-Geste noch vor dem Tyrannenmord kündigt diesen meta-kommunikativ dem Publikum an, und zwar so deutlich, dass für die eigentliche Handlung der Botenbericht ausreicht. Tell tritt nachher noch einmal in die Wirtsstube, dann verschwindet er im allgemeinen Befreiungstrubel lautlos. Man berichtet:

"Dr Täll sig sattli, sattli [=gemächlich] duruf gstige und baldane im Näfel [=Nebel] obe uf und ewägg gsi." (34)

Das kurze Stillschweigen, das eintritt, ist Leerstelle für Heroisierung: Tell hat die Integration ins Ganze nicht mehr als sichtbares Individuum auszuhalten, sondern ist der deus absconditus des Stücks. Indem es Hodlers Auftritt aus dem Nebel zur Himmelfahrt umwendet, belegt Schoecks Stück noch einmal, dass es als Teil eines Zeichensystems die ganze Handlung zu evozieren vermag, ohne dass sie noch selbst auf die Bühne gebracht werden müsste. Gottfried Keller könnte nun bemerken, dass die Figuren des Stücks nicht nur den Schiller gelesen, sondern auch den Hodler gesehen haben müssen. Dies ist der historische Abstand dieses Stücks zu den Sprechdramen des 18. Jahrhunderts, denen es in seinem Wortreichtum verwandt ist.

Auch Meinrad Inglins Tell-Erzählung in "Jugend eines Volkes" (1933/1948) verbreitet dieses Zeichensystem, indem sie es benutzt. Als das unschuldige Hirtenmädchen Mechthild, auf der Flucht vor einem Raubritter, den Himmel um Rettung anfleht,

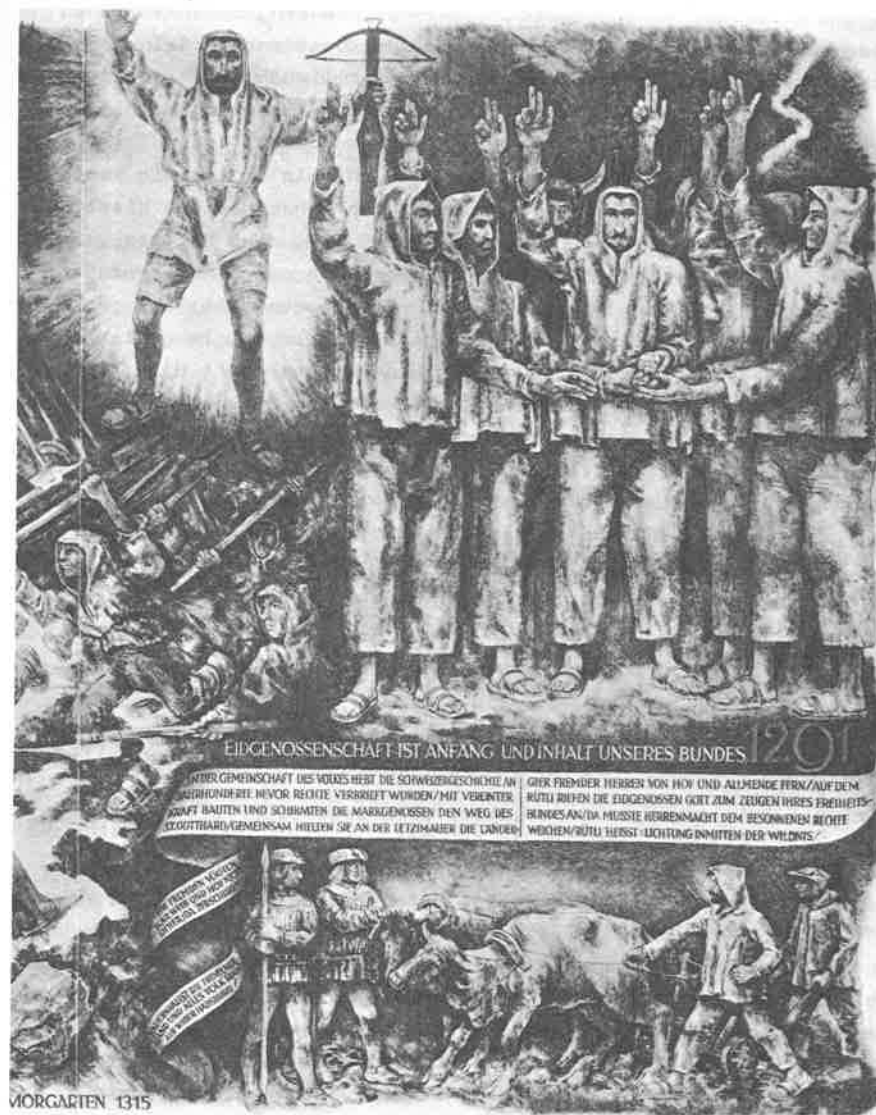
"fuhr über die höchsten Berge aus Osten ein wachsender Schein von Rosen, ein Leuchten hob an, ein stürmisches Fluten silberner Wellen, und aus dem Lichtgewoge schritt goldgelockt und triefend von Glanz ein Mann zu ihm herab, der nahm es, dass ihm die Sinne vergingen. Erwachend sah Mechthild den Jäger neben sich, sie war sein Weib und folgte ihm ins Tal, wo er einen Hof gründete." (35)

Der so nur in einer Erzählung inszenierbare Auftritt macht dem Leser klar, dass der Mann Tell ist - bei Inclin heisst er "Thietger". Ein zweites Mal tritt er dann aus dem Wolken, wenn es die Unschuld eines ganzen Volkes zu retten gilt:

"Da stieg ein Mann aus den Urner Bergen herab. Er trat aus dem Nebel heraus, ein Jäger von gewaltigem Wuchs, sein Fellgewand schimmerte, sein mächtiges Haupt strahlte vor Heiterkeit; er kam vom besonnten Rücken der Erde herab, der aus dem Meer des Nebels in die himmlische Bläue ragt. Er schritt dem Tale zu, der Nebel blieb hinter ihm aufgerissen [...]"(36)

Es fällt nicht einmal mehr auf, dass Inglin die Armbrust vergisst, die auch sein Tell später ja braucht: Für den Leser ist Tell mit der Armbrust zu einer zeichenhaften Einheit geronnen, in welcher das eine das andere immer mitbedeutet; erst Hodlers Bild, das hier "erzählt" wird, hat dies geleistet. Wie bei Schoeck fährt der urwüchsige Jäger nach vollbrachter Tat in den Himmel, man sieht ihn auf der Spur eines Wildes "durch die kalte Frühe steigen und über eine Kuppe im matten Gold des Morgenhimmels verschwinden"(37). Inglin geht damit noch über Hodler hinaus, den er so zitiert: bei Hodler ist der aufgerissene Hintergrund Tells noch blau-weiss, bei Inglin schon aus "mattem Gold".

Noch leichter als in ein dramatisches oder Prosa-Erzählkontinuum lässt sich Hodlers Tell natürlich als Bild-Zitat in Bildern einsetzen. Die von Hintergrund und Boden von Hodler selbst schon abgehobene Figur verträgt sich leicht mit anderen Bildsituationen, ihre plakative Flächigkeit tendiert selbst zum Plakat. Ins monumentale Wandgemälde von Otto Baumberger an der Landesausstellung in Zürich, das als Beispiel solch bildhaften Zitierens angeführt sei, wird Hodlers Tell in die Galerie vaterländischer Helden so hineingeklebt, dass er neben den Rütlichschwörern und über den Köpfen der Morgartenkrieger zu schweben scheint. Baumberger verzichtet zwar auf Hodlers Unter- und Hintergrund, betont dafür aber die hinter Tell hervorstrahlende Helligkeit: Tell auf dem Goldgrund geistiger Landesverteidigung. Obwohl das monumentale Fresko, solchermaßen aus einzelnen Figuren und Szenen additiv zusammengefügt, keinerlei bildnerische Kohärenz oder Makrostruktur besitzt, haben die zeitgenössischen Betrachter den Eindruck, "Seite um Seite eines riesigen Buches umzublättern, das die Geschichte selbst geschrieben hat"(38). Wie bei einer aus Schiller-Zitaten zusammengestoppelten Festrede appelliert gerade die In-



Otto Baumberger: Ausschnitt aus dem Fresko an der Landesausstellung 1939 (Beilage zum Erinnerungsbuch "die Schweiz im Spiegel . . ." Bd. 2)

Kohärenz der einzelnen Zitate an den Rezipienten, zwischen ihnen einen Zusammenhang zu stiften. Da dieser Zusammenhang kein logischer sein kann, bleibt er von einer bedenklichen Irrationalität.

Wie diese Irrationalität Schillers rational monologisierenden Tell in den Dreissiger Jahren zu verdrängen droht, ist später darzustellen (39). Hier ist nur zu belegen, wie in ihr die Konturen der beiden konkurrierenden vaterländischen Ornamente von Kissling und Hodler verschwimmen. Erkennbar bleibt aber, dass Hodlers Vorsprung mit der Zunahme der äusseren Bedrohung der Schweiz wächst. 1941 löst er auf der Briefmarke zu 60 Rappen den seit 1909 gebräuchlichen Kissling-Kopf als dominierendes Tellbild ab. Im gleichen Jahr des 650-jährigen Jubiläums der Eidgenossenschaft bringt ihn Caesar von Arx einmal mehr auf die Bühne. Sein Bühnenaufbau - auch hier wieder für das ganze Spiel eine Stube - ist auf den wiederum retardierten Auftritt Tells ausgerichtet, so dass er gemäss Regieanweisung als Hodler-Tell auftreten kann:

"Die Tür der Rückwand wird aufgestossen: Tell steht davor, so wie Ferdinand Hodler ihn gemalt hat - seine wuchtige Gestalt im lichteinigen Hirtenhemd und kurzer Hose hebt sich scharf ab von dem sattbraunen Ton des Türholzes - Helle strahlt von ihm aus und breitet sich über die ganze Bühne.

Alle jauchzen ihm zu: 'Tell!!!!'

Die Frau rennt mit den Knaben Tell hinauf zur Tür, sinkt Tell an die Brust.

Tell legt wortlos den Arm um die Frau, die Armbrust wie einen Schild vor sich haltend - den anderen Arm um die eng an ihn gedrückten Knaben legend.

Das Volk verharret in stummer, aber begieriger Erregung, dass Tell spreche." (40)

Von Arx begnügt sich nicht mit dem Hodler-Auftritt, sondern verwandelt Tell in sekundenschneller Metamorphose aus einem Tyrannenmörder in einen pater patriae, an den sich Frau und Kinder eng anschliessen - die dramatische "Rührung" des 18. Jahrhunderts feiert in diesem Augenblick sentimentale Auferstehung. Auf dem Weg über sie ist Hodlers Bild zu Kisslings Denkmal geworden. Das patriotische Zeichensystem differenziert hier zwischen dem trotzigem Hodler und dem gütigen Kissling, sozusagen zwischen der Aussen- und der Innenpolitik. Es ist klar, dass im dritten Teil des Stücks, der mit 1941 in der Gegenwart spielt, der Trotz gegen die äussere Bedrohung im Vordergrund steht. Darum verwan-

delt sich der Tell, nun Wachtmeister einer Territorialkompagnie, wieder zurück in einen aktualisierten Hodler-Tell, der statt der Armbrust das Gewehr umklammert:

"Tell springt auf den Tisch - seine ausgestreckte Hand hält das Gewehr umklammert, so wie sie im ersten Teil die Armbrust umklammert hielt - er spricht in flammender Entschlossenheit: [..]." (41)

Hodlers Tell erweist sich in seiner Rezeption als gegen nationalistischen Missbrauch genau so wenig abgedichtet wie Schillers Drama. Seine Brauchbarkeit geht darauf zurück, dass er selbst Teil der Wirkungsgeschichte Schillers ist und so immer auch an ihren Siegeszug erinnert. In der Zeit, in der Hodlers Bild entsteht, beginnt nämlich jene eigentliche Wirkungsgeschichte der Wirkungsgeschichte, in der beispielsweise die Schillerfeiern von 1905 diejenigen von 1859 erinnernd verklären. Die unterschiedliche Umsetzung des Schiller-Dramas in die bildende Kunst bei Stüchelberg, Kissling und Hodler zeigt diesen Prozess im bildlichen Medium auf engstem Raum. Er spielt sich in jener Zeit ab, wo der durch die integrativere Rütli-Szene schon immer bedrohte Tell allmählich ins immer differenziertere Aufgebot vaterländischer Helden eingereiht wird. Es charakterisiert diese Etappe der Schiller-Rezeption am besten, dass ihr das Drama trotz aller zitierbaren Sentenzen noch zuwenig brauchbar ist. War Schiller für Gotthelf und auch für Keller noch unentbehrlich, um die eigene Auffassung Tells dem Leser zu kommunizieren, so scheint er hier schon fast ein Kommunikationshindernis. Nur abgelöst von jener Szene, die ihn in der hohlen Gasse trotz allem zum eindeutigen Mörder macht, kann Tell als vieldeutiges Zitat-Bild einen neuen Siegeszug beginnen. Fast eine Parodie zu Kellers Traum von der "Identität der Nation", tritt Hodlers Bild unter das "lebendige Volk", um seine Identität zu befestigen.

6. Robert Walsers prosaischer Tell.

6.1. Wirkungsgeschichte der Wirkungsgeschichte. Zu den Schillerfeiern von 1905.

Die Zeit trägt Matrosenkleid und Schillerkragen. Ganz Deutschland feiert den hundertsten Todestag Schillers, nun auch die organisierte Arbeiterschaft (1). Die Zahl der Aufführungen seiner Dramen, die schon längst die meistgespielten Deutschlands sind, verdoppelt sich im Jubiläumsjahr - beliebtestes Stück ist der "Tell" (2). Es kann hier nicht im einzelnen dargestellt werden, wie sich in Deutschland die Schillerfeiern zum Kraftakt verhärten, wie sich der imperialistische Anspruch auf Weltgeltung an den Feiern für den Weltbürger zeigt, wie sich der Schillerkragen zum Matrosenkleid trägt. Hugo von Hoffmannstal zum Beispiel versucht im "Berliner Tagblatt" beides unter dem Titel "Der Zeitgeist" zu verbinden - gemessen an anderen Festreden und Festartikeln vom Mai 1905 erscheint sein Artikel sogar noch recht zurückhaltend:

"Etwas treibt die Deutschen immer wieder zu ihm [Schiller] zurück; und nun, da sie Schiffe bauen, tun sie vielleicht zum ersten Mal etwas, das ihn wirklich feiert; denn seine Werke gleichen am meisten von allen Dingen der Erde den grossen Schiffen, deren Wucht Schönheit und deren Dasein Bewegung ist, die immer ihr Ziel wissen, nie ins Ungewisse schweifen, Länder an Länder binden und vorwärts strebend den Rand der Erde adeln."(3)

Schiller liefere nun nicht mehr die "mahnenden Dichterstellen, wie 'seid einig, einig, einig!'", führen viele Festredner ähnlich aus (4); statt den bürgerlichen Wunsch nach nationaler Einheit wie noch 1859 legitimiert er nun den imperialistischen Wunsch nach nationaler Grösse. Hoffmannstals Vergleich macht Schillers weitverbreitete Werke nicht nur zu deren Sendboten, er legitimiert viel handfester und konkreter den deutschen Flottenbau, der sich seit 1898 in vollem Gang befindet - von ihm führt ein gerader Weg in den ersten Weltkrieg. "1905, beim hundertsten Todestag, dröhnte um den Dichter die imperialistische Blechmusik des Nationalismus", hat Ernst Bloch zutreffend festgestellt (5); dafür ist - möchte man beifügen - die musikalische Untermalung der Hochzeitsfeier im "Martin Salander" zwanzig Jahre zuvor Kellers dichterische Prognose.

Im Olymp nach den deutschen Schillerfeiern.



Goethe: „Bei den Göttern, Freund -- wie siehst Du aus?“
Friedrich von Schiller, Lt. d. R.: „Excellenz, melde mich gehorsamst von meiner „Verberrlichung“ im deutschen Reiche zurück.“

Der Nebelspalter.

Illustriertes humoristisch-satirisches Wochenblatt. Zürich, 31. Jg. No. 19, 13. Mai 1905.

Die grellen Töne deutscher Festlichkeit haben in der Schweiz nur ein gedämpftes Echo. Beispielhaft, wie im Kursaal von Montreux die deutschen Vereine mit den als "Marmor-Gruppen" angekündigten lebenden Bildern aus dem "Tell" fast völlig unter sich bleiben (6). Die Schweiz nämlich will die Welt nur als Markt erobern; als Gütezeichen und gleichzeitiger Beleg für die Verbreitung des Tell-Mythos tragen die Schweizer Waren des 20. Jahrhunderts eine exportfördernde Armbrust, die aus Hodlers Bild stammen könnte. Wenn die Schweizer Schiffe bauen, so dienen diese nur dem Tourismus: 1905 beschliesst die Schifffahrtsgesellschaft des Vierwaldstättersees, als Zeichen der Anerkennung für den Dichter des "Tell" ein grosses Dampfschiff auf den Namen "Schiller" zu taufen. Es wird 1906 in Dienst gestellt. 1908 folgt ein gleich grosser Dampfer mit dem Namen "Wilhelm Tell" (7), welcher das alte Schiff gleichen Namens aus dem Jahr 1864 ablöst. Die Ausläufer der beiden Schiller-Wellen von 1859 und 1905 reichen also bis in den Bau von Ausflugsdampfern hinein; bezeichnend aber für die sich anbahnende Abkoppelung des "Tell" von "Schiller", dass nach 1905 beide als zwei verschiedene Schiffe den Vierwaldstättersee befahren.

Die Begeisterung für Schiller hält sich 1905 in der Schweiz in Grenzen, schliesslich hatte man schon im Jahr zuvor den hundersten Geburtstag seines "Tell" mit zahlreichen Aufführungen gefeiert. Noch stärker als in Deutschland bleiben die Feiern auf die kulturelle Elite beschränkt. Indikator einer sich verengenden Öffentlichkeit: Schiller zieht vom Marktplatz in die Säle ein (8). So heisst es über das Publikum der Zürcher Feier in der "Neuen Zürcher Zeitung":

"Fast das ganze gebildete Zürich war vertreten, in ehrenvoller Weise auch die Frauen. Die Galerien waren geschmückt mit studierender Jugend in farbenfreudigem Wicse." (9)

Die Korpsstudenten allein bestreiten den Festumzug, und ein Bundesrat spricht zur Versammlung im Tonhalleaal, welche der Lesezirkel Hottingen organisiert hat (10). Zeichen des Festtages - und der kulturellen Säkularisation: die Kirchenglocken werden geläutet, und die Banken bleiben am Nachmittag geschlossen (11). Die von dieser Feierlichkeit ausgeschlossenen Schichten verzichten aber nicht darauf, in bezeichnender Ambivalenz am bürgerlichen Fest

Dienstag, den 9. Mai 1905

„Schillerfeier“

nachmittags bleiben unsere Bureaux und Kassen

geschlossen.

Kassaschluss: Vormittags 11 Uhr.

Aktiengesellschaft Leu & Co.
Bank in Baden, Filiale Zürich.
Bank in Zürich.
Eidgenössische Bank (Aktiengesellschaft).
Schweizerischer Bankverein.
Schweizerische Kreditanstalt.
Schweizerische Volksbank.
Zürcher Kantonalbank.
Gewerbebank Zürich.
Hypothekbank Winterthur, Filiale Zürich.
Hypothekbank Zürich.
Incasso- und Effectenbank Zürich.
Leihkasse der Stadt Zürich.
Leihkasse Enge.
Leihkasse Neumünster.
Schweiz. Lebensversicherungs- u. Rentenanstalt.
Schweiz. Sterbe- u. Alterskasse, Filiale Zürich.
Schweizerische Vereinsbank, Filiale Zürich.
Spar- und Leihkasse Aussersihl-Wiedikon.
Sparkasse Neumünster.
Sparkasse der Stadt Zürich.
Zinstragender Sparhafen Zürich.
Zürcher Depositenbank.
Julius Bär & Co.
Dätwyler & Cie.
Escher & Rahn.
Guhl & Co., Bankcommandite.
Gyr, Krauer & Cie.
Engler & Co.
Meyer, Grob & Cie.
J. Rinderknecht.
Schläpfer, Blankart & Co.
Schoop, Reiff & Co.
Alfred Schnpissler & Co.
Vogel & Cie.
E. Suter.
O. Zschokke & Cie.

Inserat in der "Neuen Zürcher Zeitung", 9. 5. 1905.

doch zu partizipieren; das sozialdemokratische "Volksrecht" widmet ihm einen Leitartikel, der am Schluss einen "lebendigen Schiller" an die Seite der Arbeiterschaft stellt, am Anfang aber die rhetorische Frage aufwirft:

"Ist der grosse Versöhnungstag hereingebrochen? Sind die Klassen und Klassengegensätze plötzlich verschwunden? Ist das Volk, das gestern noch aus zwei Nationen bestand, die in erbittertem Kampfe sich gegenübertraten, über Nacht das einzige Volk von Brüdern geworden, die in keiner Not sich trennen und Gefahr?"(12)

In Zitat aus dem Rütlichwur, den Bundesrat Forrer am gleichen Tag einmal mehr zur "idealen Verfassung des Schweizerbundes" erhebt (13), hinterlässt als Form des Diskurses schon jenes bürgerliche Bildungsgut seine Spuren, in das man sich noch nicht integrieren will.

Carl Spitteler sieht schon im Februar 1905 voraus, dass die Schillerfeier sich auf den engen Knäuel der kulturellen Elite beschränken wird. Seine dramatische Satire "Rede des Dr. Michel Genialowitz Moderne Fritz an der Schillerfeier", die in der "Neuen Zürcher Zeitung" erscheint, spielt sich in einer "festlich geschmückten Kirche" ab:

"Auf den Bänken des Schiffes Publikum. Eine Schillerbüste. Feierlicher Einzug der vereinigten Realisten, Naturalisten, Primitivisten, Symbolisten, Jem'enfautisten, Verlainianer, Baudelairianer, Finesièmecler, Dekadenten, Neuromantiker, Modernen, Jungen, Nichtmehrjungen, Freien Bühneler, Ueberbrettler, Kabarettler und so weiter, hinter ihrem Dirigenten und Regisseur Kapellmeister Streber."(14)

Einer Festgemeinde, in welcher der Festredner und der Chor ständig Schiller und Goethe verwechseln, fällt schliesslich die Schillerbüste selbst ins Wort, indem sie gegen die versammelten Tendenzen der Gegenwartsliteratur loszieht: gegen den sich als "Nachfolge Schillers" gebärdenden "grinsenden Hohn gegen das Erhabene, das Grosse, das Gesunde" und gegen "die Vermietung der Literatur in einen knechtischen Fremddienst"(15). Ganz ähnlich wie Karl Kraus, dessen Reaktion auf die Schillerfeiern gesondert darzustellen sein wird, kann auch Spitteler für seinen satirischen Angriff auf die verlogene Moral von "Cliques, Banden und Reklamen, euren internationalen Geschäftchen und Rückversicherungen"(16) nur auf dem Boden einer eigenen Moral Halt finden, die beansprucht, das wirkliche

Erbe Schillers zu vertreten. Ulrich Knurr, ein schweizerischer Verwandter von Kraus' Nörgler, hat als Haltung zu der Schillerfeier am Schluss nur noch ein moralisches Rezept:

"Sich einschliessen, die Fensterläden zu, und das Schämen lernen."(17)

Die Schillerbüste bleibt aber an den Feiern vom Mai 1905 im Gegensatz zu jener Hauptprobe, die Spitteler satirisch veranstaltet, stumm. Kennzeichnend für die Schillerfeiern von 1905 wird gerade, dass sie nicht so sehr auf Schiller als auf die Schillerfeiern von 1859 zurückgreifen. In Deutschland wird die Integration von 1859 bruchlos in die Expansion von 1905 überführt. Als entsprängen sie einem vorgeschriebenen Schema, erinnern sich sehr viele Festreden an die vereinheitlichende Kraft der Feiern von 1859 als einem Versprechen für die Zukunft, das nun, 1905, eingelöst sei:

"[...] jauchzend wurden wir an einem Tage uns wieder bewusst, dass wir trotz aller äusserlichen Zerrissenheit und Ohnmacht eins seien, ein einzig Volk von Brüdern, das eine grosse nationale Zukunftsaufgabe noch zu lösen bestimmt sei."(18)

Die Kontinuität der nationalen Sendung von 1859 bis 1905 lässt sich nicht nur mit "Tell"-Zitaten untermauern: Der Göttinger Festredner Edward Schröder krönt seine Rede mit dem dreifachen Hoch auf Kaiser Wilhelm II., der im "Schillerjahr" 1859 geboren sei (19). Indem sie unter dem Titel "Schiller in dem Jahrhundert nach seinem Tode" die Wirkungsgeschichte Schillers nachzeichnet, begründet sie zusammen mit anderen ähnlichen Reden die Wirkungsgeschichte als neue germanistische Disziplin. Im Anschluss an die Schillerfeiern von 1905 wächst auf diesem nationalistischen Boden das monumentale Werk von Albert Ludwig, "Schiller und die deutsche Nachwelt", welches - so selbst ein Teil der Wirkungsgeschichte Schillers - diese gewissermassen von aussen zu überblicken und bis ins letzte Detail positivistisch nachzuzeichnen sucht (20). So wird unfreiwillig wissenschaftlich untermauert, was die Festreden zu Schiller schon immer bestimmt hat, was aber im verklärenden Rückbezug der Feiern von 1905 auf diejenigen von 1859 im engeren

Sinn greifbar wird: die Wirkungsgeschichte ist immer auch Wirkungsgeschichte der Wirkungsgeschichte (21). Die Rezeption verselbständigt sich gegenüber dem Werk und wird als quantitative Grösse allein schon zum Kriterium seiner Qualität gemacht (22). Indem sie sich um sich selbst zu drehen beginnt, entrückt die Wirkungsgeschichte den Gegenstand ihrer Verehrung in mythische Gegenden: immer gleich fern und doch nah. Gerade die produktiven Leistungen, zu welchen die "Tell"-Rezeption die bildende Kunst der Zeit anregt, sind Indiz dieser Verselbständigung der Rezeption. Das Werk selbst verschwindet hinter ihr oder behauptet sich als konkrete Einheit nur gegen sie, als Widerstand.

Dies gilt auch für die schweizerischen Feiern von 1905, indem sie sich entweder über die spezifisch schweizerische Wirkungsgeschichte Schillers beugen oder in seiner übernationalen Wirkung die kulturelle Einheit der Schweiz mit Deutschland belegen. Die "Neue Zürcher Zeitung" erinnert beispielsweise in einem Feuilleton an den verstorbenen schwäbischen Dichter Johann Georg Fischer, der in seinem Leben 24 Festreden auf Schiller gehalten habe (23) - Wilhelm Raabe hat ihm in seinem "Dräumling", der im Schillerjahr 1905 eine dritte Auflage erlebt, ein literarisches Denkmal gesetzt: der Stuttgarter Schulmann ist das Urbild von Raabes Rektor Fischarth (24). Umgekehrt erinnert man sich in Deutschland an die schweizerische Wirkungsgeschichte Schillers. In seiner Berliner Festrede verkündet der Literaturhistoriker Erich Schmidt:

"Die Eidgenossen erblicken im monumentalen Geschenk eines stammverwandten Alemannen die höchstmögliche dichterische Verklärung der Heimat; sie haben ihm dafür das Bürgerrecht verliehen, und der Staatsschreiber ihrer Poesie hat mit herrlichen Worten den Ehrenbrief ausgefertigt, als dem Mythenstein am Vierwaldstätter See der Name 'Schiller' eingegraben ward. Allen Deutschen ist er ein Halt in der Diaspora."(25)

Auch Joseph Viktor Widmann erinnert im Feuilleton des "Bund" an Keller, ohne ihn aber gleich zum "Staatsschreiber" zu stempeln. Vielmehr fordert er dazu auf, das Tellspiel im "Grünen Heinrich" und den Mythenstein-Aufsatz wiederzulesen (26). Aus dem Prolog Kellers von 1859 zitiert sein Artikel zwar die Stelle, wo Keller das Schiller-Zitat variiert: "Ein einig durchgebildet Volk von

Männern", ohne aber die Hoffnung Kellers auf die Verschmelzung von Fest und Arbeit zu übernehmen; dafür behauptet der Artikel, man habe seit 1859 auf dem Feld der ästhetischen Erziehung Fortschritte gemacht. Dagegen spricht allerdings, dass man 1905 an der Berner Feier im Münster einfach Kellers Prolog von 1859 vortragen lässt - der "Bund" findet am nächsten Tag, er eigne sich wohl doch nicht recht zum Rezitieren (27). Der Versuch, Kellers eigenständige Schiller-Rezeption zum ganz und gar schweizerischen Mythos zu erheben, scheitert an seinem konkreten, zeitbezogenen Werk.

Die Zürcher Schillerfeier hat eine andere, augenfälligere und eigenständig schweizerische Pointe: an der akademischen Feier wird dem Schöpfer des Altdorfer Tell-Denkmals, Richard Kissling, der Doktor "honoris causa" verliehen. Er wird den Studenten vorgestellt als

"einer der wenigen Doktoranden, der mit einer glänzenden Dissertation beweisen konnte, dass es auch Doktorarbeiten gebe, die weit über die Grenzen des Landes Aufsehen erregen."(28)

Stüchelberg hatte schon 1883, kurz nach der Einweihung seiner Gemälde in der Tellskapelle, den Ehrendoktor der Universität Zürich entgegennehmen können (29). Wenn nun auch Kisslings Tell-Denkmal als Doktorarbeit von internationalem Ruf mit akademischen Ehren bedacht wird, so beweist sich damit nicht so sehr die Grosszügigkeit der herrschenden Kulturpolitik, sondern vielmehr, dass auch sie von chauvinistischen Zügen nicht frei ist. Die schweizerische Wirkungsgeschichte von Schillers "Tell" segelt im Jahr 1905 in der Art, wie sie diese Wirkungsgeschichte verklärt, im gefährlich seichten Fahrwasser des nationalen Sendungsbewusstseins.

Das Verhältnis zwischen den Schillerfeiern von 1859 und 1905 ist auch eines zwischen Generationen. Der Aufruf des Berner Komitees von 1905 stellt fest, der hundertste Geburtstag Schillers sei "heute noch eine hehre Erinnerung der Schülergeneration von 1859, weil sie mit ihren Sammlungen das Rütli kaufte" (30). Auch der neuen Generation von 1905 soll mit einer gleichen Spendenaktion,

nun aber zugunsten der "Schweizerischen Schillerstiftung", die man für notleidende Künstler nach deutschem Muster gründet, das Fest zum Ereignis werden. Der Unterschied zwischen 1859 und 1905 liegt hier nur im viel stärkeren Interesse des Staates an einer so betriebenen Kulturpolitik: als Gegenleistung für die Spenden verschenkt 1859 das Zürcher Festkomitee 25'000 Exemplare des "Tell" an die Schuljugend, 1905 sind es Bund und Kantone, die gleich 220'000 Exemplare verteilen. So eröffnen die periodisch wiederkehrenden Schillerfeiern die Möglichkeit, rund alle fünfzig Jahre die jeweilige Schüलगeneration mit dem "Tell" neu zu imprägnieren.

Da droht Uebersättigung. Albert Ludwig beklagt, die Interessen der Jugend hätten sich von Schiller abgewandt:

"Von selber horchen die Jungen auf, wenn man ihnen von schwimmenden Minen und Torpedokonstruktionen erzählt, für "Maria Stuart" und die "Jungfrau von Orleans" sind besonders Sekundärer - mit denen sie gelesen werden - bedeutend schwerer zu interessieren."(31)

Schiller als nationalpädagogisches Schlachtschiff droht in den Untiefen des Schulbetriebes festzufahren. Denn dass er der "Held der Jugend" sei, ist nicht nur ein festredner-Topos; Schiller ist in allen Lehrplänen fest verankert. Schon der grüne Heinrich hatte in der Schule den "Tell" in einem Aufsatz nachzuerzählen. Der "Bund" bringt am Vorabend der Schillerfeier eine entsprechende "Schuljugend-Erinnerung":

"Mit besonderem Grausen denke ich an die 'Behandlung' des 'Wilhelm Tell' zurück; dieses Drama wurde nämlich nicht etwa in diesem deutschen Gymnasium vernachlässigt, vielmehr mit erschreckender Gründlichkeit durchgekaut, gründlicher als irgend eines von den anderen. Ein halbes Jahr lang schrieben wir nur Aufsätze über Tell, Melchthal, Stauffacher - kurz keiner wurde verschont. Leider beschränkte sich das Eindringen in die grossartigen Schönheiten des Werkes darauf, dass wir die Gedanken, die der Dichter in seine herrlichen Verse gegossen hat, in unserer schlechten Prosa wiederholen mussten. Der betreffende Lehrer wachte ängstlich darauf, dass ja nicht eine Verszeile bei diesen Übungen vergessen würde!"(32)

Die Schulaufgabe hat sich auch Robert Walser mehrmals gestellt. 1907 erscheint vom Autor von "Fritz Kochers Aufsätzen" ein "Tell in Prosa".

6.2. "Bewegungsfreiheit". Robert Walsers Tell.

"Tell in Prosa."

"Hohlweg bei Küsnacht.

Tell (tritt zwischen den Büschen hervor): Durch diese hohle Gasse, glaube ich, muss er kommen. Wenn ich es recht überlege, führt kein anderer Weg nach Küsnacht."(33)

Hundert Jahre nach Schiller tritt Tell wieder "zwischen den Büschen hervor", um Hodlers Wolkenauftritt vergessen zu machen. Nicht einmal der sichere Sprachgestus, mit dem Schillers Tell seinen Zuschauer auf die Naturszenenerie weist, ist ihm aber gestattet; das "ich", das hier auftritt, bringt sich nur im Selbstzweifel zur Sprache: "glaube ich", "wenn ich es recht überlege". Walser ergänzt die zum Zitat verkommenen Schillerverse mit einem kommunikativen Vorzeichen, das sich zu ihrem Inhalt negativ verhält: "glaube ich" - "muss er". Die Tragfähigkeit des "muss" wird gerade dadurch in Frage gestellt, dass der Text auf ihm insistiert:

"Hier muss es sein. Es ist vielleicht ein Wahnsinn, zu sagen: Hier muss es sein, aber die Tat, die ich vorhabe, bedarf des Wahnsinns."

Aus Schillers "Hier vollend ich's" setzt Walsers Tell das "es" zum Subjekt seines "muss", hinter dem sein "ich" verschwindet. Aber auch so bleibt der Satz nicht gesetzt: von Tell als Selbstzitat gewissermassen ausprobiert, entlarvt er sich in seiner Unbedingtheit als "Wahnsinn" - "vielleicht". Noch eher als die Tat zu vollbringen ist es ein Wahnsinn, sie zu formulieren. Die Selbstzweifel des "ich", das sich bisher nur in Nebensätzen zum Subjekt gemacht hat, werden für den Leser zum Sprachzweifel: wem soll er vertrauen: diesem sich entziehenden "ich" oder den verfestigten Formeln der ihm von aussen her in den Mund gelegten Schillersprache, dem "glaube ich" oder dem "muss er"?

Als müsste er sich selbst viel mehr als seine Tat rechtfertigen, entfaltet Walsers Tell nun den konkreten Gehalt von Schillers Kürzel "Ich lebte still und harmlos" und macht es durch den Wechsel des Tempus zur Vor-Gegenwart seiner Tat:

"Diese Armbrust ist bis jetzt nur auf Tiere gerichtet gewesen, ich habe friedlich gelebt, ich habe gearbeitet, und wenn ich müde von der Anstrengung des Tages gewesen bin, habe ich mich schlafen gelegt."

Im additiven Aufzählen, mit dem das friedliche Leben als Normal-situation ausgebreitet wird, schleicht sich als Monotonie schon tendenziell jene Entfremdung ein, die aus der hier positiv gewerteten "Arbeit", "Anstrengung" und "Müdigkeit" erwachsen kann. Nur als Sonderfall dieser normalen Arbeit erscheint die "Anstrengung" jener Tat, die Tell vorhat. Damit rückt für Walsers Tell zusammen, was für Schillers Tell noch durch einen Bruch getrennt ist, der seine Tat erst geschichtsphilosophisch legitimiert: die Idylle und die Entfremdung. Walsers Tell vermeidet diese geschichtsphilosophische Dimension und ihre geronnene sprachliche Form gleichermaßen, wenn er nicht dem fiktiven Vogt das "Fort musst du, deine Uhr ist abgelaufen", entgegenschleudert.

Stattdessen sucht er mit dem Leser die Verständigung über die Motive des Vogts, der nur in der dritten Person erscheint:

"Wer hat ihm befohlen, mich zu stören, auf wessen Veranlassung hat er mich drücken müssen? Seine böse Stellung im Land hat es ihm eingegeben."

Indem sie Gessler zum Objekt dieses "muss" macht, zielt die Frage auf ein hinter ihm stehendes Subjekt, das er selbst nicht sein kann. Gessler ist kein Subjekt, damit auch kein Adressat eines - wenn auch fiktiven - Dialoges. Die Antwort, die Tell gibt, kehrt die Passage bei Schiller, die sie paraphrasiert, um: nicht der Kaiser oder Gott haben Gessler in sein Amt eingesetzt, das er nur persönlich missbraucht hat, sondern seine "Stellung" im Land selbst ist "böse". Das moralische Urteil trifft Gessler nicht als Person, sondern als Rolle. In ihr befangen "muss" er durch die hohle Gasse kommen. Ihm steht ein Tell gegenüber, der in gleicher Weise der eigenen Rolle verhaftet bleibt, aber um diesen Rollenzwang weiss:

"(Er setzt sich auf einen Stein.) Tell lässt sich beleidigen, aber nicht am Hals würgen. Er ist Herr, er darf meiner spotten, aber er hat mich an Leib, Liebe und Gut angegriffen, er hat es zu weit getrieben."

Es überrascht, wie weit Tell die Rolle Gesslers als "Herr" zu fassen bereit ist: "Beleidigung" und "Spott" scheinen als normaler Ausdruck dieser Rolle für einen Tell tolerierbar, der seine nicht benannte Rolle als Knecht akzeptiert. Erst wenn Gessler die Integri-

tät dieser Knecht-Rolle verletzt und Tell existenziell bedroht, ihn "am Hals würgt", ist Tell seinerseits gezwungen, Gesslers Existenz anzugreifen. Walser setzt so eine Symmetrie der Rollen, wo Schiller eine Symmetrie der Personen dadurch von vorneherein ausschliesst, dass Tell aus Liebe zu seinen "unschuldigen Kindlein" stellvertretend für sie und damit für das Ganze handelt, während Gessler als eigennütziges Individuum allein bleibt. Fast wie dieser Gessler bleibt Walsers Tell in seinem Monolog allein; er handelt für "Leib, Liebe und Gut" und kehrt damit Schillers Wert-hierarchie um, indem er die betroffene eigene Existenz an die erste Stelle setzt. Nur in diesem Werthorizont kann er handeln; ja, seine Ueberlegungen sind eigentlich schon die Tat, weil sie dem Leser dieses Rollenverhältnis sichtbar gemacht haben - Gessler "ist schon erschossen durch den Gedanken":

"Heraus aus dem Köcher! (Er nimmt einen Pfeil heraus.) Der Entschluss ist gefasst, das Schrecklichste ist getan, er ist schon erschossen durch den Gedanken. Wie aber? Warum lege ich mich in den Hinterhalt? Wäre es nicht besser, vor ihn hinzutreten und ihn vor den Augen seiner Knechte vom Pferd herunterzuschlagen? Nein, ich will ihn als ahnungsloses Wild betrachten, mich als Jäger, das ist sicherer. (Er spannt den Bogen.)"

Weil die "Gedanken" als eigentliche Tat dem Leser schon veröffentlicht sind, verzichtet Tell auf eine öffentliche Tat "vor den Augen seiner Knechte". Der Hinterhalt ist aber nicht nur Bedingung für den praktischen Erfolg der Tat, er garantiert als Distanz auch, dass Tell Gessler gegenüber nicht plötzlich aus der Rolle fällt. Schillers Metapher "ich laure auf ein edles Wild" wird hier zum Rollenverhältnis, in welchem sich das "Herr"- "Knecht"-Verhältnis umkehrt in ein "Jäger"- "Wild"-Verhältnis. Konkrete Negation: der "Jäger" Tell, den Hodler und seine Wirkungsgeschichte in immer mythischere Wolkengegenden entrückt, sucht hier in der "Jäger"-Rolle für seine Tat festen Boden unter den Füßen. Die in der Wirkungsgeschichte Schillers verfestigten Sentenzen "Auf diese Bank von Stein will ich mich setzen", "Komm du hervor, du Bringer bitterer Schmerzen", "Will zur Rache er jetzt den Bogen spannen", werden als Handlungsanweisungen in ihre pragmatische Funktion wieder eingesetzt: Tell "setzt sich auf einen Stein", "nimmt einen Pfeil heraus", "spannt den Bogen". Rede ist wieder Handlung.

Nur nebenher streift Tell die geschichtliche Dimension seiner Tat, welche die schweizerische Schillerrezeption immerhin zum Startschuss einer nationalen Heilsgeschichte erhoben hat:

"Mit der friedlichen Welt ist es nun vorbei, ich habe auf das Haupt meines Kindes zielen müssen, so zielen ich jetzt auf die Brust des Wüterichs. Es ist mir, als hätte ich es bereits getan und könnte nach Hause ziehen; was im Geist schon geschehen ist, tun die Hände hinterher nur noch mechanisch, ich kann den Entschluss verzögern, aber nicht brechen, das müsste Gott tun."

Die Tat, die im Geist bereits geschehen ist, verselbständigt sich hier zusehends gegenüber den Händen, die sie nur noch "mechanisch" auszuführen haben. Deshalb wirkt Tell in dieser Passage wie ein Schauspieler des "Tell": schon leicht müde wartet er auf seinen Auftritt, um dann möglichst schnell nach Hause gehen zu können. Das Rollenspiel ist Arbeit. Indikator ihrer Entfremdung ist, dass der Anstoss, sie wieder aufzunehmen, von aussen kommen muss:

"Was höre ich. (Er horcht.) Kommt er schon? Hat er es eilig? Ist er so ahnungslos? Das ist das Eigentümliche an diesen Herren, dass sie ruhigen Herzens Jammervolles begehen können."

Tell denkt sich in die Rolle Gesslers hinein, sein innerer Monolog ist hier eigentlich der nicht gehaltene Monolog Gesslers. Es gelingt ihm nicht wie Schillers Tell, seinen ahnungslosen Gegner auf Distanz zu halten; Tells Reaktion auf seine eigenen Sätze bezeichnet die Identifikation mit Gesslers Ahnungslosigkeit und die Furcht vor dieser Identifikation gleichermaßen:

"(Er zittert.) Wenn ich jetzt den Schuss verfehle, so muss ich hinabspringen und das verfehlete Ziel zerreißen. Tell, nimm dich zusammen, die kleinste Ungeschicklichkeit macht dich zum wilden Tier."

Walsers Tell zittert beim Zielen auf Gessler so, wie Schillers Tell nur in der Apfelschussszene zittert, beim Zielen auf das eigene Kind. Ein Fehlschuss, mit dem Schillers Tell hier gar nicht erst rechnet, würde das Rollenspiel gefährden, als welches der Schuss erst gelingen kann: der "Jäger" Tell würde selbst zum "wilden Tier". Potentiell sind die Rollen Tells und Gesslers austauschbar; es gilt, als "Tell" nicht aus der Rolle zu fallen: "Tell, nimm dich zusammen."

Wieder wird ihm dies durch einen Anstoss von aussen erleichtert, der Fortgang der Szene zwingt zum Weiterspielen:

"(Hornruf hinter der Szene.) Wie frech er durch die Länder, die er erniedrigt, blasen lässt. Er meint, herrisch zu sein, aber er ist nur ohne Ahnung. Er ist sorglos wie ein tanzendes Kind. Hundertfacher Räuber und Mörder. Er tötet, wenn er tänzelt. Ein Ungeheuer muss in der Ahnungslosigkeit sterben."

Der Satz "Er meint, herrisch zu sein, aber er ist nur ohne Ahnung" impliziert sein Gegenteil: wer, wie Tell, um den prekären Rollenzwang des "herrisch"-Seins weiss, kann nicht "Herr" sein wollen. Dies hat Tell Gessler voraus, dies auch teilt er dem Leser mit, indem er Gesslers "Ahnungslosigkeit" immer wieder betont. Fast gewaltsam muss Tell sich ihr gegenüber die Gewalttätigkeit Gesslers in Erinnerung rufen, um ihn nicht als "sorgloses, tanzendes Kind" mit dem eigenen beim Apfelschuss zu verwechseln: "Hundertfacher Räuber und Mörder". Erst in der Gegenüberstellung von beidem, des ästhetischen Bildes und der brutalen Realität, gelingt es Walsers Tell, seinen Gessler auf die Distanz einer knappen, alliterierenden Formel zu bringen: "Er tötet, wenn er tänzelt". Der Tanz, ein zentrales Bild Walsers für ästhetische Freiheit, pervertiert bei Gessler zum "Tänzeln", die grosse Bewegung wird klein, das "wilde Tier", das er zu spielen hat, wird eins mit seinen Pferden.

So holt Walser an dieser zentralen Stelle Schiller ein, von dem er sich dem Wortlaut nach weit entfernt hat: auch bei ihm ist Gesslers Machtstandpunkt ein anti-ästhetischer. Das "muss", mit dem Walsers Tell nun auf den Anfang seines Monologs zurückgreift, erhält so eine sichere Begründung: als "Ungeheuer" "muss" Gessler "in der Ahnungslosigkeit sterben" - und wegen ihr. Jetzt kann Tell aus eigenem Antrieb handeln:

"(Er macht sich zum Schuss bereit.) Jetzt bin ich ruhig. Ich würde beten, wenn ich weniger ruhig wäre. Ruhige wie ich erledigen Pflichten."

In seiner Allgemeinheit fast eine Sentenz, macht der letzte Satz Tells Handlung zur "Pflicht", zu jenem "Geschäft", das auch für Schillers Tell der Mord ist.

Es entspricht der inneren Logik des schon längst gefassten Entschlusses, dass diese "Pflicht" in lakonischer Kürze erledigt werden kann. Nur einige knappe Regieanweisungen an den Leser genügen, die Szenerie ist hinlänglich bekannt - Resultat der hundertjährigen Wirkungsgeschichte Schillers:

"(Der Landvogt mit Gefolge auf Pferden. Prachtvoller Auftritt. Tell schießt.) Du kennst den Schützen. Frei ist das Land von dir.(Ab.)."

Noch in den letzten Sätzen bricht Walsers Monolog die zu Phrasen verhärtete Schiller-Rede auf: das "Du kennst den Schützen" entbehrt ohne Schillers Fortsetzung "suche keinen andern!" des Triumphs, den Hodlers Tell verabsolutiert und verallgemeinert. Dafür mischt sich ins nicht kommentierte Sterben Gesslers ein Unterton von tragischer Ironie: Tell spricht Gessler - bei Walser erstmals - als ein "Du" an, das Tell "kennt", aber nur als "Schützen". Der gleiche Moment, wo die Möglichkeit aufleuchtet, dass beide sich als Personen begegnen könnten, lässt das Rollenspiel "mechanisch" und als "Pflicht" ablaufen; der "Schütze" vernichtet das "Ungeheuer" - dass Tell auch trifft, wird allerdings nicht einmal gesagt. Das Resultat kann kein Freiheitspathos sein: Walser fasst zwei Schillerzeilen zu Tells lakonischem Satzsatz zusammen, der die ganze Verallgemeinerung des affirmativen Wertbegriffs "Freiheit" unterläuft: Freiheit ist nur negativ und nur in Bezug auf Gessler konkret zu formulieren: "Frei ist das Land von dir." Negiert wird hier nicht Schillers Drama, sondern die Praxis seiner Aufführung, wo sich an Telle Schuss häufig ohne Unterbrechung durch die Parricide-Szene der integrative Schluss und fahnenschwingendes Freiheitspathos anschliesst, wo der Ruf "das Land ist frei" von allen Seiten ertönt (34). Walsers Tell geht still "ab". Der Schauspieler kann nach Hause gehen.

Der Prozess, den Walsers Tell im Monolog erfährt, ist nicht nur der der Verkleinerung (35), der Wechsel vom grossen Drama zur kleinen Prosa. Zwar entzieht der Text zunächst dem Leser eine Sicherheit über Tells Identität, die sich nur auf die sprachliche Verfestigung von Schillers Monolog gründet, indem er dessen Sicherheitsgestus anzweifelt und die verhärteten Formeln verflüssigt. Als Rolle steht Tell auf tönernen (Vers-)Füssen. Die Erfahrung des grünen Heinrich beim Tellspiel wird hier verdichtet auf Tells Monolog. Dies gilt aber noch viel mehr für Gessler, der diesbezüglich "ahnungslos" ist; Tell bewegt sich auf ihn zu bis zur zitternden Identifikation mit Gesslers Angst, um sich dann wieder bis auf jene Distanz von seinem Herrn zu

entfernen, aus welcher der "Jäger" Tell sein "Wild" erlegen kann. Hier kehrt sich die Verkleinerung Tells um, ohne in die alte, ideologisch gewordene Grösse umzuschlagen. Der Prosa von Walsers Tell-Monolog gelingt es nämlich, die dramatische Rolle seines Gegenspielers mitzudenken: Gessler ist als Opfer Tells auch das Opfer der eigenen Machtrolle.

Walser leistet dies in jenem historischen Moment, wo sich Hodlers Tell um den Preis der Ausklammerung von Gesslers Tod die öffentliche Anerkennung holt, wo die Schüler überall Aufsätze über Tell, Melchtal oder Stauffacher, aber nicht über Gessler schreiben, wo die Schillerverehrung einen zweiten, martialischen Höhepunkt feiert. Walser berichtet zwar nicht über die Schillerfeiern von 1905, die er, frisch angekommen, in Berlin miterlebt haben muss. Ueberliefert ist nur seine Empörung über einen Auftritt von Wilhelm II., der beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges vom Balkon seines Schlosses herab die Untertanen mit einem Zitat aus Kleists "Prinz von Homburg" gegen die Franzosen aufzuhetzen suchte (36). Gegen solches Zitiertwerden, gegen solches Zitieren, das mit falscher Sicherheit den eigenen Standpunkt befestigt, macht Walser Schillers Tell beweglich - und unbrauchbar. Mit diesem Tell ist kein Staat zu machen.

