

10. "Jedes der Schillerschen Dramen vom Wallenstein bis zum Tell bezeichnet eine Eroberung auf dem Gebiete des ungekannten Ideales." (Wagner)

An dem entscheidenden Punkte der klassischen Kunstentwicklung angelangt, fragen wir uns nunmehr, was durch diese bis hierher verfolgte Entwicklung gewonnen war. Ist nun, nachdem das Theater als Mittel der Verwirklichung der höheren Begriffe von Kunst entdeckt war, das gesteigerte ästhetische Bewußtsein den Kunstwerken selbst zu gute gekommen? Ich glaube, es ist in die letzten großen Meisterwerke Schillers als poetischer Gehalt vollständig übergegangen. Die Bedeutung solcher Gestalten wie die Jungfrau, wie Tell, ist aus der Erhöhung des ganzen geistigen Zustandes zu erklären, aus welchem sie als konkreter Ausdruck einer allumfassenden Stimmung hervorgingen. So kann denn auch erst die Betrachtung der letzten Meisterwerke Schillers über die Wucht und Fülle der bisher entwickelten Ansichten belehren.

Körner, Schillers vertrautester Freund und ästhetisches alter ego, Körner gestand, daß er bei dem Namen der Jungfrau von Orleans gestutzt habe; er fürchtete teils Hohn, teils Ärgernis; so weit hatte es Voltaire mit seiner pucelle gebracht. Bisher hatte ein Unstern alle geirrt, die sich an diesen Gegenstand gewagt hatten. Im siebzehnten Jahrhundert hatte einer der ästhetischen Dynasten des französischen Klassizismus seinen ganzen Ruf durch ein verunglücktes Heldengedicht über die pucelle eingebüßt. Voltaire, bei dessen Auftreten dieses literarische Ereignis noch recht wohl in der Erinnerung der Gebildeten war, sagte mit seiner pucelle gleichsam: ihr habt gesehen, daß eine ernsthafte Behandlung dieses Stoffes nicht wohl angeht, wollen wir es denn einmal mit Schimpf und Spott versuchen. --- Schiller nun entdeckte in dieser Erscheinung, in Widerspruche zu seinen Vorgängern und insbesondere zu der herrschenden Ansicht der Zeit: "das edle Bild der Menschheit."

Vollkommene Schlichtheit und Natürlichkeit der zuerst hervortretende Zug dieses Bildes. Das Hirtenmädchen ist in der Darstellung der Heldin nirgends vergessen. Wenn Johanna auftritt und von ihrer Vergangenheit erzählt, erzählt sie wie ein Kind; fast jeder Satz beginnt mit einem kindischen "Und". Schiller ist nicht verschwenderisch mit solchen im engeren Sinne charakteristischen Zügen; um so weniger sind sie, wenn einmal angewandt, zu übersehen. Ich glaube, es würde der Absicht des Dichters entsprechen, wenn die Darstellerinnen der Jungfrau nicht das lange faltige Gewand, wie dies jetzt üblich ist, wählten, sondern durch alle Teile der Kleidung, die nicht, wie Harnisch und Helm, ausdrücklich bezeichnet sind, das Gewand der Hirtin beibehielten: geschürzt, dürrig, etwa ein Tierfell als Hülle. --- Kraftvoll natürlich ist auch die Katastrophe gedacht und, einzig so aufgefaßt, ist sie ihrem wahren Sinne nach zu verstehen. Bisher sind die Krieger dem Schwerte der Heldin gefallen. Jetzt ringt das Mädchen mit einem Manne. Unmittelbar ihm angeschmiegt erblickt sie sein Gesicht. In diesem Augenblick und nur für diesen Augenblick wird die Heilige zum Weibe. --- Nebenbei stehe hier die Frage: ist der Dichter, der dies erfand, der diese Gestalt schuf, "Idealist" oder "Realist?" Tut man recht, ihn, was die kräftige Darstellung des Wirklichen betrifft, gegen Shakespeare oder Goethe herabzusetzen?

