Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 8 (1904)

Artikel: Worin liegt der künstlerische Gehalt der Werke Cuno Amiets?
Autor: Miller, Oscar
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-574378

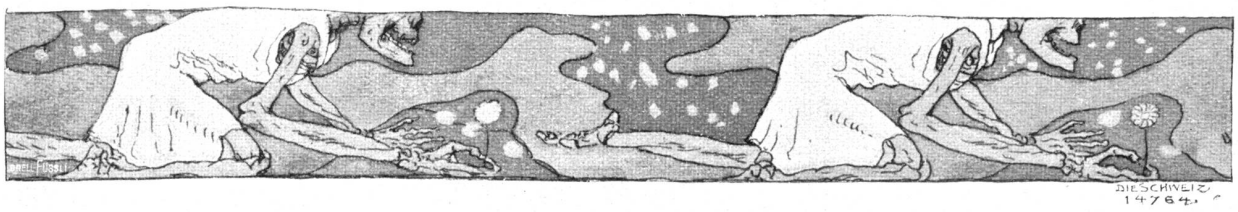
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Worin liegt der künstlerische Gehalt der Werke Euno Amiets?

Mit zehn Bildern. Nachdruck verboten.

„In München Schüler von Ritter, Raupp und Gysis, in Paris Schüler von Bouguereau und Tony Robert-Fleury," so erzählt Amiet, wenn er befragt wird. Seine Kunst hat aber weder mit Bouguereau, noch mit Caspar Ritter, Raupp und Gysis irgend etwas gemein. Die Lehrjahre waren Amiet nur zu einem gut: sie führten ihn zur Freiheit und Selbständigkeit im Studium der Natur und ließen ihn die Erscheinungen der Außenwelt immer reiner und ausschließlicher vom künstlerischen Gesichtspunkt aus erfassen. Aber Selbständigkeit bringt Opposition, und oft recht scharfe. Der Erfolg der ersten — in der Bretagne gemalten — Arbeiten des Künstlers war ein Sturm der Entrüstung. Und zeigt Amiet sich heute dem heimischen Publikum, so ergeht es ihm kaum anders. Oft leitet ein derbes Lachen den Widerspruch ein, oft auch kleidet dieser sich in den Ausdruck des Aergers und der Empörung darüber, daß man dem Beschauer „so etwas zu bieten wage".

„Diese Winterlandschaft hier könnte von meinem sechsjährigen Jungen gemalt sein," warf mir wutschnaubend ein mir damals unbekannter Herr entgegen, als ich mich gelegentlich einer Ausstellung Amietscher Werke vor sechs Jahren neben ihn stellte und das Bild studierte, das mir heuer an der Januar-Februar-Ausstellung der Wiener Sezession unter sämtlichen Landschaften aller dort vertretenen Künstler den stärksten Eindruck machte. Wer steht nun der Wahrheit näher, jener Unbekannte oder ich? In einem hat mein Gegner jedenfalls unrecht: in der Geringschätzung der kindlichen Anschauung beim Künstler.

„Wenn," sagt Max Liebermann (Phantasie in der Malerei), „der kleine Moritz einen Kreis malt und dahinein zwei Punkte, zwischen die er einen senkrechten und darunter einen wagrechten Strich macht, so ist das der bildliche Ausdruck seiner Phantasie für einen Kopf. Hat der kleine Moritz Talent zum Zeichnen, so wird er die individuellen Eigentümlichkeiten, z. B. die große Nase seines Vaters oder den großen Mund seiner Mutter, beim Nachzeichnen gewaltig übertreiben. Aber hinter dieser Karikatur steckt vielleicht mehr Phantasie als in dem lebensgroßen Porträt in Oel des berühmten Professors Soundso, der vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sieht und dessen Phantasie durch alles, was er gelernt hat, ertötet ist. Jedem meiner Kollegen wird unzählige Mal dasselbe passiert sein: der junge Mann — noch häufiger die junge Dame — sobald sie sich ernstlich dem Studium der Malerei widmen, machen es nicht nur nicht besser als früher, sondern im Gegenteil viel schlechter, d. h. die Phantasie, die früher naiv den Eindruck der Natur wiederzugeben bestrebt war, wird allmählich von dem Suchen nach Korrektheit verdrängt. Aus der phantasievollen, aber unkorrekten wird die phantasielose, aber korrekte Zeichnung. Mit andern Worten: der Buchstabe tötet den Geist, und nur die Talentvollsten können ungestraft an ihrer Phantasie den akademischen Drill überstehen."

