

Michael Braun

Schiller spielen - Schiller lesen : zur Rezeption des Klassikers in Schule und Theater, am Beispiel des "Wilhelm Tell"

Studia Germanica Gedanensia 14, 209-222

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michael Braun

Leiter des Referats Literatur
der Konrad-Adenauer-Stiftung

Schiller spielen – Schiller lesen Zur Rezeption des Klassikers in Schule und Theater, am Beispiel des *Wilhelm Tell*

I.

In seiner Autobiographie schildert Marcel Reich-Ranicki, wie eine *Tell*-Inszenierung, die Ende 1932 im Staatlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt gegeben wurde, seine „Liebe zur Literatur“ und „zum Theater“ geweckt hat¹. Regisseur der Inszenierung war Jürgen Fehling (1885–1968), dessen erfolgreiche Karriere am Berliner Staatstheater immer wieder von Schiller-Aufführungen bestimmt ist. Sein Ensemble war auf fragile Weise ein Spiegel der Zeit. Veit Harlan (als Arnold von Melchtal) und Werner Krauss (als Tell) waren später, 1940, an der Verfilmung von Feuchtwangers Roman *Jud Süß* (1925) beteiligt, einem der berüchtigtsten nationalsozialistischen Propagandafilme. Eleonora von Mendelssohn (als Tells Frau), eine Nachfahrin des berühmten Berliner Aufklärers, Paul Bildt (als Parricida) und Alexander Granach (als Baumgarten) mußten später aufgrund ihrer jüdischen Herkunft aus Deutschland fliehen, Hans Otto (als Rudenz) wurde als kommunistischer Widerstandskämpfer 1933 inhaftiert und ermordet, den Landvogt Geßler mimte der nachmals berühmte Charakterschauspieler Bernhard Minetti.

Am Beispiel Schillers zeigt sich hier, wie Schule und Theater auf ganz eigene Weise miteinander verbunden und aufeinander angewiesen sind. Zum Drama gehört die Inszenierung ebenso wie der klassische Text, den sich jede Generation neu ‚erlesen‘ muß. Mit Recht hat Ernst Bloch im Schiller-Gedenkjahr 1955 daran erinnert, wie folgenreich Schule und Theater als Instanzen kultureller Sozialisation gewirkt haben: „Schule und Festrede, dann

¹ Marcel Reich-Ranicki: *Mein Leben*. 3. Aufl. Stuttgart 1999, S. 82.

das ehemalige Hoftheater, alle diese haben das Schillersche, das ihnen diene, nicht nur erfunden, sondern zum Teil auch ausgeplaudert”². Schüler lernen Dramen im Theater oft besser kennen als in Leseausgaben, und Dramatiker wie Theaterleute tun gut daran, bei der Beschäftigung mit den Stücken auch schulische Belange und Interessen der Jugend zu berücksichtigen. Eine Germanistik, die sich mit Schulen und Theatern geeint weiß in vielfältigen Bemühungen um die anschauliche Vermittlung eines Klassikers und deren Ziel es insofern ist, mehr zum Schiller-Gedenkjahr beizutragen als nur pünktlich abgelieferte Lebensbeschreibungen, kommt insofern an der Frage nach der schulischen und theatralen Rezeption Schillers nicht vorbei. Man muß diese Frage nicht so radikal wie der Schriftsteller Martin Mosebach beantworten, der im Rekurs auf Schillers und Goethes Bühnenanweisungen Inszenierungen von Schillers Dramen im sprachlichen und historischen Kostüm ihrer Zeit, jenseits aller Gegenwartskonventionen, empfiehlt³. Man muß aber konzedieren, daß es der virtuose Arrangeur von Auf- und Abgängen, der Effekte und Affekte nicht scheuende Dramatiker ist, der das Interesse von Theater und Schule neu zu erwecken imstande ist. Dieter Kühn spricht von einem „Turbo-Autor“, der mit den ersten Sätzen seiner Stücke ‚durchstartet‘ und dabei „höchste Präsenz, größte Prägnanz“ zeigt⁴; Adolf Muschg prophezeit ironisch eine Auferstehung des „Tugendwächters“ Schiller als „Animator im Club Mediterrané”⁵.

II.

„Der Ruhm des Dramatikers Schiller ist nach wie vor immens”. An dieser Feststellung von Hans Mayer aus dem Jahr 1966 hat sich bis heute wenig geändert⁶. Die jüngste Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins spricht eindeutig für eine Hochkonjunktur Schillers auf dem Theater⁷. In den letzten zwölf Jahren ist die Zahl der Neuinszenierungen von Schiller-Dramen an deutschen Bühnen ebenso wie die Zahl der Aufführungen und der Zuschauer

² Ernst Bloch: Weimar als Schillers Abbiegung und Höhe (1955): In: E. B.: *Literarische Aufsätze*. Frankfurt/M. 1985 (= Werkausgabe Bd. 9), S. 96–117, hier S. 96.

³ Martin Mosebach: Schnupftücher verboten, Pantoffel empfohlen. Im Purpurgewand der Verse: Wie man Schiller spielen soll. In: *Süddeutsche Zeitung*, 7.5.2005.

⁴ Dieter Kühn: *Schillers Schreibtisch in Buchenwald. Bericht*. Köln 2005, S. 99.

⁵ Adolf Muschg: Schillers schönster Traum. Aus einer Rede über die ästhetische Erziehung des Menschen (2001). In: *Insel-Almanach auf das Jahr 2005*, S. 165–183, hier S. 175.

