

Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm

Der theatralische Effekt im Drama *Wilhelm Tell*

Lukas Eller

Abstract

Friedrich Schiller beschreibt sein Drama *Wilhelm Tell* in einem Brief als besonders effektiv auf der Theaterbühne. Anhand etablierter Konzepte wie der ‚Theatralität‘ von Rudolf Münz und den ‚Szenischen Vorgängen‘ von Andreas Kotte geht der Beitrag der Frage nach, wie Schiller zu dieser Einschätzung kam. Es zeigt sich, dass Schiller den Bühnenraum in seinem Text stärker strukturiert und mit metaphorisch aufgeladenen Bühnenelementen bestückt, die dem grundlegenden „Als-ob-Prinzip“ des Theaters nach Erika Fischer-Lichte ähneln. Zudem finden auch innerhalb der Diegese ‚Szenische Vorgänge‘ statt, oft in Form von Ritualen, deren theatrale Wirkung durch eine Präsentation auf der Bühne noch verstärkt wird. Darüber hinaus entfalten chorisch intonierte Passagen innerhalb der Rituale eine Wirkung, die Schiller bereits für seine „Schaubühne als moralische Anstalt“ imaginierte. Dennoch fällt auf, dass sich das Stück kaum auf den aktuellen Spielplänen wiederfindet. Die Abwesenheit kann allerdings mit einem hohen Personal- und Materialaufwand sowie einer stark regionalen Fixierung auf die Schweiz erklärt werden.

Keywords: Friedrich Schiller, Wilhelm Tell, Theatralität

Empfohlene Zitierweise: Eller, Lukas (2025). Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm. Der theatralische Effekt im Drama *Wilhelm Tell*. UR: Das Journal, 5(1), S. 21-33. DOI: <https://doi.org/10.48646/ur.20250502>

Lizenziert unter der CC-BY-ND 4.0 International Lizenz.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Theater mit großem Effekt?

Nur wenige Wochen nach der Uraufführung seines *Wilhelm Tell* am Weimarer Theaterhaus bemerkt Friedrich Schiller in einem Brief an seinen Freund Christian Gottfried Körner:

Der Tell hat auf dem Theater einen größern Effect als meine andern Stücke, und die Vorstellung hat mir große Freude gemacht. Ich fühle, daß ich nach und nach des theatralischen mächtig werde.
(Schiller, 1980, S. 383)

Wilhelm Tell ist vor seinem frühen Tod eines der letzten dramatischen Werke des Autors. Gleichwohl Schiller zu diesem Zeitpunkt bereits ein gefeierter und erfahrener Dramatiker war, scheint es erstaunlich, dass er ein solches Urteil erst relativ spät und ausgerechnet bei diesem Stück fällt. Werke wie *Die Räuber*, *Kabale und Liebe* oder das klassische Drama *Maria Stuart* liegen da schon Jahre, teils Jahrzehnte zurück und haben allesamt große Erfolge eingefahren. Was meint Schiller, wenn er dem Drama – im Unterschied zu seinen anderen – besondere Theatralität zuspricht? Auch Peter-André Alt erwähnt in seiner Schiller-Biografie das „vitale Theaterkalkül [...], das das Drama beherrscht“ (Alt, 2009, S. 566). Woran lässt sich dieses festmachen? Was macht *Wilhelm Tell* besonders wirksam auf der Theaterbühne?

Diesen Fragen soll im Zuge des vorliegenden Beitrags nachgegangen werden. Dabei wird zunächst der grundlegende Unterschied zwischen Drama und Theater entscheidend sein, der die Basis für eine anschließende Untersuchung des Textes bildet. Diese werden im Folgenden in zwei räumliche Abschnitte gegliedert: In einem ersten Abschnitt bleiben wir in den Grenzen des Bühnengeschehens und wenden den Blick auf die innerdiegetischen Objekte und Handlungen, welche die Bühnenhandlung strukturieren und prägen. Erst danach soll der Blick auf den gesamten Theatersaal ausgeweitet und auch die (stille) Kommunikation zwischen Bühne und Publikum in die Untersuchung mit einbezogen werden.

Drama um Theater

Das Drama, seit Goethes wirkmächtiger Einteilung eine der drei ‚Naturformen‘ der Dichtung, wird oft direkt mit dem Theater verknüpft. Dramen sind Theaterstücke und damit für eben dieses geschrieben. Allerdings ist die Rezeptionssituation klassischer Dramen gerade heute, aber auch teilweise schon in der Zeit der Veröffentlichung eine andere. Manfred Pfister weist in seinem Einführungswerk darauf hin, dass beispielsweise in Schulen „aus kultursoziologischen Gründen Dramen – zumindest nicht-triviale – häufiger lesend als im Theater rezipiert werden“ (Pfister, 2001, S. 34). Ein Drama ist zuerst einmal das, ein Text, wenn auch einer, den spezielle Eigenschaften auszeichnen, die ihn für eine theatrale Aufführungssituation brauchbarer machen als die eines Romans. Dieser muss vor einer Aufführung die Umwandlung in eine „Bühnenfassung“, eine „Dramatisierung“ durchlaufen, bevor er als Grundlage für einen Theaterabend genutzt werden kann. „Dramatische Texte unterscheiden sich [...] von episch-narrativen dadurch, daß sie durchgehend im Modus der Darstellung stehen, daß nirgends der Dichter selbst spricht“ (Pfister, 2001, S. 20). Diese Abwesenheit einer Erzählinstanz, welche die rohe Handlung durch ihre Augen schildert und

damit umformt, macht das Drama nutzbar als Textbuch und Ablaufplan eines Theaterabends. Es bleibt aber genau das: eine Möglichkeit. Ein Drama ist nicht unvollkommen ohne eine theatrale Aufführung. Und so kommen zahlreiche dramatische Texte ohne das Theater aus. Sie werden beispielsweise als Lesedramen in gedruckter Form veröffentlicht. Die Verbindung der beiden Medien liegt dennoch nahe.

