

But more mature is P. Kohler's statement: „l'étude du baroque littéraire en est encore à chercher sa méthode.”

This method – I would like to say it once more – will have to reckon with: 1. the psychological reaction away from the preceding Renaissance period, a period of individual liberty among an *élite* deprived of cooperation with their fellow men and of intimacy with nature; this reaction I call the generally human Baroque situation;

2. the three successive stages of this reaction, the so-called Mannerism, Baroque, Rococo;

3. the fact that this reaction and its three stages, do not occur in all countries of Europe (and Latin America) in exactly the same years and in precisely equal historical and sociological circumstances;

4. and – well-nigh the most important fact – that each man reacts in his own way, and as an artist shows the trace of it in his work.

Groningen (Holland).

G. J. GEERS.

SCHILLERS 'WILHELM TELL': DANKGESANG EINES GENESENDEN

Wie die Sonne im Sinken noch einmal Berg und Tal in ätherischem Glanz erhellt, so erleuchtet zuweilen die Geste eines Sterbenden die Landschaft seiner Seele. Solch eine Geste war Schillers Abschied von seinem Kinde.

Als er nah am Sterben war, verlangte er sein Jüngstes, Emilie, noch einmal zu sehen. „Er wandte sich mit dem Kopfe um” – so lesen wir – „nach dem Kinde zu, fasste es an der Hand und sah ihm mit unaussprechlicher Wehmut ins Gesicht. Die Schillern sagte mir es wäre gewesen, als ob er das Kind habe segnen wollen. Dann fing er an bitterlich zu weinen und steckte den Kopf ins Kissen und winkte, dass man das Kind wegbringen möchte.” Niemand, der Schiller liebt und kennt, kann sich der Gewalt dieser Schilderung entziehen. Dieses wortlose Abschiednehmen ist nicht weniger beredt als Marfas berühmterer Monolog. In ihm sehen wir die intimste Geste seines Geistes.

Was mag die Seele dieses Menschen bewegt haben, als er sein Kind zum letzten Male sah? Vaterliebe, gewiss, und der Schmerz darum, ein so junges, nur eben begonnenes Leben verlassen zu müssen. Aber es liegt noch mehr in diesem Blicke unaussprechlicher Wehmut: Wissen um eine ganze Welt, Liebe und Verzicht darauf. Wir stellen uns vor, dass dieser Bewussteste der Menschen, als er das ganz Unbewusste zum letzten Male sah, Abschied nahm von der Natur, die ihm stiefmütterlich gewesen war, die sein hochstrebender Geist mit Füßen getreten hatte und die er doch schliesslich zu ehren und zu hegen gelernt hatte; dass er Abschied nahm von dem sehnsuchtsvollen Traum einer zukünftigen, in

ihrer Natur wieder hergestellten Menschheit, den er, zerrütteten Körpers, in seiner Seele dennoch ausgetragen hatte. Nach Jahren geistiger Hochgespanntheit und mitleidloser philosophischer Selbstkasteiung bedeutete diese natürlichere Geburt seiner Seele innere Gesundung. Und nun musste der kaum Genesene sterben. Aus den Kindes seines Augen blickte ihm die neue Menschheit in ihrer Unendlichkeit und Unschuld zum letzten Mal entgegen. Galt ihr sein Segen und sein tiefster Schmerz?

Kurz vor seinem Tode noch gelang ihm *Wilhelm Tell*. Es ist sein Dankgesang an die heilenden Kräfte der Natur. Hören wir ihn.

Wohl jeder spürt die innige Naturverbundenheit dieser Dichtung. Sie spricht sich auf zweierlei Weisen aus: Einmal in der Naturnähe der Menschen, und zum Andern in der Menschlichkeit der Natur. Hier, wie im *Don Carlos*, in der *Jungfrau von Orleans* und in *Demetrius*, geht es um das Schicksal eines Volkes und um die Verwirklichung eines geistigen Wertes: Einer neuen erahnten Form der Freiheit. Aber wie schlicht und erdnah werden hier solche Entscheidungen ausgetragen: Eine Handvoll Männer schwört auf einer nächtlichen Wiese unter dem bestirnten Himmel. Ein geübter Schütze schießt vom Haupte seines Kindes einen Apfel, den der Tyrann vom nächsten besten Zweig gepflückt, – nur den Arm brauchte er auszustrecken. Ein mutiger Sprung vom Schiff – ein Wagestück, dessen Gelingen Vertrautheit mit jedem Stückchen Boden voraussetzt; schliesslich noch ein Schuss ins Schwarze und ländlicher Jubel: Was auch die sittliche Bewandnis solcher Vorgänge sein mag, immer bleiben sie in einer naturnahen Daseinsform verwurzelt. Und so auch die Geschichte dieses Volkes: Es ist eine Siedlungsgeschichte, die Sage eines zähen Kampfes des Menschen gegen die Elemente und der allmählichen Zivilisierung der Natur. Melchthals Werbefahrten für die Sache der Freiheit führen ihn ins Herz der Bergwelt und man fühlt, dass er, wie schon Johanna zuvor, Kraft und Weisheit von ihr einsaugt, zusammen mit der Gletschermilch, die ihm den Durst stillt. – „Ein harmlos Volk der Hirten,“ nennen sich diese Schweizer immer wieder, und dies beschreibt nicht nur ihren Beruf, sondern darüber hinaus das Schützende in ihrem Verhältnis zu Natur und Tier, das ihnen eignet und das auch ihre Auffassung menschlicher Verhältnisse tönt. Der Pfarrer ist ihr Hirt, und Tell weist den Verdacht des Abseitsstehens von sich mit der Frage:

Der Tell holt ein verlorenes Lamm vom Abgrund
Und sollte seinen Freunden sich entziehen? (II. 3)

Niemand erachtet es für unwürdig, von menschlichem Tun und Irren in Symbolen der Natur zu sprechen. Tell vergleicht die Tyrannenmacht mit dem kurzfristigen Wüten von Föhn und Sturm, mit der Schlange, die nicht ungereizt sticht. Und die Unschuld des Mannes kommt gerade in der – irreführenden – Arglosigkeit der Gleichnisse zum Ausdruck,

die das eigentlich Böse in der Menschenwelt nicht voll erfassen. Ein wenig später ist er schon weiser, als er seinem Buben sagt:

Ja, wohl ists besser, Kind, die Gletscherberge
im Rücken haben als die bösen Menschen. (III. 3.)