⁶ Hans Mayer: Schillers Dramen – für die Gebildeten unter ihren Verächtern. In: H. M.: *Ver suche über Schiller*. Frankfurt/M. 1987, S. 45–71, hier S. 47.

⁷ Vgl. *Wer spielte was? Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins 1990/91 und 2002/03*. Köln 2004, S. 110, 196f., 226f., 232–234, 280–282.

merklich angestiegen. In der Spielzeit 2002/03 behauptete Schiller den dritten Platz unter den meistgespielten Autoren – vor Brecht und vor Goethe, hinter denen er 1990/91 noch ziemlich abgeschlagen auf dem siebten Platz stand. Damit ist die alte Konstellation der Antipoden wiederhergestellt. Es war Schiller, der 1965 seinen Rang als meist gespielter deutscher Klassiker an Brecht abtreten mußte.

Auch die Popularität einzelner Stücke hat zugenommen. Tauchte in der Spielzeit 1990/91 nicht ein einziges Drama von Schiller auf der Liste der 16 meistinszenierten Stücke an deutschen Bühnen auf, so landete das Beziehungsdrama *Kabale und Liebe* in der Spielzeit 2002/03 mit 22 Neuinszenierungen auf dem vierten Platz; nur Goethes *Faust* und Shakespeare-Dramen wurden, wie so oft, häufiger gespielt. Und auch die Tatsache, daß *Kabale und Liebe* in der Spielzeit 2002/03 das Stück mit den weitaus meisten Zuschauern war (über 132.000 in 445 Aufführungen), spricht für die Aktualität Schillers.

Dabei bleibt der Kanon der in den Spielplänen etablierten Stücke bis auf geringe Schwankungen relativ stabil. Nach *Kabale und Liebe* sind *Die Räuber*, *Maria Stuart*, *Die Jungfrau von Orleans*, *Don Carlos* und *Wilhelm Tell* die meistgespielten Schiller-Stücke. An die *Wallenstein*-Trilogie wagen sich die Bühnen wegen der Überlänge des Stücks eher selten heran; Inszenierungen, zumal gelungene, von Schillers Fragmenten sind Mangelware wie Heymes Stuttgarter *Demetrius* (1982); und von der Handlung des „republikanischen Trauerspiels“ *Die Verschwörung des Fiesko von Genua* ist, wie Norbert Oellers urteilt, schon für den Zuschauer „wenig verständlich, noch weniger wahrscheinlich“⁸.

Welche Stücke von Schiller sollen Theater spielen, was aber sollen Schüler von Schiller lesen? Wer heute einen Kanon aufstellt, kann nur Vorschläge und Angebote machen. Diese können angenommen oder abgelehnt werden. Ein unumstrittener Kanon ist nicht nur unmodern, sondern langweilig. Wulf Segebrecht enthält sich demgemäß eines Kommentars und empfiehlt in seinem Buch *Was sollen Germanisten lesen?* kurzerhand, bis auf die *Braut von Messina* alle vollendeten Schiller-Dramen zu lesen⁹; das sind sieben Dramen mit immerhin weit über 32.000 Versen. Marcel Reich-Ranicki zeigt sich wählerischer und schließt die *Räuber*, die er in seiner Jugend höher schätzte als „alle Indianer Karl Mays“¹⁰, wegen der Untugenden und Fehler dieses

⁸ Norbert Oellers: *Friedrich Schiller. Zur Modernität eines Klassikers*. Hrsg. von Michael Hofmann. Frankfurt/M. und Leipzig 1996, S. 213.

⁹ Wulf Segebrecht: *Was sollen Germanisten lesen?* 2. Aufl. Berlin 2000.

¹⁰ Reich-Ranicki: *Mein Leben* (Anm. 1), S. 84; vgl. ders.: *Der Kanon. Die deutsche Literatur – Dramen*. 8 Bde. u. 1 Begleitbd. Frankfurt/M. 2004.

Stück aus seinem *Dramenkanon* (2004) aus. Darin ist Schiller neben Lessing, Goethe und Kleist immerhin mit *Wallenstein*, *Maria Stuart* und *Wilhelm Tell* vertreten.

III.

Lange Zeit waren Schillers klassische Dramen und seine Balladen aus den Lesebüchern der Oberstufe nicht wegzudenken. Im Jahr 1966 erregte Hans Magnus Enzensberger Aufsehen, als er Schillers *Lied von der Glocke* aus einer von ihm besorgten Schiller-Anthologie ausschloß. Enzensbergers Kanonkorrektur entfesselte eine Kontroverse, die in der Wochenzeitung *Die Zeit* mit einer Reihe von Argumenten für und wider das Gedicht geführt wurde. Hauptangriffspunkt von Enzensberger Kritik des Liedes ist dessen Konzeption, die in zwei unvereinbare Teile zerfällt, zehn Meisterstrophen, die den handwerklichen Prozeß des Glockengusses, und neun Reflexionsstrophen, die Stationen des menschlichen Lebens beschreiben. Das Resümee ist ein „extremes Niveaufälle. Auf der einen Seite äußerste Ökonomie, auf der anderen uferlose Sprüche; feste rhythmische Form, lustlose Reimerei; strikte Kenntnis der Sache, unverbindliche Ideologie; verschwiegene Einsicht, plakatierte Trivialität; Größe in der Beschränkung, aufgehäufter Plunder“¹¹. So triftig diese Deutung auch ist, mit der schlichten Streichung des Gedichts kann es nicht sein Bewenden haben, weil die inhaltliche Kritik von Enzensberger die einzigartige Wirkungsgeschichte des Liedes unterschlägt, aus dessen Bildervorrat das Bildungsbürgertum lange Zeit seine Identität bezog. Mit Recht schreibt Wulf Segebrecht: „Ein so viel zitiertes, gelerntes, benutztes und mißbrauchtes Gedicht läßt sich zum Glück nicht ohne weiteres wieder aus dem deutschen kulturellen Gedächtnis streichen. [...] Insofern kann man sicher sein, daß für Schillers *Glocke* noch lange nicht das letzte Stündlein geschlagen hat“¹².