Theater ist Handlung, allerdings nicht mehr auf Papier, sondern im Raum. „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist“ (Brook, 1983, S. 9). Peter Brook formuliert seine Theaterdefinition um diesen leeren Raum herum. Dabei ist wichtig zu beachten, dass es sich um einen physischen Raum handelt, in dem eine Entität eine Handlung vollführt und von einer anderen Entität dabei beobachtet wird.¹ Dieser Raum ist also zentral. Gehen wir nun weiter zur Handlung. In Brooks Definition stellt die Handlung eine Bewegung dar, ein Gehen durch den Raum. Jede Handlung, die beobachtet wird, könnte somit als Theaterhandlung verstanden werden. Da uns dies im Kontext dieses Textes jedoch nicht weiterbringt, wollen wir diese Vorstellung einer omnipräsenten „Theatererei“ durch zwei weitere Definitionen aufbrechen und differenzieren.

Zunächst sei an dieser Stelle Rudolf Münz und sein Konzept der „Theatralität“ (Münz, 1998, S. 70) genannt. Dieses versucht, das Verhältnis zwischen „strukturellen Typen von Theater“ (Münz, 1998, S. 69) einer Epoche zu beschreiben. Gegenüber stehen sich dabei das Theater als Inbegriff des Kunsttheaters, welches auf Bühnen in festgelegten Aufführungen stattfindet, und das in doppelte Anführungszeichen gesetzte „Theater“ welches für Schauprozesse, Rollenspielanleihen und Ähnliches im Alltag steht, man denke an dieser Stelle beispielsweise an die höfische Etikette des absolutistischen Hofstaates, aber auch die Rollen Kassierer*in und Kund*in an der Supermarktkasse. Ohne zu tief in diesen theoretischen Text einzusteigen, lässt sich eindeutig sagen, dass manche Handlungen mehr, beziehungsweise anders Theater sein können als andere.

Andreas Kotte, dessen theoretische Überlegungen dies weiterführen, nennt diese Handlungen auf der Theaterbühne „Szenische Vorgänge“ und schreibt ihnen zwei Eigenschaften zu: hervorgehoben und konsequenzvermindert (Kotte, 2005, S. 15). Gerade die Eigenschaft der Hervorhebung lässt sich hier weiter graduell unterscheiden. Redet eine Person nur lauter oder ist sie zusätzlich mit einem Mikrofon ausgestattet, steht auf einer Bühne, wird durch Plakate angekündigt und auf Videoleinwände überlebensgroß projiziert? Vorgänge – von den alltäglichen bis zu den szenischen – lassen sich in ein Spektrum einordnen, von wenig bis hoch theatral.

Kehren wir nun zurück zu Schiller. Die einleitend angeführten, theatertheoretischen Überlegungen sollen uns als Werkzeuge dienen, den Text auf seine Theatralität hin zu

¹ Das Prinzip des physischen Theaterraumes wird in der Gegenwart durch Inszenierungen in digitalen und virtuellen Räumen immer mehr infrage gestellt. Auch die physische Gleichzeitigkeit ist durch vorausgezeichnete Inszenierungen, die an der Grenze zu Filmen angesiedelt sind, keine Bedingung mehr für die Definition einer Theaterhandlung. Da dieser Beitrag jedoch Schillers intendierte Theaterpraxis zum Thema hat und der *Wilhelm-Tell*-Text auf Grundlage dieser untersucht werden soll, wird an dieser Stelle der aktuelle Diskurs aus der Theaterwissenschaft vernachlässigt.

untersuchen. Denn bereits der Lesetext des Dramas ist durch eine Handlungsorientierung und die Verwendung bestimmter Gegenstände stark auf eine Bühnensituation hin konzipiert. Besonders dem Nebentext wird in unserer Analyse dabei eine große Rolle zukommen.

Theatralität im Dramentext

„Im Vordergrund Bäume, in der Tiefe der Hut auf einer Stange“ (Schiller, 2014, S. 67). Dieser Hut auf der Stange tritt in *Wilhelm Tell* das erste Mal in der dritten Szene des dritten Aufzuges auf und sofort lässt sich ein Unterschied bemerken. Schiller strukturiert mit seinem einleitenden Nebentext den Raum. War es in *Maria Stuart* zu Beginn noch „Im Schloss zu Fotheringhay – Ein Zimmer“ (Schiller, 2015, S. 5), haben wir hier eine klare Vorstellung des vom Autor imaginierten Bühnenraumes. Schiller strukturiert seinen Raum sogar in die Tiefe hinein, macht ihn weit und hebt so die räumliche Dimension der Theaterbühne umso mehr hervor. Es ist eine Verschiebung der Aufmerksamkeit zu beobachten. Der einleitende Nebentext, der das Szenenbild in *Maria Stuart* beschreibt, ist austauschbar: Ein Zimmer. Weitere Informationen zur Topografie werden nicht geliefert. Der Fokus liegt auf den Figuren, ihren moralischen und philosophischen Positionen, dem Austausch ihres Gedankenguts.