So Max Liebermann.

Und bei Goethe-Eckermann (III 38) steht:

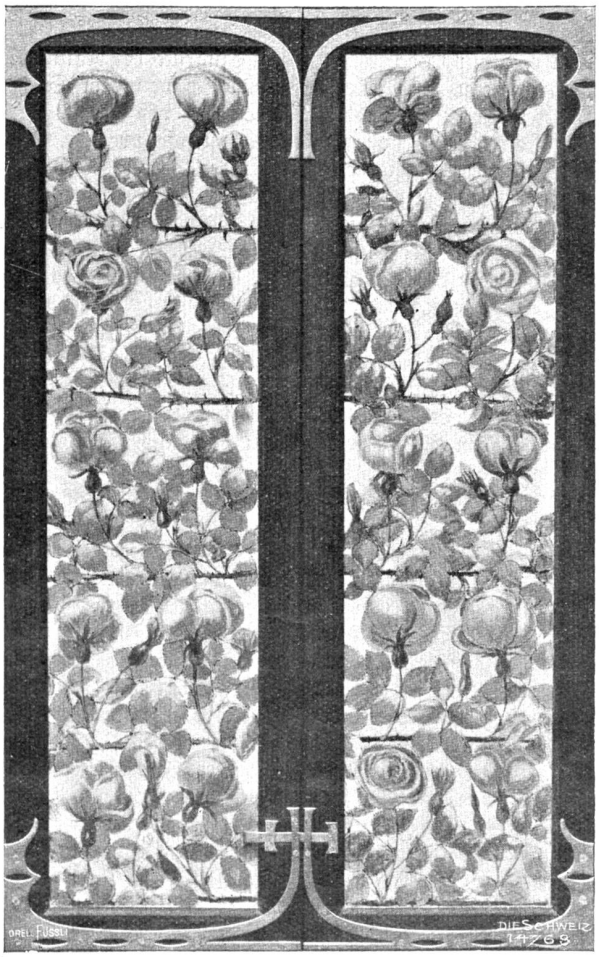
Goethe: „Es gehört zur Naturbeobachtung eine gewisse ruhige Reinheit des Innern, das von gar nichts gestört und präokkupiert ist. Dem Kind entgeht der Käfer an der Blume nicht, es hat alle seine Sinne für ein einziges, einfaches Interesse beisammen, und es fällt ihm durchaus nicht ein, daß zu gleicher Zeit etwa auch in der Bildung der Wolken sich etwas Merkwürdiges ereignen könne, um seine Blicke zugleich auch dorthin zu wenden."

„Da könnten also," erwiderte Eckermann, „die Kinder und ihresgleichen recht gute Handlanger in der Wissenschaft abgeben . . ."

„Wollte Gott," fiel Goethe ein, „wir wären alle nichts weiter als gute Handlanger! Eben weil wir mehr sein wollen und überall einen großen Apparat von Philosophie und Hypothesen mit uns herumführen, verderben wir es."