Auch die heilige Sache der Freiheit wird unbefangen in Metaphern aus Natur- und Tierwelt zur Sprache gebracht;

Jedem Wesen ward
Ein Notgewehr in der Verzweiflungsangst.
Es stellt sich der erschöpfte Hirsch und zeigt
Der Meute sein gefürchtetes Geweih,
Die Gemse reisst den Jäger in den Abgrund,
Das Pflugtier selbst, der sanfte Hausgenoss
Des Menschen, der die ungeheure Kraft
Des Halses duldsam unters Joch gebogen,
Springt auf, gereizt, wetzt sein gewaltig Horn
Und schleudert seinen Feind den Wolken zu. (I. 4.)

Welch innige Naturnähe gehört dazu, dem höchsten geistigen Anliegen in solchen Bildern Ausdruck zu verleihen. Bilder, deren letztes von fernher auf Tell selber weist und auf die rettende Tat, die aus der verhaltenen Kraft des Duldens springt wie der Pfeil von der Sehne:

Das Grösste
Hat er getan, das Härteste erduldet. (V. 1.)

Und wie der Mensch der Natur zugewandt ist, so wird die Natur selbst als menschlich empfunden. Gleich die erste Szene sagt es – sagt sie denn eigentlich etwas anderes? Und wer wollte glauben, dass der Dichter hier nur dem Wunsch nach Lokalkolorit gefolgt wäre? – sagt es uns, dass auch im Tier Menschliches schlummert, das gekannt und geachtet werden will. „Das Tier hat auch Vernunft“ sagt der Jäger beistimmend zu dem Hirten, und beide wissen von seiner Klugheit, seiner Würde und seinem Stolz. Die Kuh hat einen Namen, und nimmt man ihr den Halsschmuck, so frisst sie nicht. Die gekränkte Ehre ist stärker als der blosser Instinkt. Auch Melchthal empfindet ähnliches, als man ihm „die schönen Tiere“, die Ochsen, von dem Pfluge spannt:

Dumpf brüllten sie, als hätten sie Gefühl
Der Ungebühr, und stiessen mit den Hörnern. (I. 4.)

Er fährt mit einem sequitur fort, welches für die Naturnähe, die hier wie überall in diesem Stücke waltet, bezeichnend ist.

Da übernahm mich der gerechte Zorn,
Und meiner selbst nicht Herr, schlug ich den Boten.

Wohl ist Melchthal hier selbst noch im Banne einer dumpfen Instinkthaftigkeit. Er ist „seiner selbst nicht Herr“. Aber auch später, als er, gereifter, sagen kann

Urteilt, ob ich mein Herz bezwingen kann,
Ich sah den Feind und ich erschlug ihn nicht (II. 2.)

vergleicht er wieder die sittliche Selbsthilfe des bedrängten Menschen mit der Notwehr des Tieres. Das Pflugtier ist „der sanfte Hausgenoss des Menschen“, und was könnte beredter sein als die Zweideutigkeit des Artikels in dem darauf folgenden Nebensatz?

Der sanfte Hausgenoss
Des Menschen, der die ungeheure Kraft
Des Halses duldsam unters Joch gebogen,

Mensch und Tier sind hier nicht getrennt. Was von dem Tier ausgesagt wird, wird von dem „Hausgenoss des Menschen“ ausgesagt und weiterhin, durch die schwebende grammatische Beziehung, von diesem selbst. Tier und Mensch teilen ein Schicksal und einen Adel: den demütigen Adel des Volkes, „das so bescheiden ist und doch voll Kraft“, den Adel letztlich von Wilhelm Tell, „der das härteste erduldet.“ – Auch das entferntere Reich der Pflanzen hat Teil am Menschlichen und nimmt Anteil an ihm. Ein solcher geheimnisvoller Bezug wird in Tells Gespräch mit seinem Sohn offenbar.

„Vater, ists wahr, dass auf dem Berge dort
Die Bäume bluten, wenn man einen Streich
Drauf führte mit der Axt?“

fragt Walther seinen Vater. Dieser bejaht es und erklärt:

So ists, und die Lawinen hätten längst
Den Flecken Altdorf unter ihrer Last
Verschüttet, wenn der Wald dort oben nicht
Als eine Landwehr sich dagegenstellte. (III. 3)

Wie die Tiere Vernunft und das Gefühl der Ungebühr haben, so werden die Bäume in den Bereich des Tierischen, ja selbst des Menschlichen hinübergezogen: Sie bluten, und sie beschützen „als eine Landwehr“ eine jener in der Rütli-Szene erwähnten Ursiedlungen, die die Menschen den Elementen abgerungen haben. Hier ist ein heiliger Bezirk der Kultur. Mensch und Natur sind zu einer unlöslichen Einheit verbunden. Vergeht sich der Mensch an der Natur, so vergeht er sich gegen sich selbst: Denn dem Mann, der Hand an den Baum gelegt und ihn bluten gemacht hat, wächst die Hand zum Grabe heraus. Überall die nämliche Annäherung und sachte Hinaufsteigerung der Naturbezirke in den höheren menschlichen Bereich.

Selbst die Elementargewalten sind in diesem geheimen Bezug eingebegriffen. Der Sturm, den Gesslers Frevel entfesselt, ist die Antwort der Natur auf das Unerhörte, das sich begeben hat: den Sieg des Wider-natürlichen im Menschen:

Zu zielen auf des eignen Kindes Haupt,
Solches ward keinem Vater noch geboten!
Und die Natur soll nicht in wildem Grimm
Sich drob empören? (IV. 1.)