In *Wilhelm Tell* hingegen entwirft Schiller tatsächliche Szenerien. Oft komponiert er sie bis in die Tiefe hinein, lässt „im Hintergrund [...] eine Veste bauen“ (Schiller, 2014, S. 18) oder „WALTHER und WILHELM in der Tiefe spielen“ (Schiller, 2014, S. 58). Hier ist es nun der Hut auf der Stange, der die Szenerie zentral strukturiert. Schon mit der ersten Figurenrede findet sich ein weiterer Unterschied, denn der Hut ist nicht bloß Szenerie, er bestimmt die Handlungen der Figuren in der Szene. „Wir passen auf umsonst. Es will sich niemand Heran begeben und dem Hut sein‘ Reverenz Erzeigen.“ (Schiller, 2014, S. 67) Klar wird, das Szenenbild ist nicht nur der Raum, in dem das Schauspiel vollzogen wird, es tritt als Akteur in das Bühnengeschehen ein. Dem Raum wird eine Regel auferlegt. Eine Verbeugung in Richtung des Hutes hat zu erfolgen. Für die Einhaltung dieser Handlung zu sorgen, sind die Wachen platziert. Als nun „TELL mit der Armbrust [...] den KNABEN an der Hand führend“ (Schiller, 2014, S. 68) auftritt und sie „an dem Hut vorbei gegen die vordere Szene“ gehen „ohne darauf zu achten“ (Schiller, 2014, S. 68), ist dies nicht nur eine Handlung des Gehens, sondern die Verweigerung der vorher etablierten Regel. Anders als ein beliebiges Zimmer in *Maria Stuart* ist die spezielle Struktur des Raumes hier unabdingbar für die entstehende Handlung. Der physische Raum des Theaters wird notwendig. Der Regelbruch, der durch die Handlung im Raum entsteht, stößt den weiteren Handlungsverlauf erst an. Anders gesagt, ohne den Hut auf der Stange hätte der Apfelschuss nicht stattgefunden.

Rücken wir als nächstes den Hut in den Fokus, dessen Besonderheit die Regel überhaupt legitimiert. Es handelt es sich eben nicht, wie noch im einleitenden Nebentext durch einen unbestimmten Artikel suggeriert, um einen beliebigen Hut, es ist der Hut des Landvogts: „Da hängt der Landvogt“ (Schiller, 2014, S. 68). Gerade diese Formulierung offenbart eine weitere Dimension, welche die Theatralität dieses Objektes ausmacht. Wichtig ist dabei eine weitere zentrale Theatereigenschaft: die Als-ob-Handlung (Fischer-Lichte/Roselt, 2001, S. 243).

Abgeleitet von der Bedingung der Konsequenzverminderung nach Kotte, ergibt sich, dass im Theater etwas für alles stehen kann. Es ist die Grundlage der Schauspielerei. Tritt Schauspieler A auf die Bühne, legt er sein wirkliches Ich ab und verkörpert von da an beispielsweise Wilhelm Tell. Ein Stuhl kann ein Berg sein oder ein Tier, der Fantasie sind keine Grenzen gesetzt. Wer einen Theatersaal betritt, stimmt dieser Übereinkunft zu. Der Hut auf der Stange steht stellvertretend für seinen gesellschaftlich höher gestellten Träger und muss deshalb von den Vorbeigehenden mit Reverenz bedacht werden. Dass über die Funktion des Hutes in diesem Kontext eine Übereinkunft besteht, beweist ein Blick in die Geschichte. „Es handelt sich nicht [...] um einen schnöden Einfall des betreffenden Reichsvogts, sondern um ein Ritual mittelalterlicher Legalität“ (Frisch, 1971, S. 67).

[D]er auf einen Stab gepflanzte Hut oder Strohvisch [diente] dazu, die Anwesenheit des Königs symbolisch anzudeuten. Der Gebrauch, in dieser Weise oder durch Fahne, Kreuz oder Schwert den König, seinen Bann oder Frieden zu versinnbildlichen, dauerte das ganze Mittelalter hindurch fort und hat sich zum Teil bis zur Gegenwart erhalten [Anpassungen L. Eller] (Schröder, 1922, S. 511).

Schiller bringt mit dem Hut somit schon ein symbolisch aufgeladenes Objekt in das innerdiegetische Geschehen ein. Das Aufstellen des Geißlerhutes selbst ist bereits eine theatrale Handlung, die Szene funktioniert fast eins zu eins so, wie es später Peter Brook beschreibt. Eine Person oder eine Personengruppe, hier Tell und der Knabe, gehen durch den Raum und missachten dabei den Hut, verweigern also die Reverenz, was als Aktion gesehen werden kann. Diese Aktion wird von einer anderen Personengruppe, den beiden Wachen, beobachtet. Hier bricht jedoch die theatrale Illusion, da die ausgeführte Aktion Tells und seines Knaben eine starke Konsequenz nach sich zieht. Diese begrenzte Theatralität von Ritualen soll uns jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt beschäftigen.

Bleiben wir vorerst noch bei symbolischen Objekten. Innerhalb der Handlung erfährt der Hut auf der Stange eine Umdeutung.