Die ruhige Reinheit des von gar nichts gestörten und präokkupierten Innern, die sorglos-naive Hingabe an nur ein Interesse, das ist das gemeinsame Band zwischen dem Spiel des Kindes und dem Gestalten des Künstlers, und so ist in der Tat auch Amiet ein Kind. Denn auch er geht völlig ungestört und unpräokkupiert, frei von allem und jedem Nebenzweck, in seinen Interessen auf. Er arbeitet ausschließlich mit dem Auge und erfaßt die Dinge rein nur in der sichtbaren Bedeutung ihrer dekorativen, ihrer

schmückenden Werte. Ich weiß keinen andern Schweizer Künstler, dem die ganze Welt der Erscheinungen in gleich hohem Maße nur Schmuckkästlein ist, wie dies gerade bei Amiet zutrifft. Und damit sind wir auch schon da angelangt, wo der Weg des Künstlers sich von demjenigen des Kindes scheidet: die Einbildungskraft des einen gilt dem freien Schaffen einer eigenen Welt gegenständlicher Erscheinungen, die Phantasie des andern aber dem Erfassen aller Dinge in ihrer Bedeutung als Schmuck. Das Kind will tatsächlich einen Soldaten schaffen, indessen der Bildhauer in dem Kopf des Generals vor allen Dingen den Schmuck des Blockes sieht, aus dem er ihn als Relief erstehen läßt und der mit diesem für das künstlerische Auge ein Ganzes bildet. Und mit dem Maler ist es nicht anders, sofern man davon absieht, daß bei ihm an Stelle des räumlichen Blockes einfach die ebene Fläche tritt, sei sie nun eine feste Wand oder eine aufgespannte Leinwand. Ein ganz gutes Bild, wie die Amietsche Winterlandschaft 1902 oder seine weibliche Ganzfigur aus demselben Jahr (hellgraues Kleid, weiße Aermel, weißer Kragen, helle gelblichblonde Haare, das Ganze auf grünem Hintergrund mit eingelegten, dunkeln, grauvioletten Baumstämmen), offenbart sich uns schon rein äußerlich als Schmuck der Fläche, indem diese uns durch die Kraft des Bildes viel größer erscheint als in unbemaltem Zustand. Die Malerei übersetzt uns die Fläche in lebendige Anschauung. Umgekehrt verleiht aber die Fläche auch dem malerischen Gegenstand neues, verändertes Leben, indem sie das Sichtbare seiner Erscheinung zu einem selbständigen organischen Ganzen assimiliert und verarbeitet. So wird die Fläche zum Schmucke des Gegenstandes, wie der Gegenstand zum Ornament der Fläche.



Aeußeres des Triptychons „Die Hoffnung" von Cuno Amiet.

Dieser Auffassung der Malerei als Fläche par excellence widersprechen freilich unsere bedeutendsten Meister.

„Der Künstler soll die Fläche zum Raume umbilden," sagte Hans von Marées, wohl der größte deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. Nicht anders hat sich auch Böcklin (Lasius 113) geäußert: „Unsere Bildtafel ist eine Fläche, und um diese Fläche räumlich zu gestalten, muß ich ja ihren Charakter als Fläche aufheben — und dazu hat der Künstler nur die Farben; also muß ich die Farben nach ihrer optischen Wirkung, wie sie für unser Auge vor- und zurückspringen, verwerten. Daß diese Menschen das nicht begreifen wollen! Hat denn das sklavische Abmalen der Natur einen Sinn? Ein Bild muß von vornherein farbig gedacht und gefühlt werden. Wozu ist einer Künstler, wenn er nur einfach alles abmalt, was da draußen steht und läuft — das kann der Photograph viel besser, und dazu braucht's keinen Maler. Wahrhaftig, es wäre ein Glück, wenn einmal das Problem der Farbenphotographie gelöst würde; dann könnten die Herrschaften endlich einmal deutlich sehen, welch riesiger Unterschied zwischen wahrer Kunst und eitler Nachahmung besteht!" Und auch Amiet spricht, wenn wir ihn persönlich hören, nicht von der Fläche, sondern von dem Zittern der Farben, deren gegenseitiges Spiel nicht selten bald die eine, bald die andere im Vordergrund erscheinen läßt.