Und wenn der Fischer entsetzensvoll in den Sturm ruft:

Ihr wilden Elemente werdet Herr!
Ihr Bären, kommt, ihr alten Wölfe wieder
Der grossen Wüste, euch gehört das Land! (IV. 1.)

– so beschwören seine Worte ein Bild der Auflösung, in dem jener Zivilisierungsprozess, von dem Stauffacher auf dem Rütli gesprochen hat, Schritt für Schritt und Errungenschaft um Errungenschaft wieder rückgängig gemacht wird. Dort hiess es:

Wir haben diesen Boden uns erschaffen
Durch unsrer Hände Fleiss, den alten Wald
Der sonst der Bären wilde Wohnung war,
Zu einem Sitz für Menschen umgewandelt –

Nun herrschen die „wilden Elemente“ wieder, die Bären und die „alten Wölfe“ beziehen ihre „wilde Wohnung“ im „alten Wald“, der Boden wird wiederum zur „herrenlosen Wüste“, „der alte Urstand der Natur kehrt wieder.“ – Ein alter Bund ist gelöst, eben jenes „uralte Bündnis“, auf das die Schweizer auf dem Rütli ihre ewigen Freiheitsrechte gründen: Das jahrhundertalte, durch rastlose Kultivierungsarbeit gestiftete Bündnis zwischen Natur und Mensch, dem Landmann und dem Boden, „den er der alten Wildnis abgerungen.“ Ein solcher Bund besteht nur, solange der innere Bezug zwischen Mensch und Natur gewahrt wird. Das Widernatürliche, das Gesslers Frevel im Bereich des Menschen entbunden hat, entfesselt die blinden Urgewalten der Natur: Sie fällt in elementares Chaos zurück.

Und noch eine Rückspiegelung dieses schwankenden Bezuges finden wir in der zentralsten Sphäre der Dichtung, in der Gestalt von Wilhelm Tell. Er, dessen Natur durch Gesslers unmenschliche Forderung vergewaltigt worden, spricht diese Tatsache in einem Bilde aus, das uns wiederum auf die Rütli-Szene zurückweist. Wenn es dort hiess,

Die Brut des Drachen haben wir getötet
Der aus den Sümpfen giftgeschwollen stieg, (II. 2.)

so hier:

Du hast aus meinem Frieden mich heraus
Geschreckt, in gärend Drachengift hast du
die Milch der frommen Denkart mir verwandelt. (IV. 3.)

Das alte Chaos steigt in Tell empor, das jahrhundertlange Arbeit an der Natur gebändigt und gebunden hatte. So innen wie aussen: Der emporstiegenen Natur entsteigt, sich selbst entfremdet, der verwilderte Mensch. Ist es nicht, als wäre in Tells Innerem eine Kluft aufgetan, die das Band, das ihn zusammenhält, zu zerreißen droht?

Wir sehen, es geht in diesem Drama um den Bezug zwischen Mensch und Natur, der Natur in ihm und ausser ihm. Dieser Bezug spricht sich vor allem in einer durchgängigen Symbolik aus, die der Sprachgestalt des Werkes ihr ganz eigentümliches Gepräge verleiht. Immer wieder, in den verschiedensten inhaltlichen Zusammenhängen und formalen Verbindungen, tauchen Worte wie Herz, Haupt, Auge oder Arm in dem Wortgewebe auf; solide Worte ohne viel Resonanz, die den Aussagen einen Anschein von robuster Eindeutigkeit geben. Aber dieser Anschein erweist sich, näher besehen, als trügerisch. Schiller hat, um ein Hofmannsthalsches Wort abzuwandeln, seine Tiefe an der Oberfläche verborgen; und zwar ganz logischerweise an der Oberfläche des physisch-natürlichen Daseinsbereiches, der ja im innigsten Bezug zu dem seelischen Bezirke steht. Diese handfesten Worte erweisen sich genau besehen als Metaphern seelischer Vorgänge, und bergen einen unabsehbar tiefen und immer wechselnden Gehalt. – Welche simple Bedeutung liesse sich denn für Aussagen feststellen, wie etwa diese von Gessler –

Der ist mir der Meister,
Dem's Herz nicht in die Hand tritt noch ins Auge
oder diese von Fürst über Rudenz –

Sein wiederkehrend Herz
Verdient Vertrauen

oder für Attinghausens visionäre Worte –

Aus diesem Haupte, wo der Apfel lag,
Wird euch die neue, bessere Freiheit grünen,

oder gar für Melchthals qualvolle Variationen über das Thema des Auges –

Welch Äusserstes
Ist noch zu fürchten, wenn der Stern des Auges
In seiner Höhle nicht mehr sicher ist?

oder –

O weil ihr selbst an eurem Leib und Gut
noch nichts erlitten, eure Augen sich
Noch frisch und hell in ihren Kreisen regen

Dies alles ist kein landläufiger Sprachgebrauch. Hier spricht die Seele selbst; eine Seele, die allen Anfeindungen und Gefahren zum Trotz sich mit dem Körper eins weiss, und in Symbolen des Körpers zu reden vermag.