Enzensbergers Schiller-Kritik war indessen seiner Zeit voraus. Als 1972 im Zuge der gymnasialen Oberstufenreform an deutschen Schulen der Lektürekanon für das Fach Deutsch entfiel und damit auch die Verbindlichkeit, Schiller-Texte im Unterricht zu behandeln, blieben wirksame Proteste aus. Offenbar hatte das Interesse, Texte und Lebenskontexte der Klassiker der

¹¹ Zit. nach Norbert Oellers (Hg.), *Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland*. Bd. 2. München 1976, S. 470.

¹² Wulf Segebrecht: *Was Schillers Glocke geschlagen hat. Vom Nachklang und Widerhall des meistparodierten deutschen Gedichts*. München 2005, S. 157. Dort auch (S. 147ff.) die Dokumentation der Debatte.

jeweils nächsten Generation zu vermitteln, nachgelassen¹³. Aber auch mit dem gemeinsamen Erinnern der Deutschen an ihr nationales Kulturerbe hatte es damit ein Ende. Denn in der DDR war Schiller nach wie vor ein in allen Medien präsender Autor, „als vornehmster Klassiker, als Verkörperung nicht nur des poetischen Genies, sondern auch als Fortschrittskämpfer im marxistischen Sinn“¹⁴. Seine Werke waren weiterhin verbindlicher Lehrstoff der Oberstufe, und seine Werke galten bis zum Mauerfall unbestritten als Teil des sogenannten sozialistischen Kulturerbes¹⁵.

Im aktuellen Deutschunterricht der Oberstufe sind Schillers Dramen nach dieser Phase der Klassikermüdigkeit und der Klassikschelte aufgrund der zeitübergreifenden Bedeutung ihrer Themen wieder aktuell geworden: bei den *Räubern* sind das „Vorurteile“, „Helden und Antihelden“, bei *Don Carlos* und *Wallenstein* „Staat und Revolution“. Verbindlich sind die klassischen Texte, weil sie diese Probleme auf hohem ästhetischem Niveau verhandeln. Dabei nimmt man auch die Rhetorik der Dramen in Kauf, die seit Büchners Verdikt über Schillers „Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos“ zum Arsenal der modernen Schiller-Kritiker gehört¹⁶. Gerade dieses scheinbar verpönte „hohe Pathos aus Lebensferne, die Leidenschaft im abstrakt idealischen Gewand“¹⁷ macht Schillers Dramen bei Studierenden heute so beliebt, weil sie dadurch „Leidenschaften transportieren, Gefühle und Emotionen erregen und zugleich den Verstand ansprechen“¹⁸. Ein gutes Beispiel hierfür bietet *Kabale und Liebe*¹⁹. In dem Stück werden nicht nur jugendtypische Rollenkonflikte und Identitätsprobleme verhandelt, es geht auch um sozialgeschichtliche Problemfelder und um das „Unbehagen der Geschlechter“ angesichts binärer Machtkonfigurationen²⁰.

¹³ Vgl. Otto Dann: Friedrich Schiller in Deutschland und Europa. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 28.2.2005 (= Beilage zur Wochenzeitung *Das Parlament*), S. 23–31.

¹⁴ George Steiner: Um die Muse aufzumuntern. Rede zur Eröffnung der Marbacher Sonderausstellung zu Schillers Leben und Werk. In: *Die Zeit*, 28.4.2005.

¹⁵ Noch die Jugendlichen in Thomas Brussigs Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) nehmen in der Schule *Wilhelm Tell* und *Die Bürgschaft* durch (vgl. ebd., S. 21 und 83).

¹⁶ Georg Büchner: Brief an die Familie, 28.7.1835. In: G. B.: *Werke und Briefe*. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Pörnbacher u.a. München 1988, S. 306.

¹⁷ Ernst Bloch: Die Kunst, Schiller zu sprechen (1932). In: E. B.: *Literarische Aufsätze* (Anm. 2), S. 91–96, hier S. 92.

¹⁸ Stefan Neuhaus: Brief an den Verf., 18.4.2005, zit. mit freundlicher Erlaubnis von S. N. Vgl. auch ders.: Schillers klassische Dramen. In: Rolf Selbmann (Hrsg.): *Deutsche Klassik. Epoche – Autoren – Werke*. Darmstadt 2005, S. 149–177.

¹⁹ Vgl. *Lehrplan Deutsch. Gymnasialer Bildungsgang 5G bis 12 G des Landes Hessen*. Bonn 2005, S. 47–80. Diese Hinweise verdanke ich Andrea Schwermer (Kultusministerkonferenz Bonn).

²⁰ Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Katharina Menke. Frankfurt/M. 2003.

Denn Schillers bürgerlichem Trauerspiel ist ja nicht nur ein „Dolchstoß ins Herz des Absolutismus“ (Ernst Bloch), wie es die Adepten einer sozialkritischen Interpretation glauben machen wollten; es handelt vielmehr von der Zerstörung einer Liebesbeziehung durch äußere und innere Sozialisationsinstanzen. In diesem Sinne hat Peter Stein dem Stück schon 1967 in Bremen alle „Sturm-und-Drang-Zappeligkeit“, „sozialmotzige Unruhe“, „popularphilosophische und eschatologische Aufgipfelung“ ausgetrieben und gezeigt, daß das Traurigste an diesem Trauerspiel nicht die soziale Rebellion, nicht der Machtkampf der Generationen und Geschlechter, sondern die Liebe ist²¹. Wieder einmal hat das Theater damit die Attraktion von Schillers Stück für heutige Jugendliche vorweggenommen.