Zum einen wollen wir bedenken, daß auch die größten Meister des Bildes nur selten ganz reine Maler sind, daß ihnen vielmehr meistens auch ein gehöriges Stück bildhauerischer oder oft auch architektischer Anschauung innewohnt, die sich nicht mit dem Seziermesser aus ihrem persönlichen Denken herausschneiden läßt. Jede gediegene photographische Nachbildung eines gut gezeichneten koloristischen Meisterwerkes geht räumlich viel mehr zurück als das Bild selbst. Das wäre doch sicherlich anders, wenn das Agens, das die Fläche zum Raum entwickelt, in der Farbe läge. Ein Beispiel für das Umgekehrte aber, für die Kraft der Kunst, den Raum zur Fläche umzubilden, finden wir in der Tatsache, daß die von Velasquez gemalte Königliche Familie in der Radierung von Goya der Idee des Ebenflächigen vielmehr entgegenkommt als die photographische Wiedergabe des Originalgemäldes.

Und was das andere, das Zittern der Farben anbelangt, so werden wir kaum fehlgehen, wenn wir darin lediglich die wägende Tätigkeit des Auges erblicken, dessen Empfänglichkeit für die Harmonie der koloristischen Werte die letztern zu einem Ganzen zusammenschließt.

Die Hoffnung. Triptychon von Cuno Amiet, in Privatbesitz.

Jede andere Auffassung — ich denke hier an die unmalerischen Auslegungen der an und für sich durchaus gesunden Freilichtmalerei, an die zitternde Luft, die malerisch niemals wiedergegeben werden kann, jede solche Auffassung würde den künstlerischen Charakter verlieren und leicht in Manieriertheit und Spielerei ausarten.

Dem fertigen Gemälde gegenüber fällt nur ein Gesichtspunkt in Betracht, gleichgültig, ob der Beschauer Künstler sei oder Laie. Ihnen beiden gilt in gleicher Weise das Böcklinsche Wort als Richtschnur: „Die Bilder sollen sagen, was man denkt und fühlt, nicht der Künstler" (Lasius 47). Damit will nicht etwa dem persönlichen Verkehr mit dem schöpferischen Urheber der Wert abgesprochen werden. Im Gegenteil; denn der wird unsere Augen viel weiter zu öffnen vermögen als wir selbst. Aber echt und unverfälscht ist immer nur das, was das Bild aus eigener Kraft aus sich selbst heraus uns zu bestätigen vermag. Der Sprache, die das Werk führt, müssen wir uns mit der ganzen Selbstlosigkeit weihen, deren wir fähig sind. Alle fremden Einflüsse jedoch, welche im Kunstwerk selbst nicht enthalten sind, wollen wir meiden. Und ein solcherweise dem Bild Fremdes ist — daran können alle Götter nichts ändern — die Tiefenwirkung. Diese liegt nur vom Raume her in unserm Auge, dem Bilde eigen ist sie nicht. Aus falscher Illusion nötigen wir sie dem letztern auf und verwandeln dadurch die Fläche in den Raum, während die wahre malerische Illusion gerade darin besteht, in ganzer Hingabe an das Bild das Sichtbare, das der Raum uns bietet, als ebenflächiges Ornament zu schauen.

Als Ornament, als Schmuck erscheint ein Objekt uns immer dann, wenn es völlig aus eigener Kraft als ein selbständiges und in sich selbst geschlossenes Ganzes auf uns wirkt. Sogar ein wissenschaftlicher Vortrag wird zum Schmucke seines Inhalts, wenn der letztere als eine ganz aus sich selbst heraus verständliche und in sich selbst abgeschlossene Einheit zu unserm wissenschaftlichen Fassungsvermögen spricht.

Das Organ, dem die Malerei sich mitteilt, ist das ausschließlich für das Sichtbare empfängliche Auge, und, was sie schafft, ist die Belebung der Fläche zum sichtbaren Organismus. In diesem Ausgestalten der Fläche zum Sichtbaren, in dem Beseelen der Fläche

zur anschaulichen Vorstellung, darin erkennt das Auge ihren Schmuck.