Dreierlei erreicht der Dichter durch die Symbolik des physischen Organismus. Zum ersten die bündigste und dabei doch die allgemeingültigste Form der dichterischen Aussage über seelische Gehalte. Zum zweiten ermöglicht diese Symbolik eine durchgängige Gliederung der Gestaltenwelt des Dramas. Bei wiederholtem Lesen zeigt es sich nämlich, dass einzelne Gestalten sowie ganze Gruppen und Stände vornehmlich mit einem oder dem anderen Symbol in Verbindung gebracht werden, durch Wiederholung sowohl wie durch synekdochischen Gebrauch. So ist z. B. Melchthal immer wieder mit dem Wort Herz assoziiert, und mit ihm der Stand der Landleute, die er vertritt. Rudenz dagegen und der Adel erscheinen ebenso regelmässig mit dem Symbol des Hauptes verbunden. Wie nun die einzelnen Glieder oder Funktionen eines Körpers auf den übergreifenden Organismus hinweisen, in welchem sie ihr Dasein haben, so deuten die so gekennzeichneten Persönlichkeiten und Gruppen über sich hinaus zu den anderen, die sie ergänzen und mit denen zusammen sie erst ein organisches Ganzes bilden. Melchthal und Rudenz sind so in unausweichlicher Notwendigkeit aufeinander bezogen, und mit ihnen die Stände, die sie repräsentieren. Und mit solchen äusseren Verhältnissen werden immer zugleich innere, seelische Spannungen und Zugehörigkeiten bezeichnet. Wiederum, wie wir schon in der Rütli-Szene sahen, ist der Bund, um den es hier geht, nicht nur der von Mensch zu Mensch und von Stamm zu Stamm, sondern letztlich ein Bund, der in die Tiefe strebt: Der Zusammenschluss der seelischen Schichten des Menschen, seines Geistes und seiner Natur. Stelle um Stelle liesse sich zitieren, aus welcher diese Tiefendimension erhellt. Man lese nur Attinghausens mahnende Worte an Rudenz:

O lerne fühlen, welches Stamms du bist!
Das Haupt zu heissen eines freien Volks,
Das dir aus Liebe nur sich herzlich weiht,
Das treulich zu dir steht in Kampf und Tod –
Das sei dein Stolz, des Adels rühme dich!
Die angeborenen Bande knüpfe fest;
Ans Vaterland, ans teure, schliess dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen!
Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft;
Dort in der fremden Welt stehst du allein,
Ein schwankes Rohr, das jeder Sturm zerknickt. (II. 1.)

Fast unmerklich leitet die Idee des völkischen Stammes in das Gleichnis vom Baum hinüber, seinem Stamm, seinen Wurzeln, und seiner Krone.

In dem logischen Gefüge dieses Gleichnisses sind Haupt und Herz nicht mehr verschiedenen Existenzen, sondern einem und demselben Organismus zugeordnet. Sie bezeichnen die Höhen – und Tiefenschichten eines und desselben Lebenssystems, und Worte wie „Bande“, „festknüpfen“, „anschliessen“, bezeichnen den organischen Verband, in dem die einzelnen Teile stehen.

Und noch ein Drittes leistet die Symbolik des physischen Organismus. Durch sie werden die äusseren und inneren Geschehnisse der Randfiguren durchgängig auf das seelische Geschehen bezogen, das in dem zentralen Raum des Dramas vor sich geht: Die Entfaltung einer organischen Seelenstruktur in der Gestalt von Wilhelm Tell.

Wenn Haupt und Herz hier, wie so oft bei Schiller, den geistigen und den sinnlichen Bezirk, Spontanität und Rezeptivität bezeichnen, so bezeichnet das Auge den Schnittpunkt, wo die beiden Bereiche der menschlichen Psyche sich berühren und durchdringen. Dies entspricht Schillers philosophischen Vorstellungen und, in der Tat, den Begriffen, die die Dichter von jeher von der Sache gehabt haben. Denn durch die gesamte Geschichte des Dramas hindurch erweist das Auge eine ganz eigentümliche dichterische Symbolkraft. Es scheint das Symbol schlechthin zu sein für menschliches Wissen und Verblendung, für eine im Irdischen verhaftete, tragische Geistigkeit oder, um mit Kleist zu reden, für die gebrechliche Einrichtung der menschlichen Welt: Man denke nur an den *Oedipus* von Sophokles, an Shakespeares *King Lear*, an *Egmont*, an *Wallenstein* oder gar an *Amphitryon*, ja faktisch an das gesamte dramatische Werk von Kleist. – Das Auge ist eines der menschlichen Wahrnehmungsorgane und als solches zu der Region der Sinnlichkeit gehörig, ja zarter und gefährdeter in seinem Bau als irgend ein anderes. Aber gerade dadurch ist es auch der differenzierteste, intellektuellste unserer Sinne, der schon durch den räumlichen Abstand von dem Wahrgenommenen zu psychischer Distanz und freier Selbsttätigkeit des Geistes hinüberleitet. So wird es in dieser Dichtung schliesslich zum Sinnbild unserer sinnlich-geistigen Doppelnatur. Melchthals innere Entwicklungsstufe lässt sich von dem jeweiligen Gebrauch dieses Symboles ablesen. Für den ganz von dumpfer Leidenschaftlichkeit Getriebenen ist das Sehen noch völlig im vegetativen Daseinsbereich verhaftet:

Alle Wesen leben
 Vom Lichte, jedes glückliche Geschöpf –
 Die Pflanze selbst kehrt freudig sich zum Lichte.
 Und er muss sitzen, fühlend, in der Nacht,
 Im ewig Finstern – ihn erquickt nicht mehr
 Der Matten warmes Grün, der Blumen Schmelz,
 Die roten Firnen kann er nicht mehr schauen. (I, 4.)

Die innige Verquickung von Sehen, Sinnlichkeit und Leidenschaft ist

noch deutlich in den Anfangsworten seines Berichtes auf dem Rütli zu erkennen:

Die Hand hab ich gelegt auf seine Augen,
Und glühend Rachgefühl hab ich gesogen
Aus der erloschenen Sonne seines Blicks. (II, 2.)

Nur wenig später jedoch kann der von Dulden Gereifte sagen:

Urteilt, ob ich mein Herz bezwingen kann,
Ich sah den Feind, und ich erschlug ihn nicht. (II, 2.)