Einfachheit ist der eine, das Wunderbare ist der andere Hauptzug dieser Gestalt. Wunder und Zeichen gehen von dem Hirtenmädchen aus, es ist von Mirakeln umgeben. Von der Erkennung des Dauphins bis zum Zerreißen der Ketten verrichtet sie Wunder; in der Erscheinung des schwarzen Ritters, in den Donnerschlägen bei ihrer Befragung wird miraculös auf sie eingewirkt. Aber das Natürliche und das Wunderbare stehen hier in keinem Gegensatz. Vielmehr: Die höhere Natur der Heldin selbst ist als Wunder zu fassen und kommt als solches durch die sie umgebenden Wunder zum Ausdruck. Das Mädchen, welches durch ihren Anblick und ihr Wort Burgund in voller Schlacht mit

dem Gegner, hiernach sogar mit dem Mörder seines Vaters aussöhnt, hat alle Geister des Himmels zu ihrem Dienst und überschwere Ketten fallen von ihr wie eine nichtige Hülle ab. ---Daß freilich das eigentliche Mirakel als Ausdrucksmittel jenes im höchsten Sinne natürlichen Wunders gebraucht wird, ist eine Unvollkommenheit, deren sich unser großer Dichter auch bewußt war. In den Briefen, welche den Unterschied von Epos und Drama zum Gegenstande hatten, findet sich auch die Frage behandelt, wie die Welt der Götter und Vorzeichen, welche im Werke des alten Dichters dem Glauben als durchaus real sich darbot, für den neueren Dichter zu ersetzen sei. Hier gelangt Schiller, nach Abweisung der nicht vollauf wahrhaftigen poetischen Aushilfen, zu dem Ausspruch: die Sphäre des Wunderbaren sei die Musik. Deshalb begann er nun auch in bedeutungsvoller Weise Musik in großen dramatischen Momenten einwirken zu lassen. Mehr noch als in der Jungfrau entschied er sich hierfür in dem durchaus unmirakulösen Tell. ---

Schiller hat nun mit dieser Wundergestalt nicht nur ein schönes und erhebendes Gebilde geschaffen, sondern, wie unser Meister dies mit so großem Nachdruck betonte, er hat vor allem das Richtige, das Wahre gesehen. Seine damals noch paradoxe Auffassung --- man denke an das Erstaunen Körners --- ist heute, unterstützt durch die sorgfältigere Erforschung der Dokumente, die herrschende geworden. Das Mädchen von Orleans war ein Wunder und eine Heilige. Bis dahin hatten die Historiker den wirklichen Vorgang nur wie durch einen Schleier gesehen: der Dichter offenbarte seine wahre Gestalt. --- Die Wirklichkeit ist voller Wunder; nur sehen wir sie nicht alle und sehen sie nicht jederzeit. Die Dichter aber gleichen den Sonntagskindern, welche nach dem Märchen die Geister zuerst sehen, und besitzen überdies die heilvolle Gabe, sich über das, was sie gesehen haben, uns anderen schlicht, anschaulich und allverständlich mitzuteilen.

Eine besondere Veranlassung brachte es mit sich, daß Schiller sich über das Prinzip seiner Kunst nochmals theoretisch aussprach, in der Vorrede zur Braut von Messina, seiner letztverfaßten und schönsten ästhetischen Abhandlung. Bezeichnen wir dies Prinzip zusammenfassend als die Darstellung einer höheren Natur, auch "Wahrheit" genannt. "Die Natur", sagte Schiller in jener Vorrede, "die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr, es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein, als alle Wirklichkeit, und realer, als alle Erfahrung." --- Schon der in engeren Sinne so genannte Naturforscher sieht mehr in der Wirklichkeit, als der Laie sieht. Er kennt die Bestandteile der Dinge und versteht hiernach das als einen Zusammenhang, was dem Unkundigen nur als ein Nebeneinander erscheint. Wer sich nun ferner auf einen Bestandteil der Welt richtet, von welchen der Naturforscher für seine Zwecke zunächst absieht, nämlich auf Sinn, Verstand und Gemüt, wird auch noch andere Zusammenhänge sehen und verstehen. Diese Zusammenhänge werden dem zu praktischem Behufe auf die Wahrnehmung der äußeren Natur gerichteten Intellekt zuvörderst als Ausnahme, als wunderbar erscheinen; obwohl sie nichtsdestoweniger wahr und wirklich sind. Der eine große im tiefsten Grunde der Dinge vorausgesetzte Zusammenhang zwischen Werden und Sein, zwischen Bewegung und Ruhe, zwischen Materie und Gemüt ist Ahnung; auch der Dichter vermag ihn nicht zur eigentlichen Anschauung zu bringen, aber er wird beständig, in verschiedenster Form, auf ihn hindeuten. --- Schiller verbindet mit diesem letzten Worte in Sachen der ästhetischen Theorie auch den entschiedensten Ausdruck für die praktische Bedeutung der Kunst. "Die wahre Kunst hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen; es ist ihr

Ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu machen, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen." ---

Durch sehr verschiedenartige Gebilde sollte die Kunst zur Ahnung jenes tiefsten bedeutungsvollsten Zusammenhanges den Geist erweitern. Die Individualität der Gegenstände, welche der Dichter sich zur Behandlung wählt, verlangt eine solche verschiedene Art und Form. Zu dieser Bemerkung veranlaßt gerade die Braut von Messina. Schiller erfand nämlich hier eine ganz besondere Auskunft, um den Gegenstand wirklich zur Anschauung zu bringen. Er sagte sich, daß die Umstände Siziliens zu der Zeit, aus welcher die Geschichte von den feindlichen Brüdern berichtet wird, uns an sich wenig anschaulich seien und so unmittelbar, als dies mit dem Zustande des dreißigjährigen Krieges in Wallensteins Lager geschehen, keinenfalls zur Darstellung würden kommen können. Die handelnden Personen ließen sich hier nicht nach Dialekt und Herkunft charakterisieren; hier war nur eine Gruppe denkender und fühlender Menschen überhaupt darzustellen; das Charakteristische konnte hier etwa nur in einer besonderen Stimmung ihres gesamten und gemeinsamen Denkens und Fühlens zum Ausdruck kommen. Deshalb also erscheinen gerade in der Braut von Messina lyrische Reflexionen; wiederum als Subjekt solcher lyrischen Reflexionen bot sich der Chor der antiken Tragödie an. In der Einführung des Chores handelte es sich demnach um ein neues Mittel, das Stoffliche des Gegenstandes künstlerisch zu beleben; sie ergab sich als das geeignete Mittel gerade in Beziehung auf diesen hier vorgenommenen Gegenstand. Nicht etwa so ist es anzusehen, als sei hier eine neue Wendung zur Nachahmung antiker Kunst eingetreten, und habe sich der Dichter aus diesem Grunde entschieden, von jetzt ab nur mehr Tragödien mit einem Chore zu schreiben. Dann nämlich wäre schwer erklärlich, wann bereits bei seinem nächsten Werke Schiller den Chor nicht mehr anwandte, da doch die Braut von Messina einen sehr großen Eindruck gemacht hat. Es ist wichtig einzusehen, daß auf der Höhe der klassischen Kunstentwicklung, welche wir jetzt erreicht haben, ein solches Zurückgreifen nach antiken Formen um ihrer selbst willen nicht wohl mehr denkbar ist. Der Chor in der Braut soll der gleichen allgemeinen Aufgabe dienen, wie das Lager im Wallenstein, wie die Mirakel in der Jungfrau, wie die Naturszenerie im Tell. Es soll den Stoff in die poetische Sphäre erheben.