Ein Amietwerk. Der in ziemlich dunkelm Grün gehaltenen obern Hälfte des Bildes ist eine Mädchenfigur eingelegt mit hellerem grünem Schein auf Stirn und Hals, rotem Licht auf den Wangen und gelben Strahlen seitwärts gegen Ohr und Nacken. Ein anderes Rot spricht aus der Hand, die, geschmückt durch grüne Blätter, der dunkler grünen Fläche des Hintergrundes eine weiße Blüte einfügt. Die untere Hälfte des Bildes zeigt die helle, leicht bläuliche Blouse des Mädchens mit rotem Gürtel in heller farbenreicher Wiese.

Das Ganze in aller Einfachheit ein Reigen von Farben, der dem Worte Schweigen gebietet. Umso weiter aber öffnet sich das Auge und umso reicher und lebendiger verkündet sein Leuchten immer eindringlicher die Seele, die nur ihm allein gehört: die Seele des Malers, die in das dunklere Grün gerade das hellere Grün und gerade das Rot und Gelb und Blau hineinsetzt, das hineingehört, und gerade dorthin, wo es hingehört. Dieses organische Nebeneinander von Farben, das ist die zum sichtbaren Leben, zur überzeugenden Anschauung gewordene Fläche, der Flächenschmuck, der unser Auge in die Fläche als Welt für sich verwandelt.

Aber, höre ich fragen, wenn die Bilder Cuno Amiets nur Ornamente, nur die Verarbeitung konkreter Erscheinungen zum individuell wirkenden ebenflächigen Schmuck sein sollen, was bieten dann die Gegenstände als solche dem Künstler überhaupt noch für ein Interesse? Warum hält er sich dann nicht einfach an die Arabeske?

Ernst Große schreibt in seinen „Kunstwissenschaftlichen Studien" (170), Wirkungen der Bildnerei:

„Es ist neuerdings Mode geworden, über den Gegenstand eines bildnerischen Kunstwerkes als über etwas Gleichgiltiges hinwegzusehen; man gerät bei modernen Künstlern und Kennern geradezu in den Verdacht bildnerischer Barbarei, wenn man ein besonderes Interesse für ihn zeigt. Diese Unterschätzung des Stoffes ist einigermaßen erklärlich als ein Rückschlag gegen die Vernachlässigung der Technik, unter welcher die Bildhauerei in der voraufgegangenen Periode gelitten hat, da ein Maler mehr Dichter und Philosoph als Maler sein mußte. Außerdem dient sie sicherlich manchem virtuosen Techniker als bequemer Deckmantel für seine innere Armut. Den großen Künstlern ist der Stoff als solcher niemals gleichgiltig gewesen; ihre Technik war ihnen niemals mehr, als ein Mittel zur Darstellung eines Gegenstandes, der sie innerlich ergriffen hatte. Hierdurch unterscheidet sich in der Tat der wahre Künstler vom bloßen Virtuosen, welcher den Gegenstand nur als ein Mittel benützt, um seine Technik zur Schau zu stellen. ‚Was ist wichtiger als die Gegenstände,' hat Goethe gesagt (Eckermann I 55), ‚und was ist die ganze Kunstlehre ohne sie! Alles Talent ist verschwendet, wenn der Gegenstand nichts taugt. Und eben weil dem neuern Künstler die würdigen Gegenstände fehlen, so hapert es auch so mit aller Kunst der neueren Zeit.'"

