**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: 27.11.2025** 

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



## Worin liegt der künstlerische Gehalt der Werke Euno Amiets?

Mit gehn Bilbern.

Nachbruck verboten.

m 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 weber mit Bouguereau, noch mit Caspar Ritter, Raupp und Gysis irgend etwas gemein. Die Lehrjahre waren Amiet nur zu einem gut: sie sührten ihn zur Freiheit und Selbständigkeit im Studium ber Natur und ließen ihn die Erscheinungen der Außenswelt 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 derdes Lachen den Widerspruch ein, oft auch kleidet dieser sich in den Ausdruck des Aerzgers und der Empörung darüber, daß man dem Besschauer "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 Sindruck machte. Wer steht
nun der Wahrheit näher, jener Unbekannte oder ich? In
einem hat mein Gegner jeden falls unrecht: in der Geringschähung der kindlichen Anschauung beim Künstler.

"Wenn," sagt Max Liebermann (Phantasie in ber Malerei), "ber kleine Moritz einen Kreis malt und das hinein 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 Sigentümlichkeiten, z. B. die große Nase

seines Baters ober 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 Prosessor Soundso, der vor lauter Bäumen den Bald nicht mehr sieht und dessen Phantasie durch alles, was ex gelernt hat, ertötet ist. Jedem meiner Kollegen wird unzählige Mal dasselbe passert sein: der junge Mann — noch häusiger 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

ben Einbruck ber 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 Talent-vollsten können ungestraft an ihrer Phantasie den akabemischen Drill überstehen."

So Mar Liebermann.

Und bei Goethe = Eckermann (III 38) steht:

Goethe: "Es gehört zur Naturbeobachtung eine gewisse ruhige Reinheit bes 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, einsaches 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 Wiffen=

schaft abgeben . . . "

"Bollte 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, vers berben wir es."

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



schmückenben Werte. Ich weiß keinen anbern Schweizer Künftler, bem die ganze Welt der Erscheinungen in gleich hohem Maße nur Schmuckkäftlein ift, 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,

indeffen der Bildhauer in bem Ropf des Generals vor allen Dingen ben Schmuck des Blockes fieht, aus bem er ihn als Re= lief erstehen läßt und ber mit diesem für das fünft= lerische Auge ein Ganges bildet. Und mit bem Ma= ler ist es nicht anders, fofern man bavon absieht, bağ bei ihm an Stelle bes räumlichen Blockes einfach die ebene Fläche tritt, sei sie nun eine feste Wand ober eine aufge= spannte Leinwand. Gin gang gutes Bild, wie bie Amietsche Winterland= schaft 1902 ober seine weibliche Gangfigur aus demfelben Jahr (hell= graues Rleid, weiße Uer= mel, weißer Kragen, helle gelblichblonde haare, das Gange auf grunem Sinter = grund mit eingelegten, dunkeln, grauvioletten Baumstämmen), offenbart sich uns schon rein äußer= lich als Schmuck ber Fläche, indem diese uns durch die Kraft des Bil= bes viel größer erscheint als in unbemaltem Zu= ftand. Die Malerei über= fett uns die Fläche in lebendige Anschauung.

Umgekehrt verleiht aber bie Fläche auch bem malerischen Gegenstand neues, versändertes 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.

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

"Der Künftler soll die Fläche zum Naume umbilden," sagte Hans von Marses, wohl der größte deutsche Künsteler des neunzehnten Jahrhunderts. Nicht anders hat sich auch Böcklin (Lasius 113) geäußert: "Unsere Bildetasel ist eine Fläche, und um diese Fläche räumlich zu

gestalten, muß ich ja ihren Charafter 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 begreisen wollen! Hat denn das staur einen Sinn? Ein Bild muß von vornherein farbig gedacht und gessühlt werden. Wozu ist einer Künstler, wenn er nur einsach alles abmalt, was da draußen steht und läust — das kann der Photograph viel besser, und dazu braucht's