In der vollen, bewußten Beachtung der Individualität des Gegenstandes zeigt sich ein großer Vorschrift, welchen Schiller seit der Abfassung der ersten von uns betrachteten ästhetischen Entwürfe getan. Dieser Vorschrift ist zwar auf geradem Wege geschehen. Denn bereits im Kallias heißt es: das Schöne entstehe aus einer Regel, welche vom Gegenstande zugleich gegeben und befolgt wird. Jetzt schreibt Schiller, diesen Gedanken wieder aufnehmend, jeder Gegenstand bedürfe seiner eigenen Form, und fügt hinzu, daß eigentliche ästhetische Systeme der Erfassung dieses Prinzips hinderlich seien. Ließen wir jenes schöne Wort von der "Freiheit in der Erscheinung" zu einer Formel erstarren, so könnte man meinen, die Aufgabe der Kunst sei eine unendliche, und über die gelungene Darstellung etwa eines Phänomens vollkommener Freiheit sei dann kein Kunstwerk mehr möglich. Hiervon will Schiller nichts wissen, sondern er bezeichnet gerade in dieser Periode seines Schaffens die Kunst als eine unendliche. Als man ihm Fehler in der Jungfrau nachwies, sagte er edel und unbewegt: zu der Zeit, als ich die Jungfrau schrieb, war mir diese Idee etwas. Seitdem hatte er unerschöpflich neues zu sagen gehabt. Seine ästhetischen Begriffe waren eben nicht zu Formeln erstarrt, denen ein für allemal zugenügen gewesen wäre. Sie waren vielmehr eine beständige Forderung, welcher der Dichter auf immer neue Weise zu genügen sich gedrungen sah.

Diese Forderung selbst haben wir in verschiedener Weise ausgedrückt gefunden, aber überall so, daß ein gesteigertes Bewußtsein von dem Gehalt der Dinge als das künstlerische Medium erkannt war: ob nun Freiheit in der Erscheinung, wie im Kallias, oder erfüllte Unendlichkeit, wie in den ästhetischen Briefen, ob Natur oder ob Ideal das Wort für jene Forderung war. Daß insbesondere das Prinzip des Ideals gerade auf die wahrste Darstellung der im tiefsten Sinne erfaßten Natur gehe, spricht die Vorrede zur Braut deutlicher als alle früheren Schriften aus.

Im Tell ist das Problem der Form am vollkommensten gelöst; der Tell ist daher das eigentliche Kunstwerk der klassischen Epoche, das vollendete Denkmal des Zusammenwirkens Gothes und Schillers.

Form eines Gegenstandes ist der frei und im vollen Strome eines unbedingten Eindrucks aus dem Gegenstande selbst uns ansprechende Gehalt; daß der Gehalt in der Anschauung, im Gegenstande liege und nicht hinzugedacht werden müsse, darin eben besteht das Künstlerische seiner Darstellung. Goethes Urphänomene erschlossen aus sich einen solchen reichen, ja in das Unendliche weisende Gehalt. Sollte das Kunstwerk etwas von dieser wesenhaften Artung an sich tragen, so hörten wir Goethen wohl die Forderung aussprechen, die vom Dichter geschilderten Vorgänge müßten sich neben die Sonne und andere regelmäßigen Erscheinungen stellen. (Kraniche des Ibykus.) Im Tell nun legte der Gegenstand es nahe, die Naturvorgänge in die Handlung als unmittelbar sich beteiligend hinein zu ziehen. Das denkbar einfachste Mittel einer poetischen Belebung des Stoffes durfte hier gewählt werden, nämlich dies, die an sich selbst zum Gefühle sprechenden und insofern wahrhaft poetischen großen Erscheinungen der äußeren Natur auf die Bühne zu bringen; es war deshalb möglich und notwendig, weil hier der Gegenstand eine von den besonderen Verhältnissen der gerade hier in das Auge gefaßten Berg- und Seelandschaft hervorgebrachte Begebenheit ist.