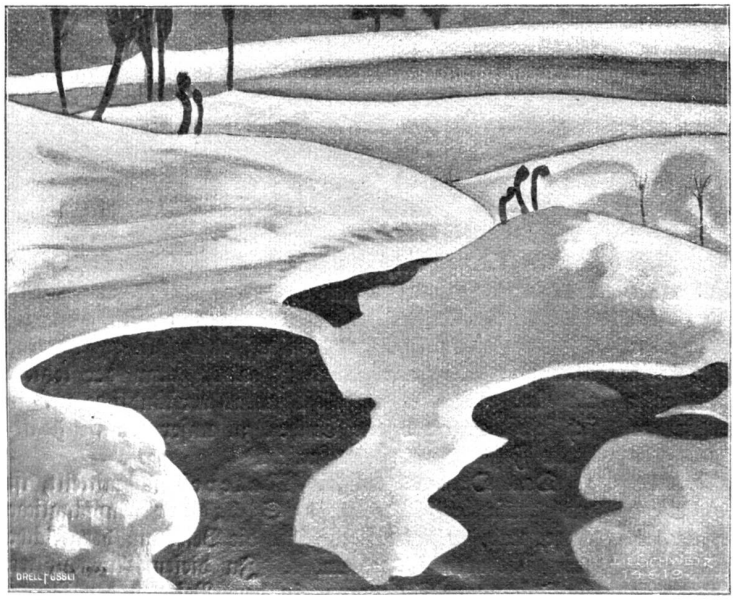
Soweit Ernst Große. Und Goethe fährt, wie ich hier beifügen möchte, an der gleichen Stelle fort:

„Die wenigsten Künstler sind über diesen Punkt im Klaren und wissen, was zu ihrem Frieden dient. Da malen sie z. B. meinen ‚Fischer' und bedenken nicht, daß das sich gar nicht malen lasse. Es ist ja in dieser Ballade bloß das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmutige, was uns im Sommer lockt, uns zu baden; weiter liegt nichts darin, und wie läßt sich das malen!"

Das Poetische der Poesie, der Malerei das Malerische. Das rechte Mittel zum rechten Zweck. Das ist der Sinn der Goetheschen Worte. Jeder Kraft ihr eigenes Material. Das ist der Grund, warum Amiet nicht mit Abstraktionen, sondern mit denselben Gegenständen arbeitet, die auch wir wahrzunehmen vermögen, mit diesen Gegenständen aber nur insoweit, als sie rein und ausschließlich vom Auge erfaßt werden. Es sind die sichtbaren Erscheinungen selbst, die sich im Auge Amiets zum Ornament verwandeln, und darum bilden auch just diese Erscheinungen selbst für den Künstler das richtige Material.

Mag er seine produktiven Fähigkeiten da betätigen oder dort, überall findet Amiet gerade die Werte, die seiner Kunst Bedürfnis sind. Darin liegt die eminente Bedeutung des Gegenstandes für ihn, wie für alle Kunst. Wer ein Ganzes schaffen will, der vergreife sich nicht in den Mitteln. Dann werden diese letztern auch nicht versagen und ihren Charakter im fertigen Werk nicht verleugnen.

Eines der allerbesten unter den frühern Bildern Amiets ist im Besitz des Kunstmalers Wilhelm Balmer. Inmitten der freien blühenden Natur liegt ein schwerkranker Knabe, um von der Sonne die schwache Stärkung zu empfangen, die seine erlöschenden Kräfte noch aufzunehmen vermögen (s. S. 319). Der Gegensatz zwischen Leben und Tod hat die Kunstwerte geschaffen, die aus dieser Arbeit zu uns sprechen, und



Winterlandschaft. Nach dem Gemälde von Cuno Amiet (in Privatbesitz).

Richesse du soir. Nach dem Gemälde von Cuno Amiet im Museum der Stadt Solothurn.

das Bild selbst ist es, das uns das sagt. Aber der Gegensatz an und für sich ist dem Bild fremd, nur die Kunstwerte, die er gestaltet, wohnen dem Kunstwerk inne. Sie liegen, wie bei Amiet immer, hauptsächlich in der Farbe, jedoch in Farbwerten, die zugleich an eine in seltener Weise gehaltvolle Form gebunden sind. Wie reich an Kunst ist die über den Kranken gebreitete Decke!