Ob Schiller die antike Libertas-Tradition, nach der Ermordung des Tyrannen einen Filzhut als Freiheitszeichen auf einer Stange durch die Stadt zu tragen, kannte, sei dahingestellt, jedenfalls gibt er am Schluss seines Dramas diesem Symbol seine alte Bedeutung zurück. [...] Walter Fürst dekretiert seine neue Bedeutung, die tatsächlich seine viel ältere ist: „Der Tyrannei mußst’ er zum Werkzeug dienen, / Er soll der Freiheit ewig Zeichen sein!“ (Ueding, 1992, S. 21; Schiller, 2014, S. 113)

Auch in dieser Szene findet der Hut Anwendung im Bühnengeschehen. „Mädchen bringen den Hut auf einer Stange getragen“ (Schiller, 2014, S. 113). Die symbolische Umdeutung des Objektes findet hier darüber hinaus eine Übersetzung in seine Verwendung. Der fixierte Hut auf der Stange, Symbol der Kaiserlichen Macht, ausgeübt durch seinen Vertreter, wird entwurzelt und mobil. Die Dorfgemeinschaft bemächtigt sich wortwörtlich des Symbols und reißt es aus seinem ursprünglichen Kontext. Durch die neue Verwendungsart ändert sich auch die historische Bezugsfläche: „Die Bedeutung des Hutes auf der Stange als Freiheitssymbol ist aus der Französischen Revolution allgemein bekannt“ (Walser, 1955, S. 131).

Noch bevor der Hut auf der Stange das Bühnengeschehen strukturiert, findet ein anderes Objekt auf dem Platz in Altdorf Eingang in die Handlung. „Auf einer Anhöhe im Hintergrund sieht man eine Veste bauen, welche schon so weit gediehen, dass sich die Form des Ganzen darstellt“

(Schiller, 2014, S. 18) Wie schon bei dem Hut, ist auch hier die Veste nicht bloße Kulisse, sondern bestimmt die Handlung der Szene. „Alles ist in Bewegung und Arbeit“ (Schiller, 2014, S. 18). Die Bevölkerung des Dorfes wird für die Errichtung der Burganlage herangezogen. Schiller lässt hier die Szenerie in doppelter Weise sprechen. Einerseits ist da die Handlung selbst. Die Zwangsarbeit, die die Bevölkerung an der militärisch konnotierten Burganlage zu verrichten hat, verdeutlicht das Unterdrückungsverhältnis, in dem die Schweizer Bevölkerung steht. Gleichzeitig spricht die sich noch im Bau befindliche Veste Bände und eröffnet die Möglichkeit einer Gegenwehr. Die Herrschaft des Kaisers über das Volk der Schweizer ist eben nicht vollständig befestigt.

So eröffnet sich im finalen Aufzug die Möglichkeit, eine Revolution symbolisch auf die Bühne zu bringen, ohne sie tatsächlich zeigen zu müssen. Einen gewalttätigen Aufstand im Stile der bereits genannten Französischen Revolution zu inszenieren, ist nicht nötig, da das symbolische Objekt der Unterdrückung bereits etabliert wurde. Schiller bedient sich hier abermals der einfachsten, aber wirksamsten theatralischen Mittel. Zu Beginn der ersten Szene des fünften Aufzuges befindet sich noch „[i]m Hintergrund die Veste Zwing Uri mit dem noch stehenden Baugerüste“ (Schiller, 2014, S. 110). Doch als die Nachricht über die verjagten Feinde die ansässige Bevölkerung erreicht, entledigen sie sich auch symbolisch deren Herrschaft. „Sie stürzen sich von allen Seiten auf den Bau“ (Schiller, 2014, S. 111). „Man hört die Balken des Gerüstes stürzen“ (Schiller, 2014, S. 112). Sie „eilen mit Trümmern des Gerüstes über die Szene“ (Schiller, 2014, S. 113). Begleitet wird das Bühnengeschehen mit Freiheitsrufen.

Die hohe bildliche Aussagekraft der Szene wird bis in die jüngere Geschichte symbolisch genutzt. Ferdinand Piedmont geht auf zwei besonders einflussreiche Inszenierungen von *Wilhelm Tell* aus dem Jahr des Mauerfalls 1989 ein und zieht eine Verbindung des gewaltlosen Revolutionsgeschehens in der deutschen Wiedervereinigung zur Handlung des Stückes.

Es entbehrt jedenfalls nicht des Charakters einer historischen Merkwürdigkeit, daß der unblutigen deutschen Revolution vom November 1989 im März desselben Jahres die Premieren von zwei bedeutenden, mehr oder weniger politisch orientierten Tell-Inszenierungen vorausgingen. (Piedmont, 1995, S. 214)

Ein besonderes Indiz bilden für ihn dabei die Streichungen, die besonders Teile des fünften Aufzuges betrafen und somit den Inszenierungen einen größeren Fokus auf den Schweizer Befreiungskampf verliehen (Piedmont, 1995, S. 214/215). Den Berichten zufolge sei die Bühnenhandlung von einer sich steigernden Stimmung des Publikums begleitet worden, die final in einer Sprengung der Veste ihren Höhepunkt in Jubelrufen gefunden habe (Piedmont, 1995, S. 218). Vor dem Hintergrund der politisch herrschenden Lage ist dies mehr als glaubwürdig.

Und fast möchte man im unblutigen Verlauf der Ereignisse vom November 1989 und in der volksfestartigen Öffnung und Überwindung der Berliner Mauer, wie überhaupt im spezifischen Geist dieser gewaltlosen Volkserhebung eine Realisierung dessen sehen, was Schiller im "Tell" symbolhaft darstellt und als Naturrecht für jedes unterdrückte Volk einfordert. (Piedmont, 1995, S. 219)

Auch Piedmont betont am Ende seiner Ausführungen erneut die Symbolhaftigkeit der Handlungen in Schillers *Wilhelm-Tell*-Text. Indem Schiller Objekte wie den Hut oder die Veste in seinem Bühnenbild integriert, die im Grunde wie „Als-ob-Objekte“ Konzepte auf der Metaebene bildlich kodieren, nutzt er die besonderen bildgebenden Eigenschaften der Theaterbühne gegenüber den schriftlichen des Dramentextes, um diesen theatralischer zu machen. Dass diese spezielle Bildlichkeit mit ihrer hohen Symbolkraft Anwendung auf den Theaterbühnen findet, beweisen wegweisende Inszenierungen bis in die jüngere Geschichte. Doch neben den symbolhaften Objekten der Handlung finden sich auch theatrale Rituale im Bühnengeschehen.