Wir müssen, wenn der Vorhang im Tell sich hebt, ein wundervolles landschaftliches Bild mit Augen vor uns sehen: den Schauplatz der Handlung, den Urner See, vom Unterwaldner Ufer aus, Schwyz gegenüber, in der Ferne rechts das Ufer von Flüelen. Lieder erklingen, erst vom See, dann von den Höhen. Diese Lieder müssen sehr ausdrucksvoll, in langen, vollen Tönen gesungen werden. Die Landschaft soll uns laut werden, sich uns kundgeben, Auge und Ohr sollen Zeit gewinnen, mit ihr vertraut zu werden. Der Charakter dieses anfänglich von uns entfalteten Bildes ist tiefer Friede, vollste Schönheit und Lieblichkeit:

Es lächelt der See, er ladet zum Bade,
Der Knabe schlief ein am grünen Gestade,
Da hört er ein Klingen, wie Flöten so süß,
Wie Stimmen der Engel im Paradies. ---

In diese Landschaft tritt der Mord. Ein Ungewitter ist heraufgezogen, ein Sturm erhebt sich: da stürzt Baumgarten herein, in allen Mienen und Gebärden die entsetzlich notvolle, soeben vollbrachte Tat. Dies ist das Problem des Stückes: die ungeheuren Möglichkeiten menschlichen Tuns stören den Frieden der Natur. Tücke und Bosheit haben diese paradiesischen Triften sich zum Sitz gewählt. Ein furchtbares Ringen sollen wir nun erleben. Wird der tiefe gesunde Grund des fest und ursprünglichen Natürlichen stärker als die Willkür entarteter Menschen sein? Um das Ernste wird gekämpft: dreimal im Verlaufe des Stückes ist die entscheidende Tat ein Meuchelmord. Wie die Tiefen des Sees aufgewühlt und in heulendem Tosen nun vor unseren Blicken wogen und stürmen, so steht es im Tell um das Verhältnis des Menschen zu der Natur. Werden wir das andere Ufer erreichen, Ruhe und Frieden in erhöhter, gesicherter Gestalt? Das ist die Frage, das ist das Problem. Das ist auch in jener Szene, im eigentlichen Sinne gesprochen, die erste Aufgabe, an der sich Tell bewährt. Wir fühlen: dies ist der Mann, durch dessen Hilfe die bange Fahrt bestanden und jenes große Ringen

entschieden wird. ---

Nachmals ist es wiederum ein Sturm, welcher Tell von Geßler befreit. Es ist einer jener plötzlich sich erhebenden Föhnstürme, wie sie dem Urner See eigentümlich sind. Weil Tell sie kennt, wie sie kommen und gehen und die Wellen türmen, wird er entfesselt und an das Steuer gewiesen. Gerade die Eigenart der Naturerscheinung wird die Veranlassung zu allem, was von da an gelingt. Und hier ist nun zu erwähnen, woher Schiller die Kenntnis gerade der Eigenart der schweizerischen Erscheinungen schöpfte. Goethe hatte bei jener Reise 1797 den Vierwaldstätter See besucht. Er hatte seine Eindrücke zurückkehrend mit besonderer Lebhaftigkeit Schillern mitgeteilt. Daß er damals selbst einen Tell plante, ist nicht das Wichtigste in der Nachweisung dieses Zusammenhanges, denn seine epische Telldichtung würde mit dem Schillerschen Werke, was die Personen anbetrifft, nur die Namen der Hauptgestalten gemein gehabt haben. Hingegen daß er die Szenerie zum Tell Schillern beschrieben habe, hat Goethe selbst besonders hervorgehoben. Schiller hat die Schweiz mit Goethes Augen gesehen. --- Das breite Fundament des ganzen Befreiungswerkes ist die Zusammenkunft auf dem Rütli. Abermals steht dieser Szene eine ausführliche Beschreibung des landschaftlichen Anblickes vor. Eine Mondnacht; See und Gletscher leuchten im Mondenschimmer, sie allein, alles andere, die Felsabstürze, die Matten sind in Dunkel gehüllt. Das ist mit Augen gesehen; es ist, wie wir mit Bestimmtheit sagen können, ein unmittelbarer großer Eindruck, den Goethe einmal gehabt haben muß. Wenn Melchtal mit seinen Genossen redet, erblicken sie plötzlich einen Mondregenbogen über dem See. "Es leben viele, die das nicht gesehn" --- also ein besonderes, an das Wunderbare grenzendes Phänomen. Man könnte einen Augenblick zweifeln, ob diese Häufung des Details an Naturanblicken nicht wohl gar auf das Stoffliche ablenke, auf das bloße Schauspiel der schönen Erscheinung der Natur. Aber diese Häufung bringt vielmehr eine dichterische Absicht zum Ausdruck; wir sollen deutlich empfinden, daß die Natur mitspricht, daß sie mitschafft an dem Werke, dessen Entstehung wir erleben. Der Sonnenaufgang am Schluß der Rütli-Szene ist das großartigste Moment in dieser Beteiligung der äußeren Natur. In der Ausführung eines solchen Momentes entscheidet sich, was den Tell anbetrifft, ob eine Aufführung das Kunstwerk Schillers bietet oder nicht. Lassen wir nach dürftig hergestellter rötlicher Beleuchtung der Eidgenossengruppe den Vorhang fallen, so ist es kaum ein Balleteffekt. Der Dichter aber schreibt vor, daß die Szene sich erst völlig leern müsse, und daß sodann unsere ganze Aufmerksamkeit von dem Schauspiel der über die Schneeberge aufsteigenden Sonne angezogen und festgehalten werde.