Glück und Seligkeit, helle sorgenlose Freude haben das Amietsche Paradies erschaffen. Wiederum vor allen Dingen Farbe. Und doch, welche Mannigfaltigkeit und gleichzeitig welche Einheitlichkeit der Form! Es wird über uns Schweizer einmal bittere Reue kommen, weil wir diesem Entwurf für die Ausschmückung des Bundesgerichtsgebäudes in Lausanne nicht zur Durchführung verholfen haben.

Fünf Mädchen in bernerischer Landestracht spazieren am Sonntagabend in Farben- und Formenharmonie auf grüner Wiese dem Beschauer entgegen. Die Blumen in ihrer Hand setzen sich auf dem Grünen fort und schließen sich zum Kranze. Das ist Amiets «Richesse du soir». Auch sie verrät uns den Stoff — den Abend — als ihren Schöpfer; doch geben einzig und allein seine malerischen Werte dem Bilde den Charakter. Die Pracht, die der Abend dem Gegenstand verleiht, verwandelt sich zum organischen Ebenflächigen, zum Ornament der Fläche.

So entwickelt Amiet sich immer vorwärts, mit festem Willen stets nur künstlerische Interessen ins Auge fassend, bis zur Freiheit und Dezidiertheit seiner weiblichen Ganzfigur im grauen Kleid und seiner Winterlandschaft 1902.

Nur einmal erteilt seine Kunst auch dem Gegenstand das Wort:

Auf der Staffelei wartet das Bild „Die Hoffnung“: Gatte und Gattin stehen unmittelbar vor der Erfüllung ihres heißesten Wunsches, vor der Freude, die von all den ihnen je zuteil gewordenen ihre innigst ersehnte geblieben wäre. Da greift jäh und rücksichtslos der Tod ein — noch bevor dem Wunsche Gewährung widerfahren.

Das tiefste Weh der um ihre ganze Hoffnung betrogenen Eltern spricht aus diesem Bilde.

* * *

Wo die Farbe im Gefüge der Form unentbehrlich, alles andere aber nicht nur unnütz, sondern schädlich ist, dort arbeitet Cuno Amiet. Und wo reine Farbe und lautere Form zum individuellen Ganzen sich beleben, dort und nirgend anderswo sonst wollen wir ihn auch suchen. Nicht durch Worte, sondern durch Werke wird uns das Malerische erschlossen.

Oscar Miller.

„Wilhelm Tell“ vor und nach Schiller.

Nachdruck verboten.
Alle Rechte vorbehalten.

(Fortsetzung).

Wenn wir nun die wichtigern Züge, die sich in unserer ausführlichen Inhaltsangabe gezeigt haben, ins Auge fassen und sie denjenigen der Werke der Vorgänger von Knowles gegenüberstellen, so ergibt sich Folgendes:

1. Wir wissen aus dem Bericht Tschudis, daß die auf dem Rütli versammelten Männer u. a. auch die Mittel und Wege besprachen, wie die Schlösser Sarnen und Roßberg eingenommen werden könnten. Ueber diese letztere Burg lesen wir in Schillers Tell II 2:

„Den Roßberg übernehm' ich zu ersteigen;
Denn eine Dirn' des Schlosses ist mir hold,
Und leicht betör' ich sie, zum nächtlichen
Besuch die schwanke Leiter mir zu reichen;
Bin ich droben erst, zieh' ich die Freunde nach.“

Und im ersten Auftritt des fünften Aufzuges vernehmen wir dann in einer einzigen Zeile, daß Melchtal sein Versprechen hat halten können:

„Den Roßberg hatt' ich nachts zuvor erstiegen.“

Lemière ist noch kürzer, aber auch weniger genau; denn er überträgt, was doch jedenfalls die nämliche Begebenheit ist, auf das Schloß zu Altorf:

«Un de nous vers la nuit doit, dans la forteresse,
Nous introduire tous par une heureuse adresse.
La ruse contre un monstre est permise aujourd'hui».