IV.

Kein Drama Schillers ist so attraktiv für die Nachwelt und zugleich so anfällig für politische Vereinnahmungen wie *Wilhelm Tell*. Schon die Fülle der Bildungszitate – von Tells „Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt“ (V. 139) bis zum berühmten Schlußvers „Und frei erklär ich alle meine Knechte“ (V. 3290) – hat dem Drama einen Stammplatz im Kanon der geflügelten Worte gesichert, mit denen das deutsche Bildungsbürgertum sich seiner Klassiker zu vergewissern trachtete. Tell ist ein „Musterschüler in Sachen Volksmund“²².

Seit der Weimarer Uraufführung am 17. März 1804 wurde das Drama immer wieder zensiert, reduziert, für unterschiedliche nationale, konservative oder revolutionäre Zwecke instrumentalisiert. Schiller selbst hat am 14.4.1804, gut vier Wochen nach der Premiere am Weimarer Hoftheater, das Motto zu dieser politischen Wirkungsgeschichte beigesteuert: „Wenn man einmal ein solches Sūjet, wie der Wilhelm Tell ist, gewählt hat, so muß man notwendig gewisse Saiten berühren, welche nicht jedem gut ins Ohr klingen“²³.

Die neben dem Rütlichswur (II,2) und der Apfelschußsequenz (III,3) zentrale Szene des Stücks, der Tyrannenmord (IV,3), exponiert die grundlegende Problematik. Wie sehr die Titelfigur zwischen heroischer Größe und

²¹ Botho Strauß: Die Kraft der Diskretion. Peter Stein inszeniert *Kabale und Liebe* am Bremer Theater. In: ders.: *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken. Texte über Theater 1967–1986*. Frankfurt/M. 1987, S. 85.

²² Walter Hinderer: Jenseits von Eden – zu Schillers Tell. In: Walter Hinck (Hrsg.): *Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen. Interpretationen*. Frankfurt/M. 1981, S. 133–146, hier 135.

²³ Schiller an Iffland, 14.4.1804. In: *Nationalausgabe*. Hrsg. von Norbert Oellers. Bd. 32: Briefe 1.1.1803–9.5.1805. Stuttgart 1985, S. 123.

tragisch-fragwürdigem Selbsthelfertum schillert, illustriert der Eingangsmonolog der dritten Szene des vierten Aktes. Zwei Szenen benötigt Schiller, um die politisch-revolutionäre Spannung, die sich in der Apfelschußszene angestaut hat, zur Entladung zu bringen; dazwischen liegt noch die teichoskopisch nachgetragene Erzählung von Tells abenteuerlicher Selbstbefreiung. Der Held lauert mit der Armbrust in der hohlen Gasse bei Küßnacht:

Am wilden Weg sitzt er mit Mordgedanken,
Des Feindes Leben ists, worauf er lauert.
– Und doch an *euch* nur denkt er, lieben Kinder,
Auch jetzt – Euch zu verteidgen, eure holde Unschuld
Zu schützen vor der Rache des Tyrannen,
Will er zum Morde jetzt den Bogen spannen!
(V. 2629–2634)

Gezeigt wird der Wandel des biedereren Natursohns zum verantwortungsbewußten Freiheitskämpfer, dem in Schillers geschichtsphilosophischem Denken der Wandel von der naiven zur sentimentalischen Denkungsart entspricht. Der damit einhergehende Sündenfall des Bewußtseins spiegelt sich in Tells Reflexion wider. Er tritt sich selbst gegenüber, wie der Wechsel des Monologs in die dritte Person indiziert, und erkennt die Ambivalenz seiner Tat (die er gleich viermal während des Monologs einen „Mord“ nennt) darin, daß sie zugleich legitim wie auch verbrecherisch ist. Tells Verhalten – wie auch das Gespräch zwischen Attinghausen und Rudenz (II,1) – illustriert das Problem einer realistischen oder idealistischen Interpretation des Freiheitsgedankens, mit dem sich die Forschung immer wieder auseinandergesetzt hat. Es bleibt daher offen, ob Tell „als politischer Messias“ bezeichnet werden kann, „als eine Art Über-Christus, als großer Dulder und heiliger Töter“²⁴. Oder ob Schiller, wie schon Börne 1828 anmerkte, einen politischen „Meuchelmörder“ verherrliche²⁵. Gerade als ein die Willkür der Machthaber überdauerndes Drama von Freiheit und Gerechtigkeit aber konnte das Stück „von allen Völkern der Erde als Darstellung ihres Freiheitskampfes“ verstanden werden²⁶. Noch Alfred Döblin legitimierte mit dem Schillers *Tell* entlehnten Motto seiner *Reise in Polen* (1925) „Denn eine Grenze hat Tyrannenmacht“ den Aufbruchswillen der lange unterdrückten polnischen Nation. Eben weil

²⁴ Hans-Jörg Knobloch: Wilhelm Tell. In: Helmut Koopmann (Hrsg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart 1998, S. 486–512, hier S. 498.

²⁵ Ludwig Börne: Über den Charakter des Wilhelm Tell in Schillers Drama. Zit. nach Knobloch (Anm. 24), S. 499. Ähnlich spricht noch Reich-Ranicki von einem „individuellen Terrorakt“ (Mein Leben [Anm. 1], S. 85).