Das ist der Hintergrund, vor welchem das Drama spielt, besser: der Boden, aus dem es erwächst. Denn die menschlichen Vorgänge des Dramas selbst sind an Breite, Fülle und Wucht wie große Naturerscheinungen dargestellt. Eine Gesamtheit, das schweizerische Volk, ist der Held des Stückes. Dies erfahren wir vor allem in der Szene, von deren Naturumgebung wir eben sprachen. Auf dem Rütli geht eine Verschwörung vor. Als Goethe aus seinen Gesprächen mit Schiller entnahm, daß er Volksszenen in seinem Stücke bringe, ließ er dem Freunde Shakespeares Julius Cäsar vorspielen, zu dessen schönster und dankenswerter Anregung, wie Schiller selbst versichert. Stellen wir hier eine Vergleichung zwischen Tell und Julius Cäsar in Beziehung auf das Zustandekommen der Verschwörung an, so tritt ein großer Gegensatz hervor. Dort im Cäsar ist es die Stimmung einer schwülen Gewitternacht; das düstere Sinnen des Brutus, ein Verhängnis, welches ihn auf jedem seiner Schritte umgarnt und unentrinnbar in seine Netze zieht, dies ist es hauptsächlich, was wir von der Entstehung des Unternehmens erfahren. Die Verschwörer sind fast alle egoistisch interessiert; sie erscheinen nach der Tat entzweit. Schiller selbst hatte im Fiesko eine solche Verschwörung geschildert, unter starker Hervorhebung der unheilvollen Züge eines solchen nächtigen Tuns. Und nun treten wir von da auf das Rütli hinüber, in jene klare,

monderhellte Nacht; der Morgenwind erhebt sich vom See, und über den Bergen kündigt sich die Sonne an. Alle diese Männer stehen hier im Gefühle ihres Rechtes. Im Cäsar ist das gemeinsame Ziel ein rein negatives, die Ermordung des Tyrannen. Ganz anders hier. Um welche Verneinung es sich handelt, wird zwar auch mit eingeflochten, aber nicht zur Hauptsache gemacht; Rösselmann, der Pfarrer, macht durch seinen episodischen Einfall die Feindschaft gegen Österreich zu einem Bestandteile des großen Werkes. Dieses selbst aber ist durchaus positiv. Es besteht in der Gründung der Eidgenossenschaft, in der Konstituierung einer die Kantone umfassenden Gemeinde. Dies ist die Haupthandlung in der Rütli-Szene. Stauffacher leitet auf diese Konstituierung durch seine Erzählung von dem gemeinsamen Ursprung der hier zusammenkommenden Kantonseinsohner hin. Auf natürlichen Gründen, auf einem gemeinsamen Boden soll das Werk beruhen. Die Geschichte des Volkes als eines Ganzen sollen wir vernehmen; die Tat dieses Volkes sollen wir erleben. --- Die Aufführung bringt hierin den Gedanken des Dichters dann zum Ausdruck, wenn der fünfte Akt als höchste Steigerung des Stückes wirkt. Das Glockenläuten, die Feuer, das Niederreißen Zwing-Uri --- all dies muß auf den Beschauer mit einem gewaltigen Eindrucke einströmen: wir müssen das Volk bei seiner Tat, in seinem Glücke sehen.