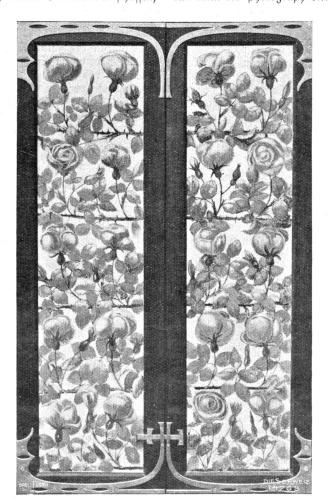
feinen Maler. Wahrhaftig, es wäre ein Glück,
wenn einmal das Problem
der Farbenphotographie
gelöst würde; dann könnten die Herrschaften endlich einmal deutlich sehen,
welch riesiger Unterschied
zwischen wahrer Kunst
und eitler Nachahmung

besteht!" Und auch Ami et spricht, wenn wir ihn persönlich hören, nicht von der Fläche, sondern von dem Zittern der Farsben, deren gegenseitiges Spiel nicht selten bald die eine, bald die andere im Bordergrund erscheinen läßt.

Bum einen wollen wir bedenken, daß auch die größten Meifter des Bil= des nur felten gang reine Maler sind, daß ihnen vielmehr meistens auch ein gehöriges Stud bild= hauerischer ober oft auch architektischer Anschauung innewohnt, die sich nicht mit bem Seziermeffer aus ihrem perfonlichen Denfen herausschneiden läßt. Jede gediegene photographische Nachbildung eines gut gezeichneten koloristischen Meisterwertes geht räum= lich viel mehr zurück als

das Bilb selbst. Das wäre boch 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, sinden wir in der Tatssache, daß die von Belasquez gemalte Königliche Familie in der Nadierung von Goya der Jdee des Ebenstächigen vielmehr entgegenkommt als die photographische Wiedersgabe 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, bessen Empfänglichkeit für die Harmonie der koloristischen Werte die lettern zu einem Ganzen zusammenschließt.



Meußeres bes Triptnchons "Die hoffnung" von Cuno Umiet.



Die Boffnung. Tripthon von Cuno Amiet, in Privatbefig.

Jebe andere Auffassungen ich benke 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 Gemälbe gegenüber fällt nur ein Gestickspunkt 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 mir uns mit der ganzen Selbstlosigkeit weihen, deren wir fähig sind. Alle fremden Einstüsse jedoch, welche im Kunstwerk selbst nicht entshalten sind, wollen wir meiden. Und ein solcherweise

dem Bild Fremdes ist — daran können alle Götter nichts ändern — die Tiesenwirkung. Diese liegt nur vom Raume her in unserm Auge, dem Bilde eigen ist sie nicht. Aus falscher Musich nötigen wir sie dem letztern auf und verwandeln dadurch die Fläche in den Raum, während die wahre malerische Musich dass Sichtbare, das der Raum uns bietet, als ebenslächiges 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 Sinheit zu unsern wissenschaftslichen Fassungsvermögen spricht.

Das Organ, dem die Malerei sich mitteilt, ist bas 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 Borftellung, barin erkennt bas Auge ibren Schmud.

Gin Amietwerk. Der in ziemlich bunkelm Grün gehaltenen obern Hälfte bes 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. Gin anderes Not 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 eindringslicher die Seele, die nur ihm allein gehört: die Seele des Malers, die in das dunklere Grün gerade das hellere Grün und gerade das kollensensten und Blau hineinsetzt, das hineingehört, und gerade dorthin, wo es hingehört. Dieses organische Rebeneinander von Farben, das ist die zum sichtbaren Leben, zur überzeugenden Anschauung gewordene Fläche, der Flächensichmuck, der unser Auge in die Fläche als Welt für sich verwandelt.