Walser ist dies noch nicht genug. Zwei Jahre nach dem "Tell in Prosa", der in der Berliner "Schaubühne" erscheint, veröffentlicht er 1909 wiederum in Berlin den längeren Aufsatz "Tell". (VI/S.23ff.) Die im umgearbeiteten Tell-Monolog angelegten Motive werden ausgebaut und - weil der Aufsatz nun den "Tell" aus der "er"-Perspektive betrachtet - auch besprochen. Indem der zweite Tell-Aufsatz die Frage aufgreift, wo der Entschluss zur Tat gefasst werde, der im Monolog ja bereits feststeht, erhält dieser eine Art Vorgeschichte. Der Text gibt darauf schon im ersten Satz eine unkonventionelle Antwort:

"Dadurch, dass Tell aus der landvögtischen Schiffes-Finsternis, indem er der schaukelnden Tyrannei einen endgültigen verabschiedenden Fusstritt versetzt, auf die hohe Felsenplatte springt, wo ihn Licht, Luft und Befreiung umarmen, dadurch hat er sich auf eine Wolke, glänzend von Bewegungsfreiheit, hinaufgeschwungen, und er hat, indem er sich persönlich be-

freit, auch schon dem Vaterland den Dienst des Erretters und Befreiers geleistet, er hat schon hier den Drachen getötet, hier schon ist das feige Tyrannen-Ungeheuer erschossen worden, und zwar durch eben jenen endgültig wegstossenden Fusstritt, durch dieselbe Bewegung also, die ihn selbst ans Licht und auf die Platte schwingt, indem das schwankende Greuel auf den Wellen des empörten Sees weitertreibt."

Ungeheuer tief Luft holen muss, wer mit diesem Satzbogen Tells Sprung gewissermassen nachvollziehen will. Und doch ist er sprachlich nicht festzuhalten: der Tempuswechsel vom Präsens zum Perfekt und wieder zurück zum Präsens entzieht dem Leser den genauen Moment des Sprungs, als fürchte er sich davor, die "Bewegungsfreiheit", die er Tell zuspricht, in sprachlicher Fixierung zunichte zu machen - noch auf das "schwankende Greuel" von Gesslers "schaukelnder Tyrannei" fällt ein Abglanz dieser Freiheit. Der Tell-Sprung, in Schillers Drama bühnenkonform nur sprachlich vermittelt, wird hier mit gewaltigem sprachlichen Aufwand zu einem eigentlich nicht-sprachlichen Gestus, der sprachlich nicht zitierbar ist.

Dafür weckt er bildliche Assoziationen (37): Mit solcher Dynamik hat nur Johann Heinrich Füssli den "Sprung Tells" (um 1785) ins Bild gebracht, seine Diagonale durchkreuzt die klassizistische Statik der Tell-Ikonographie des 18. Jahrhunderts, stösst sich von ihr ab wie sein Tell von Gesslers Boot. Walsers Text selbst scheint diesen Rückgriff auf den Sturm und Drang zu legitimieren, indem er Tells Weiterstürmen nach dem Sprung als ein "Genie-Gedanke, ein kaum gedachter, sondern in jeder Beziehung nur gefühlter und gleichsam erhorchter Gedanke" (VI/S.24) bezeichnet, als jenen "Gedanken" also, der im Prosa-Monolog schon die Tat ist. Aber im Unterschied zu Füsslis Bild stürmt Walsers Text nun nicht einfach vorwärts in gleicher Richtung wie sein Tell; er verfügt selbst über jene Erzählzeit, mit der - wie bei Stückelberg gezeigt - die Historienmalerei über ihren Betrachter verfügt.

Als Zwischenhalt gewissermassen reflektiert der Text nun von aussen über jenen Rollenzwang, über den Tell im Monolog von innen reflektiert hat:

"Und das stürmische Glück, sich fessellos und kerkerlos zu fühlen, in der Brust bezwingend, zwingt er sich zugleich in einen neuen selbstgeschaffenen und selbsterfundnen Kerker hinab: in die harte, abgrundähnliche Unmöglichkeit und Undenkbarkeit hinab, jemals noch dem Entschluss, den er gefasst hat, entfliehen zu dürfen." (VI/S.25)



Johann Heinrich Füssli: Tells Sprung (um 1785)
(Stunzi S. 83)

Im paradoxen Bild, dass im Moment höchster Bewegung gerade diese Bewegungsrolle zum tiefsten Kerker wird, bildet sich der Gegensatz zwischen Handeln und Denken ab:

"O, viele, viele Menschen sind auch schon vom Bewusstsein einer notwendigen Tat durchdrungen und beseelt gewesen, aber getan haben sie dann doch nicht, was hätte getan werden müssen, denn es war ihnen zu schrecklich, zu tun, was sie zu tun dachten. So ergeht es namentlich reflektierenden, gebildeten Menschen. So geht es im Allgemeinen zu: heutzutage."(VI/S.25)

Im bewusst umständlichen Reflektieren, mit dem sich der Text von Tell ab- und dem mitdenkenden Leser von "heutzutage" zuwendet, stülpt er die eigene, verletzte Stelle nach aussen: "heutzutage" sind Gedanken nicht Handlung, sondern Handlungersatz. Tell scheint zwar Antitypus zum modernen Intellektuellen, weil sich bei ihm "Gedanke und Bewegung" "umarmen"(ebd.). Aber der Preis dafür ist, dass er in seiner Rolle "alle persönlichen Glücksempfindungen überwindet und tötet", dass er "all das zögernde Persönliche" zu unterdrücken hat. So schlägt sich auch bei Tell die Spaltung zwischen Handeln und Denken als eine Spaltung zwischen Rolle und Person nieder. Wie beim Tell-Wirt im "Grünen Heinrich" geht auch durch diesen Tell ein Riss. Der Text kann und will ihn nicht kitten; er präsentiert ihn dem Leser offen wie eine Gleichung, in welcher die Unbekannte auf der einen Seite mit negativem, auf der anderen Seite mit positivem Vorzeichen definiert ist: "Tell ist kein dichtender und trachtender, kein denkender und spekulierender, sondern ein einfacher, ein tragischer Mensch, ein Mann der Tat, ein Held ist er, geboten, sich unsterblich zu machen." (VI/S.25f.) Für diese Art äquivalenter, tautologischer Gleichungen gibt es keine Lösung - oder jede beliebige. Tells eigentliche Identität lässt sich durch sie nicht fassen.

Als müsste er deshalb einen neuen Anlauf nehmen, springt der Text nochmals zu Tells Sprung zurück:

"Bis hierher, bis zum Landvogten-Prunkschiff ist Tell nur ein Gegenstand, kleiner Gegenstand des Tyrannen-Hohnes und ein wundervoller, ein entsetzlicher Schütze gewesen; doch jetzt, da er wie ein aufzuckender Lichtstrahl aus der Schiffes-Mitternacht an den schimmernden Felsen-Platten-Mittag springt, ist er gewachsen, ist er ein Riese geworden, ist er gross geworden. Er ist jetzt nicht mehr geplagt, sondern er verfügt, bestimmt und regiert jetzt."(VI/S.26)

Im zweiten Anlauf gelingt es dem Text, Tell zum "Riesen" zu machen - man wird noch einmal an Füsslis Bild erinnert. Der Sprung leistet dasselbe wie der Monolog: Tell wird auch hier zum "Jäger", der dem "ahnungslosen stolzen wilden Tier" auflauert. In dieser Rolle erst ist er nun "von allen fesselnden und bindenden Empfindungen" frei. Auch hier macht Einsicht die Kleinheit zur "Grösse" - der Text formuliert dies aber nur negativ, für Gessler: "Tyrannen sind nie gross. Tyrannei schliesst jede Grösse aus, deshalb, weil die unausgesetzte Lüsterheit sie blind macht"(VI/S.26f.). Wie im Monolog, der für Gessler feststellt: "Er meint herrisch zu sein, aber er ist nur ohne Ahnung", entlarvt auch diese Stelle Gesslers Standpunkt als anti-ästhetischen und nimmt damit ein zentrales Thema Schillers auf: Macht macht blind. Deshalb können die Rollen von Herr und Knecht nicht einfach vertauscht werden; nur Tell als der Knecht tritt aus seiner Rolle heraus und löst damit das Netz der "fesselnden und bindenden Empfindungen", das ihn mit seinem Herrn verknüpft (38) - dies wäre der tiefere Sinn des von Walser gedanklich umkreisten Sprung-Gestus, der jene Distanz schafft, aus welcher der "Jäger" auf das "Wild" zielen kann.

Aber in dem Moment, wo sich der Text zu einer konsistenten Theorie zusammenziehen lässt, löst er selbst seine Fäden wieder und springt zurück: Tell habe ja schon vor dem Sprung seinen Hut eines Tages nicht mehr abziehen und den "Gewohnheitsknix" nicht mehr machen wollen - fast grotesk auf dem Hintergrund des zeitgenössischen Hirtenklischees die subtile Verwechslung: Gesslers berüchtigter Hut nicht auf der Stange, sondern auf Tells Kopf. Als wäre ihm schon Tells Sprung nun eine zu affirmative Geste, verlegt der Text die eigentliche Ermordung Gesslers nun versuchsweise in eine negative, verweigernde zurück:

"[.]hier vielleicht schon, bei der urplötzlichen Verweigerung des erniedrigenden Alltagsgehorsams ist der Tyrann erschossen worden."(VI/S.26)

Solchermassen im Alltag angesiedelt, wird der Tyrannenmord plötzlich klein und unheroisch - aber auch zur subversiven Möglichkeit alltäglicher Verweigerung. Tells Tat ist nicht mehr und nicht weniger. Gessler büsst für seine Ahnungslosigkeit; ohne das ästhetische Adjektiv des Monologs heisst der nüchterne Vergleich hier: "Er

hat geirrt wie ein dreizehnjähriges Kind"(VI/S.27). Mit eigener Souveränität verfügt der Text nun über die Erzählzeit, die zu Gesslers Lebenszeit wird:

"Er lebt noch, aber er lebt nur noch ein Zwanzig- bis Fünfundzwanzigminutenleben. Da Tell, der Schütze Tell, der dem eigenen Kind den Apfel vom Kopf weggeschossen hat, jetzt auf die Brust des leichtsinnigen Wütherichs zielt, ist der Wütherich, kann man sagen, schon im voraus durchbohrt, schon im voraus verloren und zu den Verdammten geworfen. Seht, wie Tell lauert, der Jäger Tell kauert und lauert."

Der Kalauer des Schlusses entzieht mit seiner sprachlichen Ironie Tell jener Heroisierung, zu der er tendiert, obwohl er - wie mehrfach betont wird - als "Schütze Tell" oder "Jäger Tell" nur seine Rolle spielt. Auf diese Rolle zeigt das "Seht" - das gestische Wort weist hier nicht wie bei Schiller auf Gessler, nicht wie bei Gotthelf nach oben, sondern auf Tell. Der Binnenreim des letzten Satzes verhindert die völlige Identifikation mit Tell, wie die gereimten Sätzen von Schillers Monolog, an deren Stelle er steht.

Die Erwartung nach einem Monolog unterläuft der Text, indem er dem Leser eine andere Frage unterstellt: "Spricht nun Tell ein Gebet?" - Schon der verwandelte Monolog hat darauf eine negative Antwort gegeben: "Ich würde beten, wenn ich weniger ruhig wäre." Die Antwort, die der Text hier dem Tell von aussen zuspricht, geht viel weiter:

"Telle haben nicht nötig, zu beten. Für Menschen, die Himmel und Hölle selber in der Menschenbrust fühlen, gefühlt haben und stets weiter fühlen und durchwandern werden, gibt es keinen Gnaden- und Ungnaden-Gott mehr."(VI/S.27)

Die Spitze dieser atheistischen Argumentation richtet sich nicht nur gegen eine christliche Tell-Auffassung, wie sie Gotthelf vertritt, bei dem Walser immerhin die zentrale Drachen-Metapher für seinen ersten Satz entlehnt hat - Walsers Ablehnung des "Volksvergewaltigers", der sich erkühne, "über alles seine pastorale Sauce zu giessen", ist bekannt (39). Zur verborgenen wirkungsgeschichtlichen Pointe wird diese Stelle erst dadurch, dass sie statt des Tell-Monologs den Monolog Karl Moors im vierten Akt der "Räuber" implizit zitiert, der im Ausruf gipfelt:

"I c h s e l b s t b i n m e i n H i m m e l u n d m e i n e H ö l l e!"(40)

Die Radikalität von Schillers erstem Drama, die Walser noch mehr fasziniert als das letzte, der "Tell" (41), wird hier in eine Tell-Figur eingeschmuggelt, deren domestizierter Sicherheit Walser trotz allem nicht traut. Tell wird zum verkleideten Räuber. Die Sturm- und Drang-Assoziation vom Sprung Tells bestätigt sich hier. Im Rückgriff auf den vorklassischen Schiller, aber ohne ihn explizit zu zitieren, gibt er dem Tell das wieder, was er als "Klassiker" in seiner Wirkungsgeschichte verloren hat: die Radikalität der Tat. Ihr wird in raffinierter Wendung nun doch jene göttliche Legitimation zuteil, von der sich der Räuber-Tell gerade lossagt, weil er nie göttliche Hilfe erfahren hat:

"Oder ist Gott dann gekommen und hat Tell aus dem Schiff befreit? Einerlei. Und wenn es so ist: Gott verzichtet auf Gebete, wo er eine Tat sieht. Taten sind ihm die liebsten Gebete. Also betet jetzt Tell."(VI/S.27)

Mit dieser Wendung, mit welcher er auch einen Gotthelf noch einholt, hat der Text die Tat eigentlich vollbracht. Auch dieser Tell-Aufsatz hat seinen Zenith bereits vor dem Schuss.

Das Subjekt der Textrede scheint nun den Kommentar zu einer Theaterszene zu sprechen; trotz der Abgegriffenheit des Ablaufs kann es sich aber der Ergriffenheit, der ästhetischen Faszination, nur schwer entziehen. Wie im Prosa-Monolog erscheint Gessler in der Rolle des "Landvogts" "verbrecherisch" - und doch ist er ein "anmutiger Tänzer":

"Und nun kommt der verbrecherische, anmutige Tänzer, auf einem weissen Ross flatterhaft daherreitend. Ja, er ist es, der Landvogt, und hinter ihm her und um ihn herum sprengt und flattert und zwitschert das stets lebenswürdige Gefolge, die muntere, sattgeessene Schar stets gefälliger und schmeichelnder Lügen. Ein fürstlicher Auftritt."(VI/S.27f.)

So geht wie ganz am Anfang des Textes auch hier an seinem Ende in die Darstellung von Gesslers Auftritt noch etwas von jener "Bewegungsfreiheit" ein, welche Tell mit seinem Sprung zeigt. Auch Gessler wäre eigentlich ein "Tänzer", beweglich und frei, aber die "Lüge" seines "fürstlichen Auftritts" und seines "Gefolges" zwingt ihn in die Rolle des "Landvogts" und macht ihn damit zum Opfer Tells. Dass dieser eigentlich ein "Räuber" ist, bestätigt der Text nun, ohne ihn aber auf den Begriff festzulegen:

"Ein Anblick zum Verzagen für einen zielenden, vogelfrei erklärten Verbrecher an Staat und Majestät."(VI/S.28)

Ein als Räuber handelnder Tell paraphrasiert keine Schiller-Worte mehr. Noch die kleinste Emphase, der ideologisch gewordene Anspruch, als Einzelner für alle handeln zu können, wird ihm entzogen. Der Aussenseiter bleibt mit seiner Tat allein:

"Doch Tell zittert nicht: er schießt und trifft; und hat damit getan, was ihm erlaubt, müde nach Hause zu gehen." (ebd.)

Der letzte Satz hat dies irritierend auszudrücken: wie Tell selbst bleibt das "getan" plötzlich mit sich allein, weil sich der folgende Satz nicht als Objektsatz anschliesst. Verabsolutiert steht die Tat da, und ist doch Bedingung dafür, dass Tell nun "müde nach Hause gehen" darf - kein Schluss für Schiller, weder für den "Tell" noch für die "Räuber". Dies ist aber keine Zurücknahme, sondern hinterlässt einen Stachel: Tell kehrt müde in den Alltag zurück, dem er am eigentlichen Ursprung seiner Tat den Gehorsam verweigert hat. Noch deutlicher als im Prosa-Monolog ist der Alltag auch hier zu seiner Tat die Vor-Gegenwart.

Die "er"-Perspektive gibt dem Text und damit dem Leser die grössere Beweglichkeit der Tell-Figur gegenüber als die Rollenprosa des Monologs. Legte dieser den Schwerpunkt auf die Selbstdarstellung durch die verwandelte Schiller-Rede und ermöglichte dadurch kritische Einsicht in deren Missbrauch, so umkreist der zweite Tell-Aufsatz redend die Handlungen Tells. Weil er in diesem Umkreisen kundtut, dass er mit Rede die Tat Tells nie einholen kann, ohne der Gefahr ihrer Ideologisierung zu unterliegen, beharrt er auf ihrer aussersprachlichen Radikalität, indem er Tell nie selbst zu Wort kommen lässt. Ueber die Räuber-Tell-Figur hinaus weist er kritisch auf jene aktuelle Rollenteilung zwischen Rede und Handlung, welcher er selbst unterliegt - die sprachliche Fassung von Kellers Problem der Unvereinbarkeit von Zuschauen und Handeln. Der Preis der sprachlichen "Bewegungsfreiheit" ist nicht nur ihre praktische Folgenlosigkeit, er ist auch jenes Aussenseitertum, welches das Subjekt der Textrede mit seinem Gegentypus, dem nur handelnden Tell, teilt: die Räuberexistenz. So erscheint es von fataler Folgerichtigkeit, dass Walser seinen dritten Tell-Text, der in der späten Berner Zeit (um 1928) entsteht und der nun ein über seine Gegenstände scheinbar völlig frei verfügendes "ich" zum Subjekt setzt, nicht mehr veröffentlichen kann.

Der Text, konventionell betitelt "Wilhelm Tell" (IX/S.268ff.), beginnt mit einer Überraschenden metasprachlichen Selbstreflexion:

"Ich leite diesen Essay mit dem einsichtsreichen Geständnis ein, mir scheine, es gebe in der Literatur Kitsch, der entzückend, und andererseits komme manches nichtkitschige vor, das befremdend sein könne."

Wie sich der Satz zum angekündigten Gegenstand verhält, ob er "Wilhelm Tell" zu den kitschigen Selbstverständlichkeiten oder zur befremdlichen Kunst rechnet, lässt er offen. Klar macht er nur, dass es um Tell in seiner literarischen Gestalt geht, wenn er überhaupt auf ihn zu sprechen kommt. Nur wenn man "Wilhelm Tell" als Titel des Werks und nicht als Rollenbezeichnung oder gar als reale historische Figur fasst, folgt die Überraschung im nächsten Satz gewöhnlicher Logik:

"Was den Wilhelm Tell betrifft, so hat mich von jeher, d.h. vor etlicher Zeit, die Frage beschäftigt, ob etwa der Herr Landvogt eine hübsche Frau gehabt habe."

Der Einfall wirkt skurril, weicht er doch vom bekannten Handlungsablauf des "Wilhelm Tell" auf ein Nebengeleise ab, das scheinbar nirgends hinführt. Der Text hat aber diese normale Handlungslogik nicht nötig, sondern unterläuft sie, indem er selbst auf das eigene dichterische Verfügungsrecht über die literarischen Figuren pocht. Dieses Recht, dem die eigene Bewegungsfreiheit entspricht, wird aber erkaufte mit Aussenseitertum - der Text zeigt dies in der Gestalt einer wirklichen oder scheinbaren Erfahrung, auf welche das "ich" nun zurückgeht:

"Schon als ich noch an der ehemaligen Kloster-, jetzigen Marktgasse wohnte und auffallend dichterisch, d.h. eigenwillig angezogen im umliegenden Land herumliief, gab ich dem wackern Landvogt, geistreich gesprochen, eine elegante Gattin, indem ich mir zu phantasieren erlaubte."

Als wäre das Sich-im-Land-Herumbewegen schon hinreichende Definition des Dichterischen, macht das "ich" in dichterischer Souveränität die Frau des Landvogts zu einer Gestalt, deren Existenz nur von seiner Sprache abhängt:

"'Des Landvogts Frau interessierte sich für den Tell lebhaft', meine ich einst geschrieben zu haben."

Das unsichere Selbstzitat zeigt plötzlich die Möglichkeit, dass das Nebengeleise zur Hauptlinie werde könnte. Eine neue, vielleicht "kitschige", vielleicht "befremdende" Tell-Geschichte deutet sich an. Doch sie wird verschwiegen. Ähnlich jenem Punkt des "Tell"-

Aufsatzes, wo sich Tells Sprung als sinnfällige Geste allzusehr der Verdinglichung zu öffnen droht, fällt sich hier das "ich" radikal ins Wort:

"Heute jedoch schreibe ich folgendes: 'Was bedeutet das letzteren Überraschende Schiesskunst? Ist sie reel oder nicht?'"

Das zweite Zitat redet am ersten vorbei und fällt scheinbar in ein traditionelles Tell-Motiv zurück. Immerhin enthält sein Schiessen aber inhaltlich einen Hinweis auf die Form, in der es allein existiert: "Kunst" - aus ihrer Autonomie entspringt für das "ich" der prekäre Zwang zur Selbstverständigung über Selbstzitate, die hier scheitert.

An seiner Oberfläche zeigt der Text nun einen Bruch: er springt zu Kleists "Käthchen von Heilbronn", das eigentlich nur "das Weichheitselement im stählernen Wesen des Herrn Grafen vom Strahl" sei, und zu "Othello", für dessen Unruhe Jago nur die "Figuration" bilde. Was diesen Abschnitt an den vorhergehenden bindet, ist allein die Sprechsituation des "ich", das, weil es sich mit sich selbst nicht zureichend verständigen kann, weitere literarische Figuren einander gegenüberstellt, deren Existenz durch die vollendeten literarischen Werke dialogisch garantiert ist - Walser hat in seinem Spätwerk mehrmals Figuren aus verschiedenen Dramen Schillers miteinander ins Gespräch gebracht (42). Indem es den eigenen Einfall für "reizend" erklärt, gewinnt das "ich" sofort wieder Distanz zu ihm, jene Distanz, aus welcher es ihn nun leicht ironisch auf das selbstgestellte Thema des Aufsatzes anwenden kann:

"Derlei Ahnungen zu haben, finde ich reizend. Ich bin z.B. überzeugt, dass, um auf Wilhelm Tell zurückzukommen, der Schweizer, der die Freiheit liebt, dem eine verhältnismässig interessante Behausung bewohnenden Landvogt viel zu verdanken hat, indem letzterer erstern zu Taten usw. anspornte."

Der Einfall erweist sich als tragfähig: selbst als Träger der klischeehaften Etikette "Schweizer, der die Freiheit liebt", ist Tell nun so an Gessler gebunden, dass er sich nicht mehr zum Helden verselbständigen kann. Was im Prosa-Monolog Tell selbst nur in momentaner Annäherung gelang, wird hier vom aussenstehenden "ich" souverän vollzogen und dem Leser als rhetorische Frage angeboten:

"Sollte man nicht beinahe mit der Idee einiggehen dürfen, Landvogt und Tell seien eine einzige widerspruchsvolle Persönlichkeit?"

'Schiess mir einmal einen Apfel vom Kopf deines Knaben!' wurde befohlen oder energisch ersucht, und sofort wird dem eigenartigen Wunsch entsprochen worden sein."

Indem er Gessler und Tell durch die Umdrehung ihres Spiels ins Passive als Subjekte verschwinden lässt, kann der Text ihre Einheit mit der Apfelschussszene belegen - gleichzeitig erhält der Leser in dieser "befremdenden" Form zu ihr neue Distanz. Tell und Gessler werden aber nicht zu einem neuen Denkmal verschweisst; weil der Text Tells Sprung herunterspielt und Tell selbst ironisch unter jene "Turner" einreicht, die sich im 19. Jahrhundert oft auf ihn berufen haben, verschiebt er den Akzent auf jene Beweglichkeit, die auszulösen Gessler nötig ist:

"Der Landvogt veranlasste Tell, sich im Treffen zu üben, wonach er ihm auch noch Grund gab, sich als Turner zu bewähren, wobei ich vom Sprung auf die Felsplatte spreche. Bezüglich der Tellsage interessiert mich die Frage nicht so sehr, ob Tell ein guter, der Landvogt aber ein böser Mensch war, als der eben erwähnte Umstand des Beweglichkeitsveranlassunggebens."

Der Text führt damit den verwandelten Monolog weiter, der nur Gesslers "Stellung" für "böse" erklärt hat. Die moralische Differenz, unter deren Distanz nur der Schuss Tells auf Gessler möglich ist, wird hier völlig ausgeklammert. Entsprechend endet der Text nicht wie die beiden andern in der hohlen Gasse: das "Beweglichkeitsveranlassunggeben" darf nicht dadurch stillgelegt werden, dass Tell aus Distanz Gessler ermordet. So läuft der Text scheinbar harmlos in einer Wiederholung seines Hauptgedankens aus, bis ihm in den letzten Worten doch noch eine bedeutsame Wendung gelingt:

"Mir scheint es bedeutend zu sein, dass beide ein Unzertrennliches, Einheitliches bilden: um einen Tell hervorzubringen, bedurfte die Geschichte eines Landvogts. Einer ist ohne den andern undenkbar. Ungefähr das ist's, auf das hin ich in diesen Zeilen wilhelmtellhaft hinziele."

Damit bringt sich das "ich" in seinem letzten Satz auf die selbst-reflexive Ebene des ersten und reiht sich selbst unter jene Figuren ein, deren Existenz als literarische von der Sprache abhängt. Die Sprachkunst - und damit auch das "ich" - ist sich selbst aber viel

weniger sicher als Tell mit seiner "Überraschenden Schiesskunst", auf die sie sich vergleichend zurückbezieht: so wenig sich der Text am Anfang zu einem Urteil über literarische Qualität hinreissen lässt, so scheinbar unpräzise er etwa mit der Formel "das heisst" umgeht, so oft er mit einer Anreihung von Eigenschaftswörtern dem Nomen eigentliche Eigenschaften gerade entzieht, so weit scheint er sich mit seiner Treffsicherheit von Wilhelm Tell entfernt zu haben; nur "ungenau" kann hier "gezielt" werden.

Dies ist ernstzunehmen als Existenzbedingung "dieser Zeilen" überhaupt: das "ich" verhält sich zu seinem Gegenstand wie Tell zu Gessler, beide sind voneinander abhängig wie Herr und Knecht. Würde das "ich" seinen Gegenstand sprachlich treffen, so müsste es mit ihm verstummen, weil niemand mehr dem "ich" zu Beweglichkeit die Veranlassung gäbe. Insofern muss die späte Prosa Walsers - die Generalisierung wäre zu belegen - ihren Gegenstand verfehlen (43). Hatte der erste Tell-Aufsatz Walsers die sprachliche Verdinglichung der Tell-Rolle kritisch aufgelockert, so schrieb der zweite Text ihr im Umkreisen des Sprung-Gestus das zu, was der dritte Text dem "ich" selbst - und damit auch dem Leser - verleiht: "Bewegungsfreiheit".

Sie macht Walsers Texte auch als Beitrag zur Wirkungsgeschichte Schillers gewichtig: im Unterschied zur ersten Prosa-Version des Tell, derjenigen Gotthelfs, legen sie den Perspektiv- und damit Wertungsstandpunkt nicht fest, sondern entziehen in ihrer wandernden Perspektivik ihren Gegenstand jeglicher Ideologisierung. Walsers letzter Text weigert sich gar explizit, Tell und Gessler unter dem Gesichtspunkt von "gut" und "böse" zu beurteilen. Damit richtet er sich aber nicht gegen die moralische Behandlung des Themas bei Schiller, deren politischer Sinn evident geworden ist, sondern gegen ihre Ausschlachtung im 19. Jahrhundert. So ist die Vokabel "Vogt" im politischen Diskurs der Schweiz zur stehenden Wendung für alles Böse geworden (44), während Tell ohne Gessler in den Bildern Kisslings und Hodlers einen neuen Siegeszug für alles Gute antritt. Schon Kellers Beiträge zur Schillerrezeption diagnostizieren diesen Wertverallgemeinerungsprozess schonungslos.

Erst Walser aber entzieht ihm die Grundlage, indem er Tell und Gessler in eine neue, dialektische Beziehung bringt (45). Auf dem Höhepunkt ihrer Erstarrung zum Mythos macht er die Tellfigur und ihre zu geflügelten Worten verhärtete Moral wieder beweglich. Walser, den die literarische Legende gern als weltabgewandten Einsiedler von jedem geschichtlichen Geschehen entrückt, reagiert mit seinen scheinbar ungenauen Texten in produktiver Präzision auf die zeitgenössische Wirkungsgeschichte Schillers; sein zweiter Tell-Text erscheint 1909, im Jahr eines weiteren Schiller-Jubiläums. Insofern sind auch seine Texte Wirkungsgeschichte der Wirkungsgeschichte. Ihr "Schatten" legt sich - wie Walser zu Paul Schoecks Schwyzer Tellspiel meint - auf jeden Tell-Text:

"Jeder Versuch, einen Tell zu dichten, steht gleichsam frierend im Schatten eines Titanen, dessen Name genannt ist, sobald man auf die schweizerische Freiheitsfigur anspielt." (IX, S.103)

Walsers eigene Texte rechnen mit diesem Schatten. Dass sie in ihm nicht frierend erstarren, verdanken sie ihrer einzigartigen "Bewegungsfreiheit". Bewegungsenergie gegen die lastende Masse von Ideologie - damit werden Walsers Tell-Texte zur konkreten, ästhetischen Negation von Schillers Wirkungsgeschichte. Sie ist ihr heimliches Thema, während Schillers "hohle Gasse" allmählich aus ihnen verschwindet: im ersten Text ist sie noch wörtlich gegenwärtig, aber nur als entfremdetes Rollenspiel. Im zweiten ist sie noch Schauplatz, aber nur für die Tat eines Räubers. Der dritte, der sie gänzlich unterschlägt, wird selbst zur literarischen Tell-Tat, aber nicht gegen Gessler, sondern gegen die zum Tell-Zitat verkommene Wirkungsgeschichte Schillers.

7. Karl Kraus in der hohlen Gasse.

7.1. "Schrecken der Unsterblichkeit". Karl Kraus zu den Schillerfeiern von 1905 und 1909.

Während Robert Walser den in seiner Wirkungsgeschichte erstarrten "Tell" in Bewegung zu setzen versucht, hält zur gleichen Zeit in Wien Karl Kraus über diese Wirkungsgeschichte satirisch Gericht. Anders als Walser wird Kraus selbst von dem gezeichnet, was er bekämpft: immer wieder greift er in den Haufen bröcklicher Sprachversatzstücke, zu dem der "Tell" geschrumpft ist. Doch häufig genug zerrinnt ihm das Material, aus dem Eigenes zu formen wäre, wie Sand zwischen den Händen. Ein Grenzfall "produktiver Rezeption": im monumentalen Werk von Kraus gilt es jene Stellen aufzuspüren, wo Schillers Drama ein weiteres Mal zum Katalysator wird, der aus historischem Abstand einen ästhetischen Prozess auslöst und befördert. Dass dabei kein einzelnes Werk mehr als das hinreichende Zeugnis eines solchen Prozesses, als eine eigene Station in der Wirkungsgeschichte des "Tell", entsteht, bleibt hier die charakteristische methodische Schwierigkeit. Darum auch ist der Beitrag von Kraus zu dieser Etappe der Wirkungsgeschichte des "Tell" bisher noch nirgends gewürdigt worden. An ihm deutet sich an, dass eine literarisch produktive Auseinandersetzung mit Schillers Drama, wie sie sich noch bei Robert Walser gezeigt hat, an ein literarisches Publikum gebunden bleibt, wie es im 20. Jahrhundert kaum mehr anzutreffen ist.

Das zeitgemässe Publikum ist nämlich das der Presse. Der grundlegende "Strukturwandel der Öffentlichkeit" bleibt nicht ohne Auswirkungen auf die Wirkungsgeschichte des "Tell". Kraus ist darin eines ihrer wesentlichen Kapitel, dass er den mit Zitaten allzu reich gepflasterten Weg des "Klassikers" durch die Presse von der Jahrhundertwende bis hin zum Nationalsozialismus äusserst reichhaltig und kritisch dokumentiert. Die hohle Gasse führt nun durch den Blätterwald.

Kraus führt sie aber auch durch seine eigene Zeitschrift, die "Fackel". Als wäre er ein neuer Tell, legt er sich einsam auf die Lauer, den satirischen "Mord" an seinen journalistischen Zeitgenossen zum eigenen "Geschäft" machend. Ein erster Artikel, in

welchem Kraus die Worte des Tell-Monologs in die äzende Lauge seiner Satire verwandelt, um einen Journalisten darin einzutauchen, erscheint am 6. Mai 1905 in der "Fackel". Drei Tage vor den Feiern zum hundertsten Todestag Schillers diagnostiziert Kraus hier anhand seines meistgespielten Dramas den "Fäulnisprozess der 'Zeit'". Doppelbödig verwandelt der Text einen Prozessbericht über den Mit-herausgeber der Wiener "Zeit", Isidor Singer, in eine Anklagerede über die Korruption der Presse:

"Isidor Wilhelm Tell lebte still und harmlos. Sein Geschoss war auf des Waldes Tiere nur gerichtet." (1)

Dass Kraus diesen Journalisten in einen modernen Wilhelm Tell verwandelt, zielt auf die Entlarvung der ganzen Presse im Medium der "Tell"-Zitate. Die "'milchige' Denkart" der "Neuen Freien Presse" habe schon seine Jugend bestimmt, ehe er sich als expresserischer Journalist "in eine hohle Gasse" begeben hat:

"Es ist die Fichtegasse, wo der alte Gutmann sein Comptoir hat, eine ohnedies unwirtliche Gegend, in der schon die Redaktion der 'Neuen Freien Presse' etabliert ist. Hier kommen allerlei Journalisten vorbei, jeder treibt sich an dem andern rasch und fremd vorüber, 'hier geht der düstere Räuber und der heitre Spielmann', Herr Benedikt und Herr St.-g;[.]."(ebd., S.2)

Die "Tell"-Zitate erhalten eine eigene, zersetzende Verweiskraft: der "düstere Räuber" Benedikt ist als Herausgeber der "Neuen Freien Presse" eine Hauptfigur dieser hohlen Gasse, in der sich die Journalisten mit jenen Industriellen treffen, die sich von der Presse erpressen lassen. Hier wollen sich die Journalisten nicht kennen, ihre "Fremdheit" ist gespielt. Als ertappter Einzelner steht Isidor Singer vor Gericht. Doch der Prozess, von dem Kraus berichtet, endet ohne Urteil. Nur in der "Fackel", im Medium der "Tell"-Zitate, findet der zum Schein "still und harmlos" lebende Journalist seinen Richter.

Das satirische Schwert der "Tell"-Zitate hat jedoch zwei Schneiden; Kraus eröffnet die nun folgende allgemeine Anklage gegen die korrupte Presse mit dem Satz:

"Dies Präludium zur Schiller-Feier ward neulich im Wiener Schwurgerichtssaal aufgeführt." (ebd.)

Ex post macht Kraus klar, dass er in souveräner Regie den Gerichtssaal zum 'Theater' gemacht hat, um im gleichen Schlag jenes 'Theater' zu treffen, als das sich die Schillerfeier in den Festsälen abspielt. Der eigentliche Ort aber, wo Prozess und Fest zum Ereignis werden, ist die Presse. Das "Ereignis" kommt nicht mehr

- wie noch in Schillers Wortgebrauch - "vor Augen", oder höchstens schwarz auf weiss gedruckt. Die Vermittlung der Presse hat sich an die Stelle der Sache gesetzt; sie verkauft ihre "Meinung als Ware" (ebd., S.4). Konsequenz setzt deshalb Kraus in der "Fackel" an die Stelle eines Festartikels seine Anklage gegen den "Fäulnisprozess" der Presse; eine Anklage, die in inflationärer Verwendung von Schillerzitataten jene andere Welle an Schillerzitataten parodiert, welche im Rhythmus der Schillerfeiern die Artikel der Presse überflutet - das Zitat ist die Kurzform für die zur Ware verdinglichte Meinung. Für diese grundsätzliche "Zeit"-Kritik ist Isidor Singer nur noch ein Beleg; seine Verteidigung, er habe - wie Louis Wohlwend im "Saländer" - "für Weib und Kinder zu sorgen" (ebd., S.11), wird mit Kraus'Kommentar "selbstverständlich" zur selbstverständlichen Winkelried-Phrase. Wo bleibt aber über alledem Tell? Er scheint in jener hohlen Gasse verschollen, in welcher sich die Journalisten als Meinungshändler treffen. So verschwindet er, jedenfalls als Figur Schillers, im Schwall seiner eigenen Worte. Keinesfalls trifft der Artikel, der die Textsorte des Schillerfeier-Artikels imitiert, den Text Schillers als Parodie (2). Allenfalls lässt Kraus durchschimmern, dass auch hier, wie in Walsers letztem "Tell"-Text, Tell und Gessler voneinander abhängig sind, aber nicht mit beiderseitiger Bewegungsfreiheit, sondern wie der Erpresser und der Erpresste.

Schiller kommt aber in der "Fackel" doch noch zur eigenen Sprache: Im Artikel "Schiller-Feier" referiert Kraus zunächst den "ebenso gedankenreichen wie ungerechten Essay über Friederich Schiller" (F 180-81 <1905>, S.39) von Otto Weininger, der Schiller als Vorläufer des modernen Journalismus apostrophiert, den "Tell" als "völlig phraseologische und das Laster der Rachsucht verherrlichende Dichtung" zerzaust (F 290 <1909>, S.3) und im Satz gipfelt: "In Schiller heisst die journalistische Moderne nur sich selbst" (ebd., S.5). Kraus relativiert die "gallige Laune" (F 180-81 <1905> S.40) des Artikels als Ausfluss der Wirkungsgeschichte Schillers mit ihren "Ministerreden, Denkmünzen und Säkularfressen". Es scheint auf Gerhart Hauptmanns Prolog zur Wiener Schillerfeier von 1905 gemünzt, was Kraus als falsches "Gemeinsamkeitsgefühl" unter dem Goethe-Wort "denn er war unser" denunziert (ebd., S.40f)(3). Die

verlogene Integration zu zerstören, druckt Kraus nun die beiden frühen Schiller-Gedichte "Der Venuswagen" und "Die Journalisten und Minos" ab: ihr "unerhörter Moralhohn", der - wie Kraus meint - von Frank Wedekind stammen könnte (ebd., S.41), wird gegen jene integrative Moral geschleudert, deren Arsenal der "Büchmann" ist. Gegen das falsche Geflügel verleiht Kraus mit Sperrungen im Text Schillers Worten eine eigene Aktualität: Gegen-Zitate als Gegen-Geschosse (4). Ziel ist es, "der schillerfeiernden Journalistik" eine "angenehme Ueberraschung" zu bereiten: "Sie wird endlich erfahren, wie Schiller s i e gefeiert hat" (ebd., S.48). Gegen den einen Schiller, den die Journalistik feiert, macht Kraus sich einen anderen zu eigen.

Eigene Schillerstellen gegen andere auszuspielen ist freilich keine originelle Form der Polemik; davon gerade erhält die Wirkungsgeschichte ihre spiralförmige Eigendynamik, die sie immer weiter von Schiller entfernt, je unbedingter sie auf seine Nähe pocht. Deshalb ist es mehr als eine Aenderung der Kampf-taktik, wenn Kraus zur Feier des 150.Geburtstages von Schiller 1909 keine Schillergedichte mehr zitiert. Dies indiziert auch auf engem historischem Raum die immer noch zunehmende Verdinglichung des Zitatenschatzes. Denn die Entleerung der Formulierungen Schillers erzwingt den Verzicht - nicht, wie noch zu Zeiten Gotthelfs, ihre Unübertreffbarkeit. So dokumentiert Kraus mit seinen Beiträgen zur Schillerfeier von 1909 auf seine Weise die Wirkungsgeschichte der Wirkungsgeschichte.

Als Leitartikel druckt er nun in der "Fackel" jenen Artikel Otto Weiningers "Ueber Friedrich Schiller" ab, von dem er sich 1905 noch distanziert hatte. Doch setzt Kraus einen Titel, der die ganze Polemik von Schiller ab- und seiner Wirkungsgeschichte zuwendet: "Zum hundertfünfzigsten Geburtstag Schillers und zum fünfzigsten der 'Concordia'" (F 290 <1909>, S.1). In der "Concordia", die sich ihren Namen aus Schillers "Glocke" entlehnte (5), hat sich die Wirkungsgeschichte Schillers zur Institution verdinglicht: sie ist eine Wiener Journalisten- und Literatengesellschaft, die im Schillerjahr 1859 gegründet wurde. So gelingt es ihr "dank der

sinnigen Erfindung, sich am gleichen Tag in die Welt zu setzen, den grösseren Teil der Schillerehren" abzubekommen (F 291<1909>, S.1). Viel mehr als die Randbemerkung von der "Schillerfeier, bei der alles rennet, rettet, flüchtet" (ebd., S.23) - das Zitat stammt aus der "Glocke" - bietet aber Kraus an Schiller-Zitate nicht mehr auf, um die Schillerfeier zu glossieren. Der Angriff auf die "Concordia" in der nächsten Nummer der "Fackel" kommt ohne explizite Schiller-Zitate aus. Dass die vielberedten Ideale Schillers zu diesem Umschlagplatz der Wiener Pressekorruption im Widerspruch stehen, macht Kraus erst bei einer späteren Gelegenheit deutlich, wenn im selben Verein Hoffmannsthals 50. Geburtstag gefeiert wird:

"Der Börsenredakteur sagte, dass die Concordia die Ideale Schillers auf ihre Fahnen geschrieben habe. Aber diese Fahnen sind manchmal Bürstenabzüge, die den Banken vor Erscheinen gezeigt werden, und wenn die Banken bei der Lektüre wahrnehmen, dass dort Schiller'sche Ideale stehen, so dürften sie sich das Nichterscheinen sehr viel kosten lassen. Schiller'sche Ideale sind gefährlich für Banken." (F 363-65 <1912>, S.64)

Kraus verkennt, dass nicht mehr S c h i l l e r s Ideale gefeiert werden, wenn sie als Schillers I d e a l e gefeiert werden. Im Wertverallgemeinerungsprozess werden sie gerade für die Banken mehr als nur tragbar - die Zürcher Banken bleiben ja schon 1905 geschlossen, damit Personal und Kundschaft die Ideale Schillers feiern können.

Beim publizistischen Angriff auf die "Concordia" bleibt Kraus aber in dieser Nummer der "Fackel" nicht stehen. Auf den letzten Seiten findet sich ein Artikel, der zugleich Festschrift und Festrede ist, obwohl und weil er nicht den Gefeierten, sondern dessen Wirkungsgeschichte im Titel führt: "Schrecken der Unsterblichkeit" (F 291<1909>, S.23-27).

Kraus eröffnet diesen rhetorischen Handstreich, die wohl ungewöhnlichste Festrede in der Wirkungsgeschichte Schillers, mit ihrem gewöhnlichsten Satz:

"Denn er war unser."

Hauptmanns Prolog von 1905 hat schon gezeigt, dass es keine handlichere Formel gibt, festliche Integration von Sprecher und Hörer unter dem Bild des Gefeierten herzustellen, als diesen Satz aus Goethes "Epilog zu Schillers 'Glocke'". Von Goethes Aura beglaubigt

macht er jeden Hörer zum Nachlassverwalter Schillers, sein Erbe lässt sich als Besitz aneignen. Hier aber ist das auch im "Büchmann" kanonisierte Zitat eine Maske, die sich Kraus schon im nächsten Satz vom Gesicht reisst:

"Nämlich der Herren Minor, Kalbeck, Bettelheim, Blumenthal, Holzbock, Lothar u.s.w. Sie werden hervorkriechen, ich ahnte es, sie werden hervorkriechen. Wenn ein Denkmal renoviert wird, kommen unfehlbar die Mauerasseln und Tausendfüssler ans Licht und sagen: Denn er war unser!" (ebd., S.23.)

Das Goethe-Zitat ist kein Goethe-Zitat. Es ist eine Festredner-Formel, auf welche Kraus die Wirkungsgeschichte Schillers reduziert, um sich von ihr abzusprennen. Der integrative Rede-Gestus des Zitates ist, so zitiert, sein Gegenteil: eine Abwehrgebärde, mit welcher das "ich" die "Leichenwürmer der Unsterblichkeit" zu vertreiben sucht.

Aber Kraus hat sie nicht aus dem Denkmal hervorgeklopft, um es selbst zu renovieren. Schillers Grösse erscheint ihm verkleinert durch die "leichte Möglichkeit solcher Patronanz":

"Sein Stoffliches war so sehr das Stoffliche aller Welt, dass sich die schwärmerische Impotenz ihm blutsverwandt glaubt, dass sich die Lebensblindheit, die nur den Blick 'gen Himmel' richtet, die Taubheit, die nur auf Sphärenmusik eingestellt ist, und alles Nichts, das sich durch ideales Streben präsentabel macht, an seinem Ehrentag geschmeichelt fühlt." (ebd.)

Das Ungeziefer wie "Minor" und "Holzbock" - beides Literaten mit sprechenden Namen (6) - stellt seine affirmative Schillerverehrung so zusätzlich zum integrativen Goethe-Wort in einem zweiten Gestus dar: sein "Blick 'gen Himmel'" gilt jenem "Ideal", das schon Raabe im "Dräumling" hinter den Wolken versteckt hat. Aber beide Gesten, mit denen Kraus die verhassten Schillerverehrer charakterisieren will, haben einen Hintersinn: das "Denn er war unser" deutet, anders betont, verstoßen die eigene Trauer darüber an, dass Schiller hinter seiner ganzen Wirkungsgeschichte verschwunden ist. Und der Gestus des Blicks "gen Himmel" ist auch der Gestus des Octavio Piccolomini am Schluss des "Wallenstein"; er bezeichnet die Suche nach einer Instanz, welche den Zusammenhang von Macht und Verblendung aufbrechen könnte - genau diesen Gestus wird Kraus, wie noch zu zeigen ist, auf die Bühne seiner "letzten Tage der Menschheit" bringen.

Nur der in diesen Hintersinn doppelbödigen Zitierens Eingeweihte gehört zu jenem Publikum, das Kraus hinter sich scharf, wenn er nun gegen die falschen Schillerverehrer ins Feld zieht. Schon der nächste Satz macht diese, indem er auf eine Stelle aus "Don Carlos" anspielt, zu Leuten vom Schlage des Herzog Alba (7):

"Was immer in Deutschland in seines Nichts durchbohrendem Gefühle krepieren müsste, wenn ein Dichter gefeiert wird, lebt auf, wenn dieser Dichter gefeiert wird." (ebd., S.23f)

Doch auch dieses Zitat ist nicht das rhetorische Mittel, das Ungeziefer der Wirkungsgeschichte Schillers zu vertilgen. Es stammt selbst aus dem "Büchmann", einer jener "Schatzkammern der Banalität, die diesem Dichter vor allem andern den Zuspruch der Nachwelt verschafft haben" (ebd., S.24). Dies kennzeichnet die Aporie von Kraus! Anti-Festrede: gerade weil sie den affirmativen Gestus des Schiller-Zitierens so deutlich denunziert, muss sie darauf verzichten, sich selbst auf Schiller zu berufen. Das "Denn er war unser" würde Schiller auch bei umgekehrtem Vorzeichen verdinglichen. Nur Anspielungen und verwandelte Zitate gestattet sich Kraus, um dem Publikum jenen Werthorizont anzudeuten, vor welchem er alle verurteilt, die Schillers Banalitäten huldigen. Und von beidem gibt es so viele, dass Kraus ein bekanntes Zitat aus Goethes "Epilog" ausweitet:

"Denn hinter ihm, vor ihm, neben ihm liegt, was uns alle bändigt, das Gemeine." (ebd.)

Da Schillers "wahrer Kunstgehalt", der das eigentliche Zentrum der Rede wäre, nicht ausgesprochen werden kann, stürzt Kraus sich in den Kampf an der Peripherie - dies ist sein proklamiertes Programm:

"Im Kampf gegen sein Gefolge, und möge dabei auch Schiller selbst verletzt werden, wirkt man für sein Andenken am sichersten." (ebd.)

Die Kriegserklärung ist aber auch eine Kapitulation: Kraus' Festrede verschiebt als Rede über das Fest die Rede über den "Künstler" bis zu jenem Zeitpunkt, wo auch

"nur die entfernteste Möglichkeit beseitigt" ist, "dass vor einer Schillerbüste ein Männergesangsverein Aufstellung nimmt."

Unter der Uebermacht der affirmativen Schillerverehrung macht Kraus den 200.Geburtstag Schillers zum Fluchtpunkt seiner Hoffnungen:

"Und dass bis dahin überhaupt alle kompromittierenden Beziehungen zwischen einem Genius und den gestärkten Vorhemden aufgehört haben - das walte Gott!" (ebd.)

Der Wunsch für Schillers 200.Geburtstag entspricht jenem "Gott besser's", mit welchem Keller die Bilanz des 100.Geburtstags gezogen hatte. Auf seine Weise wendet Kraus an diesem Punkt der Rede den Blick ab von der schillerfeiernden Gegenwart - es ist ein Blick "gen Himmel".

Wie ein gewaltsamer Ausbruch aus dieser wirkungsgeschichtlichen Resignation wirkt es, wie Kraus nun auszieht, die "Kostgänger des Schillerschen Ruhmes" das Fürchten zu lehren. Mit einer ganzen Kaskade rhetorischer Fragen versichert er sich seines Publikums, um jenes andere, das sich für Schillers Nachlassverwalter begeistert, auf die Anklagebank zu drängen:

"Was will das Pack? [...] Warum rückt denn diese ganze freiwillige Feuerwehrbegeisterung aus, wenn Schiller Geburtstag hat? Warum begeht man dieses himmelschreiende Unrecht an Wildenbruch, der doch all das in viel handlicherer Form bietet, was ein deutsches Herz zu Schiller zieht, und der doch auch in der Fürstengruft begraben liegt? Was bestimmt die Turnvereine, uns den Ausblick auf Schiller zu verstellen?" (ebd., S.25)

Wie schon die Zitat-Anspielungen der Einleitung wirkt diese Passage des Mittelteils von Kraus' Rede als Katalysator, an welchem sich der anwesende Zuhörer, einbezogen in das "uns", von jenem "deutschen Herz" scheidet, gegen das Kraus loszieht. Der "Ausblick auf Schiller" erweist sich, obwohl verstellt, als rhetorisch ebenso wirksam wie jener Blick auf das Schiller-Denkmal, der zum Ritual herkömmlicher Festreden gehört. In der folgenden Polemik gegen eine ganze Reihe schillerfeiernder Literaten und deren Publikum behält so Kraus sein eigenes im Rücken.