Tell selbst ist nur verstanden, wenn man die Schwere, die Wucht seiner Entschlüssen und seiner Tat beachtet: eben diese, man möchte mit dem Goethischen Lieblingsworte sagen, diese Breite der inneren Vorgänge in der Seele Tells ist das Volkstümliche in ihm, das was ihn zum Repräsentanten der Volksgesamtheit macht. Warum schließt er den Vogt nicht sogleich nieder, als jener den Schluß verlangt, so hat man wohl gefragt. Warum spricht er so viel, wenn er zu seiner Tat entschlossen, Gefährter erwartet? Über dies letztere besonders, den Monolog im vierten Akte, wird in deutschen Gymnasien als über einen Fehler Schillers unterrichtet. Diese kritische Absurdität ist denn freilich sehr kurz mit der Erinnerung abzuweisen, daß Tell seine Tat in diesem Augenblicke so viel zu sagen hat, darin besteht sein Charakter. Daß ihn erst ein Äußerstes, nicht also das Ansinnen Gefährters --- "er ist mein Herr und meines Kaisers Vogt" --- sondern erst der etwaige Tod seines Sohnes zur Ermordung des Tyrannen in den Stand setzt, darin besteht der Charakter seiner Tat. Wäre Gefährter nicht für ihn ein Herr in strengen religiösen Sinne gewesen, was wir eben in dem Gehorsam gegen jenen furchtbaren Befehl erleben, so könnte Tell auch nicht durch seine Tötung zum Befreier werden; Gefährters Macht ist ein wirklicher, ernsthafter Bann, der nicht in den Lanzen seiner Kriegsknechte seinen Sitz hat --- "eure Macht ist aus", heißt es nach Gefährters Tode --- sondern in dem Gewissen des Schweizer Volkes, in dem Gewissen Tells, und nur auf höchst Not solcher treuer, inniger Seelen kann die wirkliche Rettungstat geboren werden.

Diese Rettungstat aber ist ein Mord, und es haftet ihr eine Belastung des Gewissens mit Notwendigkeit an, ein Bann, dessen Durchbrechung wir nun ebenfalls erleben sollen. Tell kehrt --- ohne seine Armbrust --- zu Frau und Kindern zurück. In die Freude des Wiedersehens mischt sich zwar kein Vorwurf, denn jedem Vorwurf Hedwigs kann Tell begegnen, aber wohl ein Zug ernster Schwermut ein. Diese Schwermut wird durch die (vom Goethe mißbilligte) Erscheinungen Parricidas noch verstärkt; aufgehoben wird sie erst am Schlusse, durch das Auftreten des jubelnden Volkes. Die Bedeutung dieser Szene ist die einer Entsühnung Tells. "Über den Menschen hinaus gibt es nur ein Höheres: die Menschen", sagt Wagner. Tell als einzelnen vermöchten wir uns nach seiner Tat, so gerecht sie war, doch nicht als ruhig weiter lebend vorzustellen; wohl aber Tell als Vater seiner Kinder, inmitten seines Volkes. Das Volksgemüt hat durch seinen Arm die Tat vollbracht; die Liebe des versammelten Volkes spricht ihn nun am Schlusse los.

Hiermit sehen wir das Volksgemüt, die Volksgemeinschaft zum Siege über Tücke und Willkür gelangt, und in Einklang mit den ruhigen, gesunden Gründen ihrer