In Schillers Theaterpraxis spielen Ritualinszenierungen schon deshalb eine große Rolle, weil sie dramaturgisch wichtige Momente der Handlung [...] akzentuieren können. Sie sind keineswegs an Erzählerfiguren auf der Bühne gebunden, sondern erscheinen in der Regel als Handlungen auf der Bühne. (Niefanger, 2020, S. 45)

Auch in *Wilhelm Tell* findet ein solches Ritual Eingang in das Bühnengeschehen. In der zweiten Szene des zweiten Aufzugs wird das Publikum Zeuge des Rütli-Schwurs, einem zentralen Ritual im Gründungsmythos der Schweiz. Barbara Stollberg-Rilinger definiert in ihrem Einführungswerk ein Ritual als eine Handlung, „die durch Standardisierung der äußeren Form, Wiederholung, Aufführungscharakter, Performativität und Symbolizität gekennzeichnet ist“ (Stollberg-Rilinger, 2013, S. 9). Besonders das Stichwort „Aufführungscharakter“ scheint für die Argumentation entscheidend.

Rituale [sind] als solche zeitlich, räumlich und sozial gekennzeichnet; das heißt, sie werden aus dem alltäglichen Handlungsfluss auf verschiedene Weise herausgehoben, symbolisch eingerahmt und zu bestimmten Anlässen demonstrativ aufgeführt. (Stollberg-Rilinger, 2013, S. 10)

Dieses „Herausgehobensein“, oder auch „Hervorgehobensein“, stellt die Nähe des Rituals zu einem Szenischen Vorgang, wie ihn Andreas Kotte beschreibt, heraus. Während dieser jedoch konsequenzvermindert bleibt, sind Rituale auf eine andere Weise performativ. „Sie sind wirkmächtig in dem Sinne, dass sie das, was sie darstellen, zugleich herstellen“ (Stollberg-Rilinger, 2013, S. 11/12).² Der Rütli-Schwur, der die Einheit des Schweizer Volkes beschwört, schafft diese durch seine Ausführung erst selbst. Der Bund der drei Stämme zu einer Volksgemeinschaft entsteht erst durch das Ritual.

Dramaturgisch muss Schiller hier die Schwierigkeit umgehen, dass die Handlung der Szene im Vergleich zur Apfelschuss-Szene oder der Ermordung des Landvogts eher undramatisch daherkommt. Aus diesem Grund legt er das Ritual des Rütli-Schwurs besonders theatral an. Das beginnt bereits bei der Platzierung der Charaktere.

Es wurde schon zuvor herausgearbeitet, dass das Bühnenbild in *Wilhelm Tell* von Schiller stark strukturiert und für das Bühnengeschehen nutzbar gemacht wird. Diese Strukturierung beschränkt sich allerdings nicht allein auf die sich im Bühnenbild befindenden Objekte. Auch die Position der auftretenden Figuren zueinander werden von Schiller stärker vorgegeben.

² Unter diesem Gesichtspunkt muss eine Missachtung der Darstellung, wie sie schon im Falle des Hutes auf der Stange Thema war, eine Konsequenz nach sich ziehen, da die Herstellung des Herrschaftsverhältnisses sonst scheitert. Der hervorgehobene Charakter des Rituals bleibt aber hier durch die räumlich erhobene Platzierung des Hutes bestehen.

Gerade in der Schwurszene ist die geometrische Figur des Kreises handlungsprägend. „Wohlan, so sei der Ring sogleich gebildet. [...] (...der Ring bildet sich um ihn [hier Reding] her,...)[...] STAUFFACHER (tritt in den Ring)“ [Anmerkung L. Eller] (Schiller, 2014, S. 46/47). Der Ring gilt hierbei als älteste mit theatralen Handlungen verknüpfte Versammlungsform.

Als örtlicher Ausgangspunkt für szenische Vorgänge, die als Theater bezeichnet werden können, gilt der Tanzplatz. Schon in Frühstadien menschlicher Entwicklung bietet das Modell Tanzkreis den schnellen und einfachen Wechsel von Hervorhebung und Nivellierung, den Austausch von ‚vor den Augen aller‘ in der Mitte Tanzenden und jenen, die mittanzten und zur Mitte schauen. (Kotte, 2005, S. 67)

Selbstverständlich verläuft in dieser Situation die fluide Grenze nicht zwischen Vor- und Mittanzenden, sondern zwischen Vor- und Nachsagenden. Ähnliche Formen von mehr oder weniger theatralen Performances finden sich noch heute in Marokko. Die Al-Halqas, ringförmige Menschengruppen, die eine*n Performer*in umschließen, welche vielfältige Performances auf einem Spektrum von sakral bis profan aufführen, erfüllen bis zum heutigen Tage eine identitätsstiftende Funktion in der marokkanischen Kultur (Amine, 2001, S. 57). Im Falle von *Wilhelm Tell* markiert der Rütli-Schwur nicht weniger als die Geburtsstunde der Schweiz. Auch hier bildet sich ein Kreis um eine zentral performende Person. Diese Rolle kommt Stauffacher zu, der das Ritual leitet (Schiller, 2014, S. 47).