Dieser Hauptteil der Rede gipfelt im Angriff gegen den Reinhardt-Dramaturgen Felix Holländer, in dessen Person sich für Kraus Kunst und Kommerz beispielhaft vereinen. Holländer war nämlich berufen, den "Kunden des Passage-Kaufhauses mit einem Vortrag über Schiller aufzuwarten". Angeregt dazu habe ihn - so vermutet Kraus ironisch - der bekannte Schiller-Vers: "Euch, ihr Götter, gehört der Kofmich". Mit der pervertierten Anspielung auf Schillers Gedicht "Der Kaufmann" (8) bringt Kraus das pervertierte Verhältnis von Kultur und

Geschäft auf einen Zitat-Nenner, der zu einem Leitmotiv seiner "Letzten Tage" werden wird. Doch gleichzeitig erkennt die Perversion nur ein Publikum, dem beides bekannt ist: das Zitat und sein Missbrauch. Der programmatische Kampf gegen Schillers Wirkungsgeschichte treibt die Rede fast unwillkürlich auf Schiller zu.

Als hätte er die Gefahr bemerkt, dass seine Rede unter eigener Berufung auf Schiller in die vorfabrizierten Gelenke festrednerischer Schillerzitate einrasten könnte, entlarvt Kraus zu Beginn des Schlussabschnittes die Formel dieses rhetorischen Einhakens:

"Wie sagt doch Schiller... ' Alle jene, die so anfangen, wenn sie zur Quelle ihre Banalität führen wollen, müssen erst vom Schauplatz des deutschen Geisteslebens weggeputzt werden, ehe wir uns überhaupt wieder in ein Verhältnis zu Schiller setzen lassen. Was sie an ihm anbetungswürdig finden, sind Ideen, die als Phrasen gestorben sind, wenn sie nicht als Phrasen geboren wurden." (ebd., S.27)

Mit dieser Wiederholung des Programms gerät Kraus' Kampf an der Peripherie ins Kreisen. Die zentrale Frage, wieso Schillers Ideen als Phrasen gestorben sind, darf nicht gestellt werden. Doch in der feurigen Anklage gegen die "Schillerfeierler" stellt sich Kraus fast unwillkürlich auf die Seite des revolutionären jungen Schiller:

"Wenn nur erst Schiller als Ofenschmuck des deutschen Heims entfernt ist, kann er noch als Revolutionär in das deutsche Heim zurückkehren und die züchtige Hausfrau, die drinnen waltet, zum Erröten bringen, ja selbst Laura am Klavier an die Tage erinnern, da er noch die Brüste des Weibes 'Halbkugeln einer bessern Welt' genannt hat." (ebd.)

Mit der Anspielung auf die Zeile aus dem frühen Gedicht "Kastraten und Männer" holt Kraus aus Schiller heraus, was dieser in moralischer Selbstzensur später unterdrückt hatte (9). Und mit der Anspielung auf die "züchtige Hausfrau" aus der "Glocke" trifft Kraus jenes bürgerliche Zeitalter, welches die Formeln seiner erstarrten Moral in die Verse der "Glocke" gegossen fand und so Nietzsche Gelegenheit gab, den Aphorismus vom "Moraltrumpeter" zu prägen - kein anderes Wort ist dem Nietzscheverächter Kraus so sehr wie dieses "Muster des Unwitzes" (10). Hatte Kraus 1905 den frühen Schiller per Zitat gegen die Festredner mobilisiert, so steigert sich seine Rede nun in ihrem Gestus mimetisch zur Sturm- und Drangrede. Wie Walsers Räuber-Tell, der im gleichen Schillerjahr erscheint, stößt er sich mit einem gewaltigen Stoss von der ganzen Festlichkeit ab:

"O, damals lohte noch ein Moralhohn und tobte so laut, dass er heute selbst die Feiertagsglocke übertönen könnte, dass er die ministeriellen Redner verstummen, die Säkularfresser sich erbrechen und alle jene sich bekreuzigen liesse, die im Überkommenen Glauben ihr 'denn er war unser' beten." (ebd., S.27f)

Nur einem Publikum, das mit der "Glocke" bis auf die Reimworte vertraut ist, wird klar, was Kraus hier vorträgt: seine Abrechnung mit allen, denen sich "alles reimt, und vor allem Leben auf Streben" (11), ist kein Nachruf auf Schiller, sondern der Versuch, sein missbrauchtestes Gedicht zu beerdigen. Kraus' eigener "Epilog auf Schillers 'Glocke'".

Zu dieser Totenfeier werden nun noch einmal alle zitiert, "alles Ungeziefer des Ruhms: Germanist, Schönggeist und Reporter; Totengräber, Tausendfüsser und Holzbock" (ebd., S.28). Vor der Imagination seines Publikums verwandelt Kraus die Parasiten von Schillers Nachruhm in einen allegorischen Umzug, vor dem es kein Entrinnen gibt. Bis zum Äussersten steigert Kraus seine Evokation der "Schrecken" von Schillers "Unsterblichkeit", ohne selbst Zuflucht bei Schiller nehmen zu können. Aus diesem gordischen Knoten, zu dem sich ihm die Wirkungsgeschichte Schillers zusammengezogen hat, versucht sich Kraus mit einem Schwertschlag zu befreien, mit dem seine Rede Überraschend schliesst:

"Hätte er sie geahnt, hätte er sie heraufkommen sehen, wie sie die Kultur umwimmeln, wie sie mit ihren Plattköpfen an seinen Himmel stossen und mit ihren Plattfüssen seine Erde zerstampfen, so dass kein Entrinnen ist vor der Allgewalt ihrer Liebe - er hätte sich die Unsterblichkeit genommen!" (ebd., S.28)

In äusserster Negation scheint eine Rede zu enden, die mit dem affirmativen Gestus des Goethe-Wortes begonnen hatte. Aber das negative Ende schlägt um, indem die Rede mimetisch abbildet, was Schiller sich hätte antun sollen, wenn er von der eigenen Unsterblichkeit gewusst hätte: sie verstummt. So erreicht sie in diesem Moment eine höchste Annäherung an Schiller, die nicht durch verdinglichte Zitate beglaubigt werden muss. Hier feiert sie Schiller - in einem Nachruf ohne Worte.

Aber dem endlosen Schrecken von Schillers Unsterblichkeit lässt sich so leicht kein schreckliches Ende bereiten. Der Kampf gegen die "Phrasenunzucht des Edlen und Guten" (F 254<1908>, S.13) wird für Kraus zur Lebensaufgabe, weil er bei Schiller nicht wie bei

Heine bereit ist, einen Autor für die "Folgen" seiner Wirkungsgeschichte verantwortlich zu machen (12). Ihrerseits Dokument der "Wirkungsgeschichte der Wirkungsgeschichte" versucht seine Rede, Autor und Wirkung zu trennen. Deshalb bleibt es für Kraus bei Schiller unentscheidbar, ob seine "Ideen" schon als "Phrasen" geboren wurden. Bei Goethe hingegen stellt er sich trotz des fatalen "Denn er war unser" uneingeschränkt an die Seite des missbrauchten Autors. Mit ihm zusammen würde er auch noch im Goethejahr 1932 "alle Annäherungsversuche einer Gesellschaft, die seinen Dekor braucht, um zu morden, zu rauben und mittels der von ihm verachteten Presse zu lügen, mit einem Fuesstritt und dem ihr verständlichsten Goethewort abtun" (F 868-72<1932>,S.5).

Von solchen Annäherungsversuchen bleibt auch Kraus selbst nicht verschont. Im "Rechenschaftsbericht" stösst er angesichts der Gefahr eigener "Unsterblichkeit" nur ein "gen Himmel" gerichtetes "weiss Gott" aus, wenn er einen Wiener Zeitungsbericht kommentiert, der von "unserem Karl Kraus" spricht:

"Und man beachte die von mir längst ersehnte Formulierung: Denn er war unser. Aber weiss Gott, ich war ihrer nicht [...]". (F 795-99<1928>,S.9)

7.2. Das "Geschäft" und der "Mord" - was Tell sagt.

Wenn hinter den Worten Tells seine Tat immer mehr verschwindet, so wird die Tellsage zur Tell-Sage. Nirgends wird dies deutlicher als in einem "fackel"- Artikel, der 1916, mitten im Ersten Weltkrieg, erscheint. Kraus setzt den Titel: "Tell sagt" (F 437-42<1916>,S.115-117). Was sich wie die Formel "Wie sagt doch Schiller?" als unantastbare Wahrheit ankündigt, erweist sich als Zitat: Kraus lässt die "Neue Freie Presse" zu Wort kommen, sperrt aber, was ins Auge springen soll:

"England ist nicht bedroht. Keine Hand streckt sich nach seinem Besitze aus, und nie ist von Deutschland gefordert worden, was dem britischen Reiche gehört. England ist Angreifer und nicht Verteidiger. T e l l s a g t , j e d e r g e h t a n s e i n G e s c h ä f t u n d m e i n e s i s t d e r M o r d."

Kraus nimmt den gesperrten Text nun wörtlich, um die Berufung auf Tell auch der Sache nach scheitern zu lassen. Er macht das "höchst

israelitische Komma" - eine Anspielung auf den Autor Benedikt - zum "Ausgangspunkt [...] einer Katastrophe". Als würde der Text hörbar sprechen, entlarvt er seine falsche Herkunft schon rein akustisch: "Man muss sich das von einer schmalzigen Zunge nur so hingewälzt vorstellen." Was Tell sagt, stammt nicht von Tells Zunge.

Am grammatischen Missgriff, eine "indirekte Rede als direkte" einzuleiten, setzt Kraus nun den Hebel seiner Kritik an, indem er die grammatischen Bezüge zwischen dem Zitat und dem Kontext klarstellt:

"Meines ist der Mord, das heisst nicht meines, sondern seines, das heisst nicht seines, sondern Tells, das heisst nicht Tells, sondern Englands."

Erst wenn der Text umständlich-ironisch richtig verstanden ist, lässt sich seine Falschheit verstehen. Kraus greift dazu nun seinerseits darauf zurück, was Tell auch noch sagt:

"Aber was heisst Englands? England ist Angreifer und nicht Verteidiger. Tell sagt, er ist Verteidiger und nicht Angreifer. Denn er sagt doch, die armen Kindlein, die unschuldigen, das treue Weib muss ich vor deiner Wut beschützen, Landvogt."

Scheinbar naiv konfrontiert Kraus die so richtiggestellte Kriegspropaganda der "Neuen Freien Presse" mit der herkömmlichen Kriegspropaganda der Mittelmächte, um beides so lange aneinander zu reiben, bis beides zerbröckelt:

"Wenn England Tell wär', wär' Deutschland Gessler, während wir doch bisher gelernt haben, England ist Gessler und Deutschland ist Tell."

In einer ganzen Reihe von "Tell"-Zitaten belgt der Text nun, was die Propaganda ohnehin schon eingehämmert hat: dass Deutschland Tell ist. Was aber eigentlich zitiert wird, ist nicht Schillers "Tell", sondern diese Propaganda. Nicht wörtlich, aber der Rede-weise nach: Kraus zitiert sie, wenn er sie imitiert. Indem er wie die Propaganda das Gleiche immer wieder positiv und negativ gewendet formuliert, treibt er die Widersprüche aus ihr heraus und übergibt diese seinem Leser als einen unentwirrbaren Knäuel von Scheinargumenten. Daraus nur ein Ausschnitt:

"Tell sagt, in pures Drachengift hast du die Milch der frommen Denkart mir verwandelt. Das ist Verderbtheit. Also ist nicht England Tell, sondern konträr Deutschland. Tell sagt,

entränn' er jetzo kraftlos meinen Händen, ich habe keinen zweiten zu versenden. Also könnte zwar wegen Munitionsmangel in England England Tell sein, aber das weitere stimmt wieder nicht, wo er sagt, an euch nur denkt er, liebe Kinder, euch zu verteid'gen, eure holde Unschuld zu schützen vor der Rache des Tyrannen, will er zum Morde jetzt den Bogen spannen."

Beim "Mord" mit der trotz allem noch klaren Rollenteilung in Tell und Gessler bleibt aber Kraus nicht stehen. Er gibt seiner Satire eine neue Richtung, indem er mit der Frage "wie stehts aber mit dem Geschäft?" das andere Stichwort des "Tell"-Zitates aufgreift. Bei Schiller stand beides unter dem Bann entfremdeter Rollenteilung; Tells "Geschäft" musste der "Mord" sein. Auf diesen Zusammenhang bezieht sich Kraus hintergründig, wenn er "Geschäft" und "Mord" nun in einen anderen Zusammenhang bringt:

"Tell sagt, hier geht der sorgenvolle Kaufmann, der düstre Räuber und der heitre Spielmann, womit er vielleicht auf die Armeelieferanten und auf Edmund Eysler [ein österreich. Operettenkomponist] anspielen will, denn jede Strasse führt ans End' der Welt, also nach dem Orient und sie alle ziehen ihres Weges fort an ihr Geschäft und meines ist der Mord."

Aus dem Hinterhalt des "Tell"-Zitates trifft Kraus hier jene "Armeelieferanten", welche mit dem Mord ihr Geschäft machen, und jene Orienthandelsinteressen, die in der Hoffnung auf ein Geschäft auch das Morden des Krieges riskiert haben - all dies ornamentiert vom "heiteren Spielmann" österreichischer Operettenkultur. Diesen grauenhaften Zusammenhang von Geschäft, Mord und Kultur hat Kraus in den "Letzten Tagen der Menschheit" in den äzenden Aphorismus geprägt:

"Dass Absatzgebiete Schlachtfelder werden und aus diesen wieder jene, will nur der Mischmasch einer Kultur, die aus Stearinkerzen Tempel erbaut und die Kunst in den Dienst des Kaufmanns gestellt hat." (13)

Gerade indem Kraus die propagandistische Verharmlosung des Geschäfts mit dem Mord imitiert, entlarvt er, was geschieht, wenn die Kunst der Tell-Rede in den Dienst des journalistischen Geschäfts tritt. Nachdem er in erneuter Kombination von "Tell"-Zitaten mit England und Deutschland weitere Verwirrung gestiftet hat, greift er scheinbar klärend ein:

"[...] in Wirklichkeit stellt sich die Situation so dar, Deutschland ist der sorgenvolle Kaufmann, der, man kann sich vorstellen, ruhig an sein Geschäft geht, und England ist Gessler, während

die Rolle des Wilhelm Tell teilweise unbesetzt bleiben muss, da doch England mordet und nicht Deutschland und Deutschland gegen die Tyrannei aufsteht, aber nicht England."

Das Schicksal einer Kunst, auf die man sich ständig in zirkulärer Legitimation beruft, wird hier anhand der Rede Tells in der hohlen Gasse exemplarisch vordemonstriert: die fehlende grammatische Transformation von direkter in indirekte Rede indiziert eine fehlende Transformation beim Umgang mit dem kulturellen Erbe. Die über all ihrem Missbrauch sehr indirekt gewordene Tell-Rede führt, wenn die Kriegspropaganda sie sich direkt aneignet, in jene "Katastrophe", die Kraus am Anfang des Textes prophezeit und im Text selbst herbeigeführt hat. Dass "die Rolle des Wilhelm Tell teilweise unbesetzt bleiben muss", bedeutet zugleich ihre völlige Entleerung und ihre Rettung: wie bei Walsers ersten beiden Tell-Texten wird hier der Schauspieler des Tell nach Hause entlassen. Dass sich die Kunst selbst aus dem prekären Zusammenhang mit "Geschäft" und "Mord" heraussprengen kann, deutet sich hier an - als ihre einzige Hoffnung.

Kraus bringt aber damit sein Zitat-Karussell noch nicht zum Stehen, sondern treibt es noch schneller an. Als wäre Tell wirklich vom Schauplatz verschwunden, wird seine Rede immer mehr durch Redefragmente der "Neuen Freien Presse" verdrängt. Im Uebergang entsteht ein atemloses, unzusammenhängendes Gestammel:

"Tell sagt, noch lebt ein Gott, zu strafen und zu rächen. Hier fällt uns das Wörtchen 'noch' auf und das Auge bohrt sich hinein in den Tell-Monolog und jetzt werden sie zu hören bekommen und der Schrecken breitet sich aus und Attinghausen hat gesagt, seid einig."

Man ist versucht, das "Auge", das sich in den Text des Monologs "bohrt", statt den Tell auf der Bühne reden zu sehen, auf den Kraus-Leser zu beziehen: Kraus öffnet seine Texte durch die Sperrung der entscheidenden Stelle schon optisch für die Kritik des Lesers. Aber dieser Leser muss nicht nur sehen, sondern vor allem hören: es ist der Tonfall der "schmalzigen Zunge", der ihn an Benedikt erinnern soll. Tatsächlich stammt die Formulierung - wie an ganz anderer Stelle in den "Letzten Tagen" deutlich wird - aus dem Arsenal der "Neuen Freien Presse" (14). Kraus deutet dies selbst an, wenn er nun einen Schlussstrich unter die "Tell"-

Zitate zieht, die Ereignisse in der hohlen Gasse aber wie aus dem Mund Benedikts noch einmal formuliert:

"Woraus auch für den Laien klar hervorgeht, welche Verwirrung entsteht, wenn Tell sagt und Benedikt schreibt, und wie wenig man auf die Tellsage geben kann, die höchstens wert ist, unter dem Titel verlautbart zu werden: Voraussichtliches Kommen Gesslers durch die hohle Gasse und unbestätigte Gerüchte über den bevorstehenden Heldentod Gesslers durch Tell bei Küssnacht und Hineinwerfen in den Vierwaldstättersee, mit dem Untertitel: In den heutigen Schweizer Blättern."

Noch einmal wird hier Benedikt imitiert und zitiert: die Versatzstücke der Rede verweisen auf Schlagzeilen, deren rhetorische Grausamkeit für Kraus die grausamen Kriegereignisse übertrifft, die sie glorifizieren (15). Darüber hinaus aber schlägt sich in Kraus' fingiertem Zeitungsbericht nieder, was sich in den "letzten Tagen der Menschheit" zum zentralen Thema verdichten wird: das durch die Presse pervertierte Verhältnis von Rede und Handlung. Was Tell sagt, wird verdrängt durch das, was Benedikt schreibt - und übrigens aus den "Schweizer Blättern" abgeschrieben hat. Mehr noch: an die Stelle der Tat Tells, die durch Rede einem urteilenden Publikum zur Bewertung geöffnet wird, tritt die Rede der Presse, welche als veröffentlichte Meinung die tödlichen Taten des Krieges in Gang setzt.

In einem ganz anderen Sinn als bei Tells Monolog hat bei der Presse die Rede Priorität vor der Handlung. Auf diesen Punkt spitzt sich Kraus' Text zu. Gleichzeitig ist er aber, indem er die verstreuten Trümmer von Tells Monolog um sich versammelt, ein Platzhalter dieses Monologs. Noch einmal bildet sich aus der produktiven Auseinandersetzung mit dem, was "Tell sagt", ein ästhetisches Ganzes - aber nur als eine Satire über Fragmente. Und noch hofft Kraus darauf, sein Monolog könnte als ein anderer Tell-Monolog auf ästhetische Weise das Publikum zum Handeln bringen. Dieses Ziel setzt er sich am Schluss einer Wiener Vorlesung von 1912 explizit:

"Wenn ich den Wilhelm Tell spiele, so muss es mir gelingen, meinen Hörer zu dem Entschluss aufzustacheln, den Darsteller des Gessler zu ermorden, und wenn dies gelingt, so muss es auch gelingen, einen Hörer so weit zu bringen, dass er das Abonnement auf die Neue Freie Presse aufgibt." (F 363-65<1912>, S.31f)

Was Kraus als Tell sagt, zielt auf einen Mord - an Benedikts Geschäft.

Kraus hat das "Tell"-Zitat vom "Geschäft" und dem "Mord", das eigentlich ein Benedikt-Zitat ist, in sein Weltkriegsdrama "Die letzten Tage der Menschheit" übernommen. Wie in der "Fackel"-Satire verweist es inhaltlich auf jenen furchtbaren "Mischmasch" aus Geschäft, Mord und Kultur, den der Nörgler im ersten grossen Gespräch mit dem Optimisten zur spezifisch "deutschen Ideologie" erklärt (LT I/29, S.215). Bei diesem von Marx/Engels geprägten Begriff setzt Kraus den Akzent auf "deutsch": Während die Engländer - so führt der Nörgler aus - es nicht "Vaterland" nennen, wenn sie ein "Geschäft" machen wollen, und die "Ideale" in Ruhe lassen, wenn der "Export" in Gefahr ist, gehen die Deutschen "unter den idealsten Vorwänden" auf ein "Geschäft" aus (ebd., S.202f): "Wir sind Händler und Helden in einer Firma" (ebd., S.204). Es ist allerdings eine nationale Engführung der Argumentation, dass Kraus im ganzen Drama den Vorwurf, die "Kunst" in den "Dienst des Kaufmanns zu stellen" (16), nur gegen Deutschland richtet. Zudem ist unter dem moralischen Kriterium der "Ehrlichkeit" allein jene Ideologie nicht kritisierbar, die - in Fontanes Formulierung - Schiller spricht und Gerson meint. Darauf aber läuft die idealtypische Gegenüberstellung von Deutschland und England durch den Nörgler hinaus:

"Aber der Unterschied ist der: Die einen meinen Export und sagen Ideal, die andern sagen Export und diese Ehrlichkeit allein, diese Separation allein ermöglicht schon das Ideal, auch wenn es sonst gar nicht vorhanden wäre." (ebd., S.212)

Im Bemühen, die "Ideale" aus der Wirklichkeit des Exports zu retten, bringt diese Argumentation sie gerade in jene Praxisferne, aus der heraus sie als verallgemeinerte Werte wieder für das Geschäft nutzbar werden. Die Armbrust wird zum exportfördernden Warenzeichen. Was Tell sagt, verdirbt nicht das Geschäft mit dem Mord.

Eine weitaus kritischere Dimension als in der inhaltlichen Anspielung auf den Zusammenhang von "Geschäft" und "Mord" gewinnt das Zitat in den "letzten Tagen der Menschheit" dadurch, dass Kraus es nicht mehr im eigenen Monolog so lang aufblasen muss, bis es als ideologischer Ballon zerplatzt. Was "Tell sagt" wird vielmehr, abgesprengt auch vom Kontext des Leitartikels, als selbständige Phrase dem alten Biach in den Mund gelegt. Was

Benedikt sagt, dass Tell sagt, sagt jetzt der alte Biach. Das ganze Bündel von Leitartikel-Sätzen, in welches das "Tell"-Zitat nun gehört, ist das einzige, was diese Figur noch von sich geben kann. Zum Kaiserlichen Rat, der ihm als Gesprächspartner zugeordnet ist, meint er im ersten Akt in Bezug auf die prägende Kraft von Benedikts Sprache:

"Man weiss nicht, redt er wie wir oder reden wir wie er."
(LT I/10, S.110)

Im Fortgang von Krieg und Drama reduziert sich mit dem Sortiment von Phrasen, das die "Neue Freie Presse" führt, auch das, was der alte Biach noch zu sagen hat. Nachdem zwei Kommerzialräte über ihn bemerkt haben, er leide an der "Kriegspsychose" - "Jedes zweite Wort von ihm ist aus dem Leitartikel" (LT III/7, S.336) - tritt er in der nächsten Szene selbst auf, um dies zu illustrieren:

"Der alte Biach erscheint sinnend.

Der alte Biach: Die Nase der Kleopatra war eine ihrer grössten Schönheiten. Sibyl war die Tochter eines Arbeiters. (Sich vorsichtig umblickend) Tell sagt, jeder geht an sein Geschäft und meines ist der Mord. (Nach einer Pause, mit raschem Entschluss und heftiger Bewegung) Das erste muss jetzt sein, dass der Reisende die Fühlhörner ausstreckt und die Kundschaft abtastet. (Mit Genugtuung) Iwangorod röchelt bereits. (Mit schlecht verhohlener Schadenfreude) Poincaré ist erschüttert und Lloyd George gedemütigt. (Mit Gewurre) Engländer und Deutsche werden sich in Stockholm begegnen! (ab)." (LT III/8, S.337)

Wie in der "Fackel"-Satire verliert das Konglomerat von Leitartikel-Sätzen jede Kohärenz. Darüber hinaus aber negiert es im Drama jene Erwartung des Zuschauers, die sich in der Monolog-Situation extrem verdichtet: dass hier eine Person sprachlich zu sich selbst komme. Mit dem Monolog zerfällt auch die Person in Phrasen. Dafür kann Kraus auf der Bühne jene Haltungen sichtbar machen, die sich in den Phrasen verstecken. In den gestischen Regieanweisungen an den Darsteller des alten Biach wird hier Benedikt zitiert und imitiert.

Noch deutlicher zeigt sich die Verdinglichung von Sprache und Gestik beim alten Biach, wenn sie sich im Dialog bewähren sollte. Ueber 19 Seiten hinweg versucht der Kaiserliche Rat in der 26. Szene des 4. Aktes mit dem alten Biach ins Gespräch zu kommen. Doch alle seine Versuche enden in den Leitartikelsätzen des alten Biach, in

die auch dieser Dialog zerfällt. Fast alle Sätze des Monologs fallen auch hier: emblematische Spruchbänder, die nichts als ihre Leere bezeichnen. Das "Tell"-Zitat freilich erhält sein besonderes Gewicht dadurch, dass Kraus gerade bei ihm in Anlehnung an die "Fackel"-Satire dem Dialog eine besonders groteske Wendung gibt: Nach einem der absurden Sätze aus der "Neuen Freien Presse", wie sie Kraus auch in der "Fackel" gesammelt hat (17), liefert der Kaiserliche Rat das Stichwort: "Sie mir scheint Sie ham etwas einen Pik auf England". Der alte Biach hakt ein:

"Der alte Biach (kategorisch): England ist nicht bedroht.
Tell sagt, jeder geht an sein Geschäft und meines ist der Mord.
Der Kaiserliche Rat: Ihres?
Der alte Biach: Seines!
Der Kaiserliche Rat: Seines?
Der alte Biach: Tells!
Der Kaiserliche Rat: Wieso Tells?
Der alte Biach: Englands!
Der Kaiserliche Rat: Is denn England Tell? England is doch konträr Gessler und Deutschland is Tell! Tell sagt, ich lebte still und harmlos." (LT IV/26, S.481f)

Das Verwirrspiel um die falschen pronominalen Bezüge der indirekten Rede, die als direkte erscheint, erhält hier eine weitere, besonders bedeutsame Ebene: die ursprünglich direkte Rede Tells wird in der Rückfrage des Kaiserlichen Rates: "Ihres?" als direkte Rede des alten Biach verstanden. Die dramatische Rede unterstellt ein Sprechersubjekt. Aber der alte Biach ist nichts weniger als ein Tell. Hinter dem Arsenal seiner gestischen Schlagzeilen ist er als Person verschwunden; bezeichnend, dass sich auf ihn kein Personalpronomen mehr beziehen kann.

Dies gilt auch für den Kaiserlichen Rat, denn nach dem "Tell"-Zitat "ich lebte still und harmlos" wird das Verwirrspiel noch einmal abgewickelt, aber mit vertauschten Rollen:

"Der alte Biach: Sie?
Der Kaiserliche Rat: Er!
Der alte Biach: Er?
Der Kaiserliche Rat: Tell!
Der alte Biach: Wieso Tell?
Der Kaiserliche Rat: No Deutschland! Man hat ihm doch hörich in ein Drachengift verwandelt die Milch!
Der alte Biach (bitter): Das ist Verderbtheit.
Der Kaiserliche Rat: Da ham Sie recht." (ebd.)

Auch wenn die Szene nachher im gleichen Stil Benedikts weitergeht, so hat sie schon hier einen Extrempunkt erreicht: ebenso entleert

wie Tells Rede, die sie zitieren, stehen die Figuren hier auf der Bühne. War Tells Monolog bei Schiller noch als Dialog mit dem Publikum gedacht, so ist der Dialog dieser Figuren ein blosser Monolog vor dem Publikum. Was "Tell sagt", hat sich in der "frommen Denkart" der "Neuen Freien Presse" als veröffentlichte Meinung so sehr verbreitet, dass für einen eigenen Ausdruck kein Raum mehr bleibt. Die Figuren der "letzten Tage" unterliegen jener "Bevormundung" durch eine verdinglichte Sprache, wie sie Fontane anhand der gleichen "frommen Denkart" bei Leopold Treibel exemplarisch vorgeführt hat. Jeder nimmt sich - wie dies der "Abonnent" einmal als Geste vorführt - "das Blatt vor den Mund" (LT V/17, S.589f). In dieser "literarischen Mimesis entfremdeter Sprache" liegt tatsächlich Kraus' "grösste ideologiekritische Leistung" (18). Hatte er in der "Fackel"-Satire den wahren Zusammenhang von Geschäft, Mord und Kunst inhaltlich am "Tell"-Zitat entlarvt, so bezeichnet er in seinem Drama ästhetisch den genauen Abstand, den es historisch von Schillers Drama trennt: an die Stelle von Tells Rede über die Entfremdung tritt die entfremdete Rede.

Das Schicksal einer Person, deren Sprache durch die Phrasen der Presse vollständig besetzt ist, vollstreckt sich am alten Biach exemplarisch. Schon das Vorwort hatte angekündigt:

"Das Dokument ist Figur; Berichte erstehen als Gestalten, Gestalten werden als Leitartikel; das Feuilleton bekam einen Mund, der es monologisch von sich gibt; Phrasen stehen auf zwei Beinen - Menschen behielten nur eines." (LT, S.9)

Nach dem Tell-Verwirrspiel wird der Nörgler konkreter, wenn er von Benedikt spricht:

"Der gellende Ton des Schlachtbankiers, der der Welt an die Tasche und an die Gurgel fuhr, ist die elementare Begleitung dieser blutigen Aktion. [...] Ich lasse an dieser Sprache, in der der altjüdische Sinn der neudeutschen Handlung sich rabiat zur Geltung bringt, einen alten Abonnenten sterben. Sie überwältigt das Leben, und da tritt denn der erlösende Gehirnschlag ein." (LT IV/29, S.504)

Die Sprache ereilt den alten Biach in dem Moment, wo sich herausstellt, dass ein angeblicher Unterschied zwischen zwei Presseberichten über "Ausbau und Vertiefung" des österreichisch-deutschen Bündnisses, der ihn zutiefst verunsichert hatte, gerade nicht besteht. "Der alte Biach sinkt um" (LT V/9, S.574). Ein letztes Mal entfallen seinem Mund bekannte Leitartikel-Sätze:

"Der alte Biach (verklärt): Die Nase der Kleopatra - war eine ihrer grössten Schönheiten.

Der Abonnent: Er phantasiert.

Der alte Biach (sich gross aufrichtend): Es - rieselt - im - Gemäuer.

Der Abonnent: Er prophezeit.

Der alte Biach (sinkt zusammen): Das - is - der Schluss - vom - Leitartikel.

Der Abonnent (aufschluchzend): Biach -!

(Er stirbt. Die Beiden verharren erschüttert. Schweigende Gruppe der Kurgäste.)" (LT V/9, S.574f)

Weiter liesse sich die Entfremdung nicht treiben: die verdinglichte Sprache des "Leitartikels" lässt dem alten Biach nicht einmal mehr einen Ausdruck für den eigenen Tod.

Dies gilt noch über die Sprache hinaus. Auch jene Geste, mit welcher sich der alte Biach vor dem Sterben noch einmal aufrichtet, um zu prophezeien, gehört ihm nicht - und dies bindet die Szene zurück an die Wirkungsgeschichte von Schillers "Tell": der alte Biach stirbt als alter Attinghausen. An der analogen Stelle der "Fackel"-Satire hatte Kraus die Reihe der Benedikt-Zitate mit Attinghausens Wort "seid einig" abgebrochen. Davon bleibt hier nur noch der Gestus. Dass es sich um genau diesen ideologisch gewordenen Gestus des alten Attinghausen handelt, lässt sich anhand anderer Stellen belegen; Kraus hat ihn mehrfach als satirische Vergleichsgrösse zitiert. So bezeichnet er den Schriftsteller Herrmann Bahr als "ausgewitzten Literaturschieber", der sich "als sterbender Attinghausen noch einmal aufrichtete, um den Krieg zu segnen [...] "(19). Dem alten Biach hingegen fehlt die Sprache, um seiner Vision einen - wenn auch noch so trivialen - Inhalt zu geben. Die Pause, die genau entsprechend der Szene von Attinghausens Tod auf das Sterben folgt, bleibt hier leer. Kein ideologieverdächtiges "Seid einig - einig - einig - " klingt nach. Damit ist aber das, was sich hier auf der Bühne abspielt, mehr als eine Parodie auf das bürgerliche Rührstück: die Pause öffnet dem Publikum eine Lücke der Reflexion, in welcher sich der Sinn von Schillers "Rührung" erfüllt. Auf diese äusserst indirekte Weise, auf der Ebene der Technik des Dramas, gibt Kraus in seinen "letzten Tagen der Menschheit" zu verstehen, was ihm Schillers "Tell" sagt.

7.3. Das "Gemälde" und die "Tat" - "Die letzten Tage der Menschheit" und das Drama Schillers.

Aufzuspüren ist eine untergründige Kontinuität: Elemente von Schillers dramatischer Wirkungsabsicht in den "letzten Tagen der Menschheit". Daraus kann keine kohärente Interpretation des gesamten Dramenzusammenhanges resultieren; entsprechend der Zerklüftung der Handlung, die "in hundert Szenen und Höllen" zerfällt (LT, S.9), erscheint das dramaturgische Erbe Schillers nur punktuell, wie beispielsweise beim Sterben des alten Biach. Weil Kraus solche Beziehungsbrücken nicht nur zum "Tell" schlägt, müssen in diesem Kapitel auch andere Werke Schillers beigezogen werden - wie bei Raabe und Fontane öffnet sich das Zitat nur in der interpretatorischen Verknüpfung von ursprünglichem und neuem Kontext. Und doch sind einige Rückbezüge auf Schiller in den "letzten Tagen der Menschheit" mehr als Zitate. Sie begründen - dies ist zu belegen - eine spezifische Lesart des Dramas, welche auf einen seit Schiller verlorenen Zusammenhang von Sehen, Reden und Handeln reflektiert. Diese Rückbezüge sind Appell zur Rückbesinnung. Zugleich aber stellen sie eine eigene Kontinuität zu Schiller her, welche erst den historischen Bruch in seiner Wirkungsgeschichte freilegt. Dieser wiederum ist Funktion einer Veränderung der Öffentlichkeit, auf welche Kraus anklagend deutet: indem sein neues Drama zeigt, dass es nicht mehr das alte sein kann.

Schon im Vorwort der "letzten Tage" konzentriert sich an einer bisher kaum beachteten Stelle die wirkungsästhetische Selbstdefinition des Dramas in einem Schillerzitat:

"Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten." (LT, S.9)

Dieses Zitat ist in Schillers "Fiesco" zu lokalisieren: an einem entscheidenden Punkt des Dramas versuchen die Verschwörer gemeinsam, Fiesco, der scheinbar politische Abstinenz übt, durch ein Bild zum Handeln zu bringen. Fiesco entlarvt aber in diesem Moment den eigenen Willen zur Macht, indem er grossartig das "Tableau" umwirft und den Maler samt den Verschwörern mit dem Satz niederschmettert:

"I c h h a b e g e t a n, was du - nur maltest."(20)

Kraus spürt im Zitat den entscheidenden Punkt des Dramas auf, wo sich das Handeln gegenüber möglicher ästhetischer Motivation verschliesst und jene fatale Eigendynamik erhält, deren Preis die völlige Blindheit ist - Fiesco wird in blindwütigem Machttausch vor den Augen des Publikums die eigene Gattin erstechen (21). Als müsste er gegen die Macht jene ästhetische Perspektive vertreten, die in Schillers Drama nicht mehr zur Sprache kommen kann, stürzt Kraus hier seinerseits das Zitat um und impliziert damit, dass sein "Gemälde" - wie im "Fiesco" potentiell - Motivation zu einem anderen Handeln sein könnte, das als ästhetisches nicht wie die Macht erblindet. Hatte Raabes Rektor Fischarth noch im selben Zitat Rede und Handlung voneinander abgekoppelt und das Zitat zum Schmuck einer entpragmatisierten Rede missbraucht - "Ich habe getan, während du nur maltest"(22) -, so stiftet hier Kraus einen neuen Zusammenhang von Rede und Handlung. In ihm verbirgt sich das alte Problem, das Schiller zum Ausgangspunkt seiner "ästhetischen Erziehung" machte. An diesen Text Schillers lehnt sich Kraus nämlich fast wörtlich an, wenn er formuliert: "man könnte vielmehr sagen, dass eine grosse Zeit ein kleines Geschlecht gefunden hat"(LT V/2, S.556)(23). Die Zeit der Französischen Revolution ist aber mit der Zeit des Ersten Weltkrieges nur noch sehr entfernt verwandt; für Kraus glimmt die Hoffnung auf eine ästhetische Erziehung des "kleinen Geschlechts" nur noch als winziger Funke unter dem Trümmerhaufen der "grossen Zeit" - bezeichnend, dass er den Schiller-Satz gerade dem "Optimisten" in den Mund legt.

Dem Nörgler hingegen bleibt das Konzept einer ästhetisch begründbaren Tat gegen die Macht durch die "grosse Zeit" verstellt. Dass sie nach dem Modell von Tells Tat gedacht sein müsste, gibt er nur indirekt zu verstehen: in der technischen Entwicklung der Waffen gehe er nur "bis zur Armbrust" mit (LT III/14, S.352). Doch diese ist durch die Gesichtslosigkeit der Macht unbrauchbar und durch den Maschinentod diskreditiert worden:

"Denn uns alle treibt ein hohles Wort, doch nicht des Herrschers, sondern der Maschine. Was frommte der Revolver gegen die Maschine? Der Revolver gibt kein Beispiel gegen sie, wie die Armbrust gegen den Tyrannen."(LT IV/54, S.672)

Noch deutlicher heisst es im Kriegsjahr 1917 in der "Fackel":

"Die Quantität verhindert auch jede Auflehnung gegen sie. Nicht die Drohung, sondern das Dasein des Maschinengewehrs unterdrückt die Besinnung der Menschenwürde. Revolvertaten, als die Antwort aus der so entwickelten Maschine selbst, haben keine Fortsetzung. Die Tat als Beispiel ist in der technischen Entwicklung nur bis zu Tells Geschoss vorgesehen. Bis dahin geht die Seele noch mit." (F 445-53<1917>, S.3)

Die Maschine, welche sich an die Stelle der Tat gesetzt hat, ist aber nicht nur das Maschinengewehr, sondern auch die Druckmaschine. Ihr "hohles Wort" füllt jenen Raum aus, in dem eigentlich über das Handeln räsonnierend zu reden wäre; darum setzt Kraus am Schluss der "Fackel"-Satire an die Stelle von Tells Monolog den Monolog der Presse, der die Tat im voraus veröffentlicht - und sie dadurch verunmöglichen würde.

Die Qualität ist der Quantität gewichen: dies gilt für das Wort des Einzelnen ebenso wie für seine Tat. "Vervielfältigung" ist der Charakterzug der Druckmaschine und des Maschinengewehrs. Für Kraus ist dies mehr als eine Analogie. Die Worte der Druckmaschine nämlich ermöglichen erst die tödlichen Taten des Maschinengewehrs, weil die Presse "unser Herz ausgehöhlt hat", so dass man sich die Folgen der Quantifizierung des Todes nicht mehr vorstellen kann (LT V/54, S.677). Die Perversion von Rede und Handlung seit Schiller läuft über den Verlust des "Herzens": fehlte es dort noch Gessler, so fehlt es nun jedem anonymen Schützen am Maschinengewehr.

Kraus kennzeichnet diese Perversion darum nicht zufällig in den zwei zentralen Monologen des Nörglers mit einem pervertierten Schillerzitat:

"Das gedruckte Wort hat ein ausgehöhltes Menschentum vermocht, Greuel zu verüben, die es sich nicht mehr vorstellen kann, und der furchtbare Fluch der Vervielfältigung gibt sie wieder an das Wort ab, das fortzeugend Böses muss gebären." (LT I/29, S.210)

An die Stelle der "bösen Tat", die bei Schiller "fortzeugend, immer Böses muss gebären" (24), hat sich hier das "Wort" gesetzt. Doch spürt Kraus auch hier den Kernpunkt von Schillers Drama auf - selbst dann, wenn er die vielzitierten Worte umkehrt. Der Seufzer des Octavio Piccolomini gilt nämlich jenem Handlungszwang, in dessen Sog Wallenstein immer stärker gerät. Obwohl Wallenstein "vom Reden nicht zum Handeln kommt, muss er handeln, weil er zu

viel geredet hat" (25). Insofern ist es schon hier das veröffentlichte Wort, allerdings nicht das der Presse, welches die "böse Tat" erzwingt. Oder in der Formulierung des Nörglers aus seinem letzten Monolog:

"Am Ende war das Wort. Jenem, welches den Geist getötet, blieb nichts übrig, als die Tat zu gebären." (LT V/54, S.676f)

Nicht nur Schiller wird hier zurückbuchstabiert: radikal denkt Kraus zu Ende, wozu sich Goethes "Faust" in seinen Versuchen, den Anfang der Schöpfungsgeschichte in deutsche Worte zu fassen, schliesslich durchringt: "Im Anfang war die Tat!" (26).

Octavios Sentenz, verändert durch Kraus, macht Wort und Tat zum "Fluch". Daraus zieht Kraus die äusserste Konsequenz, wenn er Schiller wortlos zitiert. Dies gilt nicht nur für Attinghausens Tod. Mehrfach bringt Kraus nämlich einen Gestus auf seine Bühne, der schon bei Schiller über den fatalen Bruch zwischen Rede und Handlung, zwischen Identität und Rollenzwang, ein letztes, stummes Wort sprach: Octavios Blick zum Himmel am Schluss des "Wallenstein" (27).

Wie in der Rede gegen Schillers schreckliche Unsterblichkeit bezeichnet der Gestus zunächst eine zur Pose erstarrte Klassiker-verehrung, welche die Klassiker an die Stelle Gottes gesetzt hat, aber ohne sie zu fürchten. Die Demut dieses Blicks, von Gotthelf noch zum Mittel seiner didaktischen Perspektivik gemacht, ist bloss ein falscher Schein. Kraus entlarvt ihn aus der dramatischen Situation heraus: Der Kriegsidyllendichter Ganghofer stösst bei seinem Treffen mit Wilhelm II. nach dem "Blick gen Himmel" ein ernstes "Majestät!" hervor (LT I/23, S.173). Wilhelm selbst wirft sich im Kreis seiner Generale "in Positur, mit Aufblick zum Himmel", um von dort für die Deutschen, die "noch Ideale haben", den Sieg zu fordern (LT IV/37, S.533). Der alte Blach untermalt mit dem Blick eine Leitartikelphrase, welche nach einem neuen "Fichte" sucht, der "die gebeugten Seelen wieder aufrichten" könnte (LT IV/26, S.488). In der gleichen Pose des Schmerzes antwortet der Patriot am Ende der einen Szene (LT V/29, S.616) auf den realen Schmerz des Nörglers, den dieser in der vorangehenden Szene in ein Gebet zu Gott gefasst hat. Ein Priester mit Offizierskappe hingegen blickt im grossen Schlussbild zwar "verklärt gen Himmel" (LT V/55, S.714), doch sein Blick fällt dabei "auf das Habsburgerwappen über dem Tor".

So werden alle diese Blicke in der Situation mit falschen Inhalten gefüllt, und diese Inhalte umgekehrt entlarven sich im Gestus als falsch. Kraus gewinnt aus ihm ein spezifisch theater-ästhetisches Mittel sprachloser Ideologiekritik. Besonders deutlich wird dies bei der Pose, in welche sich der österreichische Generalstabschef Conrad von Hötzendorf wirft: hatte Kraus 1913 in einer Glosse der "Fackel" das Pressebild des Generals noch auktorial ins Lächerliche gezogen (28), so bringt er den "Feldherrenblick"(LT I/24, S.177), der ein "Blick gen Himmel" ist (ebd.,S.174), nun direkt auf die Bühne - als eine Pose für den Pressefotographen. Indem er so den Vorgang der Veröffentlichung veröffentlicht, zeigt Kraus seinem Publikum an dieser Geste den Zusammenhang zwischen ihrer Vervielfältigung und ihrer Entleerung. Schillers Schlusstableau ist reproduzierbar geworden.

Und doch bleibt der Gestus nicht völlig leer. Denn noch immer bezeichnet er als Octavios Blick die Suche nach einer Instanz, welche die fatale Zirkularität der Geschichte, die sich am Schluss des "Wallenstein" ankündigt, aufbrechen könnte. Wie Kraus' Blick angesichts der Schrecklichkeit von Schillers Wirkungsgeschichte richtet sich auch der Schlussmonolog des Nörglers "gen Himmel". Es ist charakteristisch für den entscheidenden Unterschied zwischen den "letzten Tagen der Menschheit" und Schillers Dramaturgie, der nun zu besprechen ist, dass sein Blick auf der Suche nach einer richtenden Instanz der Weltgeschichte nicht in den Zuschauerraum fällt.

Das Theater ist Kraus nämlich "so sehr der Spiegel des Zeitalters, dass er mit diesem erblindet" (29). Kellers Suche nach einem Theater, in welchem das Publikum sein Auge aufschlagen könnte, droht hier in wirkungsästhetische Resignation auszulaufen. Der riesige Spiegel, in denen der Menschheit ihre letzten Tage vorgeführt werden, droht mit dieser zu erblinden. Was für das Visuelle gilt, gilt auch für das Akustische:

"Ich habe eine Tragödie geschrieben, deren untergehender Held die Menschheit ist; deren tragischer Konflikt als der der Welt mit der Natur tödlich endet. Ach, weil dieses Drama keinen andern Helden hat als die Menschheit, so hat es auch keinen Hörer!" (LT V/54, S.671)

Der Pessimismus den eigenen Wirkungsmöglichkeiten gegenüber, der in diesem Schlussmonolog in der gebetshaften Wendung "gen Himmel" gipfelt, ist freilich, so plakativ vorgetragen, noch immer ein Appell an die "Theatergänger dieser Welt"(LT, S.9) - gerade wenn schon die Vorrede herausfordernd behauptet, diese vermöchten dem Drama "nicht standzuhalten"(ebd.). Doch ob das Publikum diesen Appell noch hören kann, bleibt fraglich. Die Entfremdung der Sprache, die für den alten Biach tödlich endet, ist universell geworden. Einerseits hofft zwar Kraus - wie in der zitierten Vorlesung von 1912 - als Wilhelm Tell die Hörer zum Entschluss aufzustacheln, Gessler zu ermorden und die "Neue Freie Presse" als Organ dieser Sprachentfremdung abzubestellen. Doch andererseits befördert die Gleichschaltung von Bühne und Publikum in blosser Identifikation auch dessen Entmündigung. Dass die Äußerungen des Publikums "in die Rubrik 'Aus Kindermund'" gehören, konstatiert Kraus am Beispiel des "Tell":

"'Tus nicht!' rief ein braver Mann von der Gallerie dem Tell zu, als er eben auf das Haupt des leiblichen Kindes anlegte."(F 272-73<1909>,S.36)

Paradox, dass gerade im Zwischenruf sich die Unmündigkeit des Publikums kundgibt. Im Spott darüber schwingt eine Trauer mit, in welcher sich Kraus mit den Entmündigten solidarisiert.

Mit einem entmündigten Publikum kann die "Szene" nicht mehr zum "Tribunal" werden. Diesen Verlust hat Kraus mehrfach mit dem Zitat aus Schillers "Die Kraniche des Ibykus"(30) bezeichnet und es damit als utopischen Fluchtpunkt erhalten. So will er 1925 über die Anhänger des Revolverjournalisten Bekessy "die Kraniche des Ibykus" senden, "aber sie werden sich hüten, durch einen Schrei aus der gewohnten Anonymität herauszutreten"(F 691-96<1925>, S.69)(31). Umgekehrt zeigt das pervertierte Zitat auf die Perversion des Theaters und des Gerichts, wenn Kraus über einen Ehebruchsprozess berichtet: die Justiz raste über "die Szene, zu der das Tribunal ward"(F 115<1902>,S.13). Kraus hat beim Prozess gegen Isidor Singer alias "Isidor Wilhelm Tell" zu seinem satirischen Verfahren gemacht, wie sich das falsche Gericht zum falschen Theater gestaltet. So kann auch das richtige Theater kein richtiges Gericht mehr sein. Das "Weltgericht", an das der Nörgler in den

"letzten Tagen der Menschheit" immer wieder appelliert, ist deshalb aus dem Theaterraum hinaus an eine unbestimmte Nachwelt delegiert, an jenen "ungeborenen Sohn", der im letzten Akt stellvertretend für "der Untat spätere Zeugen" (LT V/55, S.726) das letzte Wort hat - doch auch er ist schon von der Seuche der Gegenwart infiziert. Deshalb bleibt dem Urteil der Weltgeschichte doch kein anderer Ort als der Theatersaal der "letzten Tage". Kraus hält diese Funktion seinem Theater offen, wenn er dem österreichischen Kaiser jene Worte Schillers in den Mund legt, welche "Resignation" und ästhetische Hoffnung gleichzeitig bezeichnen (32):

"In der Geschichte steht es,
was immer mir geschieht,
und wie man immer dreht es,
sie bleibt das Weltgericht." (LT IV/31, S.524)

Die Anspielung ist Indiz, dass auch bei Kraus, der nach Benjamin schon "an der Schwelle des Weltgerichts" steht (33), das Theater als ästhetischer Handlungsraum gedacht ist, in welchem über die Weltgeschichte zu richten wäre. Der Raum auch, in welchem im ästhetischen Urteilen ein entmündigtes Publikum mündig würde.