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

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

"Es ist neuerdings Mobe geworden, über den Gegensstand eines bildnerischen Kunstwerkes als über etwas Gleichgiltiges hinwegzusehen; man gerät bei modernen Künstlern und Kennern geradezu in den Verdacht bildsenerischer Barbarei, wenn man ein besonderes Interesse für ihn zeigt. Diese Unterschätzung des Stoffes ist einigers

maßen erklärlich als ein Rückschlag gegen die Vernach= läffigung ber Technik, unter welcher die Bildhauerei in ber voraufgegangenen Periode gelitten hat, da ein Maler mehr Dichter und Philosoph als Maler sein mußte. Außerdem dient sie sicherlich manchem virtuosen Tech= niter als bequemer Deckmantel für feine innere Armut. Den großen Rünftlern ift ber Stoff als folcher niemals gleichgiltig gewesen; ihre Technik war ihnen niemals mehr, als ein Mittel zur Darftellung eines Gegenstandes, ber sie innerlich ergriffen hatte. Hierdurch unterscheidet fich in der Tat der mahre Runftler vom blogen Virtuofen, welcher den Begenftand nur als ein Mittel benütt, um seine Technif zur Schau zu stellen. ,Was ift wichtiger als bie Gegenstände, hat Goethe gesagt (Edermann I 55), und mas ift die ganze Runftlehre ohne fie! Alles Talent ift verschwendet, wenn der Gegenstand nichts taugt. Und eben weil dem neuern Künstler die würdigen Gegenstände fehlen, so hapert es auch so mit aller Runft ber neueren Beit."

Soweit Ernft 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 Unmutige, was uns im Sommer lockt, uns zu baden; weiter liegt nichts darin, und wie läßt sich das malen!"

Das Poetische ber Poesie, ber Malerei bas Malerische. Das rechte Mittel zum rechten Zweck. Das ift ber Sinn ber Goetheschen Worte. Zeber Kraft ihr eigenes Material. Das ift ber Grund, warum Umiet nicht mit Abstraktionen, sonbern mit benselben 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 Umiets zum Ornament verwandeln, und das

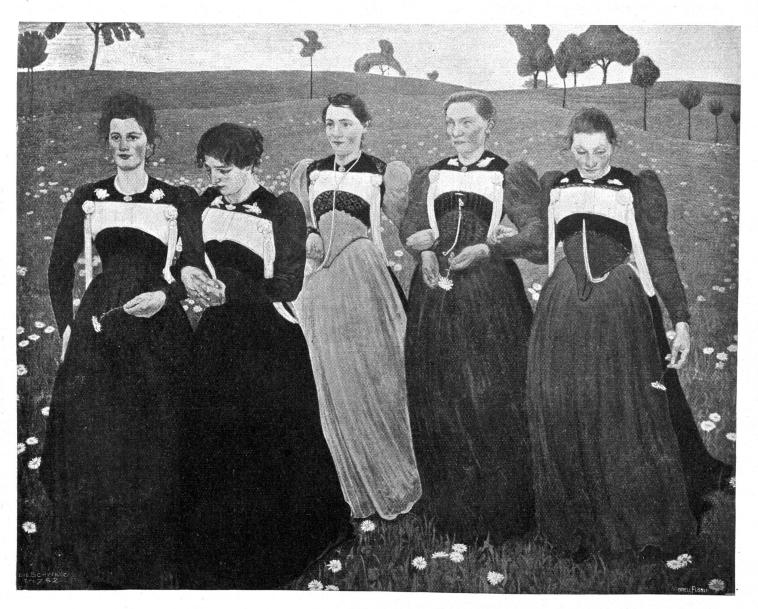
rum bilben auch just diese Erscheinuns gen selbst für den Künstler das richtige Material:

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

Sines der allerbesten unter den frühern Bildern Amiets ist im Besit des Kunstemalers Bilhelm Balmer. Inmitten der freien blühenden Natur liegt ein schwerskranker Knade, um von der Sonne die schwache Stärkung zu empfangen, die seine erlöschenden Kräfte noch aufzunehmen versmögen (s. S. 319). Der Gegensat zwischen Leben und Tod hat die Kunstwerte geschaffen, die aus dieser Arbeit zu uns sprechen, und



Minterlandschaft. Mach bem Gemalde von Cuno Umiet (in Privatbefig).