natürlichen Heimat zurückgebracht. Dieser Sieg ist ein Ideal. Wenn wir gelegentlich einmal sagten, Schiller näherte sich im Tell der Idylle, das heißt also der unmittelbaren Darstellung des höheren menschlichen Zustandes selbst, so bezogen wir uns eben hierauf. Der Tell nähert sich der Idylle, insoweit er den Sieg der Schweizer und den hieraus sich ergebenden Zustand zur wirklichen Anschauung bringt. Hier haben wir also auf diejenigen Züge zu achten, welche zeigen, was es mit einer geeinten, zum Einklange mit der Natur gebrachten Gemeinschaft auf sich hat. Tells Leben in seiner Hütte vor dem Gange nach Altdorf --- Baumgartens Zuflucht bei Stauffacher --- Melchtals Eintreten für Rudenz in der Befreiung Bertas, ein Zug, der vielleicht noch am ehesten Rudenz und Berta uns menschlich nahe bringt --- diese einzelnen Bilder verwirklichen vor dem Gefühle den durchaus wünschenswerten Zustand einer menschlichen Gemeinschaft. Die hauptsächlichlichen Mittel aber, diesen Zustand uns zum Bewußtsein zu bringen, sind einmal jene entsöhnende Begrüßung Tells durch das vereinigte Volk, und zweitens Attinghausens begeisterte Aufgebung der bisher gehegten Wünsche und Gedanken zu gunsten eines solchen Volkes. Ein gemeinsamer Zustand, dem der Einzelne freudig seine persönliche Existenz zum Opfer bringen darf, ist die höchste Daseinsform, von der wir uns einen Begriff zu machen vermögen: der Sinn der Einmischung Attinghausens in die Handlung ist nun wohl in der Tat dieser, daß wir in ihm den edelsten Einzelnen vor der Gesamtheit zurücktreten sehen; das Symbol dieses Sinnes ist sein Tod zwischen den verbrüderten Landleuten, Melchtal, Stauffacher, Walter Fürst, Hedwig und den beiden Knaben Tells. --- Daß die beiden zuletzt erwähnten Darstellungsmittel doch wieder in einem gewissen Grade indirekt sind, bestätigt, was wir bei Besprechung von naiv und sentimental erkannten, daß mit der Darstellung des Ideals der Dichter die Grenzen seiner Kunst berühre. ---

Den Gewinn, der für alle Zeiten einer Dichtung wie Tell zu entnehmen ist, möchten wir als Vertrauen in das Ideal bezeichnen. Ein solches Werk verwirklicht die versöhnende Kraft eines hoch gesteigerten Bewußtseins, und diese Kraft versichert uns der edelsten Möglichkeiten im gesamten Leben der Menschheit. Die Größe und Weite eines solchen Werkes flößt uns Sicherheit des Gefühls, Bestimmtheit unserer idealen Hoffnung ein. Ideal --- so benannte seit Winckelmann und Rousseau das achtzehnte Jahrhundert alles Höchste und Beste, dessen Spuren und Andeutungen in der Geschichte der Menschheit wahrnehmbar und zu beglückenden Hoffnungen verwertbar schienen. Eine große Aufraffung der Völker schien diesem Höchsten und Besten gelten zu sollen. Als man aber diese Aufraffung mißlingen, und das Gute in ihr zum Schlimmen sich verwandeln sah, tauchte die immer bänger werdende Frage in den Gemütern auf: gibt es so etwas, wie das sogenannte Ideal? Ist es nicht vielmehr nur der Traum ekstatischer Schwärmer? Zwar wäre es auch als solcher ernst zu nehmen. "Gebt mir das feinste Gift der Ideale ein, damit ich meinen Lebensaugenblick verträume"--- dieser Ausruf Jean Pauls ist ernst genug gemeint und tief ergreifend. Dennoch: ein weit Anderes ist in dem Ideale Schillers enthalten und mit sicherster Bewußtheit aufgestellt. Ihm ist das Ideal die Natur, die Wahrheit selbst. Es gibt keine Erscheinungen der Wirklichkeit, denen gegenüber es zu einem bloßen Schein verblaßte. Es gibt keine Mächte der Welt, denen gegenüber es seine ursprüngliche, natürliche Kraft verlöre. Im dichterischen Abbilde, ist eben dies das Thema des Tell. Hier richtet sich das Ideale wie einer jener schneebedeckten Schweizerberge auf, von welchen Freiheit und alle edle Bedeutung des ihnen entwachsenen Volkes her stammt.