Auf diesem Hintergrund einer Schillerschen Dramaturgie, deren Anspruch mit einem veränderten Publikum nicht mehr einzulösen ist, fällt auf die Rolle des Nörglers im Drama ein neues Licht: Er ist als immanente Wertungsinstanz der Stellvertreter eines räsommierenden Publikums. Wie der Zuschauer in Schillers Drama ist er das eigentliche kommunikative Handlungszentrum, indem er sich immer stärker zu jener Instanz macht, welche die disparaten Segmente der Handlung wertend aufeinander bezieht. In seiner analytischen, nicht entfremdeten Sprache wird über die "grosse Zeit" ein Urteil gesprochen, das sich in der verstümmelten Sprache dieser Zeit nicht formulieren liesse. Doch dieses Verfahren hat seinen Preis: die Urteile des Nörglers, von diesem mehrfach formuliert, verabsolutieren sich, der Nörgler wird einem entmündigten Publikum zum Vor-Mund, der dessen Entmündigung zementiert. Gleichzeitig vereinsamt die Argumentation des Nörglers zum Monolog, dessen letzter Rest - das "Hamlet"-Zitat in Vorrede und Schlussmonolog deutet es an (LT, S.10f und V/54, S.681) - das

Schweigen sein muss (34). Seine Rede, die jede Tat verdächtigt, ein Verbrechen zu sein, koppelt sich von möglichem Handeln völlig ab; sein Monolog ist kein Monolog Tells. Dass ihm der Handlungsverzicht von jener "grossen Zeit" aufgezwungen worden ist, aus der er sich heraussprengen möchte, macht ihn als "melancholischen Charakter" doch zum "Moment der falschen Gesellschaft" (35). Der Platzhalter eines aktiven Publikums wird zum passiven Zuschauen verurteilt. Die festliche Utopie einer Synthese von Handeln und Zuschauen, die Keller aus Schillers Drama zu retten versuchte, spaltet sich bei Kraus in eine fatale Alternative: Handeln oder Zuschauen.

Damit dokumentiert sich an Kraus jener "Strukturwandel der Oeffentlichkeit", dessen Opfer er wird. Schon vor Habermas hat Benjamin seinen bedeutenden Kraus-Aufsatz mit einer Definition von "Oeffentlichkeit" eingeleitet, die dem bürgerlichen Ideal des 18. Jahrhunderts entspricht:

"Die Oeffentlichkeit hat ein Interesse nur an Urteilen.
Sie ist richtende oder überhaupt keine." (36)

Jene Meinung hingegen, welche die Presse des 20. Jahrhunderts veröffentlicht, entmündigt ihr Publikum - eine "Ware", mit welcher ein Benedikt sein "Geschäft" macht. In dieser Veränderung der Oeffentlichkeit, in der sich auch die Wirkungsgeschichte Schillers entscheidet, ist Kraus historisch zu situieren. Durch sein Werk geht der Bruch dieser Entwicklung, weil es an der historisch überholten Form der Oeffentlichkeit eisern festhält - seine Kritik ist letztlich nur denkbar "auf dem Hintergrund eines räsommierenden Publikums" (37).

Die Weigerung, mit einem bloss konsumierenden Publikum zu kommunizieren, ist aber daraus nicht die einzig mögliche Konsequenz (38): In seinem Weltkriegsdrama versucht Kraus - wie gezeigt - in einer allerdings problematischen Weise die räsommierende Oeffentlichkeit im räsommierenden Nörgler zu retten. Als Journalist schafft sich Kraus in der "Fackel" ein Medium, das eigentlich der von Habermas im 18. und frühen 19. Jahrhundert angesiedelten Gesinnungspresse zugehört, mit welcher damals der Kampf um Oeffentlichkeit als Prinzip ausgefochten wurde (39). Kraus setzt ihn fort gegen die kommerzialisierte Meinungspressen seiner Gegenwart.

Als Forum reicht ihm die "Fackel" aber noch nicht aus: als liesse sich das Theater Schillers seiner Funktion nach ins 20. Jahrhundert verpflanzen, baut sich Kraus mit seinen Lesungen einen Raum auf, "in dem alles zum Gerichtsvorgang wird"(40).

Hier aber zeigt sich noch deutlicher als bei der Rolle des Nörglers die historische Widersprüchlichkeit von Kraus' Rückgriff auf das 18. Jahrhundert: schon seine Schiller-Rede trieb einen Keil zwischen ihr eigenes Publikum und das falsche Publikum der Schillerverehrer. Um sich das eigene Publikum rhetorisch zu erhalten - eine Wirkungsbedingung der Satire (41) -, schliesst Kraus den Kreis seiner Anspielungen immer enger. Die Öffentlichkeit ist nicht mehr die eines ganzen Publikums, welches das anwesende Publikum repräsentiert. Sie ist nur noch die seines Publikums. Elias Canetti beschreibt es in seiner Autobiographie als ein Zirkel von Eingeweihten, die jede Anspielung schon verstehen, noch bevor Kraus seinen Satz zu Ende gesprochen hat; vor- ausgesetzt allerdings, man hat "die ganze englische und französische Literatur im Kopf, nicht nur die deutsche!"(42). Zur erschreckenden Irritation wird Canetti jedoch, wie Kraus sich sein Publikum zu einem Kollektiv "erzieht" (43), in welchem alle Emotionen gleichgeschaltet werden - kein "antiker Chor", eher ein Sprechchor, der nur durch Beifall spricht (44). Ein Spiegel, der auf seine Weise erblindet: Canetti beschreibt, wie Veza, die in der ersten Reihe sitzt, Kraus alles das vorführt, "was er ihr antat"(45). Eine fatale Dialektik: Kraus flüchtet mit seinem Publikum vor der Flut konsumierbarer Meinung in eine historische Nische. Dort aber ist er ein letzter Aussenposten jener bürgerlichen Literarität des 19. Jahrhunderts, welche die Klassiker gerade dem Konsum ausgeliefert hat. Und an die Stelle des Publikums tritt eine "Masse", der Raum des Raisonements wird zum Raum hohler "Resonanz"(46).

In dieser historischen Nische ist auch jener vielkritisierte moralische Rigorismus zu situieren, mit welchem Kraus als Ankläger, Zeuge und Richter in einer Person seine Gegner verurteilt; der moralische Angriff auf Personen erhält gerade aus dem Fehlen einer gesellschaftlichen Theorie, welche die Person entschuldigt, wenn sie sie zum Repräsentanten eines "Systems" macht, seine Schärfe. In Schillers Theater war noch das Publikum als jene Instanz gedacht, in welcher sich die Utopie der Humanität mit der Unmenschlichkeit

absolutistischer Politik überkreuzte und über diese ein moralisches Urteil sprach. Es bezeichnet den Verlust dieses Publikums und das Festhalten an Kants moralischen Kategorien gleichzeitig, wenn Kraus im Vorwort zu den "letzten Tagen" dem Publikum seiner Zeit zur moralischen "Pflicht" macht, was Schiller dem ästhetischen Spiel von Identifikation und Distanz überliess:

"Die Mitwelt, die geduldet hat, dass die Dinge geschehen, die hier aufgeschrieben sind, stelle das Recht, zu lachen, hinter die Pflicht, zu weinen."(LT, S.9)

Wenn die Moral, mit welcher sich das Bürgertum des 18. Jahrhunderts gegen den Absolutismus emanzipieren wollte, auch als Ideologie des 19. Jahrhunderts nur ein einigermaßen humanes Zusammenleben trotz rücksichtsloser Konkurrenz ermöglichte (47), so wird sie gerade in jener überholten Form, wie sie Kraus nicht nur predigt, sondern praktiziert, als utopischer Fluchtpunkt erhalten. Jener "Ursprung" und "utopische Fluchtpunkt", in dem nach Benjamin "Weimars Humanität zu Hause war"(48) und an die - das bleibt zu zeigen - auch das misshandeltste Schiller- oder Goethezitat noch erinnert. Als inhaltliche Erinnerung an die Menschenrechte von 1789 (49), und als Erinnerung an eine nicht entfremdete Sprache.

Aus dem Rückgriff auf diesen Ursprung entwickelt Kraus aber auch theaterästhetische Ansätze, die vorwärts weisen. In den "letzten Tagen der Menschheit" zeichnet sich eine theaterspezifische Gegen-Sprache ab, die von der Entfremdung der Presse-Sprache nicht eingeholt wird: die Befreiung von der Phrase durch das Auge (50). Am sprachlosen Gestus des "Blicks gen Himmel" hat sich die ideologiekritische Kraft einer Konfrontierung von Blick und Rede exemplarisch erwiesen - es ist dieser zitierbare Gestus, ohne den Brechts Verfremdungstheorie, die ihrerseits den Bann der Entfremdung aufbrechen will, nicht denkbar ist (51).

Unter diesem Aspekt wäre auch die Schluss-Szene zu deuten, in welcher die Geschichte als allegorisches Bild (52) sistiert wird, aber gleichzeitig im Gemälde der "grossen Zeit" zu eigenem Leben erwacht. All jene Phrasen, welche der Zuschauer schon kennt, entlarven sich im stummen Spiel als Masken des Todes. Der fürchterliche Presse-Euphemismus vom Graben-"Ausputzen" (LT V/16, S.582ff) beispielsweise zeigt sich dem Zuschauer als Massaker im Nahkampf

des Grabenkrieges (LT V/55, S.717). Doch die grauenhafte Bilderfolge entlässt den Zuschauer nicht als Voyeur des Grauens, weil sie sogar noch die Haltung des geniessenden Zuschauens vorführt: ein Oberst sieht rauchend zu, wie man auf seinen Befehl einen Knaben erschiesst (LT V/55, S.722). Als Gelenkstelle der Verdoppelung jener Szenen, die im stummen Nachspiel noch einmal wortlos zitiert werden, ist der Zuschauer mehr als der erblindete Spiegel der "grossen Zeit". Dieses "Kolossalgemälde" füllt nämlich die "dem Zuschauer zugekehrte Wand des Saales" aus, in welchem die Generale ihr Gelage abhalten (LT V/55, S.682). Wie diese treten auch den Zuschauern die lebenden Bilder gegenüber, die aus dem Gemälde aufsteigen. Als Zeitgenosse der grossen Zeit ist der Zuschauer mitangeklagt. Doch gleichzeitig ist er aufgefordert, über die Generale auf Bühne und Bild zu richten, deren beschönigende Worte nun verstummt sind. In irritierender Doppelstellung als Angeklagter und Richter, aber keineswegs nur als applaudierender Zuschauer, wird so für das Publikum an dieser Stelle die Szene zum Tribunal.

Damit holt Kraus hier auf dem Weg einer neuen Theaterästhetik ein, was in der alten Aesthetik Schillers mit einem entmündigten Publikum nicht mehr einlösbar schien. Auch hier aber ist, wie bei Schiller, das Auge des Zuschauers das Organ von Aufklärung. Was beispielsweise in Gotthelfs Prosa eine - wenn auch zentrale - Metapher bleiben musste, wird in diesem Drama wieder reales Programm: dem Publikum die Augen zu öffnen (53). Im allegorischen Schlussbild erfüllt sich so der tiefere Sinn jenes umgekehrten "Fiesco"-Zitates aus der Vorrede, das wörtlich und nicht metaphorisch (54) verstanden sein will: "Ich habe gemalt, was sie nur taten."

7.4. "Der Starke ist am mächtigsten allein". Zum strafenden und rettenden Zitat bei Karl Kraus.

Wenn Kraus zitiert, so zwingt er den Leser dazu, einer versteinerten Sprache ins Gesicht zu blicken. Auch ausserhalb des Theaters versucht er nämlich, die latenten Haltungen, die sich in der Sprache verstecken, aus ihr bis ins Fast-Visuelle hinauszutreiben. Der vielbeschriebenen mimetischen Kraft (55), mit welcher Kraus "sein Schreiben zugleich schauspielerisch erlebt" (F 389-90<1913>, S.42), verdanken seine öffentlichen Lesungen ihre suggestive Wirkung. Vorallem aber grenzt sich darin seine Sprache von der Alltagssprache ab, um - nach einer Selbstdefinition von Kraus - "Literatur" zu werden:

"Literatur ist, wenn ein Gedachtes zugleich ein Gesehenes und Gehörtes ist. Sie wird mit Aug' und Ohr geschrieben." (F 294-95<1910>, S.37f)

Dies ist kein romantisches Programm für eine Synästhesie der Sinne; alles kommt auf die Präzision an, mit welcher die quasi-visuellen und die akustischen Eindrücke sich für den Hörer so überkreuzen, dass deren Nicht-Identität festgehalten bleibt: der alte Biach stirbt für das Auge als Attinghausen, für das Ohr als Leitartikel. In dieser Ueberkreuzung erst gelingt es Kraus, das pervertierte Verhältnis von Rede und Handlung abzubilden, indem Rede als Handlung sichtbar und Handlung als Rede hörbar gemacht wird. Der Nörgler fasst dies am Ende seines Schlussmonologs in die Paradoxie:

"Ich habe das Wesen gerettet und mein Ohr hat den Schall der Taten, mein Auge die Gebärde der Reden entdeckt und meine Stimme hat, wo sie nur wiederholte, so zitiert, dass der Grundton festgehalten blieb für alle Zeiten." (LT V/54, S.681)

Die blosser Wiederholung einer pervertierten Wirklichkeit ist das Grundrezept einer Zitierkunst, die Kraus zu seinem "Amt" gemacht hat:

"Mein Amt war nur ein Abklatsch des Abklatsches. Ich habe Geräusche übernommen und sagte sie jenen, die nicht mehr hörten. Ich habe Gesichte empfangen und zeigte sie jenen, die nicht mehr sahen." (F 400-03<1914>, S.46)

Angesichts einer umfassenden Entfremdung, in welcher jeder Spiegel des Zeitalters zu erblinden droht, scheint dieses Re-

zept des Zitierens jedoch allzu simpel, so dass es nicht einfach als Definition des von Kraus Geleisteten übernommen werden darf (56). Denn auch im Weltkriegsdrama, wo das Auge des Zuschauers zumindest punktuell zur richtenden Instanz wird, kann das "Unsäglichsche" der Zeit nicht - wie Kraus 1914 noch schrieb - "nur von ihr selbst gesagt werden" (ebd.). Wie das Drama den Nörgler, benötigt die geschriebene oder gesprochene Satire den auktorialen Kommentar. Erst durch ihn bildet sich jener "Raum, in dem alles zum Gerichtsvorgang wird" (57), jene Kommunikationsgemeinschaft, in die man zitiert wird wie der Angeklagte vor Gericht. Hier genügt eine Sperrung im Text oder ein Tonfall in der Rede, um die "Menschen in ihren eigenen Worten zu verklagen" (58). In diesem "strafenden" Zitat hat man fast ausnahmslos die zentrale Leistung bei Kraus bewundert (59) - vielleicht, weil Kraus selbst sie als sein "Amt" oder gar seine Berufung hingestellt hat:

"Denn mir ist ein Engel erschienen, der mir sagte: gehe hin und zitiere sie. So ging ich hin und zitierte sie [...]."
(F 368-69<1913>, S.1)

Anhand der "Tell"-Zitate, die im folgenden stellvertretend für andere Zitate aus den "Klassikern" untersucht werden, ist das einfache Rezept zu differenzieren. Dies im Hinblick auf die These Walter Benjamins, dass das "strafende" Zitat von Karl Kraus auch eine "rettende" Seite hat.

Zitat des Zitates: wenn Kraus den bürgerlichen Umgang mit Klassiker-Zitaten strafend zitiert, so zitiert er eigentlich den Gestus dieses Zitierens. Fehlte hierzu ein auktorialer Kommentar - wie beim alten Biach - so könnte man dieses Verfahren mit jenem personalen Zitatgebrauch vergleichen, auf den sich Fontane im Unterschied zu Raabe beschränkt hat. Weil aber den Glossen trotz aller mimetischen Künste von Kraus jene visuelle Dimension fehlt, an der sich die rhetorische bricht, so müssen die Widersprüche des Zitates auktorial aus diesem herausgetrieben werden. Die Gegenüberstellung dessen, was "Tell" in der "Fackel" und in den "letzten Tagen" "sagt", hat dies gezeigt.

Noch eindeutiger als bei "Tell sagt" legt Kraus in seiner Glosse "Spiel der Wellen" (F 657-67<1924>, S.195-97) den kriti-

schen Finger auf den bürgerlichen Zitatgebrauch. Das fiktive Gespräch der Berliner Oberschicht in der Sommerfrische an der Nordsee könnte aus einem Roman Fontanes stammen, wenn man von der satirischen Zuspitzung in der Häufung der Zitate und im Kommentar absieht. Demonstriert wird noch einmal, wie eine nur durch ihr Geld geadelte Schicht von Kommerzienräten ihr Defizit an gesellschaftlicher Legitimation dadurch zu decken versucht, dass sie ihren Bildungsbesitz zur Schau stellt. Ironisch macht Kraus es zum "Beispiel angewandter Kunst", wenn sich ein Kammergerichtsanwalt und ein Kommerzienrat das Bad im "Spiel der Wellen" mit Zitaten wie "Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp'?" verzieren, "wobei unentschieden bleiben mag, wer der Rittersmann und wer der Knapp' ist". Wer sich aus dem fröhlichen Gespritzte auf einen Felsblock flüchtet, wird dies in die Worte fassen:

"Auf dieser Bank von Stein will ich mich setzen", während man sich dem Gegner, der sich trotzdem annähert, mit der Erwartung entgegenstellt: "Durch diese hohle Gasse muss er kommen."

Auch wer sich auf dieses Wasser- und Kommunikationsspiel nicht einlässt, weil er auf einen Ehebruch sinnt, erteilt allfälligen Fragern eine zum Ritual gehörende, "im Allgemeinen zutreffende Auskunft: 'Der Starke ist mit [sic.] am mächtigsten allein.'" Wie sich der Bürger mit "Tell" zu Tisch setzt, so taucht er mit ihm auch in die Wellen. Die Entpragmatisierung des verallgemeinerten Zitatenschatzes lässt Kraus in der konstruierten Scheinpragmatisierung nur um so deutlicher hervortreten.

Doch dies ist Kraus nicht deutlich genug; auktorial entlarvt er die verdinglichten Zitate als "Fertigware, die auch exportfähig ist". Der Horror Vacui, der sich hinter dem bürgerlichen Fassadenschmuck wie hinter dem bürgerlichen Zitat als Grundhaltung versteckt, wird im Kommentar von Kraus ans Licht geholt. Wie am Schluss von "Pfisters Mühle" taucht auch hier das Zitat als "Ersatz" aus der schmutzigen Brühe des Lebens auf:

"Es sind Präzisionsapparate der Banalität, man ist rasch bedient und sie schaffen dem nüchternen Leben gern Ersatz durch eine gewisse, natürlich nicht ernst gemeinte Pathetik, über die sie vermöge der Bildung jederzeit verfügen, so dass sie auch in der Lage sind, sich auf des Meeres und der Liebe Wellen mit Zitaten höherer Ordnung zu bewerfen."

In der Anspielung auf das Drama Grillparzers gibt diese Polemik zu verstehen, dass sie rückwärtsgewandt die bürgerliche Zitatwelle des 19. Jahrhunderts in ihren Ausläufern im 20. Jahrhundert treffen will. Eine Welle, die im zeitgenössischen Journalismus noch einmal aufschäumt, nachdem sie Tells Monolog in der hohlen Gasse völlig ausgelaut hat.

Für diesen Vorgang wird Kraus die "hohle Gasse" zur eigenen Metapher: eine Satire über die Journalistin Berta von Zuckerkandl, die gegen die englische Politik gegenüber Irland ausgiebig den "Tell" mobilisiert, schliesst Kraus mit dem Satz: "Durch diese hohle Gasse musste es kommen" (F 577-82<1921>, S.35). Ueber G.B. Shaw meint er in einem satirischen Glückwunsch zum 70. Geburtstag:

"Aber ich halte ihn bloss für eine Station im dichten Bahnnetz mitteleuropäischer Verirrungen, wenngleich für einen Hauptknotenpunkt des Verkehrs. Für die hohle Gasse, durch die alles liberalisierende und journalisierende Gelichter dieser Tage kommen muss." (F 735-42<1926>, S.54)

Hatte Kraus 1905 mit der Fichtegasse, an welcher die "Neue Freie Presse" niedergelassen ist, die "hohle Gasse" noch lokalisiert, so wird sie nun zur alles umfassenden Metapher für bürgerliches und journalistisches Zitieren. Dass dieses nicht davor zurückschreckt, Klassiker-Zitate sogar auf Klosettpapier aufzudrucken (60) rechtfertigt für Kraus auch die grösste Polemik. Um eine Karrikatur in der "Reichspost" richtigzustellen, welche mit dem "Tell" einen völlig verquerten Angriff auf die Sozialisten startet, zieht Kraus nicht nur eigene "Tell"-Zitate aus dem Köcher. Er fasst die Bilanz solchen Zitierens zudem in die Formel: "Die hohle Gasse entwickelt sich somit immer mehr zur Scheissgasse" (F 632-39<1923>, S.37).

Der Zerfall des Monologs in verfügbare Fragmente, den diese Formel meint, schlägt jedoch auf das Bürgertum zurück. So wie es sich nämlich das Bild Böcklins vom "Spiel der Wellen", auf welches Kraus mit dem Titel seiner Glosse anspielt, als Glanzlicht in sein dunkles Interieur gehängt hat, so hat es auch seine Zitat-Bildung, mit der es glänzt, zum Abzeichen der eigenen Identität gemacht. Erst die Bildung adelt das Geld des Kommerzienrates. Eine Identität aber, die an die Fragmente von sprachlichen oder architektonischen Ornamenten sich klammert, droht mit diesen

zu zerfallen. An einem Extrempunkt des "strafenden" Zitats hat Kraus dem Bürgertum dieses Ende vorgezeichnet: im Tod des alten Biach.

Im "strafenden" Zitat erfüllt sich so Kraus' Kampf gegen das Ornament. Die Parallele zwischen Zitat und Ornament, wie sie anhand von Raabe und Fontane entwickelt worden ist, findet nämlich bei Kraus Bestätigung und Erweiterung, indem die zum Ornament gewordene Wirkungsgeschichte Schillers nicht nur kritisch dargestellt, sondern der direkte Kampf gegen sie proklamiert wird: Schiller ist als "Ofenschmuck" aus dem "deutschen Heim" zu entfernen. Als negative Kategorie ist darum der Begriff des Ornaments für die Darstellung der Wirkungsgeschichte Schillers bei Kraus zentral.

Der Begriff des Ornaments stammt auch bei Kraus aus der Architektur: schon Benjamin hat darin Kraus neben dessen Freund Adolf Loos gestellt, der als Wiener Architekt in Theorie und Praxis den Kampf gegen den Jugendstil geführt hat. Bekanntester Titel aus seinen Schriften: "Ornament und Verbrechen" (1908). Seinen bekanntesten Bau am Michaelerplatz in Wien hat Kraus publizistisch unterstützt (61). Die Parallele scheint augenfällig:

"Das erste Anliegen von Loos war es [...], Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand zu trennen, und so ist es das erste Anliegen von Kraus gewesen, Information und Kunstwerk auseinanderzuhalten." (62)

Tatsächlich könnte die These von Loos: "evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstände" (63) auch für Kraus' Kampf gegen jene spezifisch "deutsche" Ideologie gelten, welche die Kunst in den Dienst des Kaufmanns gestellt hat. In diesem "Geschäft" hat als entleertes Ornament geendet, was ursprünglich ein "Inhalt" war:

"Die deutsche Bildung ist kein Inhalt, sondern ein Schmückedeinheim, mit dem sich das Volk der Richter und Henker seine Leere ornamentiert." (LT I/29, S.200)

Da sich die "Leere", welche das Ornament auszufüllen hat, auch an diesem selbst niederschlägt, ist es inhaltlich nicht zu definieren. Nur in seiner Funktion als "Schmückedeinheim" erinnert es von ferne an ein ursprüngliches Bedürfnis nach ästhetischem

Umgang - doch verfällt es im Hause des Kommerzienrats sofort dem verdinglichten Warenverkehr. Dies gilt für die Klassiker Goethe und Schiller insgesamt ebenso wie für ihre Zitate. Kraus zitiert den Gestus des Besitzstolzes, wenn er den Kommerzienrat Wahnschaffe das "Denn er war unser" zitieren lässt:

"Gern woll'n für Schillern und selbst Goethen
wir ein 'Denn er war unser' beten.
Mit Bildung schmückt sein Heim der Deutsche!" (LT III/40, S.395)

Der Sog des Ornamentalen ist umfassend; nicht nur Schiller, sondern auch der Tell tritt in die "Welt der Plakate" ein - der Tell aber selbstverständlich als Bild-Zitat in einer Gestalt, wie sie nur von Kissling stammen kann:

"Wer kommt denn dort herein? Wilhelm Tell mit seinem Sohne?
'Ich soll vom Haupte meines Kindes...' Da schwankte er, aber zur Schutzmarke einer Schokoladefirma gibt er sich her!"
(F 283-84 <1909>, S.23, "Die Welt der Plakate")

Gegen das exportfördernde Warenzeichen hilft selbst Tells eigenes Zitat nicht mehr. Dies bezeichnet die Ohnmacht vor dem umfassenden Phänomen des Ornaments, die Kraus mit Loos teilt: der Hass aufs Ornament müsste sich auf die ganze Kunst übertragen, die, einmal autonom geworden, nach den Kriterien der praktischen Welt selbst Ornament wäre (64).

An diesem Punkt endet aber auch die Parallele: Loos feiert die "ornamentlosigkeit" als "ein Zeichen geistiger Kraft" des "modernen Menschen" (65) und inauguriert damit eine Architektur, welche - nur scheinbar ohne ästhetischen Anspruch - ihre Funktion in den Rang des Ästhetischen erhebt. Kraus hingegen erhofft sich aus der Trennung der Ornamente von der Warenwelt, dass aus den Ornamenten wieder Kunst würde. Mit dem "Tell"-Zitat versucht er, den Tell aus dem Bann der Warenwelt in den Bereich der Kunst zurückzurufen.

Hier zeigt sich die andere Seite des Schiller-Zitates bei Kraus, welche nicht strafend aufbricht, den ornamentalen "Ofenschmuck" aus dem "deutschen Heim" zu entfernen, sondern den "Revolutionär" heimkehren lässt - wenn auch nicht in dieses Heim, so doch in die eigenen Texte. Denn im Gegensatz zu jenen Zitaten, mit welchen Kraus seine Gegner aus deren eigenem Mund heraus bestraft, sagt



Die Woche, moderne illustrierte Zeitschrift, Berlin, 12. 4. 1913, H. 15.

das Schiller-Zitat nicht gegen den Zitierten, sondern höchstens gegen seinen Zitierer aus. Noch im Munde eines Kommerzienrates protestiert es gegen seinen ornamentalen Verwendungszusammenhang. Nur Benjamin hat von dieser Seite her das Zitat als das "polemische Grundverfahren von Kraus" erschlossen:

"Ein Wort zitieren heisst es beim Namen rufen. [...] Im rettenden und strafenden Zitat erweist die Sprache sich als die Mater der Gerechtigkeit. Es ruft das Wort beim Namen auf, bricht es zerstörend aus dem Zusammenhang, eben damit aber ruft es dasselbe auch zurück an seinen Ursprung." (66)

Angewandt auf die "Schrecken" von Schillers "Unsterblichkeit" bezeichnet das Begriffspaar vom strafenden und rettenden Zitat die zwei Seiten von Kraus' Haltung zu dieser Wirkungsgeschichte: der Kampf gegen den ornamentalen Zitatgebrauch und die eigene Annäherung an Schiller als Fluchtpunkt und "Ursprung". Das Zitat meint so bei Kraus immer beides gleichzeitig: Missbrauch und Rettung. Im folgenden soll die Vielfalt des rettenden Schiller-Zitates an jenen Stellen gezeigt werden, wo der Autor Kraus selbst zum Zitat greift, statt sich - wie am Schluss des Schiller-Rede - mimetisch an Schiller anzunähern. Kraus stellt seine Zitate in diesem "auktorialen" Zitieren selbst unter den Bann der Verdinglichung, um ihn zu durchbrechen. Denn das "Klassiker"-Zitat ist eine Lücke im papierenen Firmament des alltäglichen Sprachgebrauchs, durch die etwas von der Herrlichkeit des Klassikerhimmels dringt. Wenn Kraus im rettenden Zitat "gen Himmel" blickt, so in der Hoffnung, an der Stelle eines erblindeten Publikums schlage dort die Sprache ihr Auge auf.

Die reinste Form eines solchen Blickkontakts zu Schiller ist das unkommentierte Zitat. In gefährlicher Nähe zum ornamentalen Zitat setzt es eine Kommunikationsgemeinschaft voraus, in welcher die Werte, die über das Zitat bestätigt werden, schon verfestigt sind. Nur aus einem Kontext, dessen Gültigkeit schweigend vorausgesetzt ist, erhält es eine Kraft, mit der es sich negativ von allem falschen Umgang distanziert. So kann Kraus für die "Fackel"-Leser unkommentierte Zitate aus Schiller, Goethe und Jean Paul mitten im Ersten Weltkrieg zu einer Waffe gegen diesen Krieg machen; gleich im ersten Zitat aus "Ueber naive und sentimentali-

sche Dichtung" findet er zudem die eigene Rolle als "Bewahrer" und "Rächer" bestätigt:

"Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die B e w a h r e r der Natur. Wo sie dieses nicht mehr ganz sein können und schon in sich selbst den zerstörenden Einfluss willkürlicher und künstlicher Formen erfahren..., da werden sie als die Z e u g e n und R ä c h e r der Natur auftreten." (67)

Die Kommunikationsgemeinschaft, die solche Zitate gleichzeitig voraussetzen und stiften, ist eng und literarisch. Denn gerade das unkommentierte Zitat bezieht seine Wirkung über die eigene inhaltliche Aussage hinaus aus seinem ursprünglichen Kontext. So etwa, wenn Kraus über seinen grossen "Nachruf" auf die Donaumonarchie von 1919 die zwei lakonischen Zeilen als Motto setzt:

"Vater, es wird nicht gut ablaufen,
Bleiben wir von dem Soldatenhaufen." (F 501-07<1919>, S.1)

Erst der Herkunftsort, den Kraus vornehm verschweigt, entfaltet die Bedeutung des Zitats: es ist das erste Wort von "Wallensteins Lager". Die naiv-prophetische Vorwegnahme des Ausgangs durch einen Bauernknaben ist das genaue Gegenstück zum Schluss der Trilogie, wo Octavio als ein neuer Wallenstein die Fatalität der Geschichte im bekannten Gestus "gen Himmel" projiziert.

Auch das umgedrehte Zitat wird nur dann zum Abbild einer verkehrten Welt, wenn es als solches erkannt wird; im "Fiesco"-Zitat wurde dies zum Schlüssel einer auf Schiller bezogenen Lesart der "letzten Tage der Menschheit". Indem die Vertauschung von "Gemälde" und "Tat" den historischen Abstand zu Schiller misst, macht sie ihn zum Pol der eigenen Bewertung der Geschichte. So bezeichnet das umgedrehte Zitat das historische Verhältnis zu Schiller als eine gebrochene Kontinuität. Besonders listig ist es, wenn Kraus den vereinnahmenden Gestus: "Schiller hat alles vorausgewusst", unter welchem das Bürgertum seine eigene Kontinuität zu Schiller herstellt, zwar negiert, aber dann doch selbst aus dem "Tell" zitiert. Dazu ein Beispiel aus der Polemik gegen den ungarischen Sensationsjournalisten Bekessy:

"Aber auch Schiller hat es nicht ganz vorausgewusst; denn Bekessy, der im teuren Vaterland keine hinreichende Betätigung findet, will sich an Oesterreich anschliessen, wo die starken Wurzeln seiner Kraft sind, vorallem Wöllersdorf." (F 778-80<1928>, S.46)

Wie im "Stechlin" muss auch hier der Leser wissen, dass der Rat des alten Attinghausen an Rudenz sich auf die Schweiz und gerade nicht auf Oesterreich bezieht. Der falsche Bezug zur Situation fällt aber hier nicht auf denjenigen zurück, der ihn herstellt, sondern auf eine Situation, deren Perversität auch ein Schiller nicht voraussehen konnte. So wird hier das "Tell"-Zitat, gerade weil es Kraus nicht umdreht, zum Indikator eines historischen Umschlags. Ein solcher Indikator kann sogar das "Lied von der Glocke" werden, dessen universelle Verfügbarkeit Kraus sonst suspekt ist - in Fontanes "Adultera" zitiert man seine letzte Zeile beim Gläseranstossen. In den "Letzten Tagen der Menschheit" dagegen kommentiert der Nörgler die Umschmelzung von Kirchenglocken zu Kanonen mit dem Satz:

"Krieg sei ihr letzt Geläute." (LT II/10, S.257)

Der letzte Vers der "Glocke":

"F r i e d e sei ihr erst Geläute." (68)

wird hier mit bitterer Ironie ebenso umgeschmolzen wie die Glocke. Das Umdrehen des Zitates, für das sich bei Kraus fast beliebig viele Beispiele finden liessen, wird so zur Mimesis an der Perversion der Geschichte.

Umgekehrt duldet Kraus keine fremde Verfälschung der Schillerzitate. Das Richtigstellen der Zitate betreibt er als ihr Rächer und Retter gleichzeitig. Die Pedanterie, mit welcher er die Verfälschung eines einzelnen Satzes verfolgt, zielt einerseits auf die Entlarvung der journalistischen Halbbildung. So wenn er ironisch vorschlägt, für die "Neue Freie Presse" einen "Büchmann" anzuschaffen, da sie sich auf "Ibsens Wort": "Der Starke ist am mächtigsten allein" berufen habe (F 68<1901>, S.27). Andererseits aber beginnt im einzelnen Satz seine Bemühung, aus dem Kaleidoskop der Zitatfragmente die Integrität des Werks zu rekonstruieren. Dies ist nirgends deutlicher greifbar als in der Polemik gegen eine Inszenierung der "Räuber" durch Piscator, welche die gängigsten Zitate einfach wegliess. Kraus bringt sie in seiner Polemik wieder ein und macht Piscator gleichzeitig zum "Räuber" an Schillers Werk:

"Fürchterlich hat nur Piscator Musterung gehalten und kaum ein Zitat für unabkömmlich erklärt." (69)

Die Argumentation ist grundsätzlich: Kraus sind die Zitate "für alle Nachwelt das moralische Gut eines schutzlosen Autors" (F 759-65<1927>, S.47); es gehe nicht an, "um eine Gegend als Tummelplatz zu gebrauchen", vorweg "die Kohlweisslinge" kaputt zu machen, "weil sie zu Unrecht Flügel haben". Erst die Metaphorik, in welcher sich Büchmanns "Geflügelte Worte" in Schmetterlinge verwandeln, zeigt, welche Werte für Kraus hier auf dem Spiel stehen: in seiner Naturlyrik sind die Schmetterlinge das zentrale Bild für Natur, Ursprung und das verlorene Paradies (70). Schillers Drama wird so zum enthistorisierten Naturwert, als dessen "Rächer" Kraus entsprechend der Definition aus "Ueber naive und sentimentalische Dichtung" auftritt. Die Integrität des Texts ist geheiligt. Damit negiert Kraus die Theorie von der produktiven Aneignung der Klassiker, welche Piscator und Brecht in der gleichen Zeit entwickeln. Er hat für diese Art der Rettung Schillers nur äzenden Spott: "Wilhelm Tell", wie er zum Republiktag aufgeführt werden soll, bezeichnet er als "eines der wenigen Piscator-Dramen, die bestimmt nicht von mir sind" (F 795-99<1928>, S.39).

Noch deutlicher als das auktoriale Richtigstellen malträtiertes Zitate zielt das Weiterzitieren auf eine Rekonstruktion des ganzen Werks. Aus einem falschen Verwendungszusammenhang rettet Kraus dabei ein Zitat, indem er es durch weitere Zitate in seinen ursprünglichen Kontext zurückruft. Beispielhaft, wie Kraus in der "Fackel" (F 462-71<1917>, S.30ff) und in den "letzten Tagen" (LT IV/36, S.531) ein Zitat aus "Der Antritt des neuen Jahrhunderts", das sich die Schule zum englandfeindlichen Aufsatzthema gemacht hat (71), durch das ausführliche Zitieren der anderen Strophen als Hetzthema unbrauchbar macht und ihm eine überraschende Aktualität abgewinnt (72). Das Ganze des ursprünglichen Textes ist jener "Name", bei welchem Kraus nach Benjamin das Zitat ruft. Aus seiner umfassenden Literaturkenntnis bricht er in das Feld der bildungsbürgerlichen Halbbildung ein, diese zerstörend, indem er das Ganze rettet. So meint er zur Verträglichkeit des "Tell" für die Schuljugend:

"Dass der brave Mann an sich selbst zuletzt denkt, weiss man in dieser Alterszone längst, und es schadet gewiss nicht,

wenn die Fibelerkenntnis noch von der Erfahrung illustriert wird, dass sich der See, aber nicht der Landvogt erbarmen kann. Und wenn es auch fraglich ist, ob der reale Meuchelmord des Tell derselben Billigung durch die Normalethik des österreichischen Staatsbürgers teilhaftig würde, wie seine dichterische Verklärung, so mag es doch immerhin erspriesslich sein, dass auch Schulkindern, die das Wort 'Tyrannenmacht' noch nicht schreiben können, ins Gedächtnis geprägt wird, dass sie 'eine Grenze hat'." (F 209<1906>, S.15f)

Die eigenen, weniger jugendfreien "Tell"-Zitate stehen Kraus für den "ganzen" "Tell". Doch auch sie bleiben bloss Zitate. Je virtuoser Kraus das Verfahren des Weiterzitierens handhabt, desto eher droht es zur leeren Spielerei mit eigenen Gegen-Zitaten zu werden. Eine kurze Notiz in der "Fackel" beispielsweise kontert unter dem Titel: "Der Leitartikel oder was Tell sagt" (F 457-61<1917>, S.9) einen Zeitungsartikel, welcher die "Fibelweisheit": "Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt" anführt. Kraus hilft dem Zitat-Gedächtnis der Kriegsgewinnler nach:

"Also wegen dem bissl schlechten Gedächtnis! Wo doch Tell konträr selbst sagt, jeder geht an sein Geschäft."

Die Ironie dieses Weiterzitierens öffnet sich aber nur noch jener Gemeinde der "Fackel"-Leser, die den Artikel "Tell sagt" kennt. Das Schillerzitat wird zum Selbstzitat.

Eine weitere Art des rettenden Zitierens stellt die Zitate sozusagen aus sich selbst heraus richtig: das Wörtlichnehmen der Zitate. Wenn der Nörgler alles "sachlich und wörtlich, also wörtlich" meint (LT II/10, S.256), so baut er darauf, dass eine autonome Sprache als letzte Instanz ihr Urteil über die Dinge spreche. Ein "imaginiertes Sprachgericht" (F 519-20<1919>, S.8) ist letztlich das Weltgericht. Vor dieses tritt das Zitat, wenn es Kraus bei seinem Namen ruft - aber als Zeuge gegen die, die es missbrauchen. Im Drama der "letzten Tage" spielt sich dies vor den Augen des Zuschauers ab, wenn ein "Riese in Zivil" und ein "Zwerg in Uniform" auftreten (LT I/12, S.130). Der Riese ist für untauglich erklärt worden, der Zwerg hingegen freut sich auf die Front: "Es wächst der Mensch mit seinen höheren Zwecken". Die ganze Szene ist darauf angelegt, das Zitat aus dem Prolog zu "Wallensteins Lager" (73) als Redensart einer "grossen Zeit" im grotesken Bild

zu verklagen - im "Stechlin" wurde dokumentiert, wie es zum Lob von fragwürdigen Monarchen verwendet werden kann. Die Visualisierung, die das Zitat "sachlich, also wörtlich" nimmt, zwingt aber den Zuschauer, über den zerbrochenen Zusammenhang von Wort und Sache zu reflektieren. Aehnlich wie im umgedrehten Zitat wird hier die Sprache zum Indikator einer pervertierten Zeit. Aber auch ohne das Auge, durch eine naive Kinderfrage bloss, lässt sich das Zitat bei seinem wörtlichen Namen rufen: In den "letzten Tagen" holt ein Vater patriotisch aus "- wie sagt doch Schiller, ans Vaterland ans teure schliess dir an!" (LT III/40, S.408). Da wird er von seinem Sohn unterbrochen:

"Sohn: Vata, is denn det Vataland jetzt auch teurer geworden?
Vater: Unerschwinglich, Junge, unerschwinglich!"

Die Kinderfrage reicht aus, dass das wörtlich genommene Zitat Auskunft gibt über eine Zeit, in welcher die einen am teuer gewordenen Vaterland verdienen, die andern dafür den Preis ihres Lebens bezahlen.

Die kommunikative Verengung von Kraus' rettenden Zitaten, wie sie sich beim "Weiterzitieren" abgezeichnet hat, droht aber auch dem wörtlich genommenen Zitat. Dann nämlich, wenn es nur noch über die Verkommenheit der Sprache und nicht auch gleichzeitig über die der Sache Bescheid gibt - als Exempel der Sprachlehre, auf die sich Kraus immer mehr verlegt. So wenn er 1925 über acht Seiten der Fackel hinweg gegen einen Leserbrief auf der grammatischen Inkorrektheit der zwei Schiller-Sätze beharrt: "Was heisst und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" und "Auf dieser Bank von Stein will ich mich setzen" (F 679-85<1925>S.95ff) (74). Wenn dieser Sprachlehre vorallem Klassiker-Zitate zu Belegstellen werden, eignet sie sich nicht mehr dazu, die Entfremdung der Alltagssprache zu demaskieren - insofern ist der verbreitete Vorwurf berechtigt, sie sei Eskapismus (75). Das Zitat aus der hohlen Gasse ist nicht mehr, wie noch beim alten Biach, Ausdruck entmündigter Sprachlosigkeit. Kraus benützt es, um an ihm die Bestrebungen zur Vereinfachung der Rechtschreibung ad absurdum zu führen:

"Der Horthy der Sprachgurgelabschneider [Dr. Sarrazin vom Allgem. Dt. Sprachverein], ein Horthy ohne H, propagiert als Kostprobe den Tell-Monolog in der neuen Fassung:

Durch diese hohle Gasse muss er kommen,
es führt kein anderer Weg nach Küsnacht u. s. w.
bis zu der Ur, die abgelaufen ist, was offenbar der deutschen Sprache zugerufen wird. Man traut seinen Oren nicht. Das letzte, was dem deutschen Volk geblieben ist, ist somit seine Ere." (F 588-94<1922>, S. 72)

Zwischen der Sprachkritik und der Machtkritik öffnet sich ein Hiatus: es ist die Uhr der Sprache und nicht die der Macht, welche abgelaufen ist. Die hohle Gasse, als bloße Metapher für eine verkommene Sprache, endet als Sackgasse.

Sie ist aber auch der Ort, wo Kraus' Rede monologisch verhallt. Oft genug hat sich Kraus nämlich in einer Extremform des rettenden Zitates in die Rolle des Tell geflüchtet. Hier wird das unkommentierte Zitat aus "Ueber naive und sentimentalische Dichtung" erst recht zum Programm: Kraus sieht sich als "Rächer" einer vom journalistischen Geschäft geschändeten Natur-Sprache. Es ist mehr als eine Zitatspielerei, wenn Kraus strafend in eine Anzeige für den "kleinen Brockhaus" einbricht, die aufzählt, dass alle, der Lehrer, der Beamte, der Landwirt und der Reisende dieses Nachschlagewerk brauchen. Kraus zielt auf dieses Geschäft und rettet sich gleichzeitig als Tell, wenn er beifügt:

"Wie durch die hohle Gasse ziehen sie alle ihres Weges fort an ihr Geschäft und meines ist der Mord." (F 339-40<1911>, S. 21)

Die Identifikation des Satirikers mit Tell ist mehr als ein Mittel seiner Satire: sie bildet seinen resignativen Rückzug aus dem Geschäft mit der Alltagskommunikation und die monologische Verengung seiner Sprechsituation ab. Die Satire über das österreichische Telefon unter dem Titel "Falsch verbunden" kulminiert im Monolog-Zitat:

"Ich lebe still und harmlos, hin und wieder ruft mich die brasilianische Gesandtschaft an, weil sie mit der portugiesischen sprechen will. Ach, die einzigen Verbindungen, die ich noch mit der Aussenwelt habe, sind die falschen!" (F 395-97<1914>, S. 14)

Doch aus seiner Tell-Rolle schöpft Kraus auch die Hoffnung, seine Rede könnte als wirklicher Monolog mit und nicht nur vor einem Publikum zum Handeln führen. In der gegen Bekessy gerichteten

Rede "Vor neunhundert Zeugen" signalisiert dies Kraus seinem literarisch gebildeten Publikum mit dem ganzen Pathos einer eigenen Identifikation mit Tell:

"Doch wenn der Starke am mächtigsten allein ist, so wäre er es auch in der Gegenwart nicht ohne den Rückhalt der Ungezählten, die mit ihm die Schmach empfinden, lebenslänglich zu dieser Gegenwart verurteilt zu sein." (F 706-11<1925>, S. 103)

Wenn sich auch Kraus im "Spiel der Wellen" über die "im Allgemeinen zutreffende Wahrheit" dieses zum Rede-Ornament gewordenen "Tell"-Zitates erhebt, wenn er es auch als "Ibsens Wort" in der Presse wiederfindet, so ist es ihm doch ein Rettungsanker, an welchem er sich gegen den Strom der "Gegenwart" anklammert. Ist der Journalismus eine hohle Gasse, so ist er dort der Tell.

Auch Robert Walser findet sich am Schluss seines dritten Textes über Tell, der aus der gleichen Zeit stammt, in eine "wilhelmtellhafte" Aussenseiterrolle verwiesen, aber gerade nicht als der Starke, der am mächtigsten allein ist. Kraus und Walser, die sich beide auf ihre Weise gegen die Wirkungsgeschichte von Schillers "Tell" auflehnen, kennzeichnen so deren Dialektik: ihr mächtig angeschwollener Strom drängt ihre Kritiker an den Rand - aber auf Tell zu. Nur ein neuer Tell wäre ihr gewachsen. So aber bleibt der Starke wie der Schwache allein, kaum noch Tells Sprache mächtig.

Der Monolog von Kraus droht als Selbstgespräch zu enden. Dass Kraus sein letztes Werk, "Die dritte Walpurgisnacht", nicht mehr veröffentlicht hat, ist seiner Angst vor möglichen Repressalien gegen deutsche Juden, aber auch dem zunehmenden Verlust seines Publikums zuzuschreiben. Die Isolierung, in welche Kraus politisch durch sein Eintreten für Dollfuß gerät, schlägt sich ästhetisch in einer zunehmenden Hermetik seiner Zitatkunst nieder, an der sich wie bei keinem anderen seiner Werke die Wirkung entscheidet.

Wie schon der Titel andeutet, rettet sich Kraus nämlich aus den Greueln der Naziherrschaft, die er aus deren Sprache abzulesen versucht, mit unzähligen Zitaten in die "klassische Walpurgisnacht" von Goethes "Faust II". Die Rettung ist prekär, kein blosser Rückzug auf die "anachronistisch gewordene Erfahrungswelt" Goethes (76): in seinem Text findet Kraus die Greuel der Gegenwart wieder, aber in einer gültigen Formulierung, die ihn vor dem Ab-

sturz in die Resignation bewahrt. Insofern geht der kommunikative Sinn der Zitate über das affirmative "Goethe hat alles vorausgewusst" hinaus; es wäre zu untersuchen, wie Kraus gerade mit dem, was er aus dem "Faust" n i c h t zitiert, zu kommunizieren versteht (77) - aber freilich nur mit dem engsten Zirkel eines eingeweihten Publikums.

Den vielfach unkommentierten Zitaten aus dem "Faust", deren Funktion hier nicht analysiert werden kann, stehen Zitate aus dem "Tell" gegenüber, die in Kraus' eigene Sprache eingeschmolzen sind. Sie sind aber dieser Rede nicht bestätigendes Argument; noch einmal machen sie vielmehr einen radikalen historischen Umschlag sichtbar. Auch hier spricht das beim Wort genommene Zitat doppelbödig zur Sache; zur "Rechten" im Rütlichschwur kann der Leser nun auch Hitlers politische Richtung oder den Gestus seines Grusses assoziieren:

"Der Mensch holt vom Himmel seine Rechte, und davor sei Gott behütet; [...]." (78)

Der "Tell" erweist sich als durch die Geschichte überholt. An Gottfried Benn, der sich den Nationalsozialisten völlig, der Sprache aber "nur bis zum Ornament" (W, S.110) genähert hat, stellt Kraus ein Pathos fest, das "heute selbst der alte Attinghausen verschmähen würde" (W, S.118). Der "Anschluss" ans Vaterland, zu dem dieser geraten hat, entwickelt sich im Vokabular Nazi-Deutschlands zur gefährlichen Drohung. Aus ihr leitet Kraus seine Wendung zu Dollfuß ab: er habe "den Anschluss widerraten und den ans Vaterland nur zum Schutz gegen das andere empfohlen" (W, S.28). Auch für die vom Reich inszenierten Unruhen in Oesterreich findet Kraus eine Formel im "Tell", die als umgedrehtes Zitat noch einmal zur Mimesis an der Perversion der Geschichte wird:

"Will denn Oesterreich noch immer nicht Unruh geben? Der Böseste kann nicht im Frieden bleiben, wenn es dem frommen Nachbar nicht gefällt, und wenn er sich immer wieder wehrt!" (W, S.172)

Das umgekehrte Zitat, das einen Bruch zu Schiller historisch bezeichnet, markiert aber auch eine Kontinuität: als Zitat gehört es zu jenen Waffen, mit welchen der Bürger "die Ordnung verteidigt". Der Nationalsozialismus aber hat diese Waffen nur umgedreht:

"Der Nationalsozialismus hat überhaupt keine andere Waffe als den umgekehrten Spiess, mit dem der Bürger die Ordnung verteidigt." (W, S.153)

Dies ist keine Analyse des Faschismus. Aber Kraus deutet doch an, aus welchem Arsenal dieser seine Waffen bezieht. Auf der Ebene der Sprache sind es gerade jene geflügelten Geschosse, die sich das Bürgertum des 19. Jahrhunderts aus Schillers "Tell" zugespitzt hat.