Der Rütli Schwur erhält seinen Namen von dem Ort, an dem er geleistet wurde. Schiller beschreibt die Bergwiese oberhalb des Urnersees als „von hohen Felsen und Wald umgeben“ (Schiller, 2014, S. 40). Die spätere Eingeschlossenheit durch den Menschenring zeigt sich so bereits in der Topografie der Szene. Die Wiese ist sozusagen natürlich hervorgehoben, einer Bühne nicht unähnlich. Diese natürliche Hervorhebung wird durch den gebildeten Ring zusätzlich verstärkt. Die Person in der Mitte, der alle Außenstehenden zugewandt sind, ist somit durch die räumliche Struktur doppelt hervorgehoben und alleinige Trägerin der Aufmerksamkeit. Es ist wichtig zu erwähnen, dass auch dieses Ritual nicht ohne symbolische Objekte auskommt. Dirk Niefanger betont hingegen sogar die Unterschiede in der Symbolik.

Dem leblosen Hut auf der Stange stehen die Schwerter in den Händen der Schweizer – Symbole der Kampfkraft, Tat und Gerechtigkeit – entgegen. Der Hut auf der Stange bleibt starr, die Schwerter aber werden im Ritual ‚bedeutsam‘ bewegt: Die Eidgenossen pflanzen, im Kreis stehend, die Schwerter vor sich auf, teilen Machtansprüche, wählen ein Oberhaupt und schwören Einigkeit. (Niefanger, 2020, S. 49)

Wie der Hut erst bewegt in den Händen der Schweizer eine Umdeutung erfährt, sind die mobilen Schwerter der Eidgenossen hier mit ‚Freiheit‘ und ‚Einigkeit‘ verknüpft. Diese Einigkeit zeigt sich darüber hinaus im gemeinsamen Rezitieren des vorgesagten Schwurs.

– Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern,

In keiner Not uns trennen und Gefahr.

(Alle sprechen es nach mit erhobenen drei Fingern.)

– Wir wollen frei sein wie die Väter waren,

Eher den Tod, als in der Knechtschaft leben.

(*Wie oben.*)

– Wir wollen trauen auf den höchsten Gott

Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen

(*Wie oben. Die Landleute umarmen einander.*) (Schiller, 2014, S. 57)

Dieses gemeinsame Sprechen kann zunächst nur als gemeinschaftsstiftend wahrgenommen werden (Stollberg-Rilinger, 2013, S. 12). Allerdings ergibt sich durch die gemeinsame Intonation des Schwurs auch ein homogener Chor aus Schweizer Stimmen, der aus theatergeschichtlicher Sicht in einen Kontext gesetzt werden kann, zumal sich Schiller selbst mit der Funktion des Chors in der Tragödie theoretisch beschäftigt hat. Seine Überlegungen sind eng mit denen über die allgemeine Funktion von Theater innerhalb einer Gesellschaft verbunden. „Der Pallast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Thoren der Stadt in das Innere der Häuser zurückgezogen [...] die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt“ (Schiller, 2009, S. 128). Er beklagt das Fehlen einer überindividuellen Moral, geleistet ehemals durch Monarch*innen, Gottheiten und Gerichte, die sich nun in den Privaträumen der Menschen befinden, die sich zu Individualisten entwickeln. Es sei die Aufgabe des Dichters, diese Paläste wieder zu öffnen und auch die Gerichte und die Götter wieder zu etablieren (Vgl. Schiller, 2009, S. 128). Wie so oft sieht Schiller die Lösung in der Kunst, genauer: im Theater. Der Schlüssel dafür sei eben jener Chor, der selbst kein Individuum, sondern ein Kollektiv darstelle, „eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert“ (Schiller, 2009, S. 129). Ob seine Äußerungen auf die kurzen chorischen Abschnitte in der Schwurszene anwendbar sind, kann nur vermutet werden. Dass ein größerer theatralischer Effekt der Textpassage durch das gemeinsame Rezitieren mehrerer Schauspielender als durch ein Sprechen allein hervorgerufen wird, davon ist allerdings auszugehen.

Die Schwurszene zeigt abermals, dass Schiller die Dramenhandlung in *Wilhelm Tell* bereits sehr bühnenwirksam gestaltet. Anders als bei den symbolhaften Objekten des Bühnenbildes geschieht dies hier durch die Positionierung und die Handlung der Charaktere untereinander. Die Positionierung ist nicht willkürlich, mit dem Kreis wurde eine speziell theatrale Raumaufteilung, die ein hervorgehobenes Zentrum schafft, gewählt. Das Ritual, die genutzten Requisiten und die chorische Rezitation des Schwures tragen darüber hinaus zusätzlich zur Theatralität der Szene bei. Abschließend wollen wir den Blick noch auf das im Theatersaal anwesende Publikum ausdehnen und gehen der Frage nach, ob Schiller mit *Wilhelm Tell* seine Schaubühne als moralische Anstalt perfektioniert hat.