²⁶ Walter Muschg: *Tragische Literaturgeschichte* (EA 1948). 5. Aufl. München 1983, S. 208.

die „Grenzen selber eine Tyrannenmacht“ darstellen, sind die Völker dazu aufgerufen, diese „politischen Grenzen“ zu überschreiten²⁷.

Als Schiller, angespornt durch Goethe, der aus dem Stoff ein Hexameter-Epos zu machen gedachte, sich mit dem Mythos des Schweizer Freiheitshelden beschäftigte (1797) und mit der Niederschrift des Dramas begann (1803), gehörte der Stoff zu den „prominenten Geschichtsmynthen der Französischen Revolution“²⁸. Die Franzosen riefen Tell zum Schutzpatron der Republik aus, errichteten ihm in Paris ein Denkmal, marschierten mit dem Schlachtruf „Vive Guillaume Tell“ in die Schweiz ein und spielten auf Anordnung des Nationalkonvents ab August 1793 Dramen, die das Sujet darstellten.

Während der antinapoleonischen Befreiungskriege stellte sich die Konstellation gewissermaßen seitenverkehrt dar. Die Gleichung war einfach: das Habsburgerreich als die Grande Nation, Geßler als Napoleon, Tell als Befreier eines besetzten Landes. Von den Zuschauerrängen in deutschen Theatern gab es donnernden Applaus, wenn es hieß: „Zum letzten Mittel, wenn kein andres mehr / Verfangen will, ist ihm das Schwert gegeben – / Der Güter höchstes dürfen wir verteidigen / Gegen Gewalt [...]“ (V. 1283–1286). Deutsche Soldaten hatten Schillers *Tell* im Tornister, als sie 1813 in die Völkerschlacht von Leipzig zogen; und noch hundert Jahre später, im Ersten Weltkrieg, wurden den Soldaten unmittelbar hinter der Front Freilichtaufführungen des *Tells* geboten, gespielt von Soldaten selbst: zur Stärkung der Kampfmoral²⁹.

In der Schweiz wurde der *Tell* nicht nur zum zentralen Ort der „Denkmal- und Erinnerungslandschaft“ am Vierwaldstättersee³⁰, der Autoren von Goethe über Canetti bis zu Pasternak und Dostojewski ihre Reverenz erwiesen. Auch wurde das Stück schon im 19. Jahrhundert als Nationalstück verstanden, wie man dem Bericht über eine Freilichtinszenierung des Dramas in Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* (1854/55) eindrucksvoll entnehmen kann. Geboten wurde das Stück, das in einer „Volksschulenausgabe vielfach vorhanden“ war und Keller zufolge „auf eine wunderbar richtige Weise die schweizerische Gesinnung“ ausdrückte³¹, als ein nationales Volksspektakel. *Tell* bescheinigte dem Land jene stolze Vergangenheit, auf die es sich, gerade in heiklen Phasen, immer wieder berufen konnte. Wie Walter Muschg schreibt, wurde das Drama „noch immer zuerst verboten, wenn irgendwo die Freiheit

²⁷ Alfred Döblin: *Reise in Polen*. München 1987, S. 312.

²⁸ Peter-André Alt: *Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie*. Bd. 2. München 2000, S. 568f.

²⁹ Vgl. Barbara Piatti: *Tells Theater. Eine Kulturgeschichte in fünf Akten zu Friedrich Schillers Wilhelm Tell*. Basel 2004, S. 195.

³⁰ Ebd., S. 178.

³¹ Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich* (II,8). In: G. K.: *Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe*. Bd. 1. Hrsg. von Clemens Heselhaus. München 1958, S. 336.

eines Volkes unterdrückt werden soll“, und immer wieder gespielt, „wenn die Befreiung gelungen ist“³².

Der Wechsel zwischen Lob und Verbot wiederholte sich im „Dritten Reich“. Diese Phase gehört zu den düstersten Kapiteln der bildungspolitischen und theatralen Schillerrezeption. Rücksichtslos adaptierte der Nationalsozialismus das Klischee vom soldatischen Volksdichter und Vorkämpfer der Nation, um die mentale Aufrüstung der deutschen Jugend voranzutreiben. Verse wurden aus ihrem Kontext gelöst und für die kriegsvorbereitende Propaganda nutzbar gemacht: „Was ist unschuldig, heilig, menschlich, gut, / Wenn es der Kampf nicht ist fürs Vaterland“ aus der *Jungfrau von Orleans* (V. 1782f.); Attinghausens Ausruf „Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an, / Das halte fest mit deinem ganzen Herzen“ aus dem *Wilhelm Tell* (V. 921f.). Ein besonders abschreckendes Beispiel dieser Klassikerverbiegung stammt aus der *Zeitschrift für Deutschkunde*. Hier heißt es in einem Aufsatz aus dem Jahre 1934, Schiller habe das Drama mit „Todesentschlossenheit und Einsatzwilligkeit, mit Härte und Schicksalstrotz, mit bewußter Wahl des Untergangs und heldisch-feierlichem Sterben“ angefüllt³³. Schlimmer konnte es nicht kommen. Schon im Jahr nach der Machtergreifung wurde die „innere Todesbereitschaft“ als pädagogische Tugend propagiert, wurde die Jugend auf Endkampf und Untergang eingeschworen, wurde dem Stück das ideologische Ziel, die Gleichschaltung von Kultur und Bildung, aufgezwungen. Schiller als Kampfgenosse Hitlers, als Herold des Nationalsozialismus, als Exportartikel für Kulturpolitik: in diesem Sinne feierten sich die neuen Machthaber 1933 im Berliner Deutschen Theater mit dem „National- und Führerdrama“ *Tell* selbst³⁴. Goebbels war anwesend, als die Zuschauer am Ende der Aufführung aufstanden und das Deutschlandlied sangen. Im *Völkischen Beobachter* war von einem „Bekenntnis zu Blut und Erbe, zu Rasse und Volk, zu Arbeit und Bauerntum“ die Rede. Zu keiner Zeit wurde Schiller in derart bombastischer Weise entstellt.