Diesem Bürgertum ist die "dritte Walpurgisnacht" in ihrer Literarität in irritierender Weise zugleich verwandt und entfremdet. Denn einerseits hebt auch Kraus die Klassiker auf einen unsichtbaren Denkmalsockel, aber als Mass seiner Zeitkritik. Andererseits spaltet er aber zitierend jenes Doppelstandbild von Goethe und Schiller, zu welchem das 19. Jahrhundert aufblickte: während der "Faust" selbst spricht, spricht Kraus selbst durch den "Tell".

Fatalerweise spricht aber durch den "Tell" auch der Führer. Der "Tell" wird zu einem der meistgespielten Stücke im Deutschland der dreissiger Jahre (79). Mit den bekannten Worten "Denn er war unser" umarmt Goebbels Schiller rhetorisch am Schluss seiner Rede zur "Reichsschillerwoche", die sich 1934 den 175. Geburtstag Schillers zum Anlass einer grossen nationalsozialistischen Kundgebung macht (80). Dazu ertönt im Rundfunk Attinghausens "Ans Vaterland..." - nun aber als Sprechchor (81). Die Einverleibung Oesterreichs, die das Programm des "Anschlusses" in die Tat umsetzte, hat Kraus nicht mehr erlebt; hier hätte er die "Schrecken der Unsterblichkeit" Schillers ins Aeusserste gesteigert gefunden: 1938 geht in Wien zu Ehren des Führers eine "Tell"-Aufführung über die Bühne des Burgtheaters, bei welcher der Rütlichschwur mit der gestreckten rechten Hand geschworen wird (82).

Doch sogar hier schlägt der "Tell" auf seine Wirkungsgeschichte zurück: im Sommer 1941 verbietet Hitler plötzlich jede Aufführung des "Tell". Er soll auch in der Schule nicht mehr behandelt werden, und sogar die bekannten "Kernsprüche" haben aus den Schulbüchern zu verschwinden. Die Gründe von Hitlers Entscheid sind nicht geklärt (83). Wie seinerzeit Bismarck scheint er in Tell nun den "Rebell und Mörder" zu sehen. Hitler allerdings, der

- wie er selbst berichtet - schon mit zwölf Jahren zum ersten Mal den "Tell" sah (84), gehen die Augen erst spät auf. 1942 wütet er bei Tisch: "Ausgerechnet Schiller musste diesen Schweizer Heckenschützen verherrlichen" (85). Ironie der Wirkungsgeschichte: Tell-Tat und "Tell"-Zitat, die in einer entpragmatisierten Rezeption schon längst getrennt Wege gehen, werden hier noch einmal aufeinander bezogen - indem Hitler beides verbietet. Dieses Verbot hätte aber auch auf ihn selbst zurückfallen müssen: in "Mein Kampf" hatte er ein Wort des subversiven Attentäters sogar zur Kapitelüberschrift erhoben (86), um den Führungsanspruch seiner Bewegung zu untermauern. Es ist jene tatsächlich - wie Kraus meinte - "im allgemeinen zutreffende Wahrheit": "Der Starke ist am mächtigsten allein."

8. Schweizerischer Epilog auf das "Tell"-Zitat.

Dem Tellmythos lässt sich kein Ende prognostizieren. Aber seine Erscheinungsform wandelt sich im 20. Jahrhundert einmal mehr: es scheint, dass Kraus die letzte Station einer produktiven Rezeption von Schillers "Tell" darstellt. Das jüngste Kapitel der Wirkungsgeschichte des "Tell", das hier aufgeschlagen wird, ist auf diese produktive Rezeption nur noch ein "Epilog", der sich auf das Sammeln von Bruchstücken beschränken muss. Damit zeichnet sich diesem Kapitel äusserlich ein, was seine inhaltliche These ist: dass das Ende der produktiven Rezeption mit dem Ende des "Tell"-Zitates einhergeht.

Nicht, dass das "Tell"-Zitat aus der Alltags- und Festrede überhaupt verschwindet; im Gegenteil: es geht in ihr auf. Denn in der Multiplikation des Gebrauchs verliert das Zitat die virtuelle Präsenz seines ursprünglichen Kontextes. Aufgesogen vom alltäglichen Umgang verflacht es zur Redensart. Die Axt im Haus gehört nun zum selben Handwerkszeug bürgerlicher Redewendungen wie die Morgenstund', die Gold im Mund hat. Bereits Fontane liess Crampas in der "Effi Briest" diese Tendenz vom Zitat zur Redensart plaudernd entlarven: "alles bloss Zitat oder noch richtiger façon de parler" (1). Das "Tell"-Zitat verliert seine literarische Substanz im gleichen Masse, wie es nicht mehr literarisch verstanden wird. Als Zitat bleibt es an eine literarisierte Öffentlichkeit gebunden (2). Kraus rettet sie in den engen Raum der "Fackel" und seiner Vorlesungen, doch wird damit nur deutlicher, dass diese Form von Zitat und intendierter Öffentlichkeit im 20. Jahrhundert keinen Platz mehr hat. Als Grenzfall produktiver Rezeption versucht er, aus einem bereits sehr brüchlichen Sprachmaterial noch einmal ein ästhetisches Ganzes zu formen; darin aber ist jedes "Tell"-Zitat bei Kraus auch schon ein Epilog auf das "Tell"-Zitat.

Was für die Zitate gilt, gilt auch für Schillers Drama als Ganzes: In den schweizerischen Tell-Dramen des 20. Jahrhunderts wird es allenfalls als negative Folie, von der man sich abheben muss, aber nicht als produktiver Anstoss sichtbar. Deshalb können diese Dramen nicht Gegenstand dieser Untersuchung, sondern nur Gegenstand einer Motivgeschichte zum Thema "Tell" sein (3). Für die Wirkungsgeschichte von Schillers Drama allerdings ist es bezeichnend, dass sich nach

1914 eine ganze Reihe neuer "Tell"-Dramen einstellt: das klassische Drama, welches im 19. Jahrhundert eine dramatische Konkurrenz gar nicht erst aufkommen liess und seine produktive Rezeption auf die Prosa verwies, scheint einen Teil seiner erdrückenden Dominanz verloren zu haben. Wenn es weiterlebt, dann als eine gesicherte helvetische Institution. Die Freilichtspiele von Altdorf (seit 1904) und Interlaken (seit 1912) halten Schillers "Tell" für jede Generation von Schweizern und Ausländern zum patriotischen Einsatz bereit; wie auf Kommando erheben sich im Juli 1914 in Interlaken die Zuschauer, um den Rütlichschwur mitzusprechen - der Bundesrat ist wegen der aktuellen politischen Ereignisse verhindert, an diesem patriotischen Festakt teilzunehmen (4).

Dafür ist er im Mai des gleichen Jahres im "Théâtre du Jorat" im Kanton Waadt fast vollzählig vertreten, wenn das Tell-Drama "avec choeurs en 4 actes" von René Morax uraufgeführt wird. Für die ganze Reihe schweizerischer Tell-Dramen, die hier mit bundesrätlicher Legitimation beginnt, ist es bezeichnend, wie die Negation Schillers in eine Affirmation Hodlers umschlägt. Die zitat-hafte Wirkungsgeschichte Hodlers im Drama, die im übrigen bereits dargestellt worden ist, nimmt in der ersten Szene von Morax ihren Anfang:

"On voit 'une paroi de rochers dans le brouillard. Tell apparaît, le pied sur une corniche de neige. C'est un homme jeune et svelte, vêtu d'un sarrau à capuchon en toile grise, serré par un ceinturon de cuir où pend le carquois. Ses jambes sont nues et ses pieds chaussés de sandales de bois. L'arbalète dans la main droite, il est comme suspendu à la roche." (5)

Dieses Erscheinungsbild Tells verdankt das 20. Jahrhundert zwar Hodler; aber sein bildlicher Mythos entspricht einem voraufklärerischen Helden, der seine Tat nicht redend zu rechtfertigen hat. Für die Fragestellung dieses Kapitels ist entscheidend, dass Morax im Motto zu seinem Chordrama über Schiller und seine ganze Wirkungsgeschichte hinweg zurückgreift auf eine altschweizerische Quelle, auf das "Weisse Buch von Sarnen":

"Denn wäre ich witzig und ich hiessi anders und nit der Tall."
Dass Morax nicht Schiller sprechen lässt, der das entsprechende Zitat ja auch liefern würde, indiziert nicht nur die Angst vor dem dominierende literarischen Modell oder das Ende seiner Dominanz.

Der Rückgriff auf einen voraufklärerischen Tell unterschlägt auch die Rationalität von Schillers Tell, der selbst da "besonnen" redet und handelt, wo er sich Gessler gegenüber als "unbesonnen" verstellen muss (6). Wenn ein voraufklärerischer Tell an seine Stelle tritt, so verliert sich mit dem "Tell"-Zitat auch der letzte Rest von dessen radikaler Rationalität.

Dieser alteidgenössische Tell, der stumm zur Tat schreitet, war es, der noch vor der Französischen Revolution und vor Schiller dem Ancien Régime das Fürchten lehrte. Dieser Tell kann auch im 20. Jahrhundert noch gemeint sein, wenn man als Absage an eine entpragmatisierte bürgerliche Rede von Tell spricht, ohne Schiller zu zitieren.

Ein linker Nonkonformist, der Zürcher Armenarzt Fritz Brupbacher, verfasst 1917 seinen "Aufruf des Gottfried Stutz an die Schweizer Armee", der in der "Freien Jugend" erscheint und als Flugblatt verbreitet wird - einige der Flugblattverteiler werden verhaftet, doch Brupbacher bleibt als Autor unerkannt (7). Von Tell ist die Rede, aber gerade nicht von Schillers "Tell":

"Die ganz Zyt redet-er vom Wilhelm Tell und vom Arnold Winkelried, und führed-i uf wie Schlappschwänz [...]. Wänn aber de Tell und de Winkelried so Hindedurreschnörri gsi wered, wie-n-Ihr, so heted mer na hüt die östtrichische Vögt im Land und müsset mit de-n-Oestrichere zäme i Galizie gege die russische Revolutionär fächte." (hochdt. Uebers. in Anm. 8)

Die Absage, die Brupbacher den von Tell nur redenden Bürgern im Soldatenkleid erteilt, geht bis in die Sprache hinein: seine Mundart durchbricht die in der Schweizer Armee herrschende preussische Sprache, die auch die Sprache von Schillers "Tell" ist - zur gleichen Zeit wird den deutschen Soldaten der "Tell" sogar in Freilichttheatern hinter der Front vorgeführt, damit sie aus ihm "neue Stärkung, Erhebung und Begeisterung" schöpfen (9). Diesen deutschen "Tell" zu zitieren, wäre deshalb Verrat an Proletariat und Vaterland gleichzeitig. Die bürgerliche Lesererwartung, dass ein Text, der den Tell an die Seite der "Hungerlieder" stellt, sich mit einer Reihe von Zitaten aus Schillers Drama beglaubigen würde, läuft ins Leere. Wie die Schillerfestrede von Kraus darf auch dieser Text

Schiller nicht zitieren - allerdings nicht zum Schutze Schillers, sondern im Namen der Radikalität eines alteidgenössischen Tell:

"De Zweck vo der Armee ischt nach miner Meinig, die eigetliche Vaterlandsfind, die grosse Herre und ihri Arschläcker am Chrage z'näh, ganz wie zur Zyt vom Tell, Stauffacher, Melchtal und Winkelried. Erscht wä-m-er die Grosse bodiged händ, erscht wänn's Militär wieder für's Volk ischt, mach ich mit der Eidgenossenschaft wieder Friede." (hochdt. Uebers. in Anm.10)

In der rhetorischen Polemik gegen die Rede, zugunsten des Handelns, bleibt Brupbachers Pamphlet radikal. Aber der Rückgriff auf den alteidgenössischen Helden hat seine Kehrseite, weil sich Brupbacher darin mit der offiziell anerkannten, alteidgenössischen Tellfigur eines Morax trifft. Der proletarische Sockel, den Brupbacher hier errichtet, ist schon vom bürgerlichen Tellstandbild besetzt.

Das Bild von Kisslings Denkmal in einem Schweizerkreuz zielt denn auch den Umschlag einer späteren Flugschrift Brupbachers: "Wilhelm Tell an das Schweizervolk"(1922). Als hätte er eingesehen, dass an diesem Denkmal und den versteinerten Schillerworten keiner vorbeikommt, ohne beidem die Reverenz zu erweisen, versucht nun Brupbacher in einem Wechsel der Kampfmethod, das bürgerliche Ornament sozusagen von innen zum Sprechen zu bringen:

"Ich mache meinen hochwohllöblichen Eidgenossen bekannt, dass ich ab 1. August 1922 Bolschewick geworden bin."(11)

Seine Absage ans Vaterland begründet dieser Tell unter anderem mit dem "Missbrauch meines Namens für die F r e m d e n i n - d u s t r i e" und der "Vertreibung meiner russischen Genossen, die, wie ich, ihre Gessler totgeschlagen haben". Dann führt er ein zur Redensart gewordenes Zitat an, um es aus der Sicht der gewandelten historischen Verhältnisse richtigzustellen:

"Im Fernern nützt mir meine Axt nichts mehr, da ich in meinem Vaterland nirgends mehr Arbeit finde."

Gerade indem der Text Schillers Worte als überholt darstellt, rehabilitiert er sie unter der Hand als historischen Massstab. Er bedauert, dass der brave Mann nun an sich selbst denken müsse, wann er überleben wolle - das Verfahren nähert sich Kraus' umgedrehtem Zitat. Mit der Ankündigung:

"Wenn ich dran denke, was ich im Schiller sprach, kommt mir überhaupt allerlei in den Sinn"(12)

deutet sich eine Umkehr in der Argumentation an, die das explizite

Schiller-Zitat nicht mehr ausschliesst. Der Text nähert sich der konkreten Tagespolitik und Schillers hohlen Gasse gleichermaßen:

"Scheints habt Ihr statt der Armbrüste die S t i m m - z e t t e l eingeführt. Unsereiner kommt das sonderlich vor, dass man mit so einem Papierchen Vögte verjagen könne. Probiert's immerhin. [...] Würde Euch raten, ausser dem Stimmzettel auch noch einen Pfeil im Köcher zu tragen."(13)

Erst dann gibt der Text preis, worauf er zielt: auf den "neuen Gessler", "den H ä b e r l i n", der "den gleichen Spruch getan, wie der alte":

"Gegen dieses Volk - die Zungen sind noch frei, Es ist noch nicht ganz, wie es soll, gebändigt - Doch es soll anders werden, ich gelob es: Ich will ihn brechen, diesen starren Sinn, Den kecken Geist der Freiheit will ich beugen, Ein neu Gesetz will ich in diesen Landen Verkündigen, ich will -"(14)

Auf die schlagende Parallele zwischen dieser Schiller-Stelle und der "Lex Häberlin", einem Staatsschutzgesetz, das im Sommer 1922 zur Abstimmung steht, erscheint der ganze Text komponiert. Wenn er weiterfährt:

"Den Rest sollt ihr im 'Wilhelm Tell' von Schiller nachlesen", so wird gerade damit gerechnet, dass man ihn nicht nachzulesen brauche. Und doch gestattet das Pamphlet seinem Leser, zu lesen statt zu handeln und zu stimmen statt zu schiessen. Mit dem Stimmzettel bringt das von Wilhelm Tell angesprochene "Schweizer Volk" am 24. Sept. 1922 die "Lex Häberlin" zu Fall.

Die Gegenüberstellung der beiden Manifeste Brupbachers zeigt ihn angesichts der entleerten Allgegenwart der "Tell"-Zitate vor einer ähnlichen Aporie wie Kraus: auch ein noch so radikales "Tell"-Zitat, das Brupbacher nach sorgfältigster rhetorischer Vorbereitung aus dem Köcher zieht, ist im Grunde als bürgerliches Geschoss schon längst stumpf geworden - die Verteufelung des politischen Gegners als Vogt gehört zu den gängigsten Mustern helvetischer Polemik. Und umgekehrt ist auch der nicht redende, sondern handelnde Tell von Brupbachers früherem Manifest schon längst stillgelegt in Hodlers Bild und Kisslings Denkmal. Nur Robert Walser, dessen Tell-Texte sich nicht nur den Schiller-Zitaten, sondern auch der moralischen Bewertung von Tell und Gessler verweigern, gelingt es, sich aus der hohlen Gasse des tagespolitischen Tell-Diskurses heimlich davon-zustehlen.

Dieser schweizerische Tell-Diskurs der Dreissiger und Vierziger Jahre müsste Gegenstand einer eigenen, kunsthistorischen Arbeit sein. Denn die Armbrust - seit 1931 offizielles Qualitätssignet für Schweizer Waren - und das Hirtenhemd von Hodlers Tell erscheinen in der öffentlichen Ikonographie der Zeit in einer Häufung, die an die Zahl der Schiller-Zitate im 19. Jahrhundert erinnert.

Die offiziöse Kulturpolitik der Zeit, die unter dem Signet "Geistige Landesverteidigung" der faschistischen Propaganda entgegengesetzt wird, versucht die Konkurrenz zwischen Schiller und Hodler für den angestrebten nationalen Konsens nutzbar zu machen. Das Bewusstsein einer ganzen Generation wird durch diese Ideologie mehr oder weniger geprägt; bezeichnend, dass noch das seit 1958 erscheinende Schweizer "Soldatenbuch" auf den ersten Seiten Hodlers Tell und Schillers Rütli Schwur einander gegenüberstellt, kombiniert mit dem Fahnen-Eid (15). Diese Aufgabenteilung zwischen Wort und Bild gehört schon zum geistigen Rüstzeug der Vor- und Kriegszeit. Sie lässt sich exemplarisch an einem Vortrag ablesen, den der spätere ETH-Professor Karl Schmid an einem Kulturabend des Zürcher Freisinns 1939 hält. Bereits der Titel deutet an, dass "Schillers Tell" nicht einfach "unser Tell" ist: "Schillers Tell, unser Tell". Schillers "Tell" sei der aktuellen Schweiz nicht mehr ein Drama, sondern ein "Spiel", weil kein Mensch mehr den Tell nach der "Berechtigung seines Tuns" frage:

"Wer diskutierte noch den Tell? Wer hätte das Gefühl, es könnte anders sein? Kein schweizerischer Mensch besucht das Theater, wenn 'Tell' gespielt wird, um, wie etwa sonst, sich zu unterhalten, oder um sich geistig, ja geistreich anzuregen. Der kleine Knabe und der alte Mann - sie gehen hin, um das zu sehen, was sie sehen wollen. Was sie ganz genau kennen und wieder, immer wieder sehen wollen. So wie der fromme Mensch zur Messe geht: er weiss die letzte Gebärde und ein jedes Wort, und doch ergreift es einen Greis noch wie am Anfang seines Lebens." (16)

Aber Schillers Drama sperrt sich trotz allem gegen seine Verwandlung in eine patriotische Messe, wie sie Schmid treffend beschreibt. Dies schlägt sich an der Begründung nieder, mit welcher Schmid nun die Parricida-Szene und einige andere Stellen "ausmerzen" will:

"Denn dieses Spiel vom Tell [...] begegnet keiner Frage mehr. Dieser mythische Tell steht jenseits von Gut und Böse. Das Zwiegespräch mit Parricida, das dem Tell die letzte moralische

Glorie verleihen sollte - es würde uns aus dem feierlichen Raum und setzte uns vor die Schaubühne als moralische Anstalt.

Aehnliche Wirkung hätten einige andere Stellen, die ausmerzen man sich heut erlauben darf. Es wird sie jeder selbst finden." (17)

Kaum je wurde die Rationalität von Schillers Schaubühne und die distanzierende Wirkung jener Reflexion, die sie dem Zuschauer abverlangt, deutlicher beschrieben als hier, wo sie nicht mehr nötig erscheint. Nur schlecht kann diese Argumentation verstecken, dass Schillers Tell nicht der "mythische" Tell ist, von dem sie spricht. In der Gestalt von Goethes nie realisierter, aber hundertfach kolportierter Tell-Figur, die mit Kisslings und Hodlers Tell assoziativ verschmilzt, betritt der Tell die Bühne der Geistigen Landesverteidigung. Denn es wirkt wie ein Auftrag für das unter dem Aspekt der Wirkungsgeschichte Hodlers bereits besprochene "Bundesfeier-spiel" von Caesar von Arx, wie sich Schmid den Tell nun wünscht:

"Dies Goethisch-Wüchsige des Tell, wir lieben es mehr als das Schillerisch-Reflektierende. Uns ist gewichtiger, dass er von den Bergen herniedersteigt mit genagelten Sohlen, als dass er die Sprache der Menschenrechte spricht." (18)

Die "Sprache der Menschenrechte", die Schiller im einst so befremdlichen Monolog an die Tellfigur band, wird hier von ihr abgelöst, als seien die Menschenrechte überholt oder bereits verwirklicht. Rede ist allenfalls Medium von staatsbürgerlichem Unterricht anhand des Rütli-Schwurs, sonst aber erscheint sie durch Tells genagelte Sohlen ausreichend ersetzt:

"Denn Tell: das ist der Widerstand selber. Und so geschieden von allem anderen, als die gespannte Sehne und der aufgelegte Pfeil geschieden ist von Resolution und Rede. Was das Rütli bedeutet, kann ich als Glied der Volksversammlung erleben, kann ich dem anderen deutlich machen; was im Vertrage steht, kann ich staatsbürgerlich erklären. Dann aber muss jeder den einsamen Gang tun in seiner Seele, dessen mythisches Vorbild der einsame Jäger ist, der ganz allein für sich das nun auch will und tut, was allen nötig scheint." (19)

Fast schamhaft verschweigt der Text, was Schillers Monolog beim Namen zu nennen wagte: dass es hier um das "Geschäft" des "Mordes" geht. Damit wird Schillers "Tell" schon zum Schweigen gebracht, obwohl der Text noch so tut, als ob er die rationale Rede von

Schillers aufgeklärtem Tell und die irrationale Gebärde von Hodlers altem Eidgenossen im Gleichgewicht halten könnte; eine Rollenteilung, wie sie einer differenzierten Argumentation innerhalb eines verallgemeinerten Wertmusters entspricht. An Brupbacher hat sich die integrative Kraft dieser Arbeitsteilung erwiesen, wenn er mit seinen beiden Pamphleten im bürgerlichen Diskurs von Tell-Bild oder Tell-Zitat landet, dem er sich gerade verweigern möchte. Doch der Widerspruch zwischen Rationalität und Irrationalität, der letztlich für die ganze Epoche zwischen Neuer Sachlichkeit und Heimatstil konstitutiv ist (20), verlangt eine Entscheidung. Schmidts Vortrag schliesst:

"Jeder gefasste Beschluss, jedes belehrende Wort wendet sich nur an den Verstand. Dies aber, dies Untere, Tief-Aeltere, der Sitz der Kraft, wird davon kaum erregt. Dies spricht die mächtige Gebärde Hodlers an, dies rührt der feierliche Schein von Schillers Kunst. Und der erfährt's, der stumm ins Land hineinhorcht, den uralten Stein des Vaterlandes unter den Füßen. Nächtlich, allein vernimmt er den klingenden Tritt des Tell."(21)

In stummer Verehrung entscheidet sich Schmid gegen Schiller und für Hodler, der auch den Umschlag seines Vortrages zielt: es ist ein Tell, der sich von seinem Opfer in der hohlen Gasse ebenso abwendet wie von Schillers Monolog. Doch diese Abwertung der Rede scheint noch nicht genug. Denn auch Hodlers Bildlichkeit nimmt der Text nicht wahr, wenn er nicht hinsieht, sondern nur noch auf den "klingenden Tritt des Tell" horcht. In dieser nächtlichen Mystik verhallt Schillers Forderung nach "Betrachtung (Reflexion)". Noch deutlicher als in der Absage an die "Sprache der Menschenrechte" erweist sich im Verzicht auf das Auge, dass dieser Text und die Kulturpolitik, für die er steht, die bürgerliche Aufklärung Schillers kassiert.

Sowohl Schillers wie auch Hodlers Tell werden der Geistigen Landesverteidigung also nur ohne ihre konkrete Situierung in der hohlen Gasse nutzbar. Zu dieser Parallele gesellt sich aus dem Blickwinkel des späteren Betrachters eine andere, weitaus bedenklichere: auch jenes Deutsche Reich, gegen das man sich geistig abzugrenzen versucht, entfaltet zur gleichen Zeit nicht nur einen

Schiller-, sondern auch einen Hodlerkult. Das "Journal de Genève" stellt 1933 befriedigt fest, die Ablehnung, die sich Hodler mit seinem Eintreten für Frankreich im Ersten Weltkrieg eingehandelt habe, sei nun der Anerkennung gewichen: Hodler inspiriere die monumentalen Fresken der nationalsozialistischen Massenkunst (22) - in der Schweiz ist sein Tell nun als Farbdruck im Posterformat zu kaufen (23). Schon in den frühen Zwanziger Jahren hatte Hans Oehler, später der Chefideologe der Frontenbewegung, Hodlers Bilder zu einem tief "im Boden seines Volkstums" verwurzelten Gegenpol zur "rationalistisch verflachten" städtischen Kultur erklärt, seinen Tell als "tiefes Gleichnis unseres staatlich-politischen Daseins" gefeiert und Hodlers "Auszug der Jenenser Freiwilligen im Jahre 1813" dem deutschen "Brudervolk" als "geistige Erfrischung und nationale Stärkung" anempfohlen (24). Hodlers Tell zielt auch den Umschlag von Max Edward Liehburgs nationalem Weihespiel "Hüter der Mitte"(1934), dessen Nähe zum nationalsozialistischen Festspiel unzweifelhaft ist (25). In diesem Bild konvergiert noch einmal, aber zur falschen Zeit, was unzählige Festredner des 19. Jahrhunderts im Namen von Schiller auf beiden Seiten der Grenze beschworen: die kulturelle Identität von Deutschland und der Schweiz im Zeichen Tells - 1936 wird in Berlin das "Haus der Schweiz" mit einer Tellen-Ausstellung eröffnet (26). Es ist die rationale Widerstandskraft von Schillers "Tell", welche dieser Konvergenz ein Ende setzt: dieser Tell wird 1941 mitsamt seinen "Kernsprüchen" von Hitler "ausgeschaltet".

In der Schweiz wird der Tell dagegen mit dem Kriegsausbruch erst recht eingeschaltet. Allerdings wird auch hier, getreu der von Schmid postulierten Arbeitsteilung, Schillers räsonnierender Tell weitgehend durch Hodler ersetzt:

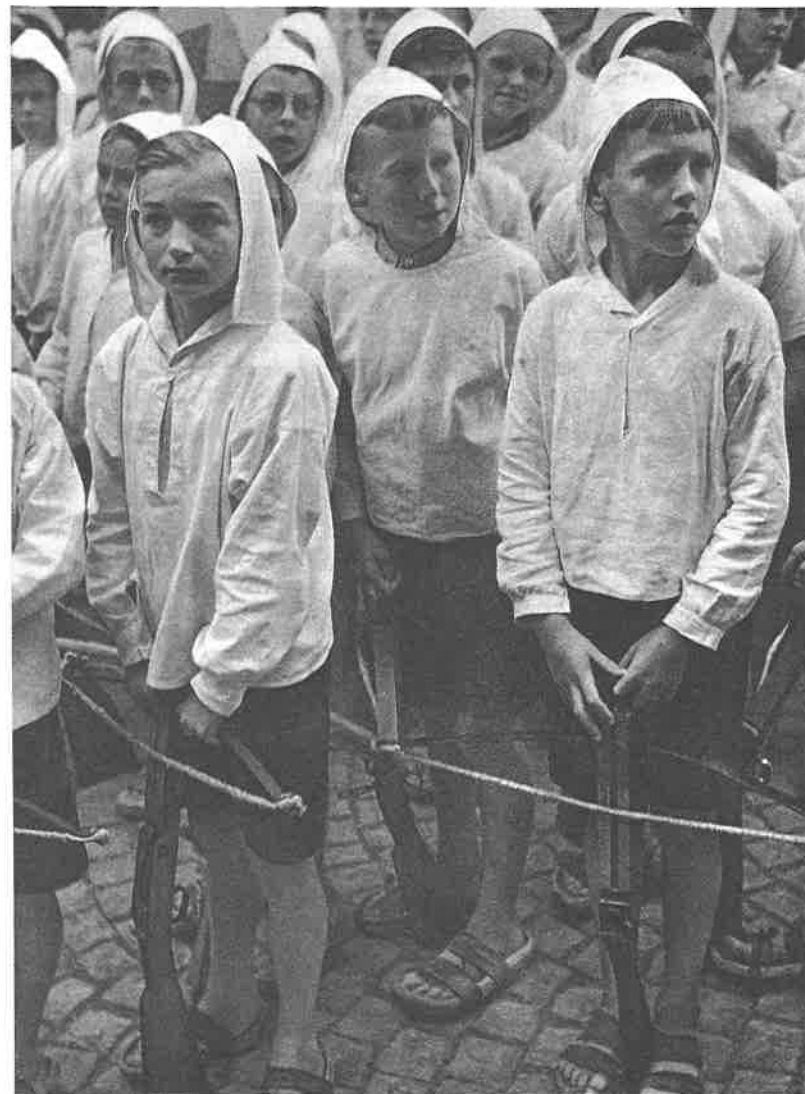
"Welcher Schweizer kann sich heute Tell anders vorstellen, als ihn Hodler gemalt hat? [...] An dieser einen Gestalt, vollkommen und vieldeutig, wie das Leben selbst an uns herantritt, hat das ganze Schweizervolk mitgewirkt. [...] Jede Generation, die sie von nun an erleben wird, vermag ihr das zu entnehmen, was sie braucht, um sich in ihrem Bekenntnis zur Heimat zu steigern und sich gegen alle Gefahren zu wappnen."(27)

Hodlers schweizerischen Tell setzt man nun dem deutschen Tyrannen entgegen. Die Landesausstellung von 1939 zeigt ihren Besuchern diesen Tell nicht nur im Wandbild von Otto Baumberger, sondern spielt auf ihn auch im offiziellen Festspiel von Edwin Arnet an. In diesem "Eidgenössischen Wettspiel", formal in bedenklicher Nähe zu Lieburgs "Hüter der Mitte", prophezeit der "Schweizermann":

"Es starb der alte Tell.
Doch kommt ein neuer Vogt ins Land,
Da wachsen hundert Tellen wieder." (28)

Am "Tag der Urschweiz" werden diese hundert kleinen Tellen, ausgestattet mit Armbrust und Sennenkutte, auf die Strasse gebracht (29). Die bildhafte Kontamination von Tell-Vater und Tell-Sohn zeigt die Kehrseite der nationalpädagogischen Absicht: die Multiplikation des Mythos bedeutet auch seine Entleerung.

Von dieser Multiplikation bleibt Schillers räsonnierender Einzelgänger ausgeschlossen. Schillers Drama, das von 1938 bis 1945 ständig auf dem Spielplan des Zürcher Schauspielhauses bleibt und den Jahrgängen der 14- bis 16-Jährigen "gleichsam als staatsbürgerlicher Unterricht" in geschlossenen Schüleraufführungen vorgespielt wird (30), entfaltet diese Wirkung besonders in der Rütli-Szene. 1939 erhebt sich das Publikum hier spontan und stimmt das "Rufst du mein Vaterland" an. Im Unterschied zum Ersten Weltkrieg schöpft nun die Schweiz ihr Monopol auf die historische Stätte des Rütli voll aus. Damals nämlich hatten deutsche Offiziere dort eine Hindenburg-Feier veranstaltet, von der auch Karl Kraus erfuhr (31). Nun führt Henri Guisan Regie. Schon vor seiner Ernennung zum General hatte er vorgeschlagen, der Schweizer Jugend mit einer Taxermässigung eine Fahrt durch die Schweiz zu ermöglichen, vom Soldatendenkmal in Les Rangiers über das Luzerner Löwendenkmal bis auf das Rütli (32). Der Höhepunkt des Rütli-Kultes, der Rütli-Rapport des Generals vor den höheren Offizieren der Armee vom 25. Juli 1940 (33), erscheint unter dem Aspekt der Wirkungsgeschichte Schillers als eine Nachinszenierung der entscheidenden Szene: ein Darstellungshandeln, das die anwesenden Offiziere zu Darstellern eines "historischen" Schauspiels macht und mit dem Anklang an Schiller das gute Ende vorwegnimmt. Bezeichnend aber, dass es beim Anklang



Tag der Urschweiz an der Landesausstellung 1939.
(Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung, Bd. 2, S. 815)

bleibt; auf dem mythischen Boden eröffnet Guisan seine Pläne zur Schaffung des Réduits und macht damit das Rütli zu dessen Keimzelle. Im Unterschied zum Ersten Weltkrieg kommt an dieser Feier nicht der deutsche Dichter zur Sprache, sondern der Schweizer General.

Auf den nationalpädagogischen Effekt von Schillers Drama, wie ihn sich Schmid von dessen Rhetorik verspricht, will die Geistige Landesverteidigung aber nicht verzichten. 1941, im Jahr des 650jährigen Jubiläums der Eidgenossenschaft, erscheint im "Landibuchverlag" eine von Gottlieb Duttweiler gestaltete, reich bebilderte Ausgabe des "Tell", die noch im gleichen Jahr eine Auflage von 130'000 erreicht. Der Anhang bringt zunächst die bekannten brieflichen Bemerkungen Goethes zum Tell-Motiv, dann aber den Bundesbrief, als wäre Schillers "Tell" dazu der historische Prolog.

Noch einmal verändert Schillers Drama in dieser Ausgabe sein Gesicht: um ihr Publikum aus einer zum Ritual gewordenen, eingeschliffenen Leseweise des Dramas herauszureissen, hebt diese Ausgabe durch Grossdruck hervor, was dem Leser als Aktualität ins Auge springen soll. Ueber 170 Zeilen werden so aus der übrigen Rede herausgesprengt und zu einem Kommentar der Situation von 1941 gemacht, der sich fast fortlaufend lesen lässt. Was in der ersten Szene mit dem Büchmann-Zitat

"Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt"(34)

beginnt, ist aber kein erweiterter Büchmann. Denn von den im "Citatenschatz des deutschen Volkes" aufgelisteten Sentenzen ist hier nicht einmal die Hälfte gesperrt. Dafür rückt die Bekehrung von Rudenz durch Attinghausen und Berta ins Zentrum. Fast ein Drittel der gesperrten Zeilen legen dem Leser diesen Prozess nahe, der in der zweiten Szene des zweiten Aktes mit der Klage Attinghausens beginnt:

"Ach, Uli! Uli! Ich erkenne sie,
Die Stimme der Verführung!"(35)

Im allgegenwärtigen Horizont der Zeitgeschichte wird Rudenz' anfängliches Lamento:

"Anderswo
Geschehen Taten, eine Welt des Ruhms
Bewegt sich glänzend jenseits dieser Berge -"(36)

zum Lamento eines wankelmütigen, anschlussbereiten Eidgenossen des Kriegsjahres 1941:

"Vergebens widerstreben wir dem König,
Die Welt gehört ihm; wollen wir allein
Uns eigensinnig steifen und verstocken,
Die Länderkette ihm zu unterbrechen,
Die er gewaltig rings um uns gezogen?"
"Nein, Oheim! Wohltat ist's und weise Vorsicht,
In diesen schweren Zeiten der Parteilung,
Sich anzuschliessen an ein mächtig Haupt."(37)

Es ist der Überraschende pädagogische Trick dieser Ausgabe, dass sie nicht nur Attinghausens zerredete Sentenzen vom Anschluss ans Vaterland, sondern zunächst auch die falsche Gegenposition von Rudenz zu ihrem gesperrt gedruckten Wort kommen lässt, um sie als falsche nur um so deutlicher und konkreter entlarven zu können. Die ästhetische Erziehung zum richtigen Handeln, die Schiller an Rudenz vorführt, gipfelt bei den hier herausgehobenen Stellen aber nicht in dessen fast-revolutionärem Schlussatz, der als wirklicher Sprechakt die eigenen Knechte für frei erklärt. Die Ausgabe von 1941 führt Rudenz in ihren Sperrungen nur bis zum Bekenntnis:

"Zerrissen hab' ich auf ewig alle fremden Bande,
Zurückgegeben bin ich meinem Volk,
Ein Schweizer bin ich, und ich will es sein
Von ganzer Seele - "(38)

Eine Gesinnung der eigenen, selbstbewussten Stärke, die an Hodlers Gestus erinnert, ist hier Rudenz' letztes gross gedrucktes Wort:

"Ihr sollt m e i n e Brust, ich will die e u r e schützen,
So sind wir einer durch den andern stark."(39)

Es ist bemerkenswert, wie diese Ausgabe ihren längst entpragmatisierten, verallgemeinerten Text wieder auf einen neuen Kontext hin zu pragmatisieren versteht. Und nur dieser Kontext kann es allenfalls rechtfertigen, dass diese Pragmatisierung auf eine an sich bedenkliche, nationalistische Umerziehung zielt.

Noch fast deutlicher als durch ihre Sperrungen wird diese Ausgabe durch das charakterisiert, was sie nicht sperrt. Denn dies sind nicht bloss die im Büchmann längst abgenützten, redensartlich gewordenen Stellen, die sich nicht direkt auf die aktuelle Situation beziehen lassen. Dass die Axt im Haus hier nicht hervorgehoben wird, versteht sich. Doch Tell selbst, dessen Sentenzen im Büchmann domi-

nieren, kommt hier bei den gross gedruckten Worten ganz allgemein zu kurz. Denn eine verbale Rechtfertigung seiner Tat ist überflüssig. Ganz knapp verlangt die Ausgabe auf ihrem Umschlag:

"Eidgenossen! Den Tell im Herzen, und irgendwo den zweiten Pfeil bereit."

Selbstverständlich wird die Parricida-Szene gestrichen. Aber auch der Monolog bleibt bis auf die Zeilen von der "Milch der frommen Denkart" graphisch im Hintergrund. Sogar die wieder einmal ungeheuer aktuelle Sentenz vom "Frömmsten" und dem "bösen Nachbarn" gehört hier zum Kleingedruckten - fast könnte man meinen, man habe diesen Nachbarn nicht unnötig reizen wollen. Als rhetorische Rechtfertigung der Tell-Tat scheinen Gesslers letzte Worte sprechender als Tells Monolog; die Ausgabe sperrt jene Zeilen, die Brupbachers zweites Manifest dem neuen Tyrannen Häberlin in den Mund gelegt hat. Gesslers "Ich will -" ist hier überhaupt das letzte, gross gedruckte Wort (40).

Diese Typographie ist typisch: aus ihr spricht eine Geistige Landesverteidigung, welcher der gewaltige Gegner jedes eigene propagandistische Mittel rechtfertigt. Seine Uebermacht scheint sie von dem Zwang eigener rationaler Rechtfertigung zu entbinden. Man ist versucht, dieses Verhältnis von Tell und Gessler auf das damalige Verhältnis der Schweiz zu Deutschland zu beziehen: in seiner Irrationalität ist der blinde Machtrausch Gesslers, der hier graphisch hervorgehoben wird, dem kräftigen Gestus von Hodlers Tell verwandt. Darum kommt hier mit dem, was ins lesende Auge springen soll, Gessler mehr zu Wort als Tell. Insofern bezeichnet diese hohle Gasse die Absage der Geistigen Landesverteidigung an den Monolog von Schillers "Tell".

Die Rede Tells in der hohlen Gasse hat nicht nur dann abzutreten, wenn ihre Rationalität nicht mehr gefragt ist. Eine andere Tendenz, die zum Ende des Zitats beiträgt, ist die Veränderung seines Resonanzraumes. Nur ein breiter literarisierter Diskurs kann der Ort sein, wo das Zitat wirkt. Was sich aber im Vergleich der Schillerfeiern von 1859 und 1905 schon angekündigt hatte, lässt sich 1959 an den Schweizer Schillerfeiern exemplarisch

weiterverfolgen: die Verengung der literarischen Öffentlichkeit und ihre Akademisierung. In den engen, eingeweihten Räumen der Universitäten sind keine Zitate nötig, um eine heterogene Zuhörer-masse in eine Schiller-Festgemeinde zu verwandeln.

1905 feierte eine gesellschaftliche Elite. 1959 zeichnet sich eine nochmalige Verengung der angesprochenen Öffentlichkeit bis in die interfakultäre Arbeitsteilung der Universitäten ab. Im "Bund" liest man über die Feier in der Aula der Universität Bern:

"Damit gab der hohe Rektor jener Fakultät 'die grosse Gunst und die kleine Last', Schiller zu feiern, in die Hände, die am unmittelbarsten sein Erbe verwaltet: die philosophisch-historische." (41)

Die philosophisch-historische Verwaltung von Schillers Erbe hat die öffentliche Proklamation verallgemeinerter Werte abgelöst. Integrationsprobleme über die in den Zitaten verallgemeinerten Werte zu lösen scheint nicht mehr Aufgabe der Schillerfeiern und Wirkungsmöglichkeit der Zitate zu sein. Von einer massenweisen Verbreitung des "Tell" unter die Schuljugend erfährt man nichts - die Schweizer Bücherregale sind allerdings aus der Zeit der Geistigen Landesverteidigung noch aufgefüllt. Die soziale Integration scheint an den Schillerfeiern nicht mehr angestrebt, sondern vollendet: die sozialdemokratische "Tagwacht" bringt keinen eigenen Festartikel, sondern referiert unter dem Titel "Die Universität ehrt Friedrich Schiller" nur kurz den akademischen Vortrag von Prof. W. Kohlschmidt (42). Auch für die nationale Integration der Schweiz ist Schiller kein leuchtender Konvergenzpunkt mehr. In Genf zum Beispiel ist der Festumzug von 1859 in weite Ferne gerückt; zurückgeblieben sind nur die Spezialisten: Prof. E. Staiger hält seinen Vortrag vor der "Société genevoise d'études allemandes" (43). So überlässt die Schillerfeier von 1959 nur das der Nachwelt, was die Deutsche Schillergesellschaft unter dem Titel "Reden im Gedenkjahr" zwischen zwei schöne, handliche Buchdeckel bindet: Sekundärliteratur.

Zu schwer legt sich über diese Literatur von und für Germanisten der Schatten der Schillerrezeption, als dass sie erneut aus politischem Anlass zum Schiller-Zitat griffe. Nur in Deutschland reizt wie hundert Jahre zuvor, aber aus anderer Konstellation, die na-

tionale Spaltung zum Griff in den "Tell". Auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs wird Schiller so gefeiert, als stünde er nur auf der eigenen. Schon 1955 wurde das Weimarer Nationaltheater zum Schauplatz einer Rede des DDR-Kulturministers Johannes R. Becher, die in bezeichnender Widersprüchlichkeit gegen all jene "erbärmlichen Zitatenträger" polemisiert, die ihre politischen Geschäfte mit "Zitatenfüllseln aus Schillers Werk" verschleiern (44). Unter dem Titel "Denn er ist unser" haut aber auch diese Rede auf die national-integrative Zitatpauke des Rütli-schwurs, während Tells Monolog stumm bleibt (45). Wie 1871 in Fontanes Tellaufführung oder gesperrt in der Schweizer Tellausgabe von 1941 wird auch hier dem Bürger per Zitat das "Schwert" als das "letzte Mittel" einer geistigen Landesverteidigung in die Hand gegeben (46).

Fast ängstlich scheinen dagegen die Schweizer Schillerfeiern von 1959 bemüht, solch nationale Töne zu vermeiden. Wieso dann aber überhaupt noch eine Feier? Der Rektor der Universität Zürich erinnert bei der Begrüssung der Gäste in der Aula daran,

"dass vor hundert Jahren die Zürcher Universität schon das Andenken Schillers geehrt hat und dass 1905 zum 100. Todestag Schillers eine akademische Feier stattfand; im gleichen Jahr wurde auch die Schweizerische Schiller-Stiftung gegründet. Zürich besitzt also eine gewisse Tradition der Schiller-Ehrung." (47)

Nur was zum Ritual geworden ist, braucht keine Begründung mehr. "Schillers Grösse" - so der Titel von Emil Staigers Vortrag - ist zur festen Grösse im akademischen Kalender geworden, die sich auch den Feuilletonredaktoren einprägt. Die "Neue Zürcher Zeitung" bringt am 10. November 1959 eine achtseitige Sonderbeilage mit wissenschaftlichen Beiträgen zum Thema des Tages, die alle ohne ein einziges "Tell"-Zitat auskommen. Das ist nicht nur Wissenschaftlichkeit: fast scheint es, als hätte eine hundertjährige Inflation, die in der jüngsten Vergangenheit den "Tell" noch einmal als billiges vaterländisches Papiergeld massenhaft in Umlauf gesetzt hatte, nun umgeschlagen in ein Tabu. Um diesem entwerteten Geld eine neue, nicht-nationale Deckung zu verschaffen, versucht Werner Kohlschmidt in seiner Berner Rede, "Tells Entscheidung" als eine kantische Entscheidung eines Individuums zugunsten der Gattung und nicht der

Nation zu retablieren (48). Vor dem gleichen Problem steht in Basel Walter Muschg, doch greift er zu einer radikaleren Lösung: Unter dem Titel "Schiller - Die Tragödie der Freiheit" liest er Schillers Werk als eine Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution, bei welcher sich Schiller nur mit dem "Tell" den ungesunden Beifall eines falschen Bürgertums eingehandelt habe.

"Da seinem Nachruhm in erster Linie das Telledrama zum Verhängnis wurde, muss man vor allem dieses zudecken, wenn man seine Grösse erkennen will." (49)

Mit diesem Satz ergänzt Muschg seinen Vortrag, der 1965 in umgearbeiteter Form noch einmal erscheint. Was sich in den schweizerischen Schillerfeiern von 1959 angedeutet hat, macht der neue Titel nun zum Postulat: "Schiller ohne Wilhelm Tell".

Der germanistischen Trennung des "Tell" von "Schiller", die ja schon seit Beginn des Jahrhunderts als zwei verschiedene Schiffe den Vierwaldstättersee befahren, entspricht auf der historischen Seite Otto Marchis Versuch, die endlose Auseinandersetzung um die Historizität der Tell-Figur mit seiner "Schweizer Geschichte für Ketzer" (1971) zu beenden. Das Postulat einer exakten Trennung von Sage und Geschichte (50) unterschlägt allerdings die geschichtsbildende Kraft der Sage, wie sie Marchi selbst äusserst reichhaltig dokumentiert. Das historische Problem im Umgang mit dem Tell ist das germanistische im Umgang mit Schiller: vom Gegenstand lässt sich die Wirkungsgeschichte nicht einfach abspalten, als hätte man ihn ohne sie. Dass Hans Magnus Enzensberger 1966 eine Schiller-Ausgabe ohne die "Glocke" veranstaltet, ist Tribut an ihre Wirkungsgeschichte, aber auch Provokation: sie löst eine Diskussion über Schiller und seine Wirkungsgeschichte aus (51). Den beiden literarischen Verarbeitungen des Tell-Stoffs aus der jüngsten Zeit, die im folgenden gegeneinander gestellt werden, gelingt dies bezeichnenderweise nicht. Die Auseinandersetzung mit Tell ist nicht mehr notwendigerweise auch eine Auseinandersetzung mit Schiller.

Max Frischs "Wilhelm Tell für die Schule" (1970) ist zwar noch anzumerken, dass er sich als literarischer Komet im Schwerefeld von Schillers Drama bewegt. Aber dies ist nicht seine Provokation. Wenn der Prosa-Text nämlich die Tell-Geschichte ganz aus der Sicht

Gesslers erzählt, so negiert er nicht so sehr die Polyperspektivität von Schillers Drama als vielmehr den patriotischen Blick, der sich zunehmend auf Tell als Denkmal und vaterländisches Plakat fixiert hatte. Anders als Walsers Prosa, in deren Tradition er sich stellt (52), legt Frisch den Blick des Lesers auf die Sicht Gesslers fest. Diese Festlegung bleibt als Negation dem verhaftet, wovon sie sich kritisch abstösst.

Die Prosa dieses "Tell" ist allerdings auch als kritische Reaktion auf den Strukturwandel der Öffentlichkeit zu verstehen, die das Drama nur noch als vaterländische "Messe" konsumiert. Frisch zeigt dies in der Umgestaltung jener Szene, die schon im "Grünen Heinrich" am deutlichsten zur "geheiligten Handlung" der patriotischen Selbstbespiegelung tendierte: im Apfelschuss. In der Perspektive des "dicklichen Ritters" erscheint der bekannte Ablauf der Szene so verfestigt, dass ihm die "Regie" entgleitet (S.75). Es ist eine Öffentlichkeit von neugierigen Gaffern, welche Tell und Gessler in ihre theatralischen Rollen zwingt:

"Der Heuer selbst, als er sich im Mittelpunkt öffentlichen Mitleids sah, konnte kaum anders: er nahm einen Pfeil aus dem Köcher, legte ihn auf seine Armbrust, um seinen Landsleuten zu zeigen, dass er kein Schwätzer war." (S.73)

Unter dem Blick dieser Öffentlichkeit gerinnt das Ereignis zur Schlagzeile der Boulevard-Presse: "Vater muss Kind einen Apfel vom Kopf schießen" (S.73). Eine Öffentlichkeit, die nicht Rasonement, sondern höchstens Missverständnisse produziert und Handlung erzwingt, wo Rede eine Verständigung herbeiführen könnte. Doch wenn hier gesprochen wird, dann nur in der indirekten Rede. Bezeichnend aber, was Frisch zur einzigen direkten Rede Tells in der ganzen Erzählung macht: jenes "wär ich witzig, so hiessi ich nit der Tell" (S.71) aus dem Weissen Buch von Sarnen, das seit Morax den Rückgriff auf einen voraufklärerischen Tell als Motto begleitet, der kein "Schwätzer", sondern ein Schütze ist.