Knowles dagegen macht aus diesem nebensächlichen Vorfall eines der wesentlichen Merkmale seines Stückes und erfindet dafür nicht weniger als sieben Personen: den Seneschall, seinen Diener Braun, Anneli, Agnes, Waldmann, Jagheli und Michel. In Nachahmung einer bei Shakespeare häufigen Erscheinung verflocht Knowles ferner ein komisches Element in seine Geschichte (vgl. die Szenen zwischen Braun und Michel und zwischen diesem und dem Seneschall). Sie weist noch einen Gegensatz auf. Während die Lemièresche Tragödie, wie wir gesehen haben, teilweise deswegen verurteilt wurde, weil sie keine andere als „Familienliebe“ enthielt, und während Schiller die geschichtlichen Ueberlieferungen durch den Zusatz einer einzigen romantischen Gruppe (Rudenz und Bertha) ergänzte, findet sich im englischen Tell eine doppelte Liebesintrige: Michel und Agnes einerseits, Anneli und Jagheli anderseits.

Uebrigens gibt es von Knowles' „Tell“ eine abgekürzte Ausgabe, die infolge der Weglassung aller auf diesen Punkt bezüglichen Szenen nur noch drei Aufzüge umfaßt. Die Figur Michels ist darin allein beibehalten, so, wie wir sie in III 4., Zeilen 1839—1915 haben; nur wird merkwürdigerweise Michel als Sohn Verners aufgeführt und dann doch von seinem eigenen Vater als ausgelassener und müßiger Lebemann der Stadt geschildert, der es keineswegs verdiene, daß Tell sich seiner annehme.

2. Einen zweiten Gegensatz finden wir in der Person des unglücklichen Melchtal. Sowohl Lemière als Schiller begnügen sich damit, daß sie uns das grausame Geschick, das ihm von seiten des Tyrannen widerfährt, erzählen (bei jenem heißt er Geßler, bei diesem Landenberg), ohne daß er selbst auftritt, Knowles aber, mit seinem scharfen Blick für ergreifende Situationen, läßt den geblendeten Melchtal zweimal auf der Bühne erscheinen. Zuerst sehen wir ihn, wie er von Albert hereingeführt wird, und hören aus seinem eigenen Munde jenen schrecklichen Bericht, der in Tell einen wahren Sturm der Entrüstung hervorruft und ihn Rache schwören läßt. Später lauscht Melchtal seinerseits der Beschreibung, die ihm Emma von der unter der Führung seines Sohnes heranrückenden Mannschaft und von Tells Flucht macht.

3. In Lemières Tell gibt es eine Szene, in der Geßler in geringer Entfernung von seinem Schloß dem jungen Melchtal begegnet, ohne daß der eine den andern kennt; Melchtal wird schließlich verhaftet (II 3). Bei dieser Begegnung kommt uns unwillkürlich aus Schiller (III 1) in den Sinn, was Tell Hedwig und den Knaben erzählt, wie er nämlich in den wilden Gründen des Schächentals, auf menschenleerer Spur, auf einem Felsensteig, wo nicht auszuweichen war, den Vogt angetroffen habe; sein Bericht bekräftigt Hedwigs schlimme Ahnungen: Geßler wird es Tell nie verzeihen, daß er ihn zittern sah. Im englischen Stück ist es Tells Knabe Albert, der auf dem Rückweg vom Faigelberg auf den einsamen Geßler stößt, ihm den richtigen Weg weist und dann wegen der Namensverweigerung gefangen gesetzt wird. Der Vogt fürchtet sich weniger vor dem Knaben, als vielmehr vor dessen Vater, der zu ihm von Freiheit spricht; es ist ihm, als könne er sehen, wie dieser die Felsen erklettert; es kommt ihm sogar vor, als könne er ihn fühlen, als hätte ihn Tell gepackt und sei im Begriff, ihn über jene Brüstung zu schleudern.