Die Tell-Bühne als moralische Anstalt

Schiller ist nicht nur als Theaterautor, sondern auch als Theatertheoretiker bekannt. Die Frage, welche Rolle der Kunst in der Gesellschaft seiner Zeit zukommen kann und soll, zieht sich

durch seine theoretische Arbeit. Der Skepsis vor der moralischen Indoktrination durch Religionen und Sekten steht ein unerschütterlicher Glaube in die aufklärerischen Möglichkeiten durch die Schaubühne gegenüber (Vgl. Schiller, 2009, S. 17/18). Dabei imaginiert Schiller nicht etwa eine Schule des kritischen Denkens, er liefert eher Ideen für eine staatlich kontrollierte Erziehungsanstalt: „Nicht weniger ließen sich – verstünden es die Oberhäupter und Vormünder des Staats – von der Schaubühne aus, die Meinungen der Nation über Regierung und Regenten zurechtweisen“ (Schiller, 2009, S. 18). Auch wenn dieser Text lange vor *Wilhelm Tell* entstanden ist und stark unter dem Einfluss der aufklärerischen Ideen steht, lässt er sich dennoch gewinnbringend in diesem Kontext anwenden. *Wilhelm Tell* als Schillers Stück mit dem größten Effekt auf dem Theater könnte diese früh erdachte Erziehungsanstalt wahr werden lassen. Die gezeigte Handlung beschwört das Nationalbewusstsein, den nationalen Zusammenhalt. Allerdings lässt sich die Gesamtaussage des Dramas nicht als eine generelle Zusage an die Beherrschung durch eine Obrigkeit beschreiben.

Möglicherweise zeigt sich sogar eine generelle Skepsis gegenüber historisch-politischen Ritualen. Ihre Instrumentalisierbarkeit wird zumindest angedeutet, verweist das Drama doch mehrfach exemplarisch auf die Inszeniertheit politisch-historischer Legitimationsakte. (Niefanger, 2020, S. 54)

Das Grüßen des Hutes auf der Stange als Ritual der Herrschaftsbestätigung wird im Bühnengeschehen ausdrücklich kritisch hinterfragt. Es erscheint eher als ein Element der Unterdrückung, der machtgerigen Willkür, welche die ersten Szenen des Dramas bestimmt. Der Schwurszene hingegen fehlt eine derart entlarvende Außensicht. Natürlich birgt die doppelte Perspektive des Publikums, gleichzeitig Teil des Rituals, aber auch in einer beobachtenden Position zu sein, immer die Möglichkeit einer Art der Verfremdung. Anders als in modernen Damentexten, beispielsweise in Brechts dramatischen Werken, fehlt der Schwurszene jedoch eine durch den Autor intendierte ironische Brechung des Bühnengeschehens durch einen verfremdenden Darstellungsmodus. Zwar hat auch Goethe, an dessen Weimarer Nationaltheater *Wilhelm Tell* zur Uraufführung kam, wie später Brecht, Regeln für seine Schauspielenden formuliert, diese weisen jedoch vielmehr in die andere Richtung. Anstatt durch ein Austreten aus der Rollenfigur die Handlungen derselben zu hinterfragen, oder vielmehr erst die Möglichkeit dafür zu liefern, gehen Goethes Regeln so weit, den Illusionscharakter der Bühnenhandlung auf die Proben auszuweiten. „Auch in der Probe soll der Schauspieler ‚keine Bewegung machen, die nicht zur Rolle passt‘“ (Kotte, 2013, S. 358). Ein Hinterfragen der Handlungen in der Schwurszene auf ihre Inszeniertheit wird somit nicht begünstigt. Die Einschätzung Schillers den „größern Effect“ der Aufführung betreffend legt eher nahe, dass der Chor seine gemeinschaftsstiftende Eigenschaft auf den Publikumsraum ausweiten konnte und die Anwesenden, ganz im Sinne der Einfühlung in die Bühnenhandlung, das Ritual als Teilnehmende des Kreises verstehen konnten. Somit erreicht Schiller, indem er *Wilhelm Tell* tatsächlich für die Bühne und nicht nur als Drama dichtet, den schon 1784 imaginierten Effekt seiner Schaubühne (Vgl. Schiller, 2009, S. 18).

Theater mit großem Effekt!

Auch wenn *Wilhelm Tell* erst als eines seiner letzten dramatischen Werke entsteht, so lässt sich nicht absprechen, dass es sich von den vorangegangenen unterscheidet. Der Unterschied liegt in einer höheren Theatralität. Schiller macht sich die Eigenschaften, die das Theater als bildlich darstellendes Medium vom rohen Dramentext unterscheidet, zunutze und denkt die Bühne in seinem Schreibprozess mit. Dies geschieht einerseits durch eine genaue Strukturierung und bessere Nutzung des Bühnenbildes. Austauschbare Räume weichen sprechenden Bildern, die nicht nur als Hintergrund für das Schauspiel dienen, sondern die Handlung voranbringen. Andererseits finden schon innerhalb der Diegese theatrale Vorgänge statt, die das Bühnenpersonal in Agierende und Beobachtende teilen. Das Bühnengeschehen hat so schon ein theatrales Moment inhärent. Der auf Einfühlung abzielende Schauspielstil, den Goethe den Schauspieler*innen seines Theaters vorgab, legt die Vermutung nahe, dass sich dieses theatrale Moment nahtlos auf das anwesende Publikum ausweiten konnte. *Wilhelm Tell* kommt der von Schiller theoretisierten „gut stehenden Schaubühne“ somit von seinen klassischen Dramen am nächsten.

Es bleibt abschließend die Frage, weshalb Schillers *Wilhelm Tell* trotz seiner hohen Theatralik so wenig Verwendung auf unseren heutigen Bühnen findet. In der Liste der 20 meistgespielten Stücke in Deutschland aus der Spielzeit 2005/2006 finden sich drei Eintragungen des Dramatikers: *Kabale und Liebe* (29 Inszenierungen/541 Aufführungen/Platz 1), *Die Räuber* (23 Insz./337 Auff./Platz 5) und *Don Carlos* (13 Insz./190 Auff./Platz 15) (Vgl. Kohse, 2007). Nur William Shakespeare ist einmal mehr zu finden. Es lässt sich also beobachten, dass auch Schillers frühe Werke auf dem Theater weiterhin große Erfolge feiern, und dass umgekehrt *Wilhelm Tell*, dem Schiller ja einen besonderen Bühneneffekt zuspricht, ein eher vernachlässigtes Stück aus dem Repertoire des Dramatikers darstellt. Die Gründe dafür können nur vermutet werden.