Auch Frisch entgeht so nicht dem alteidgenössisch-irrationalen Tell-Mythos in seiner neu-schweizerischen Gestalt. Selbst wenn dies parodistisch gemeint sein sollte, begegnet der Leser dem Tell zum ersten Mal als Kisslings "Heuer oder Senn", der "breitbeinig den steilen Hang herunterkam, eine Armbrust auf der rechten

Schulter, dazu einen Bub an der andern Hand" (S.35). Und als Hodlers "Mann mit dem rötlichen Bart und den nackten Knien, der jetzt aufrecht und breitbeinig aus dem Gebüsch trat mit der Armbrust in der rechten Hand" (S.91) erscheint Tell dort, wo er bei Hodler ursprünglich situiert war: in der hohlen Gasse. Kritisch ist Frisch nur insofern, als er auf dem Marktplatz von Altdorf, "wo heute sein Denkmal steht" (S.70), zeigt, wie sich Tell in einer falschen Öffentlichkeit zum Denkmal verfestigt (53). Aber auch er tauscht eigentlich nur die alte Tellfigur Schillers gegen die neuere von Kissling und Hodler ein, die sich als die noch ältere ausgibt. Insofern ist der Aufschrei der schweizerischen Öffentlichkeit, Frisch habe hier ein Denkmal vom Sockel geholt, selbst ein Missverständnis.

Von diesem Tellbild wird die eigentliche Auseinandersetzung mit Schiller bei Frisch in die Fussnoten verdrängt. Sie wollen mehr sein als eine blosser Parodie auf den Wissenschaftsbetrieb: der Versuch, Schiller von seinen Quellen her zu widerlegen. Dass Schiller die Twing Uri (S.17), Berta von Bruneck (S.38f) oder den Hut auf der Stange (S.67) nur aus einer falschen Interpretation der Quellen heraus erfunden habe, kann aber Schillers ästhetische Deutung der Geschichte aus seiner Gegenwartssituation heraus nicht treffen. Weil nämlich Frisch, hierin wirkungsgeschichtlich höchst traditionell, diese revolutionäre Herkunft von Schillers "Tell" unterschlägt, muss er in der aktualisierenden Parallele zu den palästinensischen Terroristen (S.94) den revolutionären Charakter seines Tell neu konstruieren. Insofern trifft sich Frisch gerade hier, wo er ketzerisch sein möchte, mit der längst gängigen politischen Entschärfung von Schillers "Tell", die im enthistorisierten, mythischen Tell-Bild der Geistigen Landesverteidigung kulminierte.

Darum ist Frischs "Wilhelm Tell für die Schule" keine jüngste Station einer produktiven Rezeption Schillers, sondern eher ein Indikator ihres Endes: die Negation Schillers in Perspektive und Anmerkungen erfolgt in einem Moment, wo Schiller schon nicht mehr der unbestrittene Schwerpunkt eines literarischen Kosmos ist und wo vorallem sein monologisierender Tell hinter Hodlers Bild verschwindet. Wenn Frisch in einer Anmerkung das "Es führt kein and-

rer Weg nach Küssnacht" dieses Monologs als einen geographischen Irrtum Schillers kritisiert (S.93) und seinen Gessler in umgekehrter Richtung durch die hohle Gasse kommen lässt, so wird darin deutlich, dass er in der Auseinandersetzung mit Schiller über einen Wechsel der Vorzeichen nicht hinausgekommen ist. Hier hilft auch der Einfall nicht weiter, dass Tell den Gessler nicht wie bei Schiller ins "Herz", sondern in die Leber trifft, die ohnehin krank ist. Mehrere Rezensenten haben gemeint, der "Wilhelm Tell für die Schule" wolle als "Frischs Geschoss" Schillers "Tell" treffen, so wie er wirklich Schule gemacht hat (54). Wenn dies stimmt, so trifft er ihn wie sein eigener Tell den dicklichen Ritter in einem Moment, wo es vielleicht für ihn ohnehin zu spät ist.

Radikaler als Frisch ist Friederike Mayröcker in ihrem Bühnentext "Die Versatzstücke oder: So hat dieser Tag doch noch einen Sinn gehabt" (1974). Denn das Ende von Tells rationaler Rede gibt hier keinen Blick auf ein Denkmal frei. Wenn Tell in der 7. Szene auftritt, dann nicht mit der unverwechselbaren Rede seines Monologs oder dem einmaligen Gestus von Hodlers Bild:

"DER DOPPELTE WILHELM TELL, auch cheek-to-cheek-with-wilhelm-tell genannt, geht, gleichsam in sich selbst eingehängt, steht, gleichsam Wange an Wange mit sich selbst, oder Rücken an Rücken (mit sich selbst); er (=sie beide) zieht (=ziehen) gleichzeitig grünen Apfel hervor, beissen gleichzeitig hinein, essen ihn auf, werfen Pfeil und Bogen fort, holen die vier Geräte wieder heran, werfen sie von neuem von sich, ziehen jeder gleichzeitig einen zweiten grünen Apfel hervor, essen auch diesen auf; werfen schliesslich Pfeile und Bögen weg, ohne sie wieder zu holen." (55)

Die völlige Verdoppelung von Tell, Waffe und Apfel macht den Tell zu dem, was er in seiner Wirkungsgeschichte längst geworden ist: zur beliebig reproduzierbaren Ware. Das Stück, das seinen "Pop-charakter" (S.88) selbst herausstreicht, behandelt ihn so, wie die Pop-Art die Dinge des täglichen Gebrauchs behandelt: die verfremdend im Museum aufgetürmten, unendlich multiplizierten Alltagsgegenstände zerstören den Schein von Identität, mit dem sich die einzelne Ware umgibt. Solchen Schein aber produzierte beispielhaft die Geistige Landesverteidigung, indem sie den einzigartigen

Hodler-Tell als "unseren Tell" hundertfach reproduzierte. Mit Hodlers Tell sollten sich alle identifizieren - mit Friederike Mayröckers doppeltem Tell kann es niemand mehr.

Das Gesetz der Reproduktion bestimmt aber nicht nur das Bühnenbild, sondern auch die Bühnenrede: einen Teil der Worte, die der doppelte Wilhelm Tell nun von sich gibt, kennt der Zuschauer bereits aus früheren Szenen, doch schon dort waren sie ohne erkennbare Kohärenz:

"Wilhelm Tell 1: hügel voller buschwerk
 Wilhelm Tell 2: esel bespringen zärtlichen löwen
 Wilhelm Tell 1: esel spielt harfe
 Wilhelm Tell 2: im huf einer mauleselin dahin ..
 Wilhelm Tell 1: die elfen spielen wie aus einem guss
 Wilhelm Tell 2: musik um am frühen morgen begraben zu werden"
 (S.85)

Mit diesem Zwiegesang geht Friederike Mayröcker noch einen Schritt weiter als Karl Kraus mit dem alten Biach der "letzten Tage der Menschheit". Denn was dort noch Zitate waren, die anklagend auf die zerstörte Ganzheit von Tells Monolog verwiesen, sind hier von allem Anfang an Fragmente, ihr einziger gemeinsamer Kontext eine verdinglichte Sprache: Versatzstücke. Nur um ihre unendliche Reproduktion abubrechen, mobilisiert die Autorin für das Ende der Szene die Tell-Geschichte, doch auch hier als ein Versatzstück, verkehrt eingebaut: der Sohn des doppelten Wilhelm Tell kommt aus "einem nahen Gebüsch" gestürzt und legt "mit zwei Pfeilen (und einem Bogen) auf den doppelten Wilhelm Tell an. In dem Augenblick des Abdrückens: blackout" (S.87).

Dass hier die Frage nach dem Sinn des Gezeigten gestellt wird, erwartet das Stück. Es führt die einfache redensartliche Formel, mit der man sich über einen sinnlosen Alltag wegtröstet, im Titel und macht sie schliesslich zu dem von allen Mitwirkenden gemeinsam herausposaunten Schlusssatz: "SO HAT DIESER TAG DOCH NOCH EINEN SINN GEHABT" (S.96). Damit aber lässt es den Zuschauer in einer Einsamkeit zurück, in welcher keine Versatzstücke falschen Sinn stiften. Er sieht sich gespiegelt auf der Bühne, wenn der "fossile Leser" - ein Mann, "ausgestorben versteinert", umgeben von einer Unzahl von Büchern - sein Bedürfnis nach Zusammenhang hinausschreit: "nexus! nexus! nexus!" (S.80). Auf dem Hintergrund von alledem, was

man im Laufe der Wirkungsgeschichte von Schillers "Tell" in ihn und seine Worte an "Sinn" hineingelegt und sie damit wirklich zu Versatzstücken alltäglicher Rede gemacht hat, ist die irritierende Wirkung dieser Tell-Szene zu werten. Im Gegensatz zu Frisch, der die Tell-Geschichte noch einmal inhaltlich füllen will, ist es der paradox produktive Beitrag von Friederike Mayröcker zur Wirkungsgeschichte des "Tell", dass sie ihn hier als eine verdoppelte Hohlform zerschlägt.

Die Irritation, die Friederike Mayröcker produziert, hat ältere Wurzeln in der Irritation, welche surrealistische Bilder mit ihren zumindest scheinbar absichts- und beziehungslos nebeneinander gestellten Gegenständen auslösen. Der Titel des Bildes ist die Einladung, sich in sein Rätsel zu verstricken. Salvador Dali hat diese Kunst effektiv beherrscht: eine ganze Reihe seiner Bilder aus den frühen Dreissiger Jahren führt Tell im Titel, doch keines zeigt einen Helden, wie die Zeit ihn benötigt (56). Am irritierendsten, wenn er sich überhaupt versteckt und den mit patriotischen Erwartungen aufgeladenen Blick an einer Leinwand abprallen lässt. Noch vor der vorerst letzten grossen Konjunktur der vaterländischen Tellbilder malt Dali ein Bild, das die Abwesenheit Tells als Ende des Tellkultes anzukündigen scheint. Eine Reihe erschöpft wirkender Gestalten, eine leere Landschaft, ein merkwürdiger Schatten: "La vieillesse de Guillaume Tell".

Nachdem Dali schon den Vorhang über seinen alternden Tell gesenkt hat, hebt er sich in der Schweiz erst zu einem Schauspiel, bei welchem die Aushöhlung Tells bildhaft kulminiert: zur Einweihung der Hohlen Gasse bei Küsnacht.

Schon im frühen 19. Jahrhundert nämlich, kaum hatte Schillers "Tell" seinen Siegeszug angetreten, stellt der "Bädeker" fest, die Hohle Gasse sei "durch den Bau der neuen Strasse mehr und mehr ausgefüllt" worden, ihre Verbreiterung habe sie als Hohle Gasse unkenntlich gemacht (57). Später treiben der Zufahrtsverkehr zur Gotthardlinie und dann der Automobilverkehr die Einweihung der historischen Stätte voran:

"Das Brausen und das Geknatter will kein Ende nehmen, lässt keine vaterländische Weihestimmung mehr aufkommen. Der Fuss-



Salvador Dalí: La vieillesse de Guillaume Tell (1931).
(Dali, S. 159)

gänger ist in Gefahr, Unglücksfälle sind nicht selten. Der historische Ort hat seinen Charakter verloren. Schon spricht man von einer weiteren Verbreiterung der Hohlen Gasse, von Versetzung der Kapelle, weil der stets zunehmende Verkehr behindert sei."(58)

Da greift eine vom Ringier-Verlag organisierte Aktion zu Rettung der Hohlen Gasse ein; einmal mehr werden die Schulkinder für eine Geldsammlung eingespannt. Ein freiwilliges Arbeitslager "Tellenheim" beginnt 1935 mit dem Bau einer Umfahrungsstrasse. Gleichzeitig wird die fast vier Meter breite, nicht mehr "hohle" Gasse - für damalige Verhältnisse eine "Autobahn"(59) - mit herbeigeschafften Felsblöcken auf anderthalb Meter verengert, mit Bäumen und Gebüsch bepflanzt, einen Meter tiefer gelegt und mit Steinen roh gepflästert: "So, wie ein richtiger, alter Hohlweg" sieht nun die Hohle Gasse wieder aus (60).

Diese Hohle Gasse wird am 17.Okt.1937 mit einem grandiosen Festakt eröffnet; vor Schulkindern aus allen Kantonen, vor Oberstkorpskommandant Ulrich Wille und einer Unzahl von geladenen Gästen hält Bundesrat Etter seine vom Radio übertragene Festansprache. Die Geistige Landesverteidigung steht bei dieser Taufe schon Pate:

"Die Hohle Gasse ist ein Tellen Denkmal. Was war denn der Tell? Der Tell war ein bäumiger Bergbauer von ungewöhnlicher Kraft, ein kühner Mann und Jäger, der keine Furcht und keine Angst kannte. Aber das war nicht das Massgebende. Der Tell war nicht nur ein starker Mann. Viel wichtiger war es, dass in seinem Herzen eine grosse starke Liebe flammte für seine Familie und sein Land. Der Tell war ein braver Mann. Er hat schon gewusst, dass man nicht töten darf. Nur aus Rache hätte er den Gessler nicht erschossen. Er hat den Gessler erst erschossen, als er sah, dass es für seine Familie und für die Freiheit des Landes gar keine andere Lösung mehr gebe."(61).

Noch einmal wird hier Tells Tyrannenmord rhetorisch legitimiert. Anders aber als Schillers Tell-Monolog macht diese Rede mit ihrer belehrenden Naivität, die sie ihrem Publikum schuldig zu sein glaubt, ihr Publikum wirklich zu entmündigten Kindern. Sie gipfelt im Ausruf:

"Ihr alle müsst Tellenbuben und Tellenmeitschi sein!"(62)

Keiner muss sich hier schämen, "ein über die Wangen rollendes Tränlein abzutrocknen"(63); keine Schillersche Sentenz unterbricht hier die sentimentale Rührung, welche die landesväterliche Rede



hervorruft. Bezeichnend, dass sie ohne ein einziges Schiller-Zitat auskommt und dafür in ihrer Charakterisierung des Tell ein domestiziertes Hodler-Bild in die Hohle Gasse hineinprojiziert. Noch bezeichnender aber, dass man zur Feier des Tages die Kinder aus Schillers Schauspiel nur Tells Abschied von Zuhause spielen und einen "Sprechchor, der im eindrucksvollen Handschwur ergreifend endigte"(64), zelebrieren lässt. Jene Szene aber, welche die rekonstruierte Szenerie am ehesten nahelegen würde, fehlt. Kein Monolog in dieser Hohlen Gasse. Wenn sie wirklich - wie Bundesrat Etter verkündet - ein "Tellendenkmal" ist, dann nicht für Schillers "Tell".

Ist diese Hohle Gasse für Schillers "Tell" kein Denkmal, so ist sie es doch für seine Wirkungsgeschichte: verflacht und ausgefahren im vielfältigen Gebrauch des 19. und 20. Jahrhunderts, hat sie sich nur an wenigen Stellen zu neuer ästhetischer Produktion verengt. Nur dort kommt der geistige Schnellverkehr ins Stocken. Hier aber soll die rekonstruierte Szenerie diesen Aushöhlungsprozess verstecken, indem sie sich scheinbar im Stand der Unschuld präsentiert - aus den herbeigeschafften "Felsen" und dem neu gepflanzten "Gebüsch" könnte Tell jeden Moment wieder hervortreten. Doch gerade darin, wie sie sich genau entsprechend der Regieanweisung zu Schillers Monolog dekoriert, gerinnt diese Hohle Gasse zum Bild der Wirkungsgeschichte von Schillers "Tell". Denn immer schon hat diese mit dem gleichen Griff, mit dem sie sich ihre Bilder oder Zitate aus dem "Tell" holte, auch die Spuren zu verwischen versucht, die solcher veräusserlichte Umgang an diesem hinterlässt. Genau umgekehrt wollte diese Arbeit das eine am anderen aufdecken. Es ging ihr darum, beides aufzuschlagen: den "Tell" und die einzelnen Kapitel seiner Wirkungsgeschichte, die hohle Gasse und die ausgehöhlte Gasse.



So, wie ein richtiger, alter Hohlweg, mit Bollensteinen belegt und von Felsblöcken umrandet, über die sich echtes Waldgestrüpp rankt, sieht nun die Hohle Gasse wieder aus.

(Schweizer Illustrierte Zeitung vom 20. Okt. 1937)

Anmerkungen

Diese Arbeit versucht nicht, Schillers "Tell" und die verschiedenen Stationen seiner Wirkungsgeschichte bibliographisch vollständig zu erschliessen - ausführliche "Tell"-Bibliographien finden sich bereits bei L.Stunzi, Müller-Guggenbühl und Heinemann. Deshalb beschränkt sich das Literaturverzeichnis (S.334ff) auf Werke, die für diese Arbeit wesentlich waren und in der Regel mehrfach zitiert wurden. Andere, nur einmal zitierte Literatur wird direkt in den Anmerkungen nachgewiesen. Die Anmerkungen sind kapitelweise durchnummeriert.

Anmerkungen zur Einleitung.

- 1) Jean Paul, Werke in zwölf Bänden, hg.v.N.Miller, München, 1975, Bd.11, S.331.
- 2) Bloch, S.92.
- 3) Die von Grimm postulierte "Rezeptionsgeschichte" als Geschichte der rezipierenden Subjekte muss wegen der postulierten "Lückenlosigkeit des Materials"(S.161) vor dem Relativismus der referierten Rezeptionspositionen stehenbleiben - in solchem Relativismus endet denn auch seine Untersuchung (S.255). Ohne die Kategorie der ästhetischen Erfahrung könnte eine solche Rezeptionsgeschichte die Rezeption eines Textes nur dann mit der angestrebten Objektivität beschreiben, wenn sie ihn selbst nicht zur Kenntnis nehmen würde.
- 4) Die begriffliche Trennung von "Wirkungsgeschichte" als vom Text bestimmte und "Rezeptionsgeschichte" als vom Adressaten bestimmte literarische Traditionsbildung, wie sie u.a. Jauss (Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur, S.333, S.338) vorgeschlagen hat, schaltet die wichtige, weil beides vermittelnde Kategorie der ästhetischen Erfahrung am Text aus, die Jauss für seine "Literaturgeschichte als Provokation"(S.192) noch postuliert hatte. Ein Konsens über diese beiden Begriffe hat sich nicht eingestellt (vgl. Reese, S.35), denn der Einwand von Zimmermann, es handle sich um die fragwürdige Trennung von zwei Aspekten einer Sache, besteht zu Recht (Zimmermann, S.15ff). Das gleiche begriffliche Problem wiederholt sich zwischen "Rezeptionsgeschichte" und "Rezeptionsästhetik"(vgl. Reese, S.39f): nur wenn beides miteinander betrieben wird, wie dies H.Link (S.48) postuliert, wird jene unmittelbare rezeptive Erfahrung ihr Zentrum, die nun auch Mandelkow in die Theoriediskussion der Rezeptionsgeschichte wieder eingebracht hat (Rezeptionsgeschichte als Erfahrungsgeschichte, bes. S.156, S.162).
- 5) Die Arbeiten von Oellers, Müller-Guggenbühl, Heinemann oder L.Stunzi leisten zwar ein Enormes im Sammeln von Material, doch ist dadurch die interpretatorische Arbeit, nach der dieses Material ruft, nicht zu ersetzen. Dies gilt auch für die sehr materialreiche Studie zur Wirkungsgeschichte Winkelrieds von Suter, die nicht immer dem positivistischen Aufreihen rezeptionsgeschichtlicher Positionen entgeht.

- 6) Goethes Hoffnung aus dem Vorwort zur "Farbenlehre" (Goethe, Werke Bd.13, S.315), dass "eine vollständige Geschichte" der "Wirkungen" auch das "Wesen" eines Dinges umfassen könnte, begründet seine Erkenntnistheorie, reicht aber kaum aus, um mit ihr die Wirkungsgeschichte als Wissenschaft zu legitimieren - dies versucht Oellers, Bd.II, S.XI; vgl. auch Mandelkow, Rezeptionsgeschichte als Erfahrungsgeschichte, S.153.
- 7) Benjamin in der 17.geschichtsphilosophischen These (Schriften Bd.I/2, S.702f) und in der Einleitung zum Aufsatz über Eduard Fuchs (Schriften Bd.II/2, S.467ff). Mandelkow stellt dieses Vorgehen als ein spezifisches Modell der hermeneutischen, rezeptionsgeschichtlichen und rezeptionskritischen Methode gegenüber, ohne sich für eines dieser Modelle entschliessen zu können (Rezeptionsgeschichte als Erfahrungsgeschichte, S.168ff). Benjamins Griff in die Geschichte schliesst allerdings ihre Kritik ein und geht wie die Hermeneutik von bewusster Subjektivität aus, doch gibt er den Anspruch auf eine geschichtliche Totalität preis, an der Mandelkow festhält (ebd., S.172).
- 8) Mandelkow (Rezeptionsgeschichte als Erfahrungsgeschichte, S.170) bestimmt Benjamins Verfahren als "die zur Momentaufnahme stillgelegte Dialektik der historischen Verhältnisbestimmung von Werk und Rezeption." - Diese historische Methode erfüllt auch, was Jauss für eine neue Literaturgeschichte fordert: dass nur an den "Schnittpunkten von Diachronie und Synchronie" die Geschichtlichkeit von Literatur zu bestimmen sei (Literaturgeschichte als Provokation, S.196).
- 9) Während Jauss (Literaturgeschichte als Provokation, S.169) die Rezeption als aktiven Prozess nicht in verschiedene Kategorien unterschiedlicher Produktivität zerschneidet und Mandelkow (Probleme der Wirkungsgeschichte, S.83) die "produktive Rezeption" trotz einem vermuteten "inhärenten Zwang zum produktiven Missverständnis" innerhalb der wirkungsgeschichtlichen Forschungsgegenstände ansiedelt (vgl. auch H.Link, S.86ff), wird sie von Grimm explizit ausgeschlossen. Dabei wird aber jede Rezeption erst als Text zum Dokument für eine Rezeptionsgeschichte; was beispielsweise eine literarische Kritik eines Texts von seiner "produktiven Rezeption" unterscheidet, lässt sich ohne Anwendung einer unhistorischen Kategorie von "Aesthetizität" nicht vorgängig statuieren. Gerade darin erweist sich "produktive Rezeption" als produktiv. Sie liefert weit mehr als das blosses Indiz einer stattgefundenen Rezeption, auf das sie Grimm (S.116) beschränkt. Zugestehen ist zwar, dass sie Geschichte sehr "komplex vermittelt"(ebd.), doch dies ist kein Grund zur Kapitulation, sondern ihre ästhetische Herausforderung.
- 10) Mandelkow, Probleme der Wirkungsgeschichte, S.81. Vgl. auch unten, Kap. 6.1., S.197f.
- 11) ebd., S.82f. Vgl.auch Reese, S.83.
- 12) Vgl. dazu Hart Nibbrig, Schiller, S.267.

Anmerkungen zu Kapitel 1.

- 1) In diesem Kapitel werden die Schiller-Zitate im Text nachgewiesen mit Bandnummer und Seitenzahl: II, S.416.
- 2) Bezeichnend dafür die Argumentation Thalheims, der den Monolog zwar inhaltlich als Ausdruck von Tells revolutionärem Bewusstsein zum eigenen Argument macht (S.224), ihn aber dann im Licht einer normativen Widerspiegelungsästhetik als "idealistischen" Zusatz für ästhetisch überflüssig erklärt (S.256).
- 3) Kohlschmidt, S.97 - mit Kant argumentieren auch Lippuner/Mettler, S.123f. Zu bedenken wäre allerdings, dass sich Schiller schon 1793 in "Ueber Anmut und Würde" von der "Härte" des kantischen Pflichtbegriffs distanziert, die "alle Grazien davon zurückschreckt" (V, S.262).
- 4) Sautermeister, S.152.
- 5) Martini, S.270.
- 6) Ueding, Tell, S.285.
- 7) von Matt, S.73.
- 8) So ein Artikel eines "Berner Wehrmanns an die Väter und Lehrer unserer Kinder" anlässlich der Schillerfeier von 1859. In: Berner Zeitung vom 11.Nov.1859.
- 9) von Matt, S.81.
- 10) Shakespeare, Macbeth, I/5 - vgl. Turner, S.157, und unten, S.159.
- 11) "Wort" und "Tat" werden gerade nicht "in der Innerlichkeit eines Herzens eins", wie dies Böckmann (S.37) meint, sondern in der Öffentlichkeit von Tells Monolog.
- 12) Ueding, Schillers Rhetorik, S.182.
- 13) Emil Staiger hat auf das Opernhafte des z.T. gereimten "Duetts" zwischen Rudenz und Berta (III/2) hingewiesen (Staiger, S.387ff).
Interessant wäre auch eine diesbezügliche Untersuchung von "Wallensteins Tod". Nicht nur, dass der Schluss von Theklas Monolog über das "Los des Schönen" durchgereimt ist als Zeichen für ihr eigenes "Nachdenken", das auch vom Publikum verlangt wird (I, S.850). Der Reim wird auch zum Mittel tragischer Ironie. Denn Wallensteins Appell an "des Schicksals Mächte", der den ersten Akt als Reim beschliesst:
"Den Samen legen wir in ihre Hände,
Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende." (I, S.771f)
findet im letzten Akt in den Reimworten von Devroux eine Korrespondenz, die den ganzen Prozess des Dramas abbildet:
"Komm Macdonald! Er soll als Feldherr enden,
Und ehrlich fallen von Soldatenhänden." (I, S.857)
- 14) Deshalb lässt sich Tells Entwicklung nicht als eine vom "sentenziösen Sprechen" zum "ausführlich begründenden, den Gedanken variationsreich abwägenden Sprechen" im Monolog beschreiben (so Sautermeister, S.152; ähnlich auch Lippuner/Mettler, S.199ff).

- 15) so Kausch, S.291.
- 16) Turk hat dies für das Streitgespräch zwischen Elisabeth und Maria in "Maria Stuart" dargestellt (S.177).
- 17) zit bei Schmidt, S.91f.
- 18) Von Matt, S.89, weist auf die Gefahr hin, dass das "Zeichen 'Monolog' in der Bühnen-Semiotik" falsch gelesen wird als Zeichen für die alleinige Souveränität des einzigen Akteurs auf der Bühne. Gegen solche Erwartungen tritt Schiller zwar schon in Wallensteins Monologen an, indem er sie zum Thema macht. Aber im Hinblick auf die Autorität, die dem vor allem aus den Monologen später herausgelösten Zitaten zukommt zur Legitimation des jeweiligen Kontexts, hat diese falsche Lesart des Monologs gerade bei Schiller Wirkungsgeschichte gemacht.
- 19) Tagebucheintrag des Schauspielers Carl Ludwig Costenoble, zit. bei Widmann, S.67.
- 20) ebd., S.66.
- 21) zit. bei Schmidt, S.91f.
- 22) Borchmeyer, S.190. Zu den stummen Szenen bes. in Ifflands Rührstücken vgl. Hart Nibbrig, Schweigen, S.55ff.
- 23) Brecht, Werke Bd.15, S.299.
- 24) Turk, S.177.
- 25) Brecht, Werke Bd.15, S.407, S.427f. Bei Brecht zeigt allerdings der Schauspieler auf der Bühne, dass und wie er selbst zeigt. Bei Schiller hingegen zeigen Stüssi und Armgard auf Gessler. Es geht Schiller nicht um die Rollendistanz, sondern um die kritische Distanzierung des Publikums vom Geschehen auf der Bühne.
- 26) Dieser wirkungsästhetische Aspekt des Appells an das Publikum als "Gott" ist hervorzuheben gegen die von Sautermeister vorgeschlagene Interpretation der "Metapher 'Gott'" als das verborgene organisierende Genie des Dichters (Sautermeister, S.163, vgl. auch S.170ff).
- 27) Schiller an Iffland, 12.7.1803, Jonas Bd.VII, S.57.
- 28) Hart Nibbrig, Schiller, S.274, als Definition von "Rührung".
- 29) Fritz Martini deutet Tell schon im Titel seines Aufsatzes als der "ästhetische Mensch", als der er besonders im Monolog erscheine (S.270ff). Auch Lippuner/Mettler beziehen die Stelle aus dem 25.Brief auf einen Tell, der seine Individualität und "Selbstbestimmung" im Monolog erfahre (S.201).
- 30) Benjamin: "Was ist das epische Theater?", Schriften Bd.II/2, S.534f.
- 31) So Martini (passim), ebenso Kausch, S.289ff. Auch Borchmeyer argumentiert hierzu trotz seiner differenzierten Darstellung von Schillers dramatischer Wirkungsästhetik (S.210ff) rein inhaltlich (S.186ff). Das Konzept eines triadischen Geschichtsmodells von naiver und sentimentalischer Idylle als Anfangs- und Endzustand wird meist von der Schluss-Szene des "Tell"

Zu S.25-28

her inhaltlich auf diesen angewandt. Ein Beispiel dafür auch Sautermeister (vgl. z.B. S.151, S.221ff).

- 32) Auch im "Wallenstein" ist dies ein zentrales Thema. Von Wallenstein wird im "Lager" ein Diktum berichtet, das anti-ästhetisch wie Gessler die Bereiche von Reden, Handeln und Sehen auseinandersprengt:
 "Das Wort ist frei,
 Die Tat ist stumm, der Gehorsam blind',
 Dies urkundlich seine Worte sind." (I, S.646)
 Damit beginnt die Tragödie von Wallensteins mächtiger Blindheit. Illos Warnung
 "Oh! du bist blind mit deinen sehenden Augen!" (I, S.778) erreicht ihn nicht mehr. Seine verblendete Rede vereinsamt auf der Bühne immer mehr, während sich gleichzeitig im Theater das Publikum als sehendes, aber schweigendes Tribunal konstituiert (vgl. auch Hart Nibbrig, Schiller, S.267ff).
- 33) "Saturnus' Reich ist aus", sagt Wallenstein,
 "Denn Jupiter, der glänzende, regiert
 Und zieht das dunkel zubereitete Werk
 Gewaltig in das Reich des Lichts - Jetzt muss
 Gehandelt werden [...]". (I, S.754)
 Wenn Saturn im barocken Drama noch die Melancholie als Handlungshemmung, gleichzeitig aber auch die visionäre Seherkraft bedeutet, so regiert Wallenstein hier beides - das Drama ist nun das seines blinden Handelns (vgl. zu diesem Mythos Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels", Schriften Bd.I/1, S.326ff).
- 34) Habermas, S.40. Fraglich bleibt aber - gegen Habermas -, ob diese Öffentlichkeit je anders denn als literarisch-ästhetisches Phänomen real wirksam geworden ist, da sie als idealtypisches Vor-Bild für den Habermasschen "Diskurs" gerade durch ihre Handlungsentlastung definiert ist. Kommt sie aber zum realen politischen Handeln, so ist sie kraft der eigenen Macht schon nicht mehr verpflichtet, dieses Handeln jenen moralischen Maßstäben zu unterwerfen, mit denen sie gegen die unkontrollierte Macht des Absolutismus polemisiert hat. Für die Genese dieser Öffentlichkeit und die Herausbildung moralischer Wertmaßstäbe, die sich an politisches Handeln anlegen lassen, spielt aber der gewaltige Aufschwung des bürgerlichen Theaters in der zweiten Hälfte des 18. Jhds. eine wesentliche Rolle.
- 35) Schiller an Iffland, 14.4.1804. Jonas Bd.VII, S.138.
- 36) "Diskurs" soll im folgenden verstanden werden als die synchrone, intersubjektive Aktualisierung eines Traditionszusammenhangs, wie ihn Barner als "soziales Gedächtnis" (S.87) oder als "Struktur in der Diachronie" (S.96) für die wirkungsgeschichtliche Forschung postuliert. (Vgl. Wilfried Barner: Wirkungsgeschichte und Tradition. Ein Beitrag zur Methodologie der Rezeptionsforschung. In: Literatur und Leser, hg.v.G.Grimm. Stuttgart, 1975, S.85-100).
- 37) vgl. Schmidt, S.67.
- 38) Schiller an Körner, 9.9.1802, Jonas Bd.VI, S.414.

Zu S.28-33

- 39) zit. bei Ernst, S.97.
- 40) Labhart, S.36.
- 41) Albrecht von Haller: Die Alpen und andere Gedichte. Hg.v.A.Elschenbroich. Stuttgart, 1965, S.14.
- 42) zit.bei Rochholz, S.240.
- 43) ebd., S.234.
- 44) vgl. dazu Ulrich Im Hof: Die Helvetische Gesellschaft (erscheint demnächst).
- 45) L.Meister: Tells Junge (1777), zit. bei Labhart, S.54.
- 46) vgl. das Bild bei L.Stunzi, S.79.
- 47) Frei, S.52.
- 48) nach Labhart bei L.Stunzi, S.104.
- 49) vgl. dazu die Darstellung von Jost.
- 50) Labhart, S.86. Ob Voltaire damit den Anlass zu Uriel Freudenbergers These "Wilhelm Tell, ein Dänisches Märchen", geliefert hat, ist allerdings umstritten (vgl. Jost, S.146).
- 51) Jost, S.148.
- 52) zu Lemierres Drama während der Revolution vgl. Labhart, S.111ff.
- 53) Labhart, S.100.
- 54) ebd., S.113f.
- 55) Pestalozzi, Briefe Bd.III, S.315.
- 56) Pestalozzi, Werke Bd.X, S.262: "Bürger! seyt nicht schwächer, als Tellens Junge - stehet fest und still - mit ruhiger Kraft, wo es imer noth thut, beym Brodsparen, beym Herdäpfel-essen wie im Gefecht, denn werdet ihr das Vatterland retten!"
- 57) So bei dem ganz in seinem Zeichen stehenden festlichen Empfang, den die Jakobiner 1792 den von den Galeeren zurückkehrenden Schweizeröldnern von Nancy bereiten (Labhart, S.101ff). Vgl. auch Jacques-Louis Davids Entwurf für den Vorhang der Pariser Oper, der Tell inmitten von Brutus, Marat, Danton und Robespierre zeigt (L.Stunzi, S.112f).
- 58) Abb. bei Stunzi, S.109.
- 59) ebd., S.110.
- 60) Frei, S.63.
- 61) ebd., S.42.
- 62) ebd., S.51.
- 63) Pestalozzi, Werke Bd.XII, S.403 ("Ein Wort über die angetragene französische Werbung"). Zum Winkelried-Bild als Revolutionär und Patriot vgl. Suter, S.143ff, zur Pestalozzi-Stelle bes. S.152. Wie Tell - allerdings noch an zweiter Stelle hinter ihm rangierend - ist Winkelried kein sicherer Verbündeter der neuen Ordnung.

Zu S.34-39

- 64) Labhart, S.144.
65) vgl. Frei, S.159ff.
66) Ernst, S.107f. Auch der Berner Maler Balthasar Anton Dunker glossiert in einem Spottgedicht die Verfügbbarkeit Tells:
"Was musst du, guter Wilhelm Tell,
Nicht alles dir gefallen lassen,
Seitdem der Franken Trommelfell
So laut ertönt auf unsern Gassen!
[...]." (L.Stunzi, S.88)
67) Labhart, S.101.
68) Frei, S.77f. - Stapfer organisiert den Bürgereid vom Herbst 1798 nach dem Vorbild des Rütli Schwurs (ebd., S.170).
69) an Körner, 9.9.1802, Jonas Bd.VI, S.415.
70) an Wilhelm von Wolzogen, 27.10.1803, Jonas Bd.VII, S.90.
71) an Iffland, 5.12.1803, Jonas Bd.VII, S.98.
72) Am Bühl, Vorbericht, S.[2f].
73) Lang, S.16ff.
74) an Iffland, 5.12.1803, Jonas Bd.VII, S.98.
75) ebd., S.100.
76) Das in der Französischen Revolution äusserst vieldeutig gewordene Zeichen, das auch dem gegenrevolutionären Kampf der Innerschweiz zu Hilfe kommt, wird so durch Stauffacher wieder eindeutig auf die antike "libertas"-Tradition zurückgeführt (vgl. Ueding, Tell, S.282f.) Insofern ist dieses Zitat aus der Revolution nicht einfach ihre Kontrafaktur, wie dies Kaiser (S.195) auf Grund der falschen Voraussetzung behauptet, dass Schiller im "Tell" politische Formen naturalisiere. In seiner starren Entgegensetzung einer anti-geschichtlichen Idylle im "Tell" gegen die Französische Revolution kann er die von ihm festgestellte "Entfremdung" Tells im Monolog (S.194) nicht integrieren, Tell muss ihm ein "Heiliger der Natur" bleiben (S.183).
77) an Iffland, 14.4.1804, Jonas Bd.VII, S.138.
78) An der erwähnten jakobinischen Einweihungsfeier für die Tellstatuette wird betont, dass sich unter den Schweizerregimentern, die sich 1792 in den Tulerien für den König opferten, gewiss keine Nachkommen Tells befunden hätten, da solche ihren Pfeil ja sicher gegen Ludwig XVI. und nicht gegen das Volk gerichtet haben würden (Labhart, S.124). Aus der Hinrichtung Ludwigs entsteht jene europäische Diskussion über den Tyrannenmord, an die Thalheim (S.228ff) über Kants Schrift zur Metaphysik der Sitten die Problematik des "Parricida" in Schillers "Tell" anzuschliessen versucht.
79) vgl. dazu Sautermeister, S.163ff.

Zu S.40-48

- 80) Rudenz' Entwicklungsgang liesse sich unter dem Aspekt von Sehen, Reden und Handeln beschreiben: Rudenz redet zunächst nur mit Attinghausen, ohne zu handeln. Dann - nachdem ihm Berta den "Blick" für die Realität geöffnet hat - versucht er beim Apfelschuss redend zu handeln, doch gleichzeitig schiesst Tell, ohne weiter zu reden. Schliesslich aber wird Rudenz beim Burgenbrechen dadurch heroisiert, dass andere über sein Handeln redend berichten - genauso ist Tell schon am Anfang des Stücks heroisiert worden.
81) vgl. Sautermeister, S.118f, 169f; Borchmeyer, S.186ff; Kausch, S.287ff; Martini, passim.
82) Bloch, S.99.
83) so Sautermeister, S.227.
84) Ueding, Tell, S.274.
85) Labhart, S.111f.
86) Ernst, S.84.
87) zit. bei Schmidt, S.96. Aus: Isis. Eine Monatsschrift von Deutschen und Schweizerischen Gelehrten. Zürich, März 1805. Zur schweizerischen Aufnahme von Schillers "Tell" vgl. auch Stadler, S.28ff.
88) Gottsched, Gleim, Klopstock, Herder und Hölderlin kennen die Figur des Tell - vgl. dazu Ernst, S.109ff.
89) Schiller an Cotta, 16.7.1804. Jonas Bd.VII, S.170. Vgl. v.Greyerz, S.383ff und Merz, S.53-56.
90) Weber, S.43.
91) ebd., S.116.
92) L.Stunzi, S.74f.
93) Webers Regieanweisung, S.108.
94) Zelger, S.202.
95) Weber, S.145.
96) ebd., S.248.

Anmerkungen zu Kapitel 2.

- 1) So Norbert Oellers: Schiller. Geschichte seiner Wirkung bis zu Goethes Tod, 1805-1832. Bonn, 1967.
- 2) zit. ebd., S.418.
- 3) Wienbarg, S.91.
- 4) ebd., S.87.
- 5) E.D.Becker, S.37ff.
- 6) Oellers, Bd.I, S.329.
- 7) Frei, S.257 (hier auch der Hinweis auf den "Bädeker").
- 8) Goethe, Werke Bd.10, S.145.
- 9) ebd., S.151.
- 10) Gioachino Rossini: Guillaume Tell. Opéra en 4 actes. Paroles de E.de Jouy et H.Bis. Paris, 1868, p.18.
- 11) Bädeker, S.XXVIII.
- 12) ebd., S.105f. Bei Schiller "auf der Höhe des Felsens" gesprochen (Werke Bd.II, S.340).
- 13) Bädeker, S.118f; Schiller, Werke Bd.II, S.406f.
- 14) Bädeker, S.90.
- 15) vgl. unten Kap.8, S.290ff.
- 16) Bädeker, S.106.
- 17) vgl. L.Stunzi, S.154f.
- 18) Zur Einweihung des Mythensteins vgl. unten, Kap.3.3., S.109ff. Der Franzose Raynal wollte im 18.Jahrhundert Tell auf dem Rütli ein Denkmal setzen, was aber von der Urner Regierung abgelehnt wurde. So errichtete er 1783 seinen Obelisk auf dem Inselchen Altstadt; er wurde jedoch 1796 vom Blitz zerstört und nicht wieder aufgebaut (vgl.Ernst, S.70ff.).
- 19) Oellers, Bd.I, S.553, 571.
- 20) ebd., S.493.
- 21) ebd., S.349.
- 22) ebd., S.494.
- 23) Zu den deutschen Schillerfeiern von 1859 und ihren Folgen vgl. unten, Kap.4.2., S.137ff.
- 24) Oellers, Bd.I, S.357.
- 25) E.D.Becker, S.32 (Brief vom 5.Mai 1839).
- 26) Engelsing, S.93.
- 27) Habermas, S.196f. - Gotthelf verteidigt sich an genau dieser historischen Stelle gegen zwei Seiten: er fällt einer-

- seits über das Theater her (z.B. im "Geltstag, Werke Bd.8, S.60)und karrikiert andererseits an vielen Stellen das aufkommende "Romänlilise" (z.B. in "Zeitgeist und Berner Geist", Werke Bd.13, S.284, S.261ff., oder im "Bauernspiegel", Werke Bd.1, S.126f.). Die vorbildliche Rezeptionssituation, in der Muster Pestalozzis unverkennbar sind, ist dagegen etwa in "Zeitgeist und Berner Geist" dargestellt: "Grossätti sass daheim und las Bücher, berichtete daheim der Familie, was gut war, er war gebildeter als die, welche in den Wirtshäusern sitzen und die Zeitungen lesen, wo alle Tage ein ander Gestürm darin ist, welches man vergessen hat, wenn man darüber weg ist."(Werke Bd.13, S.60)
- 28) L.Stunzi, S.285 (Tell-Bilderbogen der Imagerie d'Epinal).
- 29) Frei, S.243.
- 30) Oellers, Bd.I, S.339.
- 31) E.D.Becker, S.45.
- 32) Schenda, S.83ff.
- 33) Springer an Gotthelf, 20.8.1844, Erg.Bd.6, S.97.
- 34) Heinemann, S.41.
- 35) "Der Knabe des Tell" wird im folgenden als Bd.18 von Gotthelfs Werken im Text nachgewiesen mit Seitenzahl: S.122.
- 36) Weinreichs Unterscheidung von "Erzählen" und "Besprechen" hat erstmals Jaussi im 2.Teil seiner Arbeit, S.127ff, für Gotthelf nutzbar gemacht.
- 37) Jaussi wendet diesen Begriff S.178ff vorallem dort an, wo mit dem Gebrauch von Bibel- oder Volkssprache die Parallelität zwischen biblischer und erzählter Welt deutlich gemacht wird.
- 38) "Die Käserei in der Vehfreude", Werke Bd.12, S.7.
- 39) Beispiele dafür:
 - "Bauernspiegel", Werke Bd.1, S.68,
 - "Der letzte Thorberger" in der zentralen Gewittermetapher, Werke Bd.16, S.277,
 - am Schluss des "Geltstag" wird ein Aufblitzen am Himmel als Augen-Blick Gottes gedeutet, Werke Bd.8, S.342.
- 40) Werke Bd.1, S.378.
- 41) Vorrede zur "Käserei in der Vehfreude", Werke Bd. 12, S.6.
- 42) Werke Bd.15, S.7.
- 43) Werke Bd.13, S.64.
- 44) ebd., S.504.
- 45) Die bekannte Anlehnung von Gotthelfs Sprache an die Sprache der Bibel wäre auch auf dem Feld von "Auge", "Sehen" und "Blindheit" noch zu untersuchen.

- 46) Werke Bd.1, S.126f.
- 47) Werke Bd.13, S.9.
- 48) am 29.12.1845. Erg.Bd.6, S.236.
- 49) Schiller, Werke Bd.II, S.385 (Tell III/1).
- 50) vgl. unten, Kap.3.1., bes. S.91.
- 51) Dass ihr Zusammenhang der von Schuld und Sühne sei, behauptet Fehr (S.87), gestützt auf den Satz: "So träumte der Sohn des Vaters Busse, sie war sein Leben, ihre Vollendung seines Lebens Preis"(S.253). Weil aber die vom Altdorfer Priester Tell auferlegte "Busse" eigentlich keine ist, sondern ihn zum Weiterleben im gleichen Stil geradezu auffordert, ist der Zusammenhang zwischen den beiden Teilen der Erzählung, zwischen Tell-Vater und Tell-Sohn, höchstens eine Kontinuität der Vorbildlichkeit.
- 52) Müllers Kategorie der "Sentimentalität", die für ihn ein (nicht klar definiertes) Kriterium negativer Qualität und Indiz für die Nähe zur Trivialliteratur ist, geht gerade an dieser Stelle kritiklos vorbei. Die pädagogische Absicht steht aber der "Sentimentalität" hier nicht entgegen (so Müller, S.107), sondern macht sich sie gerade zu eigen.
- 53) Erg.Bd.6, S.226.
- 54) Springer an Gotthelf, 16.11.1843. Erg.Bd.6, S.354f.
- 55) Springer selbst schreibt an Gotthelf am 4.3.1850: "Ist doch das einzige Buch, das Sie vielleicht auf Veranlassung eines Buchhändlers geschrieben - der Knabe des Tell - das am wenigsten gelungene und Beifall findende." (Erg.Bd.8, S.40)
- 56) Fehr spricht von der "gotthelfisch-christlichen Form unseres Nationalmythos"(S.90), die er der "pathetischen Naturgestalt in Schillers Drama" vorziehe. In diesem Versuch der Aufwertung Gotthelfs gegen Schiller hinterlässt die "Geistige Landesverteidigung" der Schweiz eine Spur; Fehrs Aufsatz ist 1945 erschienen.
- 57) Die Quellenfrage ist in der spärlichen Forschung über den Text bisher im Vordergrund gestanden. Mäder bringt Gotthelf in Abhängigkeit von der "Neuen Schweizerchronik fürs Volk" von J.A.Henne. Fehr betont den Einfluss Johannes von Müllers. Müller-Guggenbühl folgt - wie fast überall - auch in der Quellenfrage Fehr.
- 58) Erg.Bd.6, S.214f.
- 59) Es greift also zu kurz, die Kürze dieser Szene allein auf Gotthelfs Furcht vor Schiller zurückzuführen - so Mäder, S.45. Fehr hingegen versucht auch hier, Gotthelf gegen Schiller aufzuwerten: Tell stehe bei Gotthelf "im Wege"; damit vermeide Gotthelf "jeden Eindruck eines meuchleri-

- schen Tuns, den Schiller durch den bekannten Monolog beheben muss"(S.82) - mit Schiller verfehlt Fehr hier auch Gotthelf.
- 60) Diese beiden Bezugfelder sind bisher vor allem erforscht, vgl. Jaussi, S.178ff. Fehr spricht von 84 Stellen, bei denen sich formale Übereinstimmungen des "Knaben des Tell" mit Bibelworten nachweisen lassen, ohne ihre Funktion aber zu untersuchen (S.78).
 - 61) Ein ironisches Beispiel aus der "Käserei in der Vehfreude": "[...] des Lebens Sonne schien ihm [Aenneli vom "Nägeliboden"] erloschen. Es kannte natürlich Schiller nicht, sonst hätte es auch gesungen: 'Des Lebens Mai blüht einmal und nicht wieder, mir hat er abgeblüht!' [...] So sinnete und weinte das Mädchen, es wäre gern gestorben, obgleich es auch den Spruch nicht kannte, es habe gelebt und geliebet." (Werke Bd.12, S.469) - die beiden Zitate stammen aus "Resignation" (Schiller, Werke Bd.III, S.112) und "Des Mädchens Klage" (ebd., S.362).
 - 62) Die unzähligen Stellen, an denen Gotthelfs betontes "Damals" zu einem unausgesprochenen "Heute" spricht, statt wie der "Bädeker" ein "Heute noch" anzupreisen, könnten Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein, die sämtliche historischen Erzählungen Gotthelfs zu untersuchen hätte.

Anmerkungen zu Kapitel 3.

- 1) Typisch für die in der Sekundärliteratur weit verbreitete Auffassung etwa Schweizer, S.116ff.
- 2) Kellers Werke werden im Text nachgewiesen mit Bandnummer und Seitenzahl: 16/S.41.
- 3) Rapp, S.20, S.177, S.191.
- 4) ebd., S.198.
- 5) Die "Dimension des Erwerbs" wird hier eigentlich nicht negiert, damit das Fest "ein wesentliches Moment der Idealität gewinnt" - dies gegen Hildt (S.13). "Melchtal" verdient viel Geld mit dem Ochsenhandel (17/S.247), den er auch während des Festes weiterbetreibt (17/S.239).
- 6) Vgl. L.Stunzi, S.270, die darauf hinweist, dass das Bild Vogels wegen seiner grossen Popularität von Stückelberg für die Tellskapelle fast unverändert übernommen wird. Zur Popularität Vogels vgl. Heinemann, S.45f.
- 7) Es ist nicht einfach der an vorkapitalistischer Produktionsweise orientierte Wirt der "citoyen", der dem Händler-"bourgeois" gegenübertritt (Hildt, S.20ff.). Vorkapitalistischer Erwerb heisst noch nicht weltbürgerliche Gesinnung; der Wirt beweist gerade hier das Gegenteil. Eine solche Festlegung des Textes auf soziologische Typen nimmt ihm die Irritationskraft, von der er lebt.
- 8) vgl. A.Muschg, S.286ff.
- 9) Spies spricht, indem er diesen allerdings unhistorisch harmonisiert, von einer "Widerlegung Schillers"(S.59).
- 10) Mit der "Allmende" meint Keller insofern nicht nur einen "idealen Gesellschaftsentwurf"(Hildt, S.11), sondern auch dessen Gefährdung durch modernes Eigentumsdenken.
- 11) Kohlschmidt, S.87f. Allerdings ist dies nicht aus einer Umkehrung in der szenischen Reihenfolge zwischen Schiller und Keller herzuleiten; nur die Reihenfolge von Apfelschuss und Rütli kehrt Keller um. Die Schwurszene findet aber nicht, wie Kohlschmidt meint, ganz am Schluss, sondern noch vor der Mittagspause statt - vgl. auch Jeziorkowski, S.80. Wie kritisch Keller damit auf den Funktionswandel des Volksschauspiels "vom politischen Theater zum Festspiel" reagiert, hat Rémy Charbon dargestellt (Rémy Charbon: Vom politischen Theater zum Festspiel. In Schweizerische Zeitschrift für Geschichte, Bd.27, H.3, 1977, S.276-323, hier S.308).
- 12) Rapp, S.211f.
- 13) ebd., S.207.
- 14) A.Muschg, S.163f.
- 15) Parsons, S.41. Luhmann formuliert diesen Prozess in Anlehnung an Parsons als einen von Differenzierung, Generalisierung und Respezifikation (Habermas-Luhmann, S.324).
- 16) Frei, S.38ff.