Dazwischen stehen jene immer wieder anhebenden, von gewaltigem Pathos gehobenen Metaphern, Prägungen gleichsam von erleuchtetem Wahnsinn, in welchen der von Leid Entrückte, über sich selbst emporgesteigert, Letztes über das Wesen des Auges ausspricht:

Welch Äusserstes
Ist noch zu fürchten, wenn der Stern des Auges
In seiner Höhle nicht mehr sicher ist?

Und:

Ihr selbst seid Väter, Häupter eines Hauses,
Und wünscht Euch einen tugendhaften Sohn,
Der . . . Euch den Stern des Auges fromm bewahrt.

Und wiederum:

Oh, weil Ihr selbst an eurem Leib und Gut
Noch nichts erlitten, eure Augen sich
Noch frisch und hell in ihren Kreisen regen,
So sei euch darum unsre Not nicht fremd. (I, 4.)

Der Stern des Auges in seiner Höhle: Höchstes und Tiefstes, Hellstes und Dunkelstes, das Geistigste und Erdhafteste, das Dauerhafteste und das Gebrechlichste ist in diesem Bilde vereinigt, einem Bild von geradezu Kleistischer Sprengkraft und Besessenheit. Das menschliche Auge hat an beiden Reichen Anteil, es ist wesensverwandt – die Worte sagen es – mit dem lichten Reich der

ewigen Rechte,
Die droben hangen unveräusserlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst – (II, 2.)

und dabei so ungeschützt und verletzbar wie nur etwas im ganzen Umkreis der Natur. Gerade darum wird es in dieser Dichtung zum Symbol für jene innige, psycho-physische Einheit, in der die Würde unseres Menschseins beschlossen liegt. Und darum wird des alten Melchthals Blendung zu einer Entweihung des Menschlichen überhaupt, zu jenem Äusserstem, das alle heiligen Kräfte des Widerstandes weckt.

Es ist diese zarte Würde der geeinten menschlichen Geist-Natur, um die es in diesem Stücke geht und auf die es Gessler mit beharrlichem Hass abgesehen hat. Diese Würde zu brechen hat er den lächerlichen Hut aufgepflanzt. Er sagt es selbst:

Ich hab ihn aufgesteckt, dass sie den Nacken
Mir beugen lernen, den sie aufrecht tragen . . .
Dass sie drauf stossen mit dem Aug und sich
Erinnern ihres Herrn, den sie vergessen. (IV, 3.)

Mit Wort und Tat trachtet der Tyrann, den Adel des mit seiner Natur verbündeten Menschen zu erniedrigen: Denn er fürchtet und verachtet die Natur, und von ihrer Würde weiss er nichts. Der gebeugte Nacken soll den Menschen dem Tier gleich machen – nur ahnt er nicht, dass auch das Tier edel ist. Sein Bild vom Auge leugnet eben jene eingeborene Geistigkeit des menschlichen Gesichtes, die bereits in seiner Distanz beschlossen liegt, und erniedrigt es zu dem grobschlächtigen Tastsinn der blinden Kreatur.

So soll auch der Probeschuss, den er für Tell ersonnen hat, diesem und aller Welt beweisen, dass der Natur sich nimmer trauen lässt. In ihrer Niedrigkeit will er sie entblößen, den Anspruch des naturverbundenen Geistes auf freie Herrscherwürde will er zerreißen und die Idee des geeinten Menschen höhnen.

Das Ziel, das er Tell setzt, ist das Herz des eigenen Kindes. In tieferem Sinne jedoch ist es Tells eigenes Herz: „denn auf den Schützen springt der Pfeil zurück.“ Indem er Tell zwingt, seiner Natur das schlechthin Widernatürliche zu gebieten, ruft er die ganze Macht der Instinkte zur Empörung gegen den Geist auf, der solches gebietet. Und eben diese Treulosigkeit der Natur ist der Keil, mit welchem er Tells Wesenseinheit auseinandertreiben und die Ohnmacht des naturverbundenen Geistes entpuppen will.

Wiederum wird die Frage, um die es hier geht – die Frage nach dem wahren Herrn und Meister seiner selbst – im Gleichnis des menschlichen Auges gestellt und gelöst.

Du rühmst dich deines sichern Blicks! Wohlan!
Hier gilt es, Schütze, deine Kunst zu zeigen;
Das Schwarze treffen in der Scheibe, das
Kann auch ein andrer; der ist mir der Meister
Der seiner Kunst gewiss ist überall,
Dems Herz nicht in die Hand tritt noch ins Auge. (III, 3.)

Ist das Auge ein wahrer Verbündeter des Geistes? Oder wird es, wenn Herz und Triebe sich sträuben, den Mächten der Sinnlichkeit anheimfallen denen es entstammt und den Geist verlassen der ihm vertraut?

Einen Augenblick lang sieht es so aus, als ob Gessler Recht behalten und die Natur den Meister spielen wird. Schon hat Tell den Bogen zum

Schuss gespannt, als Stauffachers Bedenklichkeit ihn schwindeln macht. Wortwörtlich tritt ihm das Herz in die Hand und ins Auge: Tell „lässt die Armbrust sinken,“ sagt: „Mir schwimmt es vor den Augen,“ reisst die Brust auf und bietet sein Herz dem Landvogt dar. – Erst des Knaben anfeuernde Worte bringen ihn zu sich selbst zurück. Und während Rudenz sein „überschwellend und empörtes Herz“ übermannt, be-zwingt Tell das seine und legt auf das eigene Kind an.