Doch die Begeisterung für die Schiller-Dramen – auf die sich auch die Geschwister Scholl in ihren Flugblättern beriefen – ließ in den nationalsozialistischen Regierungskreisen bald nach. Mit einem geheimen Führerbefehl wurde im Juni 1941 das *Tell*-Drama aus den Lehrplänen der Schulen und den Spielplänen der Theater gestrichen. Auf den Index kamen „Kernsprüche und Lieder“, vor allem die szenische und rhetorische Rechtfertigung des

³² Walter Muschg: *Schiller – die Tragödie der Freiheit* (1959). Zit. nach Barbara Piatti: Ein Volksstück für Herz und Sinne. In: *Damals. Das Magazin für Geschichte und Kultur* 2005. H. 5, S. S. 39.

³³ Walther Linden: Schiller und die deutsche Gegenwart. In: *Zeitschrift für Deutschkunde* 1934. Zit. nach D. Kühn (Anm. 4), S. 79.

³⁴ Vgl. B. Piatti: *Tells Theater* (Anm. 29), S. 211ff.

Attentats auf den Tyrannen; tatsächlich hatte ein Schweizer Student mehrfach versucht, ein Attentat auf Hitler zu verüben. Der Diktator äußerte sich Anfang Februar 1942 aus dem Führerhauptquartier Wolfsschanze: „Ausgerechnet Schiller mußte diesen Schweizer Heckenschützen verherrlichen“³⁵. Begründet schien das Verbot auch mit den scheinbar separatistischen Tendenzen des Dramas, das sich ja um den Widerstand gegen einen „Anschluß“ dreht, wie er von den Nationalsozialisten in Österreich erzwungen worden war.

Während das *Tell*-Drama in der nationalsozialistischen Diktatur in den Hintergrund gedrängt wurde, stellten die Schweizer das Stück in den Dienst der sogenannten Inneren Landesverteidigung. Im Namen Tells wurde 1940 auf dem Rütli die Spitze des Schweizer Heeres in einem hochsymbolischen Akt gegen einen drohenden Überfall der Wehrmacht eingeschworen³⁶. In der legendären *Tell*-Aufführung am Zürcher Schauspielhaus, die am 26. Januar 1939 Premiere hatte und seither unablässig auf dem Spielplan stand, wurde die Rolle des Geßler von Wolfgang Langhoff (1901–1966) gespielt, einem 1934 aus der deutschen KZ-Haft in die Schweiz geflohenen Künstler; die Darsteller der Eidgenossen waren Emigranten.

Die ideologische Verzerrung des Stücks und Indienstnahme der Freiheitsidee Schillers für die totalitäre Schul- und Kulturpropaganda hat Max Frisch zu einer Neuinterpretation des Tell-Stoffes inspiriert. Er nennt Schiller den „Begründer eines nationalen Selbstmißverständnisses“, das ihm „selber viel zu schaffen gemacht“ habe, und den *Tell* das „bestechende Geschenk eines importierten Nationaldramas“³⁷. Frischs Prosatext *Wilhelm Tell für die Schule* war als Anhang des *Tagebuchs 1966–1971* geplant, wurde aufgrund seines Umfangs aber ausgegliedert und erschien 1971 als separater Band³⁸. Mit Brecht, der ihn schon nach dem Krieg auf den Tell-Stoff hingewiesen hatte, traf sich Frisch in der Distanzierung von der klassischen Dramaturgie und der unkonventionellen Auseinandersetzung mit dem Erbe. Hatte Brecht den Mythos der Heiligen Johanna gründlich entzaubert, indem er Schillers Heldin den göttlichen Segen verweigerte und sie stattdessen in

³⁵ Zit. nach dem *Katalog Klassiker in finsternen Zeiten 1933–1945. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum*. Marbach a.N. 1983, Bd. 2, S. 134.

³⁶ Vgl. dazu B. Piatti: *Tells Theater* (Anm. 29), S. 223f.

³⁷ Max Frisch: Schillerpreis-Rede (1965). In: M. F.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Jubiläumsausgabe in 7 Bden. Bd. 5: 1964–1967. Hrsg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Frankfurt/ M. 1986, S. 362–369, hier S. 362. Einen nützlichen Vergleich zwischen Schillers Drama und Frischs Adaption (mit Zitierfehler S. 108) bietet Ulrich Schlemmer: Aufstieg und Fall eines Helden. In: *Diskussion Deutsch* 23 (1992) H. 124, S. 108–122.

³⁸ Max Frisch: *Wilhelm Tell für die Schule*. In: ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Bd. 6: 1968–1975 (Anm. 37), S. 405–469. Zitate hinfort mit Seitenzahl.

den Schlachthöfen des Kapitalismus scheitern ließ, so nahm Frisch Schillers letztes vollendetes Drama zum Anlaß, um den Gründungsmythos der Schweizer Republik zu desavouieren. Frisch erzählt das aus skandinavischen Legenden und Urschweizer Chroniken zusammengewobene Drama gänzlich gegen den Strich. Nicht die Perspektive des wackeren Selbsthelfers, Apfelschützen und Tyrannenmörders ist maßgebend, sondern die Sichtweise des Ritters Konrad von Tillendorf oder Grislers, des historischen Vorbildes für die Figur des Landvogts Geßler.