- 17) Schillerfeier am Mythenstein, Reden, S.12.
- 18) Oellers, Bd.I, S.426.
- 19) so Habermas in Habermas-Luhmann, S.266.
- 20) Journal de Genève, 21.10.1859.
- 21) Schiller an Iffland, 14.4.1804, Jonas Bd.VII, S.141.
- 22) Schillerfeier im Aargau, S.129f.
- 23) Pabst, K.R.: Schiller, der Liebling der Jugend. Rede bei der Schillerfeier der Berner Kantonsschule am 11.November 1859. Bern, 1859, S.28.
- 24) Schillerfeier am Mythenstein, S.52.
- 25) L.Stunzi, S.160.
- 26) Schillerfeier am Mythenstein, S.13. Nicht in der Innerschweiz, sondern an der Schillerfeier im Aargau wird - selten genug - Schiller mit dem Tourismus explizit verknüpft: "[...] diesen vielen hundert Millionen des Auslandes ist nun ein Glanzpunkt unserer Geschichte, die Gründung unserer alten Freiheit, eben durch Schillers unsterblichen 'Wilhelm Tell' in herrlichster Weise verkündet und dargestellt worden, so dass Schiller diesfalls mehr für die Schweiz getan hat, als irgend ein Schweizer selbst; [...]"(Schillerfeier im Aargau, S.38).
- 27) Schillerfeier im Aargau, S.40.
- 28) so A.Muschg, S.255.
- 29) Oellers, Bd.I, S.425.
- 30) an Freiligrath, 22.4.1860, Briefe Bd.1, S.267.
- 31) Auch die Blankverse des Prologs sind eine indirekte "hommage à Tell"(Jeziorkowski, S.85) - das rhetorische Verfahren der Anspielung, die alle Teilnehmer zu Eingeweihten macht, ist überhaupt typisch für die Festrede.
- 32) NZZ, 13.11.1859.
- 33) Schillerfeier in Genf, S.21.
- 34) Mayer, S.378.
- 35) Schillerfeier in Genf, S.28.
- 36) ebd., S.15.
- 37) Schweizerischer Handels-Courier, 15. und 16.11.1859.
- 38) Schillerfeier im Aargau, S.29.
- 39) an Wh.Hemsen, 15.6.1877, Briefe Bd.4, S.181.
- 40) an P.Heyse, 3.11.1859, Briefe Bd.3,1, S.11.
- 41) es geht um die Stelle:
"Einen [Christus] zu bereichern, unter allen, Musste diese Götterwelt [Griechenlands] vergehn."
(Schiller, Werke Bd.III, S.132).

Zu S.106-109

- 42) NZZ vom 12.11.1859, ähnlich schon am 1.11.1859.
- 43) vgl. Parsons, S.129.
- 44) NZZ vom 21.10.1859 und vom 3.12.1859. Der "billige Separat-abdruck" des "Wilhelm Tell" soll "in möglichst vielen Exemplaren den Schulen unseres Kantons für ihre Bibliotheken und als Prämien für die besten Schüler höherer Stufen" verteilt werden (NZZ vom 21.10.1859). Das Festkomitee will "solche Werke möglichst vielen nahebringen, ihren hehren Klang vielen zu hören, ihr helle leuchtendes Licht vielen zu schauen geben". Typischerweise liest es im "Tell" vor allem die Rütli-Szene:
"Unsere Kinder haben uns das Rütli gekauft und wir wollen ihnen nun Schillers Wilhelm Tell schenken, damit sie auf recht lebendige Weise inne werden, was einst auf dem Rütli geschehen ist."
Rundschreiben an die Schulpflegen, Lehrer und Schulfreunde des Kantons Zürich vom 30.11.1859. Archiv der Stadt Zürich.
- 45) nach: Schillerfeier im Aargau, S.115.
- 46) Oellers, Bd.I, S.504. Die entsprechenden Verse aus dem "Lied von der Glocke":
"Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit,
Doch wehe, wenn in Flammenbächen
Das glühnde Erz sich selbst befreit!
[...]
Wenn sich die Völker selbst befreien,
Da kann die Wohlfahrt nicht gedeihn."
(Schiller, Werke Bd.III, S.372)
- 47) Ermatinger, S.346.
- 48) Oellers, Bd.I, S.423.
- 49) NZZ vom 14.Nov.1859.
- 50) NZZ vom 17.Nov.1859.
- 51) An Ludmilla Assing, 30.11.1859, Briefe Bd.2, S.91.
- 52) An Hettner, 31.1.1860, Briefe Bd.1, S.441.
Ganz ähnlich äussert sich Jacob Burckardt, der Festredner von Basel, im Brief an P. Heyse vom 26.11.1859 über die Schillerfeier - auch hier fällt das Stichwort "Philister":
"[...] es prologte eben alle Welt. Ich habe in meiner Nähe es schauernd wieder mit ansehen müssen, was ein aufgeregtes, als Comité organisiertes Philistertum zu tun imstande ist. Eine Hatz war das! um Verdruss zu vermeiden, NB nicht für meine Person sondern für die arme Universität, habe ich eine Festrede halten müssen, es war grässlich! - Und nun läuft das Volk wieder herum als wäre nichts geschehen."
(zit. bei Oellers, Bd.I, S.582)
- 53) Kriesi, S.138ff., S.252. Vgl. Ermatinger, S.352ff.
Insofern sind Schiller und die Schillerfeier gerade nicht "Katalysator" für ein "neues Einverständnis mit Staat und Gesellschaft" - so Jeziorkowski, S.86.

Zu S.110-120

- 54) Diese Assoziation an der Stelle lässt es noch wahrscheinlicher erscheinen, dass Vogels Apfelschussbild Vorlage für die Szene mit dem zweiten Pfeil in der Tellaufführung des "Grünen Heinrich" ist.
- 55) Benjamin, Schriften Bd.II/1, S.290.
- 56) Die doppelten Schillerfeiern von 1859/60 sind dafür ein wichtiges Element; der Ankauf des Rütli durch die Schweizerjugend und der positive Widerhall, den die Feiern in der 'äusseren' Schweiz finden - auch Kellers Bericht gehört zu ihm - markieren die zunehmende Anerkennung, welche die katholische Innerschweiz zwölf Jahre nach dem Sonderbundkrieg bei den protestantischen, industrialisierten Kantonen finden will.
- 57) Schillerfeier am Mythenstein, Reden, S.11.
- 58) Dies gegen jene Forschung, die in der Mythenstein-Utopie nur die ästhetische Theorie zur ästhetischen Praxis eines vermeintlich ungebrochen-harmonischen Tellfestes sieht (so Jeziorkowski, S.83; A. Muschg, S.286).
- 59) Von Wagner distanziert sich Kellers Entwurf explizit, indem er seiner Sprache vorwirft, sie sei "nicht geeignet, das Bewusstsein der Gegenwart oder gar der Zukunft zu umkleiden", sondern sie gehöre der "Vergangenheit" an (22/S.152). Ursache dieser Differenz ist aber nicht, wie Saxer S.175f. meint, dass in der Schweiz das ideale Publikum in den Festen bereits existiere - Keller muss es gerade für seinen Entwurf rekonstruieren. Wesentlich ist vielmehr seine Absicht, es in diesen Spielen zu sich selbst kommen zu lassen (ebd., S.178).
- 60) vgl. Ermatinger, S.33.
- 61) Keller an Hettner, 23.10.1850, Briefe Bd.1, S.340.
- 62) A. Muschg, S.281f., geht allerdings von einem idealistisch-elitären Begriff der "ästhetischen Erziehung" aus, die Keller nun "seinem ganzen Volk" zutraue. In Wirklichkeit ist Kellers Entwurf auf jenen Schillers bezogen gerade in der Breite, mit der der Prozess ästhetischen Wandels auch die Gesellschaft verändern soll.
- 63) Vgl. Keller an Hettner, 4.3.1851, Briefe Bd.1, S.353, und Schweizer, S.42.
- 64) Dieses Komödien-Bruchstück ist nicht so sehr eine Parodie auf den "Tell" als auf die helvetische Schlafmützigkeit. Zudem ist sie Ausdruck der Jesuitenhetze, mit welcher die protestantisch-industrialisierten Kantone vor 1848 zum Sonderbundkrieg mobilisieren. Die Dekoration:
"Im Hintergrunde schaut die natürliche Alpenkette im Morgen glanze über die papiernen, schlecht gemalten Berge herein. Rechts steht eine Stange mit einem Jesuitenhute, links eine Stange mit einer Schlafmütze." (20/S.106) Die "barmherzigen Brüder" treten schon hier auf - als versoffene Klosterbrüder.
- 65) vgl. Jeziorkowski, S.82, der daraus allerdings allzu schnell Kellers "Resignation" abliest.

- 66) vgl. A.Muschg, S.361f: "Kein Kellersches Fest ohne Todesnähe."
- 67) Suter zeigt in seiner äusserst materialreichen "Ruhmesgeschichte" Arnold Winkelrieds, wie dieser als "unbelastete Integrationsfigur" (S.339) in der zweiten Hälfte des 19.Jhds. Tell als Nationalheld überholt, "da nicht mehr der Kampf, sondern die Bejahung und der bereitwillige Einsatz für das nunmehr bestehende Staatsgebäude erstes Erfordernis der Stunde waren" (S.344). So erhält Winkelried - lange vor Tell - in Stans ein prominentes Denkmal (S.360ff), denn er ist, nach den Worten des Berner Aesthetikprofessors Ludwig Eckhart, schon 1856 "die edelste Erscheinung in der Schweizergeschichte, ein grösserer Held als Tell, denn es ist grösser, sein Leben mit einem Christusmüthe hinzugeben, als ein fremdes, wenn auch noch so sündhaftes, zu vertilgen. Winkelried ist die verkörperte Aufopferung des ächten Schweizer für sein Vaterland" (zit. ebd., S.361). Höhepunkt dieser Entwicklung ist das 500-Jahre-Jubiläum der Schlacht von Sempach 1886, die zum "Fest des sozial denkenden Helden Winkelried wurde" (S.394): mit ihm gelingt es, den Ansätzen zu einer "Winkelried-Stiftung" zugunsten der Hinterbliebenen von Soldaten zum Durchbruch zu verhelfen. Keller erfasst mit dem Zitat "Sorget für mein Weib und meine Kinder" genau diese Wendung Winkelrieds vom Helden, der "der Freiheit eine Gasse bricht", zum "Protagonisten des Wohlfahrts-Staates" (Suter, S.388) - und setzt dieser Wendung in der Gestalt Wohlwends ein Anti-Denkmal.
- 68) Damit gehört diese Stelle zu jener Schicht des "Salander", in der er zum Zeugnis eines ideologisch gewordenen Umgangs mit Kultur wird: Passavant (S.96-109) zeigt, wie die sprachlose, hohle Griechenschönheit Myrrha zur Allegorie des Goethekults und der "bürgerlichen Ideologie zur Gründerzeit" wird (S.108), an der Salander von der Krankheit der Zeit gesunden möchte. Zudem liesse sich der ganze Roman als parodistische Fortsetzung zu Schillers Ballade "Die Bürgschaft" lesen, die Wohlwend am Anfang mit falscher Betonung deklamiert (12/S.18ff.): dem Rennen auf Zeit der beiden wahren Freunde aus Schillers Ballade entspricht hier die wirtschaftliche Konkurrenz zwischen Wohlwend und Salander. Stellt sich aber bei Schiller der Tyrann am Schluss, besindrukt durch deren Moral, auf die gleiche Ebene wie die beiden Freunde, so müsste - ohne Fremdkapital aus Brasilien - Slanders wirtschaftliche Moral der unmoralischen Wirtschaft Wohlwends unterliegen. Schillers politisches Ideal der Gleichheit wird durch die wirtschaftliche Entwicklung unterlaufen.
- 69) zur Hochzeitsfeier vgl. Schweizer, S.165ff, bes.S.179, und Hildt, S.63ff.
- 70) A.Muschg, S.298. Vgl. auch Passavant, S.119ff.
- 71) A.Muschg, S.284 (Keller Bd.12/S.443).
- 72) Auch diese Utopie bleibt nicht ungebrochen. In den Notizen zum "Salander" steht: "Die populären Liebhaberkünste, Gesang und Comödie, werden heutzutage so alltäglich und berufsmässig betrieben, dass die Festlichkeit und Erholung (Unterbruch) verloren geht und das agierende Volk sich benimmt wie Mistrionen [= Sklavenschauspieler im antiken Rom]. Folgen dieser Uebertreibung." (12/S.443)

Anmerkungen zu Kapitel 4.

- 1) Oellers, Bd.II, S.131.
- 2) "Entränn er jetzo kraftlos meinen Händen, Ich habe keinen zweiten zu versenden." Schiller, Werke Bd.II, S.417 (Tell IV/3).
- 3) Lausberg, Par.872. Entsprechend die Definition von G.R.Kaiser, S.6f.
- 4) Neumann, passim.
- 5) Rauch, S.116.
- 6) Brecht, Werke Bd.12, S.408.
- 7) Meyer, S.12.
- 8) so Rauch, S.116. Neumann bestimmt - allerdings bewusst als "Extremfälle" - die beiden Endpunkte des Zitatspektrums mit "Anspielung" und "Motto" (S.300ff).
- 9) Daran krankt das sprecherorientierte, rhetorische Konzept von Kern, wobei das Zitat in der "Adaption" s t a t t einer eigenen, in der "Apostrophierung" a l s eigene Aussage steht (S.200). Die "spezifische Mischung von Identifikation und Distanz, die die metalloktionäre Eigentümlichkeit von Adaptionen ist" (ebd., S.198), ist aber nicht ohne jenen Rezipienten beschreibbar, für den allein sich entscheidet, inwiefern sich ein Sprecher mit dem zitierten Inhalt identifiziert. - Hier führen Svenssons Überlegungen zur Anspielung insofern weiter, als er eine "Theorie des Zitats" nur innerhalb des historisch-gesellschaftlichen Kontextes situiert sieht (S.48), was eine reine systemlinguistische Betrachtungsweise ausschliesse. Das "Wissen der Rezipienten über die Welt, oder speziell für 'literarische Anspielungen', vom Wissen über frühere Aeusserungen und Texte" (S.49) lässt sich freilich ebenso schwer objektivieren wie zum Beispiel der "Erwartungshorizont" von Jauss - vgl. auch unten, Anm.12.
- 10) G.R.Kaiser, S.3 (bezogen auf Proust, Musil, Joyce).
- 11) Meyer, S.23.
- 12) G.R.Kaiser, S.10: "Erst im Medium der Öffentlichkeit wird das Zitat zum geflügelten Wort, ja in ihr gründet letztlich alles Zitieren." Von daher gehört das Zitat ebenso wie die von Rodi untersuchte "Anspielung" zu jenen "kulturellen Kommunikationseinheiten" (Rodi, S.123), die eine "Virulenz" von gebündelten Bedeutungen besitzen, welche erst bei der "Resonanzbereitschaft" innerhalb einer bestimmten historischen Kommunikationsgemeinschaft als Anspielung aktuell werden (Rodi erläutert dies an Beispielen wie "Versailles" oder "Watergate"). - Die Argumentation müsste auch umgekehrt werden: eine bestimmte Anspielung, ein bestimmtes Zitat kann eine Kommunikationsgemeinschaft mitbegründen (z.B. "Versailles" im Dritten Reich).

- 13) dies postuliert Meyer, S.23.
- 14) Für die Geschlossenheit dieser kommunikativen Gemeinschaft und ihr Weiterleben im 20. Jahrhundert zumindest innerhalb der Germanistik ist es bezeichnend, dass Svensson als Beispiel für "Anspielung" ausgerechnet auf ein "Tell"-Zitat zurückgreift: "Die Schere im Haus erspart den Schneider"(S.46).
- 15) G.R.Kaiser, S.9f.
- 16) Meyer, S.172; G.R.Kaiser, S.10.
- 17) Büchmann, 1.Auflage 1864, zit. nach G.R.Kaiser, S.8.
- 18) ebd.
- 19) Heinrich Heine: Sämtliche Schriften, Hg.v.K.Briegleb. München, 1969, Bd.2, S.284.
- 20) Büchmann, 1.Auflage 1864, zit. nach G.R.Kaiser, S.9.
- 21) zit. ebd., 7.Auflage 1872.
- 22) Büchmann, Neue Ausgabe 1959, S.7.
- 23) vgl.Kap.3.2., oben S.97f.
- 24) Büchmann, S.176ff.
- 25) G.R.Kaiser, S.11ff.
- 26) Meyer, S.23.
- 27) Vgl. dazu Haman/Hermannd, S.119ff, wo gezeigt wird, wie die Gründerzeit den Postulaten der bürgerlichen Revolution von liberté, égalité und fraternité den Willen zur Macht, das Rangklassensystem und die Unbrüderlichkeit entgegengesetzt.
- 28) ebd., S.156ff.
- 29) "In der Zitierkunst bekundet sich die allgemeine Erscheinung, dass Literatur sich von Literatur nährt."(Meyer, S.22).
- 30) Jeziorkowski, S.9.
- 31) ebd.,S.18.
- 32) Meyer, S.23.
- 33) Engelsing, S.107.
- 34) Adalbert Stifter, Sämtliche Werke Bd.XVIII (Briefwechsel, 2.Bd.), Hg.v.G.Wilhelm, Hildesheim, 2.Aufl.1972, S.200f. (=Nachdruck der 2.Aufl. Reichenberg, 1941)
Vgl. auch Stifters Klage über den "Götzendienst", der mit Schiller betrieben werde, zu dem aber Schiller selbst viel beigetragen habe (an Heckenast, 13.12.1855, ebd., S.295).
- 35) Oellers, Bd.II, S.71ff.
- 36) ebd., S.71(fast wörtlich zit. nach Schiller, Werke Bd.II,S.250).
- 37) Vierter Vortrag "Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten", ebd., S.73.
- 38) "Studien", ebd., S.75.

- 39) Vgl. dazu Oellers, Bd.II, S.XXII. Beispielhaft dafür, wie David Friedrich Strauss die "Glocke" 1872 als "Krone der lyrischen Leistungen Schillers"feiert (zit.ebd.,S.56) - die Frage bleibt deshalb offen, ob nicht doch die politische Zäsur von 1870/71 auch eine Zäsur in der Schiller-Wirkungsgeschichte darstellt - dies gegen Oellers, Bd.II, S.XXI. Mandelkow stellt jedenfalls bezüglich der Wirkungsgeschichte Goethes und Schillers fest, dass die "Entpolitisierung der Rezeptionsgeschichte beider Dichter" nach 1870 vor allem dem ohnehin als "unpolitisch geltenden Goethe" zugute kam (Mandelkow, Goethe in Deutschland, S.135).
- 40) Oellers, Bd.II, S.75. Allerdings fällt Nietzsches Polemik ebenso wie auf Schiller auf Viktor von Scheffels Versepos "Der Trompeter von Säckingen" und ein Bürgertum, das beide gleichermaßen zu seinen "Klassikern" gemacht hat - Rodi macht Nietzsches Bonmot zum Beispiel dafür, wie der Aphorismus besonders auf einprägsame kulturelle Anspielungsmarken angewiesen ist (S.131).
- 41) Oellers, Bd.II, S.136. Das Zitat stammt aus Schiller, Werke Bd.II, S.345 (Teil I/1), und bezieht sich auf Tell, der vor den Augen des Publikums schon zum Retter Baumgartens geworden ist.
- 42) Bismarck, Werke Bd.13, S.14; Oellers Bd.II, S.131 und 535.
- 43) Bismarck, Werke Bd.9, S.51f. Ueber seine Absetzung hilft ihm ein Schillerzitat weg: "Wie das Schillersche Mädchen sage ich: 'Ich habe genossen das irdische Glück, ich habe gelebt und geliebet.'" (ebd., S.125)
- 44) Bismarck, Werke Bd.15, S.5.
- 45) Raabes Werke werden im folgenden im Text nachgewiesen nach der Braunschweiger Ausgabe mit Bandnummer und Seitenzahl: XX, S.350.
- 46) Zur Thematik der im 19.Jhd. anhaltenden Diskussion "Goethe oder Schiller?" vgl. Mandelkow, Goethe in Deutschland, Kap.2.7., S.126ff.
- 47) Schiller, Werke Bd.I, S.247 (Fiasco II/17). Vgl. dazu das gleiche Zitat bei Karl Kraus, unten Kap.7.3., S.240ff.
- 48) Bloch, S.92 - vgl. Einleitung, oben S.1.
- 49) Sternberger, S.27: "Das Rad sowohl als die Flügel stehen beide für eine Bewegung, und doch ist es nicht leicht vorzustellen, dass das kopulierte Ganze sich wirklich bewegen sollte."
- 50) vgl. Meyer, S.192.
- 51) vgl. Klopfenstein, S.142, und Rauch, S.95.
- 52) Meyer geht so weit, eine "autonome epische Zitierkunst" von einem "persönlichen Erzähler" abhängig zu machen, der mit den Zitaten frei schalten und walten kann (S.16) - dies trifft zwar den auktorialen Zitatgebrauch Raabes, widerspricht aber Meyers eigener Analyse des Zitierens in den personalen Romanen Fontanes.

Zu S.147-153

- 53) Deshalb geht es bei jenem "Drittel" auch nicht einfach um das philologische Aufspüren der Zitat-Quelle - dies gegen Rauch, S.95.
- 54) Schiller, Werke Bd.II, S.121f. (Maria Stuart V/10).
- 55) Vgl. den auktorialen Einschub X, S.161:
"Die dramatische Kunst ist schon seit längerer Zeit darauf angewiesen, irgend jemand auf einen Turm oder sonst erhöhten Aussichtspunkt steigen und von dort aus Bericht geben zu lassen, wenn in der Ferne etwas geschieht, dessen Verlauf zu kennen auf der Bühne wünschenswert ist. [...] Da wir nun, angestreckt von dem grössten Schauspieldichter aller Zeiten, bereits angefangen haben, in diesem Kapitel gleichfalls von dem Mann auf dem Turme Gebrauch zu machen, so sehen wir gar nicht ein, was uns hindern könnte, fortzufahren, wie wir anfangen."
- 56) Rauch, S.146.
- 57) Vgl. dazu Meyer, S.258.
- 58) "Die Kinder von Finkenrode" (II, S.46), vgl. Klopfenstein, S.148.
- 59) "Das Spiel des Lebens sieht sich heiter an,
Wenn man den sichern Schatz im Herzen trägt,
Und froher kehrt ich, wenn ich es g e m u s t e r t,
Zu meinem s c h ö n e r n E i g e n t u m zurück -".
(XIII, S.349) - Hier antizipiert Raabe ein satirisches Verfahren von Karl Kraus, indem er durch die Sperrung allein die Verdinglichung eines Zitates verurteilt, das in den "Piccolomini" III/4 noch die Utopie einer nicht verdinglichten Beziehung zwischen Max und Thekla meinte (Schiller, Werke Bd.I, S.716).
- 60) Helmers sieht im "Absprung ins Zitat"(S.19) ein Element jener "Verfremdung", die er zur "epischen Grundtendenz" im Werk Raabes erklärt. Er unterscheidet allerdings nur die eingesprengten "absoluten Zitate" von den Anspielungen, ohne die Konstituierung "einer zweiten epischen Materie, die sich kontrastierend vom epischen Geschehen abhebt" (S.21), aus den verschiedenen Erzählperspektiven zu verfolgen. Die hier vorgelegten Beispiele sprechen dagegen, alle Zitate im Text, wenn sie von handelnden Figuren benutzt werden, einfach der auktorialen Erzählschicht zuzuschlagen (dazu tendiert Klopfenstein, S.132). Der Hauptträger der "Illusionsdurchbrechung"(Rauch, S.158), der im Zitieren etablierten Metakommunikation mit dem Leser, sind bei Raabe die auktorialen Eingriffe. Mit ihnen nähert sich Raabe tatsächlich Brechts Verfremdung und zerstört so gerade jene Ebene der "Idealität" über der "Faktizität", die nach Meyer (S.205) durch die Zitate begründet wird - der "Dräumling zeigt, wie ideologisch eine solche "Idealität" ist.
- 61) Fontanes Werke werden im Text nachgewiesen nach der Hanser-Ausgabe (in 4 Abteilungen) mit Abteilung, Bandnummer, Seitenzahl: hier IV,3, S.133.
Zu Fontanes Verhältnis zu Raabe vgl. Kurt Schreinert: Theodor Fontane über Wilhelm Raabe. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1962, S.182-190, hier S.184.

Zu S.154-162

- 62) Hans Mayer beschreibt als Merkmal der Epoche, was sich hier im Theatersaal ereignet: "Das Kaiserreich empfand sich als Tat zu Schillers Gedanken."(S.383).
- 63) Elias Canetti: Masse und Macht, München, 2.Aufl.1976, Bd.I, S.50.
- 64) Schiller, Werke Bd.II, S.377 (Tell II/2).
- 65) Meyer, S.172.
- 66) Meyer zeigt allerdings, wie schon an diesem auktorialen Porträt die eigene Redeweise von der Straatens einen grossen Anteil hat (S.160f.).
- 67) Bei einer Landpartie wirft Melanie, die sich als "freie Schweizerin"(I,2, S.20, S.71) anschickt, von ihrer Freiheit Gebrauch zu machen, ihrem Gatten einen Ball zu, doch Rubehn fängt ihn auf. In Melanies Kommentar: "Sie sind geschickt. Sie wissen den Ball im Fluge zu fassen" (I,2, S.55) könnte man den Tell-Knaben beim Apfelschuss mithören: "Der Vater trifft den Vogel ja im Flug" (Schiller, Werke Bd.II, S.397, Tell III/3). Jedenfalls erhebt von der Straaten nachher das Gespräch auf die Ebene des "Sprachverhaltens" (dazu Mittenzwei, S.40) und verbittet sich "alle derartig intrikatsten Wortspielereien".
- 68) so Meyer, S.169, am Beispiel des vorausdeutenden "Wahlverwandtschaften"-Zitats: "Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen" (I,2, S.83, vgl. auch ebd., S.137).
- 69) Voigt, S.237.
- 70) Schiller, Werke Bd.II, S.366 (Tell II/1).
- 71) Kafitz, S.89. Seine differenzierte Analyse geht über I.Mittenzwei hinaus, die S.146ff unterstellt, dass der Standpunkt des "traditionsbewussten Bildungsbürgertums"(S.148) ausreichender Ansatzpunkt sei, die Ideologie des Besitzbürgertums aus den Angeln zu heben.
- 72) Macbeth I/5. In der Kontroverse um die Stelle zwischen Turner (S.157) und Voigt (S.236) haben beide recht: gerade als Doppelzitat aus Tell und Macbeth entfaltet die "Milch der frommen Denkart" hier ihre Wirkung.
- 73) Ein analoges Beispiel aus "Effi Briest": Effis Brief von der Hochzeitsreise aus Padua zitiert als Worte Instettens "Er liegt in Padua begraben"; Instetten hat ihr jedoch die Herkunft des Zitates aus dem "Faust" vorenthalten, und nicht einmal ihm selbst, nur dem literaturkundigen Leser wird so signalisiert, dass gerade in dieser sprachlichen Machtdemonstration Instettens Effis Gretchentragödie beginnt (I,4, S.41) - viel später erst will die Geheimrätin Zwicker Effis "Gretchenblick" bemerkt haben (I,4, S.258). Effis Padua-Brief verweist so nicht nur auf die Leere zwischen ihr und Instetten (vgl.Hart Nibbrig, Schweigen, S.124ff.), sondern zeigt im Zitat verschlüsselt schon die späteren Konsequenzen auf - auch auf der Ebene der Zitate ist das Geplauder von Fontanes Figuren so "wortreiches Kryptogramm des in ihm unterdrückten Nicht-Gesagten"(ebd.,S.121).
- 74) Demetz, S.131.

Zu S.162-172

- 75) Meyer, S.185. Meyer sieht allerdings gerade im "Stechlin" das Zitat auf seine Funktion "die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen" (S.184) beschränkt; der metakommunikative Aspekt der Zitate wird hier gänzlich unterschlagen.
- 76) Benjamin, Schriften II/1, S.343.
- 77) Büchmann, S.209.
- 78) Oellers, Bd.II, S.13.
- 79) Meyer, S.192f. mit Blick auf "Hastenbeck".
- 80) "Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns." (Schiller, Werke Bd.III, S.181). Helmers sieht die Stelle auf Storms "Psyche" gemünzt und verfehlt damit ihre doppelbödige Literarität (S.21).
- 81) Vgl. dazu Sternberger, S.150.
- 82) Börsch-Supan, Abb.578.
- 83) Wiener Fassaden, S.52f.
- 84) Börsch-Supan, S.106f, auch S.12.
- 85) Wiener Fassaden, S.53.
- 86) ebd., S.55.
- 87) Sternberger, S.161.
- 88) Wiener Fassaden, S.54.
- 89) Vgl. dazu bes. das erste Kapitel von Sternbergers grundlegender Untersuchung "Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert".
- 90) Kapiteleinteilung von Hittenkofer: Vergleichende architektonische Formenlehre, Leipzig, 1877.
- 91) Untertitel: "Ein Hausschatz für das Deutsche Volk". Hg. v. K.F.Wander, Leipzig, 1867ff.
- 92) In dieser Richtung wird später Adolf Loos das Ornament kritisieren. Vgl. dazu unten, Kap.7.4., S.255f.
- 93) Jacob Falke: "Die Kunst im Hause", zit. bei Sternberger, S.167.
- 94) Sternberger, S.161.
- 95) Haman/Hermand, S.191.
- 96) Wilhelm-Busch-Album. Ein heiteres Hausbuch mit einer Würdigung von Dr. Curt Elwenspoek. Zürich, o.J., S.166.

Zu S.173-181

Anmerkungen zu Kapitel 5.

- 1) Heinemann, S.48.
- 2) Stüchelberg musste auf Geheiss der Urner Regierung die drei Eidgenossen des Rütlichschwurs gemäss der traditionellen Haltung stehend, mit Blick gen Himmel, malen - er hatte im Entwurf zwei Figuren kniend vorgesehen (Zelger, S.99f.).
- 3) Keller, NZZ vom 22.3.1882, Werke Bd.22, S.293f. (vgl. Zelger, S.102f.). Dies ist ein weiterer Beleg dafür, dass im "Grünen Heinrich" der Tell/Wirt, der Schiller natürlich gelesen hat, getreu dem Vogel-Bild dem Vogt den zweiten Pfeil vorhält.
- 4) Schiller, Werke Bd.II, S.401 (Tell III/3).
- 5) Zelger, S.101.
- 6) Schiller, Werke Bd.II, S.423 (Tell IV/3).
- 7) Kommentar des "Bund" von 1883, zit. bei Heinemann, S.50.
- 8) Heinemann, S.50.
- 9) NZZ vom 26.4.1891. Der Angriff richtet sich vorallem gegen angebliche Vetternwirtschaft bei der eidgenössischen Kunstausstellung von 1890 und hat sogar eine parlamentarische Untersuchung zur Folge, die aber keinerlei Korruption entdecken kann oder will (vgl. Bundesblatt 1892, Bd.1, S.961ff).
- 10) Berchtold in L.Stunzi, S.210.
- 11) Ott, S.18.
- 12) ebd., S.25.
- 13) ebd., S.13. Diese Legende hat schon literarische Tradition: Ludwig Uhlands Ballade "Tells Tod" (1829) setzt bereits Tells Einsatz für das Vaterland mit dem für das Kind gleich. Bildnerisch dargestellt wird sie von H.Bachmann zusammen mit Gesslers Tod in der Kapelle in der Hohlen Gasse (1905) (vgl. Zelger, Abb.69 und 70).
- 14) Ott, S.22; Schiller, Werke Bd.II, S.366 (Tell II/1).
- 15) Gotthelf, Werke Bd.18, S.125 - vgl. oben, Kap.2.2., S.63.
- 16) Berchtold in L.Stunzi, S.210. Pestalozzis Aufstieg zum vaterländischen und pädagogischen Helden beginnt in dieser Zeit. Im Festspiel zur Bundesfeier von 1891 in Schwyz tritt er als letzter der vaterländischen Heldengalerie auf, "mit mildem Troste wendet er sich an die verlassenen Waislein, nimmt sie an die Hand und, den Blick ins Unendliche hinaufrichtend, verkündigt er in Überwältigendem Prophetentone die Entstehung der neuen Schweiz aus den Ruinen der alten." (NZZ vom 3.8.1891) So nimmt Pestalozzi als Festspielfigur schon den Schutz-Gestus von Kisslings Tell vorweg; in der differenzierten Galerie vaterländischer Helden verkörpert er fortan mit Dunant zusammen das karitative Element.

Zu S.181-191

- 17) Ott, S.19: "Er blickt hinauf, wo freie Adler kreisen,
Indessen talherauf erklimmen Eisen.
Das Kind schaut zu ihm auf, als wollt es sprechen:
'Will keiner kommen, Vater, sie zu brechen?'"
- 18) Schiller, Werke Bd.II, S.400 (Teil III/3) (Harras spricht).
- 19) Heinemann, S.50.
- 20) Das Geschäft, das sich mit Kisslings Tell machen lässt (beispielsweise Jeansreklame) findet seine Grenze an der Integrität des Mythos, weil diese für das Geschäft doch nötig ist: 1980 scheitert bei der Inbetriebnahme der Gotthardautobahn der Versuch, mittels einer grossen Kopie von Kisslings Statue die Durchreisenden auf eine Urner Autobahnraststätte zu locken. Tell darf nicht als Autostopper profaniert werden, der schon betonierte Sockel bleibt leer.
- 21) Mühlestein, S.357; Zelger, S.123.
- 22) Mühlestein, S.368.
- 23) ebd., S.369.
- 24) Franz Servaes, der Kunstkritiker der Wiener Sezession, 1904. In: Brüschweiler, Hodler im Spiegel der Kritik, S.14.
- 25) Loosli, Bd.3, S.33.
- 26) Mühlestein, S.369.
- 27) Brüschweiler, Selbstbildnis, S.80f.
- 28) Loosli, Bd.1, S.117.
- 29) Hodler hängt seinen Tell provisorisch ins Berner Kunstmuseum, entfernt ihn aber, als er 1907 erfährt, dass die Berner Regierung für den Ankauf des "Schwingfestes" von Ch.Giron den Verkauf des mittlerweile im Wert gewaltig gestiegenen "Der Tag" von Hodler erwägt. So gehört der Tell heute dem Kunstmuseum Solothurn (Loosli, Bd.1, S.154f.).
- 30) Berchtold in L.Stunzi, S.167.
- 31) zur literarischen Wirkungsgeschichte von Hodlers Tell vgl. auch Müller-Guggenbühl, S.125f.
- 32) Schoeck, S.62.
- 33) ebd., S.98.
- 34) ebd., S.172.
- 35) Inglin (1933), S.120. In der Fassung von 1948 ist diese Passage gestrichen, Mechthild ist von Anfang an Thietgers Frau.
- 36) Inglin (1933), S.158. In der Fassung von 1948 leicht gekürzt (vgl. (1948), S.124f.).
- 37) Inglin (1933), S.168, ebenso in (1948), S.133.
- 38) Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung, Bd.2, S.723.
- 39) Vgl. unten, Kap.8., S.269 ff.
- 40) von Arx, S.28.
- 41) ebd., S.90.

Zu S.192-197

Anmerkungen zu Kapitel 6.

- 1) Zur Integration der Linken in Deutschland auf dem Weg über die Schillerverehrung vgl. die ausführliche Untersuchung Hagens - eine entsprechende Untersuchung für die Schweiz steht noch aus.
- 2) In den Spielzeiten um 1900 registriert Albert Ludwig durchschnittlich rund 1000 Schiller-Aufführungen im "Deutschen Bühnenspielplan", Shakespeare (zum Vergleich) kommt auf rund 600. In der Spielzeit 1904/05 schnellte die Zahl der Schiller-Aufführungen auf 2210 (Ludwig, S.646f).
- 3) Oellers, Bd.II, S.229.
- 4) Oellers, Bd.II, S.218: Richard Weltrichs Rede in München; ganz ähnlich auch Konrad Burdach (ebd., S.185).
- 5) Bloch, S.101.
- 6) Mellinghoff, Abb.1.
- 7) Vgl. Emil Herzog: Schiffahrt auf dem Vierwaldstätter See. In: Schweizer Aluminium-Rundschau Nr.10/1970, S.3-11.
- 8) Oellers, Bd.II, S.XXXIV. Vgl. auch C.Naumann in Mellinghoff, S.16, und H.Mayer, S.383.
- 9) NZZ vom 10.5.1905.
- 10) Rede Bundesrat Forrers, vollständig abgedruckt in NZZ, 10.5.1905.
- 11) Dies hebt das Journal de Genève vom 13.5.1905 in seinem Bericht von den Zürcher Feierlichkeiten leicht spöttisch hervor - in der Westschweiz findet die Schillerfeier nicht mehr die gleiche Beachtung wie noch 1859.
- 12) Volksrecht vom 9.5.1905.
- 13) NZZ vom 10.5.1905.
- 14) Spitteler, S.704. - Spitteler hatte schon 1903 mit dem Artikel "Der degradierte Schiller" gegen die Abwertung Schillers dem Dichterfürsten Goethe gegenüber protestiert (ebd., S.639).
- 15) ebd., S.711.
- 16) ebd.
- 17) ebd., S.713.
- 18) Richard Weltrich, Oellers Bd.II, S.216.
- 19) Oellers Bd.II, S.139.
- 20) Zum wissenschaftsgeschichtlichen Stellenwert und zur Kritik des Werks ausführlich: Stückrath, S.72ff.

Zu S.198-212

- 21) Mandelkow (Probleme der Wirkungsgeschichte, S.81) kritisiert am Begriff des "Erwartungshorizonts" von Jauss, dass dieser einen autonomen Status habe, obwohl er gleichzeitig von der Rezeption des gleichen Werks durch andere Rezipienten beeinflusst werde. Mandelkow sieht also in dieser "Verselbständigung der Rezeptionsschicht gegenüber der Werkschicht" eher ein synchronisches Problem, hier wird es eher diachron verstanden.
- 22) So schreibt die NZZ, den "Tell" gegen naturalistische Kritik in Schutz nehmend: "Und eine Dichtung, welche so mächtig und nachhaltig, das Leben nach sich bildend, wirkt, sollte nicht echte Poesie sein?" (NZZ vom 9.5.1905).
- 23) NZZ vom 6.5.1905 (Johann Georg Fischer, 1814-1897).
- 24) Raabe, Werke Bd.X, S.457.
- 25) Oellers, Bd.II, S.202.
- 26) Der Bund, 9.5.1905.
- 27) Der Bund, 10.5.1905.
- 28) NZZ, 10.5.1905.
- 29) Franz Zelger: Der Historienmaler Ernst Stückelberg. Diss., Zürich, 1972, S.56f.
- 30) Der Bund, 6.5.1905.
- 31) Ludwig, S.572. Vgl. dazu auch Ludwigs Aufsatz "Schiller und die Schule", zit. bei E.D.Becker, S.96ff. Angesichts der Abnützung Schillers im täglichen Schulgebrauch schlägt H.Hesse vor, ihn zu verbieten, um ihn attraktiv zu machen (ebd., S.94f).
- 32) Der Bund, 8./9.5.1905.
- 33) Walsers Werke werden im folgenden im Text nachgewiesen mit Bandnummer und Seitenzahl: I/S.258ff.
- 34) Vgl. zum Beispiel die aktuelle Inszenierung der Tell-Freilichtspiele Interlaken, die nach Rudenz' Schlussworten, die sich unmittelbar an die hohle Gasse anschliessen, in einer Simultanszene noch den Ruf "Frei! Frei! Das Land ist frei!" ertönen lassen (Textbuch: Interlaken, 1974, S.56).
- 35) So ein auf den vielzitierten Aufsatz von Walter Benjamin zurückgehendes Topos, der zum ersten Mal auf dieses "Virtuosentstück" Walsers aufmerksam gemacht hat, wo sich der Tell "haltlos, klein, verloren" vorfinde (Benjamin, Schriften Bd.II/1, S.326)
- 36) Seelig, S.146.
- 37) Vgl. Berchtold in L.Stunzi, S.216, der auf Füssli hinweist.
- 38) Die "Interdependenz" zwischen Herr und Knecht ist - am Beispiel von Tell und Gessler - fruchtbarer Ausgangspunkt von Wagners Untersuchung des "Gehülfen" (Wagner, S.29)
- 39) Seelig, S.65.

Zu S.212-219

- 40) Schiller, Werke Bd.I, S.153 (Die Räuber IV/15).
- 41) Vgl. dazu die Paraphrase des ersten "Räuber"-Auftritts in "Berühmter Auftritt" (I/S.260ff.); "Wenzel" (I/S.185ff.); "Eine Art Erzählung" (X/S.323ff.); "Die Tragödie" (X/S.327ff.); und natürlich auch den "Räuber"-Roman (XII/1 /S.65ff.). Vgl. auch unten, Anm.45.
- 42) Vgl. "Schillerfiguren" (VIII/S.425ff.) und "Schiller (I)" (X/S.329ff.).
- 43) Die Suche nach adäquaten Beschreibungsmodellen für die Struktur dieser Texte scheitert häufig an der Statik dieser Modelle: So macht Baur das Prosastück "Der heisse Brei" (IX/S.96ff.) zum Ausgangspunkt seiner "Aesthetik der Abweichung" (S.111ff.), unter die aber als allgemeinsten Begriff alle Textelemente auf verschiedenen Ebenen subsumiert werden - die Suche nach ihrem gemeinsamen Nenner setzt voraus, dass es ihn gibt, und baut auf ein hierarchisches Textmodell. Jürgens geht im Versuch, "das schreibende Umkreisen des Gegenstandes" (S.119) zu beschreiben, vom selben Prosastück aus und postuliert als Kompositionsprinzip der Spätprosa "Kombination" in bildlicher Analogie zu Mosaik, Teppich, Geflecht, Collage.
Nur Martin Walser hat bisher unter Verweis auch auf die Tell-Texte die Bewegung dieser Prosa ins Zentrum gestellt: "Die letzte Stufe dieser Prosa stellt die wirklichen Widersprüche wieder als Bewegungsanlässe her" (S.220). Weil man tatsächlich "diesem Autor gegenüber nie einen festen Punkt erreichen darf, weil er selber auch keinen solchen erreichte" (ebd., S.222), wäre möglicherweise der "Tanz" nicht nur Modell dieser Prosa, das den bisher vorgeschlagenen die Beweglichkeit voraus hätte, sondern auch Modell für den Umgang mit ihr - vgl. dazu Utz, passim.
- 44) Als erstes grosses Beispiel dafür kann die Kontroverse um die Schaffung der Stelle eines eidgenössischen Schulsekretärs von 1882 stehen. Als "Schulvogt" wurde die kleine Stelle von föderalistischer Seite heftig bekämpft und in der Volksabstimmung wuchtig abgelehnt - der einzelne Bürger erhielt scheinbar die Gelegenheit, mit dem Stimmzettel in der Hand Tells Tat nachzuvollziehen (vgl. Handbuch der Schweizer Geschichte Bd.II, Zürich, 1977, S.1074f.).
- 45) Walser bekräftigt diese Beziehung im Text "Der Saubub" (IX/S.191f.) und macht sie in einem Gespräch mit Carl Seelig gar zu einem Wesensmerkmal Schillers, wobei er bezeichnend nicht nur Tell und Gessler nebeneinander, sondern beide auch noch neben Franz und Karl Moor stellt: "Er bewundert Schillers Prophetie und seine volkstümliche Ausdruckskraft. In ihm stecke beides: Franz Moor und Karl Moor, Tell und Gessler" (Seelig, Wanderungen, S.81).

Anmerkungen zu Kapitel 7.

- 1) Die "Fackel" wird im folgenden im Text nachgewiesen mit "F", Nummer, Erscheinungsjahr, Seitenzahl: F 180-81<1905>, S.1ff.
- 2) Riha situiert Kraus zu Recht an jenem historischen Ort, wo die Parodie nicht mehr wie im 19.Jhd. als "Gegen-Gesang" die klassischen Formen ihrer reaktionären Handhabung entziehen will. Für Kraus schreibt die Zeit selbst die besten Parodien, die der Satiriker nur noch zu zitieren hat (Riha, S.338) - Zur Klassiker-Parodie allgemein, welche als eine hier nicht dargestellte Reaktionsweise auf die Wirkungsgeschichte der Klassiker verstanden werden könnte, vgl.Riha, passim.
- 3) Der Satz aus Goethes "Epilog zu Schillers 'Glocke'" (Goethe, Werke Bd.I, S.256ff) wird von Hauptmann mehrfach dem Publikum eingehämmert:
 "Erhebt die Herzen zum Heroendienst,
 so wird der Heros euer Herz erheben,
 der uns vom Himmel als ein Sternbild grüsst:
 Uns! uns! 'Denn er war unser!'
 [...]
 Ja, er war unser! Unser war er ganz!"
 (Gerhart Hauptmann, sämtliche Werke, hg.v.H.E.Hass, Berlin, 1964. Bd IV, S.311f.) - Kraus' Kommentar dazu: "Das Festgedicht ist von einer Armseligkeit, die ein tiefes Mitleid für den Mitleidsdichter weckt, dem seit Jahren die Entwicklung seines enormen Könnens gesperrt scheint." (F 178<1905>, S.15)
- 4) Gesperrt wird z.B. im "Venuswagen" die Strophe:
 "Ja die Hure (lassts ins Ohr euch flüstern)
 Bleibt auch selbst im Kabinett nicht stumm.
 In dem Uhrwerk der Regierung nistern
 Defters Venusfinger um." (F 180-81<1905>, S.44)
 Oder im Gedicht "Die Journalisten und Minos":
 "'Sind deutsche Zeitungsschreiber!'" (ebd., S.49)
- 5) "C o n c o r d i a soll ihr Name sein, [...]" (Schiller, Werke Bd. III, S.373). Doppelte Klassiker-Legitimation erhält diese Zeile dadurch, dass Goethe sie seinem "Epilog" vorangestellt hat.
- 6) Minor, Jakob (1855-1912): österreichischer Literaturhistoriker mit Spezialgebiet Schiller (vgl. Ludwig, S.599f). Holzbock, Alfred (1857-1927): Journalist des Berliner "Lokalanzeigers".
- 7) Vgl. "Don Carlos" II/1 und II/5, Schiller, Werke Bd.I, S. 439 und 451.
- 8) Schiller, Werke Bd.III, S.197, "Der Kaufmann". Angespield wird auf das Distichon:
 "Euch ihr Götter gehört der Kaufmann. Güter zu suchen
 Geht er, doch an sein Schiff, knüpft das Gute sich an."
- 9) Das Gedicht "Kastraten und Männer" aus der "Anthologie auf das Jahr 1782" wurde von Schiller 1803 unter dem Titel "Männerwürde" stark gekürzt - u.a. um die Strophe von den "Halbkugeln einer bessern Welt." (Schiller, Werke Bd.III, S.1145, vgl. auch S.65ff.)

- 10) F 697-705<1925>, S.116. Mit dem gleichen Zitat aus "Don Carlos" wie die Schillerrede (vgl.Anm.7) wendet sich Kraus hier gegen Nietzsches "Relativitätsprinzip der Moral", aus dem das "absolute Nichts sein durchbohrendes Gefühl" gewonnen habe. Kraus' Repertoire zur Verteidigung von Schillers Moral gegen den Nietzsche-Aphorismus ist begrenzt: auch an anderer Stelle erledigt er ihn durch das Schiller-Zitat von den "Halbkugeln einer besseren Welt" (F 345-46<1912>, S.37) (vgl.Anm.9).
- 11) Der gleiche Abschnitt der "Glocke", der das Lob der "züchtigen Hausfrau und Mutter" singt, reimt für den Mann:
 "Der Mann muss hinaus
 Ins feindliche Leben,
 Muss wirken und streben" (Schiller, Werke Bd.III, S.366).
- 12) Vgl.Kraft, S.69.
- 13) "Die letzten Tage der Menschheit" wird im folgenden im Text nachgewiesen mit "LT", Akt, Szene, Seitenzahl: LT I/29, S.211.
- 14) Der alte Biach (LT I/10, S.109f): "Besonders im Abendblatt is er [Benedikt] ganz er selbst. Da wiederholt er alles von neuem. Wie es geheissen hat, noch is Lemberg in unserem Besitze, hat er gesagt, hier fällt uns vor allem das Wörtchen n o c h auf und das Auge bohrt sich herein und man kann sich vorstellen. Da gibt er immer alles und mit noch!" (vgl. auch LT IV/26, S.486). - Um dieses "noch" an die Tell-Rede anfügen zu können, hat Kraus sogar seine sonst peinlichst genaue Zitierweise geopfert: Tells Monolog lautet: "Es lebt ein Gott zu strafen und zu rächen" (Schiller, Werke Bd.II, S.417).
- 15) Auch diese Anspielungen auf die Presse lassen sich mit Hilfe der "letzten Tage" rekonstruieren; die Szene IV/26 ist mit ihnen angereichert:
 -"Voraussichtlicher Heldentod der Besatzung von Kiautschau"(S.484).
 - Der Kaiserliche Rat: "[...] damals, wo es geheissen hat [...]"
 - Umfassung der russischen Truppen durch die deutsche Armee -
 worauf der alte Biach einrastet: "- und Hereinwerfen in die masurischen Sümpfe"(S.472).
- 16) Vgl. etwa den "zweiten Kommerzienrat" (LT III/38, S.390). Oder das Couplet von Kommerzienrat Wahnschaffe (LT III/40, S.393). Die "Kunst im Dienst des Kaufmanns" gehört auch in jenes Sündenregister, welches "eine Stimme von oben" der Menschheit in der "letzten Nacht" des Epilogs vorrechnet (LT, S.767).
- 17) Unter dem Titel "Definitionen", unmittelbar vor dem Artikel "Tell sagt" (F 437-42<1916>, S.115).
- 18) H.Ederer, S.364. Der Ansatz ist besonders wichtig, weil er geeignet ist, die festgefahrene Kritik an Kraus' angeblicher Sprachimmanenz dialektisch aufzulösen. Was bei ihr vorallem aus den theoretischen Schriften von Kraus begründet wird, lässt sich - wie hier punktuell gezeigt - in den "letzten Tagen" in der ästhetischen Praxis belegen.
- 19) F 423-25<1916>, S.47. Vgl. auch die "Attinghausen"-Stellen in F 351-53<1912>, S.85; F 561-67<1921>, S.1; F 868-72<1932>, S.31; F 838-844<1930>, S.101ff.
- 20) Schiller, Werke Bd.I, S.247 (Fiesco II/17).