Der seelische Vorgang, der diese Tat ermöglicht, geht wortlos von statten. Aber er tritt uns in dem Gebaren des Kindes sichtbar gegen-über. Wohl ist das Kind ein kleiner Mensch für sich. Aber innerhalb des Sprachgefüges der Dichtung ist es auch etwas anderes: es ist eine Ver-körperung von Tells vitalen Trieben, seiner instinktbestimmten Natur. In der Selbstbeherrschung des Kindes erst wird das Wesen von Tells innerer Selbstüberwindung deutbar. Denn was beherrscht das Kind in sich? Die schlechthin instinkthafesten, der Willkür unzugänglichsten Äusserungen der Sinnlichkeit: Nicht atmen will es und nicht mit der Wimper zucken. Ungebunden und mit offenem Auge will es des Va-ters Pfeil erwarten. – Erst aus der freien und bewussten Mitwirkung des Kindes vermögen wir die wahre Bedeutung von Tells Tat zu er-messen. Tell bezwingt seine Triebe nicht. Seine Triebe beherrschen sich selbst. Die Geistdurchdrungenheit seiner Natur reicht bis in ihre tiefsten Tiefen hinab. Da ist keine Schicht, die nicht frei und „sehend“ wäre, die sich dem kategorischen „es muss“ seines Geistes versagte. Sein ganzes Selbst geht widerstandlos in diesen Schuss ein. Wir lesen: „Tell stand mit vorgebognem Leib, als wollt' er dem Pfeil folgen.“ Sodann sinkt er „kraftlos zusammen.“

Wie Tells Natur treu am Geiste festhält, so auch sein Geist an der Natur. Stauffachers „Vorsicht“ ist es, die Tell zur Gefahr wird und die er ebenso überwinden muss wie den Aufruhr seiner Triebe. Stauffacher ist besonnen – er sieht viel voraus, er bedenkt viel und er redet; und diesen Zug teilen Rudenz und Hedwig. Geist und Phantasie streben in diesen Gestalten über das Wirkliche hinaus in die Zukunft, ins Weite. Stauffacher sieht die möglichen Schrecken eines Krieges mit aller Deut-lichkeit voraus. Hedwig „sieht“ ihren Mann in jeglicher Gefahr.

Ich sehe dich im wilden Eisgebirg,
verirrt . . . seh, wie die Gemse dich
Rückspringend in den Abgrund reisst . . . (III. 1.)

und:

lebt ich achzig Jahr – ich seh den Knaben ewig
Gebunden stehn, den Vater auf ihn zielen,
Und ewig fliegt der Pfeil mir in die Brust.

Rudenz „sieht“ jenseits der Berge, die ihn umschliessen, und preist sein Streben ins Ungemessne als „weise Vorsicht“. – Diese Besonnenheit, die

einen so entscheidenden Zug in dem Bilde von Schillers tragischen Helden ausmacht – in dem Bilde etwa von Fiesco, von Posa, von Wallenstein, Demetrius oder Isabella – ist Tell aus tiefstem Grunde fremd. Er schwingt sich nicht auf wie sie zu den Höhen geistiger Schau über das Ganze des Daseins hinweg. Noch sind Umsicht und Vorsicht seine Sache. Für ihn ist im Gegenteil eine ganz bewusste Beschränkung und Verengung des Blickfeldes charakteristisch, und diese bringt er immer wieder zum Ausdruck.

„Wär ich besonnen, hiess ich nicht der Tell“ – sagt er bereits am Anfang der Apfelschussszene zu Gessler, und der Schuss wird ihm später nur möglich, indem sein Geist sich dieselbe strenge Selbstzucht auferlegt wie seine Triebe. Gesslers ironische Worte treffen hier wie immer den Nagel auf den Kopf.

Ei, Tell, du bist ja plötzlich so besonnen!
Ein andrer wohl bedächte sich – du drückst
Die Augen zu und greifst es herzhaft an.

Genau dies tut Tell. Stauffachers Vorsicht verschliesst er sich: mit abgeblendeter, aufs äusserste verengter Sicht vollbringt er die Tat, „herzhaft“. Auge und Herz, Sinnlichkeit und Geist wirken hier in innigster Verbundenheit zusammen: Eines dem anderen zugewandt, eines das andere bestärkend, und jedes einer Selbstherrlichkeit entsagend, die dem Anderen und dem Ganzen Abbruch tut.

Immer wieder wird diese bewusste Beschränkung seines geistigen Horizontes zum Ausdruck gebracht, und nichts wäre irriger, als hierin eine biedere Borniertheit zu vermuten. Immer wieder treibt ihn ein gebieterischer Instinkt, seine geistigen Kräfte streng zu binden in der Sphäre der sinnlichen Gegenwart. Schon zu Stauffacher sagt er:

Doch was ihr tut, lasst mich aus eurem Rat!
Ich kann nicht lange prüfen oder wählen!
Bedürft ihr meiner zu bestimmter Tat,
Dann ruft den Tell, es soll an mir nicht fehlen. (I, 3.)

Der Vorsicht seiner Frau setzt er entgegen:

Wer gar zu viel bedenkt, wird wenig leisten – (II, 1.)

und die eitle Neugier des Fischers wehrt er ab mit den Worten:

Ist's erst getan, wird's auch zur Rede kommen. (IV, 1.)

Nichts ist jedoch aufschlussreicher, als das lakonische Wort, mit dem er Stauffachers Bitten um eine Aussprache abschneidet:

Stauffacher: Mir ist das Herz so voll, mit euch zu reden.

Tell: das schwere Herz wird nicht durch Worte leicht.

Stauffacher: Doch könnten Worte uns zu Taten führen.

Tell: Die einzige Tat ist jetzt Geduld und Schweigen. (I, 3.)

Dies sind erstaunliche Worte. Schweigen, d.h. geistige Zucht, als Vorbereitung zum Tun zu betrachten, ist eines. Tell aber geht viel weiter. Für ihn ist die freiwillige Beschränkung des Geistes selbst ein Tun. Die Durchdringung des Geistes von den dynamischen Kräften der Natur ist ebenso grenzenlos wie sich die Durchdringung der Natur von den ordnenden Kräften des Geistes erwiesen hatte.