Aus diesem konträren Blickwinkel gewinnt das Freiheitsdrama eine andere Dimension. Der dickliche Ritter, dessen diplomatische Mission bei sturköpfigen Innerschweizern und kopfschmerzförderndem Föhnwetter empfindlich leidet, hat mit Schillers Landvogt nicht einmal mehr den Namen gemein. Kein finsterner Wüterich tritt auf, sondern eine Marionette europäischer Mächte. Frischs ‚Geßler‘ ist eine mehr des Mitleids als des Abscheus würdige, donquichottehafte Figur, die in einer historischen Wendezeit unter die Räder kommt. Diese Lesart wird mit (insgesamt 74) historischen Quellen und Kommentaren akribisch untermauert. Indem Opfer und Täter auf diese Weise in eine neue Relation rücken, wird eine Relektüre des Tyrannenmordes nötig, der Frisch zufolge „heute noch in der Schweizerischen Volksschule“ als „rühmliche Tat“ gelehrt wird. Frischs Tell ist alles andere als ein nationaler Freiheitsheld, er ist, im Anschluß an Börne, ein reaktionärer „Meuchelmörder von Küßnacht“ (468), domestiziert für den Schulgebrauch. Das sollten Frisch zufolge die Schüler wissen, um sich ihr eigenes Bild von Schillers Drama und der Entstehung eines Volksmythos aus dem Geiste der Nation machen zu können.

Nicht Schillers Drama also, dem Frischs *Tell*, wie es jede gute Parodie tut, alle Ehre erweist, steht hier im Visier der Kritik. Hingewiesen wird auf den Mißbrauch mit dem nationalen Heldenmythos. Diese Interpretationslinie hat die Theaterrezeption in Deutschland nach 1945 bestimmt. So hält noch Rolf Hochhuth in seiner Rede *Tell 38* (1976) mit der Absicht kritischer Vergangenheitsbewältigung und Enthüllungshistoriographie Gericht über die nationalsozialistische Rezeption des Dramas und führt das Verbot des Stücks auf die Furcht des Tyrannen vor dem Einzelgänger zurück³⁹. Kurzum: Mit dem Stück wurde fast alles gemacht, was man mit einem Drama auf der Bühne anstellen kann. Es wurde vermeintlich werkgetreu aufgeführt, es wurde zum Prüfstein der Moderne, zum politischen Tendenzstück, zur Mythendemontage, es wurde reduziert und banalisiert. Es polarisierte wie kaum ein anderes Stück die moderne Schiller-Rezeption. Vorbereitet durch Theater-Experimente in

³⁹ Rolf Hochhuth: *Tell 38*. Dankrede für den Basler Kunstpreis 1976, gehalten am 2. Dezember in der Aula des Alten Museums. Anmerkungen und Dokumente. Reinbek 1979.

der Weimarer Republik (im ehemals Königlich Preußischen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt hatte Leopold Jessner kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs Geßler mit „Mimik und Gehaben Wilhelms II. ausstaffiert“⁴⁰), hatten die Regisseure mehr und mehr gelernt, nicht nur Schiller zu spielen, sondern mit Schiller zu spielen.

Wilhelm Tell wurde 1949, nach achtjährigem Verbot, am Mannheimer Nationaltheater als pietätvolle und werksnahe Klassikerhommage wiederinszeniert; schon in der Spielzeit 1945/46 hatte es eine Berliner Freilichtinszenierung gegeben. Der Mannheimer Regisseur, Richard Dornseiff, enthielt sich tendenziöser politischer Bekenntnisse und inszenierte das Drama, das allein schon deshalb „kein Drama einer revolutionären Volkserhebung“ ist, weil Schiller seinen Helden als einen politisch beschädigten „Familienvater einfachen Gemüts“ darstellt⁴¹, ganz im Sinne des Autors ohne demonstrative Revolutions- oder Freiheits-Kundgebungen⁴². Für Sellner (in Darmstadt 1955) und Piscator (in Mannheim 1959) war dies kein brauchbares Konzept mehr. Ihr *Tell*, gekürzt um Idyllik und Idealismus, ohne die Parricida-Szene (V,2) mit ihrer Entlastungsfunktion für Tells Attentat, stand am Anfang, nicht am Ende einer Revolution. Abstraktion, Pathoskepsis und Stilisierung hießen fortan die Rezepte für die Inszenierung Schillers. Realisieren ließ sich dies in Bühnenbildern von großer Kargheit und Symbolkraft, die die Aufmerksamkeit vom Visuellen auf das Verbale lenkten. Sellners und Piscators Inszenierungen bürsteten Schillers Dramen gegen den Strich, spielten gegen die Erwartungen, aber auch gegen die Klassikermüdigkeit des Publikums.

Ein früher Höhepunkt dieser Entwicklung und zugleich eine der umstrittensten Schillerinszenierungen der Nachkriegszeit war Hansgünther Heymes Wiesbadener *Tell* aus dem Jahre 1965. Heyme, der sich wie kein zweiter Regisseur bis in die siebziger Jahre um Schillers Dramen verdient gemacht hat, setzte auf einer höchst spartanischen Holztribüne den Helden als Hecken-schützen, Stauffacher als demagogischen Einpeitscher, die Schweizer als chauvinistisch motivierte Masse und den Rütli-Schwur als Variation des Horst-Wessel-Liedes in Szene; das Schlußtableau geriet zu einer Travestie auf die nationalsozialistische Machtergreifung. Heyme beruft sich auf das Prinzip der „Pflicht zu besserer Treue“ gegenüber dem Werk. Stein um Stein trägt er das patriotisch übersteigerte Tell-Monument ab und warnt, ähnlich wie Frisch, vor der explosiven Mischung von Masse und Macht.