- 21) ebd., S.294 (Fiesco V/11). Die Handlung erstarrt dann zum "Tableau" in "toter Pause", als Fiesco seinen Irrtum bemerkt, während ihn gleichzeitig die Verschwörer zum "Herrzog von Genua" erklären (ebd., S.295).
- 22) Vgl. Kap. 4.2., oben S.145.
- 23) Schiller sagt im 5. Brief "Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen" (Werke Bd. V, S.320) in Bezug auf die Französische Revolution: "[...] der freigebige Augenblick findet ein unempfängliches Geschlecht." Oder im Distichon "Der Zeitpunkt" (Werke Bd. III, S.210):
"Eine grosse Epoche hat das Jahrhundert geboren,
Aber der grosse Moment findet ein kleines Geschlecht."
Vgl. dazu auch Kraft, S.79.
- 24) Schiller, Werke Bd. I, S.744 (Die Piccolomini V/1).
- 25) Hart Nibbrig, Schiller, S.271.
- 26) Goethe, Werke Bd. III, S.44 (Faust I, Studierzimmer). Das Koordinatennetz, welches die "Faust"-Zitate des Nörglers über das ganze Werk legen (vgl. z.B. LT III/46, S.420f: Monolog des Nörglers vor der Pestsäule), wäre eine eigene Untersuchung wert.
- 27) Schiller, Werke Bd. I, S.874 (Wallensteins Tod V/12) - vgl. dazu Hart Nibbrig, Schiller, S.273f.
- 28) F 366-67<1913>, S.1-3. Allerdings bleibt schon dieser Artikel nicht völlig auktorial, indem er sich zuletzt in die Rolle des Fotografen versetzt und sich so - wie auch andere Artikel in der "Fackel" - in satirischer Imitation des Gegners schon in ein Theaterstück verwandelt.
- 29) F 668-75<1924>, S.60. Vgl. dazu das zweite Kapitel von Bohn, das den "erblindeten Spiegel des Zeitalters" zum Titel macht (S.35ff).
- 30) Schiller, Werke Bd. III, S.333.
- 31) Im gleichen Jahr versucht er einen angeblich im Saal versteckten Stinkbombenwerfer mit der "Ansprache im griechischen Theater" zu entlarven, welche eine ganze Reihe von Zitaten aus Schillers Ballade enthält (vgl. Kraft, S.73).
- 32) Schiller, Werke Bd. III, S.112-115: "Resignation":
"Die Weltgeschichte ist das Weltgericht" (S.115).
- 33) Benjamin, Schriften II/1, S.348.
- 34) So der Nörgler (LT IV/29, S.503), dessen Prophezeiung der Schluss im "grossen Schweigen" einlöst (LT, S.770). Die interessanten stummen Auftritte des Nörglers (LT I/7, S.94f; II/17, S.275ff), besonders wenn gerade von Kraus gesprochen wird (LT I/25, S.178f; V/30, S.617), machen deutlich, dass sein Schweigen gegenüber der entfremdeten Sprache eine bewusste Redeverweigerung ist: "Nicht sprechen will ich ihre Sprache" (LT V/28, S.614). Die ganze Aporie, zu sagen, "dass ich schweige, und wenn möglich, was ich schweige" (LT I/29, S.224), die Kraus in sein Schweigen zu Hitler treibt, ist hier schon angelegt (vgl. Hart Nibbrig, Schweigen, S.197f).

- 35) Sander, S.250; vgl. auch S.28ff, S.222ff.
- 36) Benjamin, Schriften II/1, S.335.
- 37) H. Ederer, S.304.
- 38) So begründet H. Ederer das letztliche Verstummen von Kraus (S.304ff), während Adorno darin bei Kraus die eigene Ablehnung des "Schwindels", der mit der Kommunikation betrieben wird, bestätigt sieht (Adorno, Kraus, S.61f).
- 39) Habermas, S.217ff.
- 40) Brecht, Werke Bd. 19, S.431.
- 41) Vgl. dazu Bohn, S.65: "Satire ist auf die Erhaltung ihres Mediums ebenso angewiesen wie auf die Erhaltung ihres Publikums [...]."
- 42) Canetti: "Die Fackel im Ohr", S.80.
- 43) ebd., S.81.
- 44) Ein Zuhörer berichtet von der berühmten Rede gegen Bekassy, bei welcher die von Kraus rhetorisch zu "neunhundert Zeugen" erklärten Zuhörer "wie nur je ein antiker Chor" beteiligt gewesen seien - verräterisch aber, dass sie nur "durch Beifall" sprechen (F 706-11<1925>, S.98ff, hier S.100). Vgl. Fischer, S.18.
- 45) Canetti, S.143.
- 46) ebd., S.247.
- 47) Sander sieht auf seiner streng materialistischen Grundlage die kantische Moral auch bei Kraus als ideologischen Schein des Kapitals, den Kraus selbst nicht durchschaue (S.20ff) - der historische Aspekt des Funktionswandels dieser Moral im Strukturwandel der Öffentlichkeit bleibt dabei aber ausgeklammert.
- 48) Benjamin, Schriften II/1, S.363.
- 49) ebd., S.355f.
- 50) Dies als Gegensatz zu jener sprachimmanenten "Reinigung" der Sprache, die Kraus trotz aller "Sprachseminare" nicht erreicht hat - auch hier freilich den Weimarer "Ursprung" zum "Ziel" machend (vgl. H. Ederer, S.277).
- 51) Vgl. Bohn, S.55: "Benjamin z.B. kommentiert Brechts Schauspielertheorie so, dass der Gedanke an Kraus unausweichlich ist: 'Gesten zitierbar zu machen', ist die wichtigste Leistung des Schauspielers; seine Gebärden muss er sperren können wie ein Setzer die Worte.'" (vgl. Benjamin, Schriften II/2, S.529)
- 52) Den Allegoriebegriff Benjamins hat Sander für die "letzten Tage der Menschheit" fruchtbar gemacht (vgl. bes. S.110ff).
- 53) Vgl. dazu die Definition der eigenen Aufgabe durch Kraus, der sich an die Bestimmung des satirischen Dichters durch Gogol anlehnt: "alles das heraufzubeschwören, was die Menschen ständig vor Augen haben und in ihrer Gleichgültigkeit doch nicht sehen [...]." (F 691-96<1925>, S.68)

Zu S.250-262

- 54) Kraft macht das Zitat zur falschen Metapher, wenn er kommentiert: "er vertraut auf die Malerei, will sagen -: das Wort "(S.79).
- 55) Vgl. Benjamin, Schriften Bd.II/1, S.346ff. Danach auch Adorno, Kraus, S.79 .
- 56) So z.B. Riha, S.325.
- 57) Brecht, Werke Bd.19, S.431.
- 58) Canetti, S.247.
- 59) Der Begriff stammt von Walter Benjamin (Schriften II/1, S.363), doch ist von seinem Begriffspaar "strafendes" und "rettendes" Zitat zumeist nur der erste Begriff rezipiert worden - so durch Brecht (Werke Bd.19, S.430), Adorno (Kraus, S.73) oder Elias Canetti: Das Gewissen der Worte, München, 2.Aufl.1976, S.42.
- 60) Davon berichtet Kraus in der "Fackel" 406-12<1915>,S.100, in LT I/29, S.212 und IV/29, S.495. Riha weist auf Heinrich Manns "Der Untertan" hin (Riha, S.339), wo der Papierfabrikant Hessler ein entsprechendes Produkt unter dem Namen "Weltmacht" vertreibt.
- 61) Zum persönlichen Verhältnis Kraus-Loos vgl.Kraft, S.166ff.
- 62) Benjamin, Schriften II/1, S.336.
- 63) Loos, S.277 ("Ornament und Verbrechen").
- 64) Adorno in seiner Kritik an Loos im Vortrag "Funktionalismus heute", S.588 - vgl. H.Ederer, S.353.
- 65) Loos, S.288.
- 66) Benjamin, Schriften II/1, S.362f.
- 67) F 443-44<1916>, S.13. Die Sperrung stammt schon von Schiller (Werke Bd.V, S.450f) - vgl. Kraft, S.74f.
- 68) Schiller, Werke Bd.III, S.374.
- 69) F 759-65<1927>, S.46 ("Mein Vorurteil gegen Piscator"). Die Anspielung bezieht sich auf Schiller, Werke Bd.I, S.121 (Die Räuber II/9), Räuber Moor: "Aber ich will nächstens unter euch treten, und fürchterlich Musterung halten."
- 70) Fischer, S.162f.
- 71) Schiller, Werke Bd.III, S.379:
"Seine Handelsflotten streckt der Brite
Gierig wie Polypenarme aus,
Und das Reich der freien Amphitrite
Will er schliessen wie sein eignes Haus."
- 72) Das Gedicht beginnt mit den Versen (ebd.,S.378):
"Edler Freund! Wo öffnet sich dem Frieden,
Wo der Freiheit sich ein Zufluchtsort?
Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden,
Und das neue öffnet sich mit Mord."
- 73) Schiller, Werke Bd.I, S.634.

Zu S.263-268

- 74) Vgl. auch die Schillerzitate in der "Sprachlehre" in F 572-76<1921>, S.50f; F 751-56<1927>, S.42; F 811-19<1929>, S.124; F 876-84<1932>, S.179-187.
- 75) H.Ederer beharrt zwar mit Recht darauf, dass Kraus' Sprachkritik "als Demaskierung zeittypischer Ideologien" zur Gesellschaftskritik werde (S.312ff). Aber die "Moralisierung der Sprache"(Hart Nibbrig, Schweigen, S.194) bewahrt nur da ihr kritisches Potential, wo sie die Sprache der Gegenwart betrifft, nicht aber, wo sie sich zirkulär über die Sprache der Klassiker beugt, deren Wertwelt sie selbst entstammt.
- 76) so Bähr, S.110. Viel differenzierter hierzu die neue, ausführliche Studie von Stremmel, S.115-161.
- 77) Bähr, S.107f. - der Ansatz wird von Bähr nicht weitergeführt, weil er sich in seiner Kritik am "bürgerlichen Intellektuellen"(S.3) nicht auf das bildungsbürgerliche Zitatenspiel einlassen will; sie wäre aber gerade von hier aus zu leisten.
- 78) "Die Dritte Walpurgisnacht" wird im folgenden im Text nachgewiesen mit "W" und Seitenzahl: W, S.11. Das Zitat stammt nicht undeutlich aus nationalsozialistischer Legitimationsideologie (so Stremmel, S.123), sondern präzise aus dem "Tell" (Schiller, Werke Bd.II, S.377; Tell II/2).
- 79) Ruppelt, S.41.
- 80) ebd., S.36.
- 81) ebd., S.35.
- 82) ebd., S.112 und das Bild S.171.
- 83) Ruppelt vermutet (S.41ff.), die Angst vor dem Tyrannenmörder habe sich nach der Hinrichtung des Schweizer Hitler-Attentäters Bavaud verstärkt - Rolf Hochhuth hat ihn immerhin ex post als "Tell 38" gefeiert. Ausserdem habe die schweizerische Berufung auf den "Tell" anlässlich der 650-Jahr-Feiern der Gründung der Eidgenossenschaft 1941 Hitler verärgert.
- 84) Adolf Hitler: Mein Kampf. München, 7.Aufl. 1933, S.15.
- 85) zit. bei Ruppelt, S.43.
- 86) Vgl. Georg Ruppelt: Die 'Ausschaltung' des 'Wilhelm Tell'. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 20/1976, S.402-419, hier S.418. Die Überschrift steht über dem 8.Kapitel des 2.Bandes.

Anmerkungen zu Kapitel 8.

- 1) Fontane, Werke I,4, S.124.
- 2) Neumann macht zur Literatur des 20.Jahrhunderts die grundlegende Beobachtung, dass einer ständig wachsenden Zahl von Zitaten und Anspielungen eine ständig abnehmende Zahl von Lesern gegenübersteht, die diese Zitate und Anspielungen auch wirklich verstehen (Neumann, S.293 und S.304).
- 3) Vgl. dazu die Zusammenstellung von Müller-Guggenbühl, S.36ff., und von Lang, S.22ff.
- 4) Tell-Freilichtspiele Interlaken. 1912 bis zum Einsturz der alten Tribüne. Interlaken, 1968 (Xerokopie), hier S.12.
- 5) Morax, S.19. Andere Parallelen hat Berchtold (in L.Stunzi, S.219) entdeckt: Hodlers "Einmütigkeit" auf dem Rütli, Hodlers "Schwingerkönig" bei der siegreichen Heimkehr Tells.
- 6) Schiller übernimmt das tradierte Wortspiel Tells, der sich selbst zum "Tor" erklärt ("dallen"="einfältig reden"), vielleicht, ohne dass er seine etymologische Bedeutung voll erkannt hat: "Wär ich besonnen, hiess ich nicht der Tell" (Schiller, Werke Bd.II, S.395; Tell III/3).
- 7) Fritz Brupbacher: 60 Jahre Ketzler. Selbstbiographie. Nachwort von K.Lang. Zürich, 1973 (=Nachdruck der Ausgabe 1935), S. 206).
- 8) "Die ganze Zeit spricht Ihr von Wilhelm Tell und von Arnold Winkelried, und führt euch auf wie Schlappschwänze [...]. Wenn aber der Tell und der Winkelried solch feige Maulhelden gewesen wären wie Ihr, dann hätten wir noch heute die österreichischen Vögte im Land und müssten mit den Oesterreichern zusammen in Galizien gegen die russischen Revolutionäre fechten."(Brupbacher, Aufruf, S.57).
- 9) Widmann, S.167 - vgl. auch das Bild ebd., S.171.
- 10) "Meiner Meinung nach ist es der Zweck der Armee, die eigentlichen Vaterlandsfeinde, die grossen Herren und ihre Arschkriecher, beim Kragen zu packen, ganz wie zur Zeit von Tell, Stauffacher, Melchtal und Winkelried. Erst wenn wir die Mächtigen besiegt haben, erst wenn das Militär wieder auf der Seite des Volkes steht, werde ich mit der Eidgenossenschaft wieder Frieden schliessen."(Brupbacher, Aufruf, S.59)
- 11) Brupbacher, Wilhelm Tell, S.3.
- 12) ebd., S.4.
- 13) ebd., S.7f.
- 14) ebd., S.8.
- 15) Soldatenbuch. Hrsg.v.der Gruppe für Ausbildung im Auftrage des eidgenössischen Militärdepartements. Bern, 2.Aufl.1959, hier S. 10/11. Aus dem Rütlichwur wird - als angeblich altschwei-

- zerisches Schlachtgebet - ferner zitiert S.171. Neben einem Bild des Gesslerhutes steht im Kapitel "Der Gruss" der Satz: "Es geht nicht darum, als Untertan den Gesslerhut zu grüssen, sondern man bezeugt als Soldat die Zusammengehörigkeit von Vorgesetzten und Untergebenen. Man grüsst sich!"(S.129). Für die Sanitätstruppe schliesslich findet das Soldatenbuch bei Schiller das Motto: "Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt."(S.350)
- 16) Schmid, S.9f.
 - 17) ebd., S.11.
 - 18) ebd.
 - 19) ebd., S.13.
 - 20) Vgl. dazu den Katalog "Dreissiger Jahre", passim, bes.S.58ff.
 - 21) Schmid, S.14.
 - 22) Journal de Genève vom 18.Nov.1933. Der Artikel gipfelt im Satz: "C'est beaucoup, c'est louable, quand on se rappelle l'affligeante anarchie qui régnait là-bas, il y a si peu de temps, en matière d'art."
 - 23) Dreissiger Jahre, S.236.
 - 24) Hans Dehler: Hodler als Darsteller schweizerischer Geschichte. In: Schweizer Monatshefte, 1.Jg. April 1921-März 1922, S.311-320, hier S.316, S.313, S.320.
 - 25) Das Drama hält, was sein Umschlag gegen Schiller verspricht: "Dort [bei Schiller] dem Ideal der Zeit entsprechend ein individualistischer Held, der von den Ereignissen überrascht und mit fortgerissenen Ausreden sucht [sic], Gewissensbisse hat, sich rechtfertigt und in den Hinterhalt legt; hier [bei Liehburg] der geborene Volksführer, der die Ereignisse kommen sieht, der ungebrochen zur Entscheidung treibt und im männlichen Kampf seinen Feind besiegt. Damit nimmt die neueste Gestaltung des zentralen europäischen Mythos wieder die ältesten Ueberlieferungen auf." - Zur gespaltenen Aufnahme des Werks in der Schweiz vgl. Müller-Guggenbühl, S.86f.
 - 26) Dreissiger Jahre, S.61.
 - 27) Der Zürcher Kunsthistoriker Gothard Jedlicka (1942), zit. nach Berchtold in L.Stunzi, S.215.
 - 28) Arnet, S.38.
 - 29) Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung, Bd.2, S.815. Die Schweizer Künstler der Zeit sehen sich nun vor die Aufgabe gestellt, für vielfältigen Gebrauch den Tell darzustellen, ohne ins dominierende Muster Hodlers zu verfallen - fast wie hundert Jahre zuvor Gotthelf in bezug auf Schiller. Vgl. die entsprechenden Tell-Bilder in: Dreissiger Jahre, S.512f.
 - 30) Günter Schoop: Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg. Zürich, 1957, hier S.59.
 - 31) "Der Bund" vom 25.Nov.1917 berichtet von der Rede eines deutschen Offiziers an der Hindenburgfeier vom 2.Okt.1917. Nach

Zu S.278-285

mehreren Zitaten aus Schillers Text endet sie im Hoch auf Wilhelm II. und Hindenburg. - Karl Kraus hat auch diese Szene auf die Bühne seiner "Letzten Tage der Menschheit" gebracht: die zwei zu apokalyptischen Fettkugeln angeschwollenen Deut-schen "Gog" und "Magog" unterhalten sich auf einer Schweizer Hochbahn über die "Hindenburg-Feier auf der Rütli-Wiese": Gog: "Na ja, und den Rütli-Schwur haben sie doch mit dem Fahneneide vajlichen!"

Magog: "Fein, da hätt ich mit bei sein mögen! Ja wenn u n s r e Eidgenossen aufmarschieren, kommt gleich'n andrer Zuch in den Betrieb!" (LT V/50, S.663f).

- 32) Oskar Felix Fritsch: Geistige Landesverteidigung während des Zweiten Weltkrieges. Dietikon-Zürich, 1972, S.41.
- 33) ebd., S.184ff.
- 34) Schiller, Tell 1941, S.8.
- 35) ebd., S.30.
- 36) ebd., S.31.
- 37) ebd., S.32. Vom ganzen Votum von Rudenz sind diese Zeilen gesperrt - sie lassen sich tatsächlich in einem Zug lesen.
- 38) ebd., S.74.
- 39) ebd., S.75.
- 40) ebd., S.83.
- 41) Der Bund, 12.Nov.1959.
- 42) Die Tagwacht, 13.Nov.1959.
- 43) Journal de Genève, 11.Nov.1959.
- 44) zit. nach Dahlke, S.313
- 45) Der Rütli-schwur krönt und beschliesst auch Otto Grotewohls Rede zum gleichen Tag, die sich unter den Rütli-schwur-Titel "Wir sind ein Volk" stellt und sogar zum Atomkrieg, zu dem der Westen rüste, ein Zitat aus der "Glocke" findet: der Himmel werde eines Tages "von der Dörfer, von der Städte wildem Brande schrecklich strahlen" (zit nach Dahlke, S.281-297, hier S.295). Der Tell-Monolog, schon Franz Mehring "fragwürdig" (zit. ebd., S.228), verschwindet in dieser stalinistischen Rezeption völlig hinter der Rütli-szene - hier war Jakob Bühler in seinem "Neuen Tellenspiel" radikaler, wenn er den Rütli-schwur als eine Verschwörung von Besitzenden entlarvte.
- 46) Zu Fontane vgl. oben, Kap.4.3., S.155; Tell 1941, S.42; Becher zit. nach Dahlke, S.304.
- 47) Neue Zürcher Zeitung, 9.Nov.1959.
- 48) Kohlschmidt, bes. S.94-99.
- 49) Walter Muschg: Schiller ohne Wilhelm Tell, S.82.
- 50) Marchi, S.124.

Zu S.285-295

- 51) Mit einem an Karl Kraus erinnernden Pathos verteidigt Enzensberger unter dem Titel "festgemauert aber entbehrlich" in der "Zeit" seine Ausgabe gegen die Kritik von Reich-Ranicki (vgl. E.O.Becker, S.125ff) und das Werk gegen seine Wirkungsgeschichte: "Heisst das einen grossen Schriftsteller 'ernst nehmen', wenn man sein Werk am Büchmann misst, statt Büchmann an seinem Werk? Schiller ist keine Zitatengrube. Nicht ernst nimmt dieses Werk, wer vor seiner Nachwelt kuscht. Ernst nimmt es, wer's gegen seine Anhänger verteidigt" (ebd., S.132). Dass Enzensberger damit gerade f ü r einen Abdruck der "Glocke" das entscheidende Argument liefert, ist die ungewollte Ironie seiner Polemik.
- 52) Frisch zitiert in Anm.25, S.38 aus dem letzten Tell-Text Walters die Stelle von der Abhängigkeit Tells von Gessler. - Frisch wird im folgenden im Text mit Seitenzahl nachgewiesen.
- 53) Dies ist auch die Leistung von Hansjörg Schneiders Stück "Der Schütze Tell" (in: Hansjörg Schneider: Stücke I, Basel, 1980): Tell wird hier als Instrument der Macht des Landesfürsten Walter Fürst am Schluss auf einen Denkmalsockel gehoben. Sonst aber bleibt Schneider mit seiner Parodie auf den schiesswütigen Schützen innerhalb des gängigen Tell-Bildes der Schweiz im 20.Jahrhundert.
- 54) Vgl. die Bibliographie zur Rezeption von Frischs "Wilhelm Tell für die Schule" in: Ueber Max Frisch II, hrsg.v.W.Schmitz, Frankfurt a.M., 1976, S.525f. "Das war Frischs Geschoss" ist der identische Titel von zwei verschiedenen Rezensionen in Die Zeit, 24.Dez.1971, und in Christ und Welt, 13.Aug.1971.
- 55) F.Mayröcker wird im folgenden im Text nachgewiesen mit Seitenzahl: S.84.
- 56) Vgl. dazu Dali, S.157-162. Folgende Bilder führen Tell im Titel:
 - Guillaume Tell (1930),
 - La vieillesse de Guillaume Tell (1931),
 - Guillaume Tell, Gradiva et bureaucrate moyen (1932),
 - L'Enigme de Guillaume Tell (1933).
- 57) Bädeker, S.90 - vgl. oben, Kap. 2.1., S.52ff. Vgl. auch Hohle Gasse, S.28.
- 58) Hohle Gasse, S.29f.
- 59) Das Vaterland, 18.Okt.1937.
- 60) Schweizer Illustrierte Zeitung, 20.Okt.1937.
- 61) Rede von Bundesrat Etter, abgedruckt in: Hohle Gasse, S.37.
- 62) ebd., S.38.
- 63) So die Neue Zürcher Zeitung vom 19.Okt.1937.
- 64) Schwyzer Zeitung, 19.Okt.1937.

Literaturnachweis

- Adorno, Theodor W.: Sittlichkeit und Kriminalität. Zum elften Band der Werke von Karl Kraus.
In: Th.W.A.: Noten zur Literatur III, Frankfurt a.M., 1965, S.57-82.
[zit. als "Kraus"]
- Adorno, Theodor W.: Funktionalismus heute. Vortrag, gehalten auf der Tagung des Deutschen Werkbundes in Berlin, 1965.
In: Neue Rundschau, 1966, S.585-600.
[zit. als "Funktionalismus heute"]
- Am Bühl, Joh. Ludwig: Wilhelm Tell, ein schweizerisches National-schauspiel. Eine Preisschrift. Zur Aufführung durch die zürcherische Jugend am Berchtoldstag bestimmt. Zürich, 1792.
- Arnet, Edwin: Das eigenössische Wettspiel. Offizielles Festspiel der schweizerischen Landesausstellung 1939 in Zürich.
Einsiedeln, 1939.
- Arx, Caesar von: Das Bundesfeierspiel zum Fest des 650jährigen Bestehens der schweizerischen Eidgenossenschaft.
Schwyz, 1941.
- Bädeker, K.: Die Schweiz. Handbüchlein für Reisende, nach eigener Anschauung und den besten Hülfquellen bearbeitet.
Koblenz, 1844.
- Bähr, Rudolf: Grundlagen für Karl Kraus' Kritik an der Sprache im nationalsozialistischen Deutschland.
Köln/Wien, 1977.
- Baur, Wolfgang: Sprache und Existenz. Studien zum Spätwerk Robert Walsers. Göppingen, 1974.
- Becker, Eva D.: Schiller in Deutschland 1781-1970. Frankfurt a.M., 1972. (=Texte und Materialien zum Literaturunterricht)
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hg.v.R.Tiedemann und H.Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., 1972ff.
- Bismarck, Otto von: Gesammelte Werke.
Berlin, 3.Aufl. 1924ff.
- Bloch, Ernst: Literarische Aufsätze.
Frankfurt a.M., 1965. (=Werke Bd.9)
- Böckmann, Paul: Gedanke, Wort und Tat in Schillers Dramen.
In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 4/1960, S.2-42.
- Börsch-Supan, Eva: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870.
München, 1977. (=Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd.25)
- Bohn, Volker: Satire und Kritik. Ueber Karl Kraus.
Frankfurt a.M., 1974.
- Borchmeyer, Dieter: Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie im Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition. München, 1973.

- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden.
Frankfurt a.M., 1967.
- Brüschweiler, Jura: Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. O.Ort, 1970.
[zit. als "Hodler im Spiegel der Kritik"]
- Brüschweiler, Jura: Ferdinand Hodler. Selbstbildnisse als Selbstbiographie. Bern, o.J.
[zit. als "Selbstbildnis"]
- Brupbacher, Fritz: Aufruf des Gottfried Stutz an die Schweizer Armee (Freie Jugend, Nr.16, 30.7.1917).
In: Dokumente zum Landesstreik 1918, hg.v.W.Gautschi.
Zürich/Köln, 1971, S.57-59.
[zit. als "Aufruf"]
- Brupbacher, Fritz: Wilhelm Tell an das Schweizervolk. Flugschrift, hg.v.der Kommunistischen Partei der Stadt Zürich, 1922.
[zit. als "Wilhelm Tell"]
- Büchmann, Georg: Geflügelte Worte. Neue Ausgabe.
München/Zürich, 1959.
- Bührer, Jakob: Ein neues Tellenspiel.
Weinfelden, 1923.
- Canetti, Elias: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931.
München/Wien, 1980.
- Dahlke, Günther (Hg.): Der Menschheit Würde. Dokumente zum Schiller-Bild der deutschen Arbeiter-Klasse. Weimar, 1959.
- Dali, Salvador: Rétrospective 1920-1980. Katalog der Ausstellung im Centre Pompidou. Paris, 1980.
- Demetz, Peter: Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen. München, 2.Aufl.1966.
- Dreissiger Jahre Schweiz. Ein Jahrzehnt im Widerspruch. Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich. Zürich, 1981.
- Ederer, Hannelore: Die literarische Mimesis entfremdeter Sprache: Zur sprachkritischen Literatur von Heinrich Heine bis Karl Kraus. Köln, 1979.
- Engelsing, Rolf: Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft. Stuttgart, 1973.
- Ermatinger, Emil: Gottfried Kellers Leben.
Zürich, 8.Aufl.1950.
- Ernst, Fritz: Wilhelm Tell. Blätter aus seiner Ruhmesgeschichte.
Zürich/Berlin, 1936.
- Fehr, Karl: Tells Tat und Sühne in Gotthelfs Erzählung "Der Knabe des Tell".
In: Jahrbuch der literarischen Vereinigung Winterthur 1945, S.56-92.

- Fischer, Jens Malte: Karl Kraus. Studien zum "Theater der Dichtung" und zum Kulturkonservatismus. Kronberg/Ts., 1973.
- Fontane, Theodor: Werke, Schriften, Briefe. Hg.v.v.W.Keitel und H.Nürnberg. München, 2. Aufl. 1970ff.
- Frei, Daniel: Das Nationalbewusstsein. Seine Förderung nach dem Zusammenbruch der Alten Eidgenossenschaft 1798. Zürich, 1964.
- Frisch, Max: Wilhelm Tell für die Schule. Frankfurt a.M., 7. Aufl. 1974. (=suhrkamp taschenbuch 2)
- Goethe, Johann Wolfgang: Werke in 14 Bänden (Hamburger Ausgabe). Hamburg, 5. Aufl. 1960.
- Gotthelf, Jeremias: Sämtliche Werke in 24 Bänden und 17 Ergänzungsbänden. Hg.v.v.R.Hunziker und H.Blösch. Erlenbach/Zürich 1911ff.
- von Greyerz, Otto: Schillers "Wilhelm Tell". Verglichen mit zeitverwandten dramatischen Bearbeitungen desselben Stoffes. In: Feuille Centrale. Organe Officiel de la Societé de Zofingen. 25.Jg.1885, Nr.7, 8, 9.
- Grimm, Gunter: Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. München, 1977. (=UTB 691)
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Darmstadt/Neuwied, 10. Aufl. 1979. (=Slg. Luchterhand 25)
- Habermas, Jürgen und Luhmann, Niklas: Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie - Was leistet die Systemforschung? Theorie-Diskussion. Frankfurt a.M., 1971.
- Hagen, Wolfgang: Die Schillerverehrung in der Sozialdemokratie. Zur ideologischen Formation proletarischer Kulturpolitik vor 1914. Stuttgart, 1977. (=Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 9)
- Hamann, Richard und Hermand, Jost: Gründerzeit. München, 1971. (=Epochen Deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd.1)
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: "Die Weltgeschichte ist das Weltgericht". Zur Aktualität von Schillers ästhetischer Geschichtsdeutung. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 20/1976, S.255-277. [zit. als "Schiller"]
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt a.M., 1981. (=suhrkamp taschenbuch 693) [zit. als "Schweigen"]
- Heinemann, Franz: Tell-Iconographie. Wilhelm Tell und sein Apfelschuss im Lichte der bildenden Kunst eines halben Jahrtausends. Luzern/Leipzig, 1902.

- Helmers, Hermann: Die Verfremdung als epische Grundtendenz im Werk Raabes. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1963, S.7-30.
- Hildt, Friedrich: Gottfried Keller. Literarische Verheissung und Kritik der bürgerlichen Gesellschaft im Romanwerk. Bonn, 1978.
- Hittenkofer: Vergleichende architektonische Formenlehre. Eine populäre Darstellung zur Formenkenntnis der wichtigsten Baustilperioden. Zum Gebrauch für Bauhandwerker, angehende Architekten und technische Lehranstalten. Leipzig, 1877.
- Hohle Gasse, Eigentum der Schweizer Schuljugend. Geschichtliches über die alte und neue Gasse. Ansprache von Bundesrat Philipp Etter bei der Einweihung. Küssnacht a.R., 1937.
- Inclin, Meinrad: Jugend eines Volkes. Horw/Leipzig, 2. Aufl. 1933. Zürich, 1948.
- Jauss, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a.M., 3. Aufl. 1973. (=edition suhrkamp 418) [zit. als "Literaturgeschichte als Provokation"]
- Jauss, Hans Robert: Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur. In: Poetica 7(1975), S.325-344. [zit. als "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur"]
- Jaussi, Ueli: Der Dichter als Lehrer. Zur parabolisch-didaktischen Struktur von Gotthelfs Erzählen. Bern/Stuttgart, 1978.
- Jeziorkowski, Klaus: Literarität und Historismus. Beobachtungen zu ihrer Erscheinungsform im 19. Jahrhundert am Beispiel Gottfried Kellers. Heidelberg, 1979.
- Jost, François: Le thème de Guillaume Tell dans la Littérature Française du XVIIIe siècle. In: Actes du IIIe congrès national de littérature comparée. Dijon, 1959, S.137-159.
- Jürgens, Martin: Robert Walser. Die Krise der Darstellbarkeit. Untersuchungen zur Prosa. Kronberg/Ts., 2. Aufl. 1973.
- Kafitz, Dieter: Die Kritik am Bildungsbürgertum in Fontanes Roman "Frau Jenny Treibel". In: Zeitschrift für dt. Philologie 92 (1973) (Sonderheft Theodor Fontane), S.74-101.
- Kaiser, Gerhard: Idylle und Revolution in "Wilhelm Tell". In: G.K.: Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien. Göttingen, 1978, S.167-205.
- Kaiser, Gerhard R.: Proust, Musil, Joyce. Zum Verhältnis von Literatur und Gesellschaft am Paradigma des Zitats. Frankfurt a.M., 1972.

- Kausch, Karl Heinz: Das Politische als Kunstform in Schillers Schauspiel "Wilhelm Tell".
In: Nationalismus in Germanistik und Dichtung. Dokumentation des Germanistentages in München 1966, hg.v.B.v.Wiese und R.Heuss. Berlin, 1967, S.285-304.
- Keller, Gottfried: Sämtliche Werke. Hg.v.J.Fränkell und C.Helbling. Bern/Leipzig, später Erlenbach/Zürich, 1926ff.
- Keller, Gottfried: Gesammelte Briefe. Hg.v.C.Helbling. Bern, 1950ff.
- Kern, Peter Chr.: Textproduktionen. Zitat und Ritual als Sprechhandlungen.
In: Textgrammatik. Beiträge zum Problem der Textualität. Hg.v.M.Schecker und P.Wunderli. Tübingen, 1975, S.186-213.
- Klopfenstein, Eduard: Erzähler und Leser bei W.Raabe. Untersuchungen zu einem Formelement der Prosaerzählung. Diss., Bern, 1969.
- Kohlschmidt, Werner: Tells Entscheidung.
In: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959, hg.v.B.Zeller, Stuttgart, 1961, S.87-101.
- Kraft, Werner: Das Ja des Neinsagers. Karl Kraus und seine geistige Welt. München, 1974.
- Kraus, Karl: Die Fackel. Jg.1-37, 1899-1936. Photomech. Reprint, hg.v.H.Fischer.
[zit. als "F"]
- Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Hg.v.H.Fischer. München, 1957. (=Werke Bd.5)
[zit. als "LT"]
- Kraus, Karl: Die dritte Walpurgisnacht. Hg.v.H.Fischer. München, 3.Aufl.1965. (=Werke Bd.1)
[zit. als "W"]
- Kriesi, Hans Max: Gottfried Keller als Politiker. Frauenfeld/Leipzig, 1918.
- Labhardt, Rico: Wilhelm Tell als Patriot und Revolutionär 1700-1800. Wandlungen der Tell-Tradition im Zeitalter des Absolutismus und der Französischen Revolution. Basel, 1947.
- Lang, Paul: Die Schweizerischen Tellspiele. London, 1924.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1960.
- Lieburg, Max Eduard: Hüter der Mitte. Zürich/Leipzig, 1934.
- Link, Hannelore: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart, 1976. (=Urban TB 215)

- Lippuner, Heinz und Mettler, Heinrich: Schillers "Tell" - für die Schule neu gesehen. Düsseldorf, 1980.
- Loos, Adolf: Sämtliche Schriften, Band I. Hg.v.F.Glück. Wien/München, 1962.
- Loosli, Carl Albert: Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass. (4 Bde.) Bern, 1921ff.
- Ludwig, Albert: Schiller und die deutsche Nachwelt. Von der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien gekrönte Preisschrift. Berlin, 1909.
- Mäder, Paul: Gotthelfs historische Novellistik und ihre Quellen. Bern, 1932.
- Mandelkow, Karl Robert: Probleme der Wirkungsgeschichte.
In: Jahrbuch für internationale Germanistik, Jg.II/1, 1970, S.71-84.
[zit. als "Probleme der Wirkungsgeschichte"]
- Mandelkow, Karl Robert: Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers. Bd.I, 1773-1918. München, 1980.
[zit. als "Goethe in Deutschland"]
- Mandelkow, Karl Robert: Rezeptionsgeschichte als Erfahrungsgeschichte. Vorüberlegungen zu dem Versuch einer Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland.
In: Studien zur Goethezeit. E.Trunz zum 75.Geburtstag. Hg.v.H.J.Mähl und E.Mannack. Heidelberg, 1981, S.153-176.
(=Beihefte zum Euphorion H.18)
[zit. als "Rezeptionsgeschichte als Erfahrungsgeschichte"]
- Marchi, Otto: Schweizer Geschichte für Ketzer oder Die wunder-same Entstehung der Eidgenossenschaft. Bern, 2.erw.Aufl.1981.
- Martini, Fritz: Wilhelm Tell, der ästhetische Staat und der ästhetische Mensch.
In: Worte und Werte. Festschrift B.Markwardt, Berlin, 1961, S.253-275.
- von Matt, Peter: Der Monolog.
In: Beiträge zur Poetik des Dramas, hg.v.W.Keller. Darmstadt, 1976, S.71-90.
- Mayer, Hans: Schillers Nachruhm.
In: Etudes Germaniques, 1959, S.374-385.
- Mayröcker, Friederike: Die Versatzstücke oder: So hat dieser Tag doch noch einen Sinn gehabt.
In: F.M.: Ein Lesebuch. Hg.v.G.Lindemann. Frankfurt a.M., 1979. (=suhrkamp taschenbuch 548).
- Mellinghoff, Frieder: (Hg.): Plakatanschlag für Schiller. Theaterplakate deutschsprachiger Bühnen. Mit einer Einführung von C.Naumann. Dortmund, 1980.
(=Die bibliophilen Taschenbücher 165)
- Merz, Elsbeth: Tell im Drama vor und nach Schiller. Diss, Bern, 1925.

- Meyer, Herman: Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Stuttgart, 2.Aufl.1967.
- Mittenzwei, Ingrid: Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen. Bad Homburg/Berlin/Zürich, 1970.
- Morax, René: Tell. Drame avec choeurs en 4 actes. Musique de Gustave Doret. Lausanne, 1914.
- Mühlestein, Hans (zus. mit G.Schmidt): Ferdinand Hodler 1853-1918. Sein Leben und sein Werk. Erlenbach/Zürich, 1942.
- Müller, Oskar: Das Problem der Sentimentalität in Gotthelfs historischen Novellen. Diss., Bern, 1969.
- Müller-Guggenbühl, Fritz: Die Gestalt Wilhelm Tells in der modernen schweizerischen Dichtung. Diss., Zürich, 1950.
- Muschg, Adolf: Gottfried Keller. München, 1977.
- Muschg, Walter: Schiller - Die Tragödie der Freiheit. In: Schiller. Reden im Gedenkjahr 1959, hg.v.B.Zeller, Stuttgart, 1961, S.218-239. Umgearbeitet zu: Schiller ohne "Wilhelm Tell". In: W.M.: Studien zur tragischen Literaturgeschichte. Bern/München, 1965, S.84-104.
- Neumann, Peter Horst: Das Eigene und das Fremde. Ueber die Wünschbarkeit einer Theorie des Zitierens. In: Akzente 27 (1980), S.292-305.
- Nellers, Norbert (Hg.): Schiller - Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland. Bd.1: Frankfurt a.M., 1970. Bd.2: München, 1976.
- Ott, Arnold: Dichtungen. Bd.1 der Gesamtausgabe, hrsg.v.K.E.Hoffmann. Bern-Bümpliz, 1945.
- Parsons, Talcott: Das System moderner Gesellschaften. Uebers. v. H.W.Franz. München, 1972.
- Passavant, Rudolf von: Zeitdarstellung und Zeitkritik in Gottfried Kellers "Martin Salander". Bern, 1978.
- Pestalozzi, Johann Heinrich: Sämtliche Werke. Hg.v.A.Buchenau, E.Spranger, H.Stettbacher. Bern/Leipzig, 1927ff.
- Pestalozzi, Johann Heinrich: Sämtliche Briefe. Hg.v.E.Dejung und H.Stettbacher. Zürich, 1946ff.
- Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Im Auftrag der Braunschweigischen wissenschaftlichen Gesellschaft hrsg.v.K.Hoppe. Freiburg/Braunschweig, 1951ff.
- Rapp, Uri: Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theater-soziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion. Darmstadt/Neuwied, 1973. (=Slg. Luchterhand 116)
- Rauch, M.Beda: Philologie und philologische Anspielung im Werk Wilhelm Raabes. Diss., München, 1971.
- Reese, Walter: Literarische Rezeption. Stuttgart, 1980. (=Slg. Metzler 194)

- Riha, Karl: Durch diese hohle Gasse muss er kommen, es führt kein anderer Weg nach Küsnacht. Zur deutschen Klassiker-Parodie. In: German.-Roman. Monatsschrift 54 (1973), S.320-342.
- Rochholz, Ernst Ludwig: Tell und Gessler in Sage und Geschichte. Heilbronn, 1877.
- Rodi, Frithjof: Anspielungen. Zur Theorie der kulturellen Kommunikationseinheiten. In: Poetica 7 (1975), S.115-134.
- Ruppelt, Georg: Schiller im nationalsozialistischen Deutschland. Der Versuch einer Gleichschaltung. Stuttgart, 1979.
- Sander, Emil: Gesellschaftliche Struktur und literarischer Ausdruck. Ueber "Die letzten Tage der Menschheit" von Karl Kraus. Königstein/Ts., 1979.
- Sautermeister, Gert: Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen. Stuttgart, 1971.
- Saxer, Johann Ulrich: Gottfried Kellers Bemühungen um das Theater. Ein Beitrag zur Problematik des deutschen Theaters im späteren 19.Jahrhundert. Diss., Zürich, 1957.
- Schenda, Rudolf: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910. Frankfurt a.M., 1970.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Hg.v.H.Koopmann, Einführung v.B.v.Wiese (Winkler-Ausgabe). München, 1978.
- Schiller, Friedrich: Briefe. Hg. und mit Anmerkungen versehen von F.Jonas (7 Bde.). Stuttgart/Leipzig/Berlin/Wien, 1892ff. [zit. als "Jonas"]
- Schiller, Friedrich: Wilhelm Tell. Schauspiel in fünf Aufzügen. Hg.v.G.Duttweiler. Zürich, 1941. [zit. als "Tell 1941"]
- Schillerfeiern:
- Schiller-Denkmal, hg.v.K.Tropus. Volksausgabe, 2 Bde. Berlin, 1860.
 - Gedenk-Blätter aus der Schillerfeier im Aargau am 10.11. 1859. Im Auftrage der Erziehungs-Direktion dieses Kantons zusammengestellt. Lenzburg, 1860.
 - Die Schiller-Feier in Genf. Nebst einem Nachtrag enthaltend die diesjährige Todtenfeier für Robert Blum. Genf, 1859.
 - Album der Schiller-Feier im Rütli und am Mythenstein 1859 und 1860. Beilage: Festreden bei der Enthüllungsfeier des Schillerdenkmales am Mythenstein beim Rütli Sonntags den 21.Okt.1860. Schwyz, 1860.
 - Schiller - Reden im Gedenkjahr 1959.Hg.v.B.Zeller. Stuttgart, 1961.

- Schmid, Karl G.: Unser Tell. Ein Wort zur Besinnung in ernsten Zeiten. Hrsg.v.d.freisinnigen Partei der Stadt Zürich. Zürich, 1950.
- Schmidt, Josef: Friedrich Schiller: "Wilhelm Tell". Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart, 1969. (=Reclam 8102)
- Schoeck, Paul: Tell. Schauspiel in drei Akten in Schwyzer Mundart. Aarau, 1923.
- Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung, Bd.2. Zürich, 1940.
- Schweizer, Urs: Feier des Festes. Das Fest in der Dichtung Gottfried Kellers. Diss., Zürich, 1973.
- Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser. Frankfurt/Zürich, 2.Aufl.1977. (=bibliothek suhrkamp 554)
- Spies, Bernhard: Behauptete Synthesis. Gottfried Kellers Roman "Der grüne Heinrich". Bonn, 1978.
- Spitteler, Carl: Aesthetische Schriften. Lachende Wahrheiten in erweiterter Folge. Hrsg.v.W.Stauffacher. Zürich, 1947. (=Gesammelte Werke Bd.7)
- Stadler, Edmund: Friedrich Schillers "Wilhelm Tell" und die Schweiz. Bern, 1960.
- Staiger, Emil: Friedrich Schiller. Zürich, 1967.
- Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19.Jahrhundert. Frankfurt a.M., 1974. (=suhrkamp taschenbuch 179)
- Stremmel, Jochen: "Dritte Walpurgisnacht". Ueber einen Text von Karl Kraus. Bonn, 1982.
- Stückrath, Jörn: Historische Rezeptionsforschung. Ein kritischer Versuch zu ihrer Geschichte und Theorie. Stuttgart, 1979.
- Stunzi, Lilly: Tell - Werden und Wandern eines Mythos. Bern, 1973.
- Suter, Beat: Arnold Winkelried, der Heros von Sempach. Die Ruhmesgeschichte eines Nationalhelden. Diss., Zürich, 1977.
- Svensson, Arnold: Anspielung, Stereotyp und Konversationsimplikation. In: Papiere zur Linguistik 15 (1977), S.40-59.
- Thalheim, Hans-Günther: Notwendigkeit und Rechtllichkeit der Selbsthilfe in Schillers "Wilhelm Tell". In: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft (Weimar), 18 (1956), S.216-257.
- Turk, Horst: Pragmatismus und Pragmatik. Zur handlungstheoretischen Interpretation einer dramatischen Szene. In: Handeln, Sprechen und Erkennen. Zur Theorie und Praxis der Pragmatik. Hrsg.v.G.Sasse und H.Turk. Göttingen, 1978, S.140-194. (=kl. Vandenhoeck-Reihe 1447)
- Turner, David: Kaffee oder Milch? Das ist die Frage: Zu einer Szene aus Fontanes "Frau Jenny Treibel". In: Fontane-Blätter Bd.3, Heft 2 (1974), S.153-159.

- Ueding, Gert: Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition. Tübingen, 1971. [zit. als "Schillers Rhetorik"]
- Ueding, Gert: Wilhelm Tell. In: Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Hrsg.v.W.Hinderer. Stuttgart, 1979, S.271-293. [zit. als "Tell"]
- Utz, Peter: Der Schwerkraft spotten. Spuren von Motiv und Metapher des Tanzes im Werk Robert Walsers. Erscheint in: Schiller-Jahrbuch, 1984.
- Voigt, Günther: Die wiederholte Bezugnahme auf Schillers "Wilhelm Tell" in Fontanes "Frau Jenny Treibel" [...]. In: Fontane-Blätter Bd.3, Heft 3 (1974), S.236f.
- Wagner, Karl: Herr und Knecht. Robert Walsers Roman "Der Gehülfe". Wien, 1980.
- Walser, Martin: Ueber den Unerbittlichkeitsstil. Zum hundertsten Geburtstag von Robert Walser. In: Akzente 3, Juni 1978, S.203-223.
- Walser, Robert: Das Gesamtwerk. Hrsg.v.J.Greven. Genf/Hamburg, 1966ff.
- Weber, Veit [eigentlich G.Ph.L.Wächter]: Wilhelm Tell. Ein Schauspiel. Berlin, 1925.
- Widmann, Wilhelm: Wilhelm Tells dramatische Laufbahn und politische Sendung. Berlin, 1925.
- Wienbarg, Ludolf: Aesthetische Feldzüge. Berlin/Weimar, 1964.
- Wiener Fassaden des 19.Jahhunderts. Hrsg. durch die kunsthistorische Arbeitsgruppe GeVAG. Wien/Köln/Graz, 1976.
- Zelger, Franz: Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19.Jahrhundert. Zürich, 1973.
- Zimmermann, Bernhard: Literaturrezeption im historischen Prozess. Zur Theorie einer Rezeptionsgeschichte der Literatur. München, 1977.
- Nachträge:
Folgende Werke sollen hier noch erwähnt werden, obwohl sie nach Abschluss der Arbeit erschienen sind und deshalb nicht mehr eingearbeitet und diskutiert werden konnten:
- Koopmann, Helmut: Schiller-Forschung 1970-1980. Ein Bericht. Marbach a.Neckar, 1982. [verzeichnet und kommentiert sämtliche Schiller-Literatur im angegebenen Zeitraum]

Mettler, Heinrich, und Lippuner, Heinz: "Tell" und die Schweiz - die Schweiz und "Tell". Ein Schulbeispiel für die Wirkkraft von Schillers "Wilhelm Tell", ihre Voraussetzungen und ihre Folgen. Thalwil, 1982.

[eine scheinbar parallele Untersuchung, die jedoch völlig andere Schwerpunkte setzt: didaktische Umsetzbarkeit und die Aufführungspraxis stehen im Vordergrund, während eine eingehendere Auseinandersetzung mit der literarischen "Tell"-Rezeption - mit Ausnahme von Keller und Frisch - nicht stattfindet]

Wittkowski, Wolfgang (Hrsg.): Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen, 1982.

Darin wären folgende Beiträge für die Fragestellung dieser Arbeit von besonderem Interesse:

Dieter Borchmeyer: Altes Recht und Revolution. Schillers "Wilhelm Tell" (S.69-111).

Michael Böhler: Die Zuschauerrolle in Schillers Dramaturgie. Zwischen Aussendruck und Innenlenkung (S.273-293).

Dank

Dieses Buch ist die leicht überarbeitete Fassung einer Dissertation, die im Sommer 1982 von der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern auf Antrag von Prof.C.L.Hart Nibbrig (nun Universität Lausanne) angenommen worden ist. Ihm danke ich für ein anregendes, reiches Germanistikstudium und für seine grosszügige Betreuung dieser Arbeit. Ferner danke ich für historische Hinweise Prof. H.U.Jost (Universität Lausanne), für die Begutachtung der Arbeit Prof.H.Thomke (Universität Bern).

Die Entstehung dieser Arbeit haben gute Gespräche begleitet: Ich danke meinen Eltern für ihre offene Auseinandersetzung mit dem "Tell"-Bild einer neuen Generation, und meinen Freunden an der Universität, besonders Rudolf Käser und Dominik Müller, für anregende Diskussionen. Schliesslich danke ich Ursula: sie hat, sozusagen als Hedwig und Stauffacherin gleichzeitig, mit Gespräch und Geduld eine Arbeit unterstützt, die sonst allzu sehr ein Monolog gewesen wäre.