Wie können wir bezweifeln, dass wir es hier mit einem seelischen Organismus zu tun haben, dessen einzelne Kräfte aufs innigste auf einander abgestimmt sind und einander tragen? Schon die Symbolik von Herz und Haupt, Auge und Arm, sagt es uns, dass Schiller die menschliche Psyche als ein ideelles Ganzes nach Art des physischen Organismus sieht – ein ideelles Ganzes das in Tell greifbare Wirklichkeit geworden ist. Und eine genaue Betrachtung dieser Gestalt erweist allerorten jenen wechselseitigen Bezug der einzelnen Funktionen aufeinander und jene Ökonomie des gesammten psychischen Systems, die wir nur bei einem organisch strukturierten Ganzen finden. Was Tells Geist an Weite einbüsst, spannt und speist die Triebfedern seines Handelns, und kehrt im Kreislauf des Ganzen zum Geist als Kraft zurück. Was die Triebe an Gewalt verlieren, nährt die geistigen Kräfte und kommt den Trieben in Form von Differenziertheit zugute. Wer kann zweifeln, dass wir in Tells seelischer Struktur die gestaltgewordene Idee der Wechselwirkung vor uns sehen, den krönenden Begriff der „*Ästhetischen Briefe*“? Jene Wechselwirkung zwischen Stofftrieb und Formtrieb, Geist und Natur, Sinnlichkeit und Intellekt, wo „die Wirksamkeit des einen die Wirksamkeit des andern begründet und begrenzt . . . und jeder einzelne für sich gerade dadurch zu seiner höchsten Verkündung gelangt, dass der andere tätig ist“ (XIV)? Und wiederum, wer könnte bezweifeln, dass wir es hier mit jener „wirklichen Vereinigung oder Auswechslung der Materie mit der Form und des Leidens mit der Tätigkeit“ zu tun haben, die das Wesen des ästhetischen Zustandes ausmacht, und uns von der „Vereinbarkeit beider Naturen“, mithin von „der Möglichkeit der erhabensten Menschheit“ unterrichtet? Stelle um Stelle liesse sich aus den *Ästhetischen Briefen* anführen, die Tells ästhetisches Menschentum schlagend beschriebe, womit wir freilich nicht ein eitles Beharren in wirklichkeitsferner Distanz noch auch ein pendelartiges Ausschlagen von träumerischer Kontemplation zu bestimmter Tat bezeichnen wollen, wie es letzthin geschehen ist, sondern gerade jene stetige Durchdringung der beiden psychischen Grundhaltungen, in der beide aufgehoben werden und ein neues, drittes, Unerwartetes hervortritt: eben jene zarte ästhetische Distanz und innere Freiheit des Spiels, von der Schiller uns verspricht, sie werde „das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst tragen“ und welche ihm auf „den doppelten Ernst der Pflicht und des Schicksals“ ausdehnbar erschien. (15. Brief).

In diesem, in der gewichtigsten Bedeutung des Wortes ästhetischen

Sinne ist Tell der Meister seines Schicksals. Er ist frei, und zwar ganz frei, weil er denkt indem er fühlt indem er tut, und weil er tut indem er fühlt indem er denkt; weil bei jeder Äusserung seines Wesens seine ganze Persönlichkeit „im Spiel“ ist: eine organische Ganzheit, die selbst der Konflikt, den Gessler heraufbeschwört, nicht auseinandertreiben kann.

Aus dieser Geschlossenheit und Ausgewogenheit seines psychischen Systems erklärt sich Tells eigentümliches Abseitsstehen von der Gemeinschaft. Tell ist ein Ganzes, die Nation ein erst werdendes Ganzes. Für sie gilt das letzte Wort auf dem Rütli:

Denn Raub begeht am allgemeinen Gut,
Wer sich selbst hilft in seiner eignen Sache. (II, 2.)

Dem steht kontrapunktisch Tells eigne Losung gegenüber:

Ein rechter Schütze hilft sich selbst. (III, 1.)

Tell hilft der allgemeinen Sache, indem er sich selber hilft. Das Einzelgängertum, das für die Anderen Raub am allgemeinen Gut bedeutet, ist für den Einen höhere Pflicht. Denn er ist zarter und entschiedener organisiert als der vielgliedrige Körper der Nation. Sein Anschluss an den niederen Organismus würde eben jene vollendete innere Ökonomie preisgeben, die der Quell seiner gesteigerten Kraft ist und die Gewähr für die rettende Tat. Er weiss es selbst:

Verbunden werden auch die Schwachen mächtig.
Der Starke ist am mächtigsten allein. (I, 3.)

Diese geschlossene Dynamik ist in dem Symbol der Armbrust sinnfällige Gestalt geworden. Die erste Ahnung davon kommt uns in der Apfelschusszene, als Rudenz Gessler ermahnt, von seiner Forderung abzustehen:

Herr Landvogt, weiter werdet Ihrs nicht treiben,
Weiter nicht! . . . Zuweit getrieben,
Verfehlt die Strenge ihres weisen Zwecks,
Und all zu straff gespannt zerspringt der Bogen. (III, 3)

Offenbar ist hier die Armbrust, das Werkzeug von Tells Meisterschaft, zu einem Symbol seiner psychischen Spannkraft geworden. Und genau besehen, bestätigt die Metapher alles, was wir über seine seelische Struktur gesagt haben. Denn das Wesen der Armbrust liegt darin, dass Sehne und Bogen, ihre zwei Grundbestandteile, sich zwar entgegenstehen, aber doch aus dieser Polarität erst Elastizität und Kraft gewinnen. Einzeln und getrennt sind Sehne und Bogen nichts. Erst durch ihren festen Zusammenschluss kommt jene Wechselwirkung zustande, in der jedes, gerade durch die beschränkende Tätigkeit des andern, seine eigene

Potenz entfaltet. – Noch klarer tritt die symbolische Bedeutung der Armbrust in Tells Monolog in der hohlen Gasse hervor. Tell spricht sein Geschoss mit folgenden Worten an:

Und du,
Vertraute Bogensehne, die so oft
Mir treu gedient hat in der Freude Spielen,
Verlass mich nicht im fürchterlichen Ernst!
Nur jetzt noch halte fest, du treuer Strang,
Der mir so oft den herben Pfeil beflügelt!
Entränn er jetzo kraftlos meinen Händen,
Ich habe keinen zweiten zu versenden. (IV, 3.)