Richesse du soir. Rach bem Gemaibe von Cuno Amiet im Mufeum ber Stadt Solothurn.

bas Bilb felbst ift es, bas une bas fagt. Aber ber Wegenfat an und für fich ift bem Bilb fremb, nur die Runftwerte, die er gestaltet, wohnen dem Runftwerk inne. Sie liegen, wie bei Amiet immer, hauptsächlich in ber Farbe, jedoch in Farbwerten, die zugleich an eine in seltener Beise gehaltvolle Form gebunden find. Wie reich an Runft ift die über ben Kranken gebreitete Decke!

Glück und Seligkeit, helle forgenlose Frende haben

bas Amietsche Paradies erschaffen. Wiederum vor allen Dingen Farbe. Und boch, welche Mannigfaltigfeit und gleichzeitig welche Ginheitlichkeit ber Form! Es wird über und Schweizer einmal bittere Reue kommen, weil wir diesem Entwurf für die Ausschmudung des Bundes=

gerichtsgebäudes in Laufanne nicht zur Durchführung verholfen haben.

Fünf Madchen in bernerischer Landestracht spazieren am Sonntagabend in Farben- und Formenharmonie auf grüner Wiese bem Beschauer entgegen. Die Blumen in ihrer Hand setten sich auf dem Grünen fort und schließen sich zum Kranze. Das ift Amiets «Richesse du soir». Auch fie verrat uns den Stoff - ben Abend als ihren Schöpfer; boch geben einzig und allein seine malerischen Werte dem Bilbe den Charafter. Die Pracht, bie ber Abend bem Gegenstand verleiht, verwandelt fich zum organischen Gbenflächigen, zum Ornament ber Fläche.

So entwickelt Amiet fich immer vorwarts, mit festem Willen ftets nur fünftlerische Interessen ins Auge fassend, bis zur Freiheit und Dezidiertheit seiner weiblichen Bang= figur im grauen Rleid und feiner Winterlandschaft 1902.

Mur einmal erteilt seine Runft auch dem Gegen=

stand das Wort:

Auf ber Staffelei wartet bas Bild "Die hoffnung": Gatte und Gattin ftehen unmittelbar vor der Erfüllung ihres heißesten Wunsches, vor der Freude, die von all den ihnen je zuteil gewordenen ihre innigst ersehnte geblieben mare. Da greift jah und rücksichtslos ber Tob ein noch bevor bem Bunfche Gewährung wiberfahren.

Das tieffte Weh ber um ihre gange Soffnung be-

trogenen Eltern fpricht aus biefem Bilbe.

Wo die Farbe im Gefüge der Form unentbehrlich, alles andere aber nicht nur unnüt, sondern schädlich ist, bort arbeitet Cuno Amiet. Und wo reine Farbe und lautere Form zum individuellen Gangen fich beleben, bort und nirgend anderswo sonst wollen wir ihn auch suchen. Nicht burch Worte, sondern durch Werke wird und das Malerische erschloffen.

Dacar Miller.

# "Wilhelm Tell" vor und nach Schiller.

Nachbrud berboten. Mile Rechte vorbehalten.

(Fortfegung).

menn wir nun die wichtigern Züge, die sich in unserer aussührlichen Inhaltsangabe gezeigt haben, ins Auge sassen und sie benjenigen der Werfe der Vorgänger von Knowles gegenüberstellen, so ergibt sich Folgendes:

1. Wir wissen aus dem Bericht Tichndis, 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 im Schillers Tell U.2: in Schillers Tell II 2:

Den Rogberg übernehm' ich zu erfteigen: Denn eine Dirn' des Schlosses ift mir hold, Und leicht befor' ich sie, zum nächtlichen Besuch die schwanke Leiter mir zu reichen; Bin ich droben erft, zieh' ich die Freunde nach."