Zum einen ist die Handlung des Dramas in einem hohen Maße lokal gebunden. Die Schweizer Landschaft findet auch über das Bühnenbild hinaus viel Lob und Huldigung in den Sprechtexten der Figuren. Oft ist dies, im Gegensatz zu den strukturierten Szenerien, nicht dramaturgisch bedingt. Vielmehr gleichen manche Sprechpassagen Texten aus Reiseführern und tragen fast einen werbenden Klang (Vgl. Schiller, 2014, S. 68/69). So eignet sich das Stück besser in einem Schweizer Kontext. In der Gemeinde Interlaken des Kantons Bern finden beispielsweise regelmäßig die Tellspiele unter freiem Himmel statt (Vgl. Tellspiele Interlaken, 2024). Ein anderer Grund liegt möglicherweise in dem großen Figurenpersonal und der häufig wechselnden Szenerie. Die ausführlich umschriebene Landschaft, die selten in einer zweiten Szene deckungsgleich wieder auftaucht, stellt, gerade weil sie auch in der Figurenrede zum Thema wird, vor allem kleine Theater vor Herausforderungen. Auch wenn, wie bereits etabliert, im Theater etwas für alles stehen kann, eine große und detailgetreue Staffage in modernen Inszenierungen also nicht vonnöten ist, kommt einem durchdachten Bühnenbild trotzdem eine gewichtigere Rolle zu, als es in anderen Dramen verlangt wird. Schillers detaillierte Schilderungen der Szenerie müssen, wenn auch nicht naturgetreu, dennoch beachtet und

verarbeitet werden. Das aus über 40 Figuren bestehende Bühnenpersonal (Schiller, 2014, S. 3/4), welches als Chor mit für die besondere Theatralität des Dramas verantwortlich ist, stellt darüber hinaus eine zusätzliche Hürde dar. Eine Inszenierung unter freiem Himmel, dazu vor einer ähnlichen Kulisse wie der von Schiller beschriebenen, erfreut sich wohl gerade deshalb andauernder Beliebtheit.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Schiller, Friedrich, Wilhelm Tell, Stuttgart: Reclam 2014.

Sekundärliteratur

Alt, Peter-André, Schiller – Eine Biographie Band 2. 1791 – 1805, München: C. H. Beck 2009.

Amine, Khalid, „Crossing Borders. Al-halqa Performance in Morocco from the Open Space to the Theatre Building“, in: The Drama Review 45/2, Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 55-69.

Brook, Peter, Der leere Raum, Berlin: Alexander⁹ 1983 (Orig.: The Empty Space, London: MacGibbon & Kee Ltd 1968), S. 9.

Fischer-Lichte, Erika/Roselt, Jens, „Attraktion des Augenblicks. Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: Paragrana 10/1, Berlin: Akademie 2001, S. 237-253.

Frisch, Max, Wilhelm Tell für die Schule, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971.

Kohse, Petra, „Fakten, Fakten, Fakten. Liste der meistgespielten Stücke in Deutschland“, nachtkritik.de, 07.11.2007, <https://shorturl.at/blELV>, letzter Zugriff: 19.02.2024.

Kotte, Andreas, Theatergeschichte. Eine Einführung, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2013.

Kotte, Andreas, Theaterwissenschaft. Eine Einführung, Köln/Weimar/Wien: Böhlau² 2005.

Münz, Rudolf, Theatralität und Theater. Zur Historiografie von Theatralitätsgefügen, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998.

Niefanger, Dirk, „Rituale in Schillers ‚Don Karlos‘ und ‚Wilhelm Tell‘“, in: Schillers Theaterpraxis, hg. v. Peter-André Alt/Stefanie Hundehage, Berlin/Boston: De Gruyter 2020, S. 39-54.

Pfister, Manfred, Das Drama. Theorie und Analyse, München: Fink¹¹ 2001.

Piedmont, Ferdinand, „‚Reißt die Mauern ein!‘ Schillers ‚Wilhelm Tell‘ auf der Bühne im Jahr der ‚deutschen Revolution‘ 1989“, in: German Studies Review 18/2, Baltimore: German Studies Association 1995, S. 213-221.

Schiller, Friedrich, Maria Stuart, Stuttgart: Reclam 2015.

Schiller, Friedrich, „Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, in: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie, hg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam 2009, S. 122-132.

Schiller, Friedrich, „Was kann eine gut stehende Schaubühne eigentlich wirken?“, in: Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie, hg. v. Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam 2009, S. 5-21.

Schiller, Friedrich, „Wilhelm Tell [Apparat]“, in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Zehnter Band: Die Braut von Messina, Wilhelm Tell, Die Huldigung der Künste, hg. v. Siegfried Seidel, Weimar: Böhlau 1980, S. 365-528.

Schröder, Richard, Lehrbuch der deutschen Rechtsgeschichte, Berlin/Leipzig: De Gruyter⁶ 1922.

Stollberg-Rilinger, Barbara, Rituale, Frankfurt/New York: Campus 2013.

Ueding, Gert, Interpretation. Friedrich Schiller: Wilhelm Tell, Stuttgart: Reclam 1992.

Walser, Gerold, „Zur Bedeutung des Geßlerhutes“, in: Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte 13, Bern: Allgemeine Geschichtsforschende Gesellschaft der Schweiz 1955, S. 130-135.