Was anders ist dies als ein inbrünstiger Appell an seine Sinnennatur, „treu“ „festzuhalten“ an dem Geiste, der ihr zum zweiten Mal Gewalt antun muss, und ihn nicht zu verlassen? Wenn Sinne und Triebe ihn in dieser Not verliessen und aus ihrem Bunde strebten, so wäre der Wechselbezug der Kräfte durchbrochen, der ihn in sich beschliesst und unbezwinglich macht, und sein Leben verströmte sich ins Leere. Wenn sie trotz allem festhalten am Geiste, so, weil sie „treu“ sind, wie er mit unverbrüchlicher Treue zu ihnen steht und sie beschützt und stärkt. – Überall in dieser Dichtung bezeichnen ja die Worte, die hier mit solcher Eindringlichkeit gebraucht werden – Worte wie treu, vertraut, festhalten – über alle äusseren Bezüge hinaus die innere Bezogenheit der seelischen Kräfte aufeinander. An diesem dramatischen und inneren Höhepunkt von Tells Entwicklung sprechen sie, unter dem Bilde der aufs äussersten gespannten Bogensehne, von der Gefährdung seines gesammten psychischen Kräfteverbandes, den ein Übermass an Spannung nachgerade zu sprengen droht.

Auch als Tells Gedanken sich nach aussen wenden, zur Vergangenheit, zu seinen Kindern und zu dem Mord den er vor ihnen rechtfertigen muss, bewähren seine Worte dieselbe Innerlichkeit, die ja schon in der Form des Monologs beschlossen liegt. Wenn der bekümmert am Wege Sitzende sich seiner Kinder er-innert, so hält er Zwiesprache mit seiner innersten Natur. Wenn er von ihr das schlechthin Unnatürliche verlangt – den Mord – so versichert er sich seiner tiefen Einigkeit mit ihr. Nur um die Natur zu schützen vergewaltigt er die Natur. Nur um Leben zu hegen, begeht er Mord. Selbst im Gewaltsakt noch umfängt Tells Geist innig und beschützend, in leidvollster Inbrunst die gequälte Natur – mit derselben leidenschaftlichen Inbrunst, mit der er nach vollendetem Schuss sein Kind an die Brust gedrückt und später, im Aufruhr der Elemente, die mütterliche Erde umarmt hat. Nur ist hier, auf dem Höhepunkt seines Konfliktes, die Heftigkeit seines Leidens zu Mit-leid besänftigt, jener Empfindungsweise, die bei voller Stärke des Gefühls eine zarte Distanz von dem leidenden Selbst in sich schliesst und somit ihre ästhetische Herkunft offenbart. Nicht in dem ange-

kündigten Abschnitt der *Ästhetischen Briefe*, sondern hier, in der tragischen Grenzsituation von Wilhelm Tell, hat Schiller die Möglichkeit eines ästhetischen Verhaltens angesichts des doppelten Ernstes von Pflicht und Schicksal aufgezeigt.

Diese innere Verbundenheit der psychischen Kräfte wird sinnfällige dramatische Wirklichkeit in dem Zusammenschluss der feindlichen Parteien zu einem grossen Ganzen. Der Bund der Freundschaft zwischen Melchthal und Rudenz ist der Auftakt zu dem grösseren Bündnis zwischen Herrn und Landmann und der Beginn einer neuen „Herr-lichkeit“: der Herr-lichkeit des „Bauernadels“. Und nicht nur dies: Attinghausens sterbende Worte beschwören gleichsam einen visionären Reigen: Herrenburgen fallen, Städte blühen auf. Altes und Adliges sinkt, Neues und Vitales strebt empor. In solch rhythmischem Wechsel von Neigen und Steigen, von sich Finden und Fassen, und in der schliesslichen Durchdrungenheit seines „Seid einig einig einig“ klingt der seelische Vorgang der Dichtung aus.

Seit Jahren hatte Schiller an keinem Werke mit solcher Inbrunst gearbeitet wie an seinem Schauspiel. Von diesem selbst gestand er, das Beste sei Tells Monolog in der hohlen Gasse: Gerade in dieser Situation, welche der Monolog ausspricht, liege das Rührende des Stückes, schreibt er an Iffland, „und es wäre garnicht gemacht, wenn nicht diese Situation und dieser Empfindungszustand, worin sich Tell in diesem Monolog befindet, dazu bewogen hätte.“

Wir sehen: Die seelische Geste, die in diesem Selbstgespräch Wort wird, ist die Geste von Schillers letzter Dichtung, ja seiner letzten Reife überhaupt. Es ist die Geste eines Genesenden: Die innig hoheitsvolle Hinneigung des Geistes zu seinem Urquell – zur heiligen Natur, zum Kinde, zum Herzen, zur Unschuld – wie immer wir das nennen wollen, was Schiller selbst mit vielen Namen dankbar ausgesprochen hat.

Es ist dieselbe Geste, mit der er, ein wenig später, von seinem Leben Abschied nahm.

Kings College, London.

ILSE APPELBAUM-GRAHAM.

DIE DARSTELLUNG DER REALITÄT IN GOETHES „NOVELLE“

Die Bedeutung, die der „Novelle“ innerhalb des goetheschen Spätwerks zukommt, ist erst durch Untersuchungen der neueren Forschung erfaßt worden¹. Diesen Interpretationen fügen wir hier eine weitere hinzu, weil wir der Auffassung sind, daß neues Licht auf das Thema der „Novelle“ fällt, wenn wir im Anschluß an Wolfgang Schadewaldts Ausführungen über Goethes Begriff der Realität² fragen: wie wird in