Und im erften Auftritt bes fünften Aufzuges vernehmen wir bann in einer einzigen Beile, daß Melchtal fein Beriprechen hat halten fönnen

"Den Roßberg hatt' ich nachts zuvor erftiegen."

Lemière ift noch fürzer, aber auch weniger genau; benn er überträgt, was doch jedenfalls die nämliche Begebenheit ift, 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».

Anowles dagegen macht aus diesem nebenfächlichen Borfall eines ber wesentlichen Merkmale feines Stückes und er= findet dafür nicht weniger als fieben Berfonen: ben Seneschall, seinen Diener Braun, Anneli, Agnes, Waldmann, Jagheli und Michel. In Nachahmung einer bei Shafespeare häufigen Gro verflocht Knowles ferner ein komisches Glement in zigen romantischen Gruppe (Rubeng und Bertha) ergänzte, findet fich im englischen Tell eine doppelte Liebesintrige: Michel und Agnes einerseits, Anneli und Jagheli anderseits.

llebrigens gibt es von Knowles' "Tell" eine abgefürzte Ausgabe, die infolge der Weglaffung aller auf diefen Bunkt Bezüglichen Szenen nur noch drei Aufzüge umfaßt. Die Figur Michels ift darin allein beibehalten, jo, wie wir sie in II 4., Zeilen 1839—1915 haben; nur wird merkwürdigerweise Michel als Sohn Berners aufgeführt und dann doch von seinem eigenen Bater als ausgelaffener und müßiger Lebemann ber Stadt ge= schildert, der es feineswegs verdiene, daß Tell fich seiner annehme.

2. Einen zweiten Gegensaß finden wir in der Verson des unglücklichen Melchtal. Sowohl Lemidre als Schiller begnügen sich damit, daß sie uns das grausame Geschick, das ihm von seiten des Tyrannen widerfährt, erzählen (bei jenem heißt er Gegler, bei diefem Landenberg), ohne daß er felbft auftritt, Anowles aber, mit feinem scharfen Blick für er= greifende Situationen, läßt ben 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 laufcht Melchial feinerseits ber Beschreibung, die ihm Emma von der unter ber Führung seines Sohnes heranruckenden Mann-

schaft und von Tells Flucht macht.
3. In Lemières Tell gibt es eine Szene, in der Gegler in geringer Entfernung von feinem Schloß dem jungen Melch= tal begegnet, ohne daß der eine den andern kennt; Melchtal wird schließlich verhaftet (II 3). Bei diefer Begegnung fommt uns unwillfürlich aus Schiller (III 1) in den Sinn, was Tell Hedwig und den Anaben erzählt, wie er nämlich in den wilden Gründen des Schächentals, auf menschenleerer Spur, auf einem Felsensteig, wo nicht auszuweichen war, ben Bogt angetroffen habe; sein Bericht befräftigt Bedwigs ichlimme Ahnungen: Begler wird es Tell nie verzeihen, daß er ihn gittern fab. Im englischen Stück ift es Tells Anabe Albert, ber auf dem Rückweg vom Faigelberg auf den einsamen Gefler flößt, ihm den richtigen Weg weist und dann wegen der Namensverweigerung gefangen gesetzt wird. Der Bogt fürchtet fich weniger vor dem Anaben, als vielmehr vor deffen Bater, der 311 ihm von Freiheit spricht; es ist ihm, als könne er sehen, wie diefer die Felsen erklettert; es kommt ihm fogar bor, als fonne er ihn fühlen, als hatte ihn Tell gepackt und fei im Begriff, ihn über jene Bruftung zu schleubern.