⁴⁰ H. Mayer: Schillers Dramen (Anm. 6), S. 46.

⁴¹ N. Oellers: Friedrich Schiller (Anm. 8), S. 230.

⁴² Vgl. zum folgenden die Rezensionen in: Ferdinand Piedmont (Hrsg.): *Schiller spielen. Stimmen der Theaterkritik 1946–1985. Eine Dokumentation*. Darmstadt 1990, S. 247–297.

Heymes *Tell* war eine ungeheure Provokation. Aber sie war auch ein gezielter Protest gegen Wolfgang Langhoffs agitatorische *Tell*-Aufführung, mit der 1962 auf dem Deutschen Theater, einer der berühmtesten Bühnen Deutschlands, Schiller für die Sache des DDR-Sozialismus in Anspruch genommen werden sollte; im Programmheft des Deutschen Theaters wurde das Stück für die „Erbauer des Sozialismus in der Deutschen Demokratischen Republik“ reklamiert. Nur diese seien „die rechtmäßigen Sachwalter der ganzen deutschen Nation“, an deren Teilung, so Langhoff, zuvörderst die „westlichen Landsleute“ Schuld trügen. Der Rütli-Schwur „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern“ wurde demgemäß nur gemurmelt, so daß jeder Anflug von nationaler Solidarität im Keim erstickte⁴³. Der Streit um den ‚richtigen‘ *Tell* als deutsch-deutscher Grabenkampf: Um Schillers Text geht es da längst nicht mehr.

Es war im November 1989, als mit dem *Tell* das richtige Stück zur rechten Zeit das richtige Publikum traf. Das mecklenburgische Staatstheater Schwerin gastierte mit Schillers Drama an der Ostberliner Volksbühne. Am Tag nach der Leipziger Massendemonstration wurde die Theaterszene zum Tribunal. Der Rütli-Schwur wurde von der Marseillaise begleitet, in der Apfelschuß-Szene hing Honeckers Strohhut an einem Baum, und ein Vers wie „Nur wen’ge Pässe öffnen ihm das Land“ (V. 2934) konnte unversehens neue Bedeutung über den alpinen Horizont hinaus gewinnen. Bei der Frage „Wer ist so feig, der jetzt noch könnte zagen“ (V. 2551), tobte das Publikum vor Begeisterung. Das oft zitierte, oft parodierte Schiller-Wort „Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, / und neues Leben blüht aus den Ruinen“ (V. 2426f.) wurde Wirklichkeit, die Realität der friedlichen Revolution hatte das Stück eingeholt. Als „handfestes politisches Volkstheater“⁴⁴ war Wilhelm Tell in Deutschland angekommen, und quasi über Nacht konnte aus dem oft mißbrauchten Nationalmythos die Parabel einer Volksbewegung werden, die auf ihre Fahnen nicht Revolution, sondern gewaltfreie Reform und demokratische Interessen-Balance geschrieben hatte. Wer hätte gedacht, daß sich die Deutschen aus Ost und West, die am 9. November auf der Berliner Mauer die Wiedervereinigung feierten, mit ihrem Ausruf „Wir sind *ein* Volk“ so exakt, Wort für Wort, in Schillers Drama wiedererkennen konnten. Denn auch dort ruft, in der Schwurszene auf dem Rütli, das Volk, auf der Mauer stehend und sich die Hände reichend: „Wir sind *ein* Volk, und einig wollen wir handeln“ (V. 1203).

⁴³ Dieter Hildebrandt: Schiller aus der Mauerschau. In: FAZ, 21.3.1962; zit. nach Piedmont: Schiller spielen (Anm. 42), S. 259–261.

⁴⁴ Sibylle Wirsing: Der Attentäter aus Schwerin. Eine deutsche Szene. In: FAZ, 13.10.1989.

V.

Die Aktualität von Schillers Stücken für Schule und Theater wird von Frischs und Heymes Mythendemontage ebenso unterstrichen wie von den literarischen und den literaturwissenschaftlichen Revisionen des Klassikerbildes. Es ist nicht damit getan, sich zu fragen, warum Schiller der „größte deutsche Dramatiker“ bleibt. An der Rezeption des *Tell*-Dramas können vielmehr die Probleme und Perspektiven, die Mißverständnisse und Erkenntnisgewinne aufgezeigt werden, die sich ergeben, wenn Schiller für die Schule im Theater entdeckt, Schiller für das Theater in der Schule aufgefunden wird. In diesem Sinne wäre Dürrenmatts Urteil über Schiller zuzustimmen: „Populär, ist er dennoch der schwierigste, der unzugänglichste, der widersprüchlichste der Dramatiker. Keiner ist so schwer zu bewerten wie er, keiner so schwer anzusiedeln, bei keinem liegen die Fehler so sichtbar wie bei ihm, und bei keinem sind sie so unwesentlich, er wächst, indem man sich mit ihm beschäftigt, vom Fernen ins Nahe“⁴⁵.

⁴⁵ Friedrich Dürrenmatt: Friedrich Schiller (1959). In: F. D.: *Werkausgabe in 37 Bänden*. Bd. 32: *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte, Reden*. Zürich 1998, S. 82–102, hier S. 100.