

Vom Vogt von Wolfenschiessen, dem mit der Axt das Bad gesegnet wurde

Autor(en): **Hallo, Rudolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires**

Band (Jahr): **27 (1926-1927)**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-112539>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Vom Vogt von Wolfenschiessen, dem mit der Axt das Bad gesegnet wurde.

Von Dr. Rudolf Hallo, Cassel.

„Es wird aber vor allem darauf ankommen, die Grundzüge der ursprünglichen Sage, aus der sich, je nach den Eigentümlichkeiten der Völker und ihrer Gegenden, alle späteren Sagen entwickelt haben, zu zeigen und, wo sie verwischt sind, durch Vergleichung wiederherzustellen; nicht als ob ich meinte, dass die Sage in ihrem Wachstum jemals stillestände oder dass ihre Ursprünglichkeit ein bestimmter Punkt in ihrer Entwicklung wäre; denn es wird immer unmöglich sein, auf die letzten Urgründe und Geheimnisse der Entstehung einer Sage zurückzugehen.“

FR. NIETZSCHE, Jugendschriften 1923, S. 140, v. Jahre 1863.

Eine kleine Episode der Schweizer Vorzeit, die uns in Schillers einprägsamen Worten aus dem Tell geläufig ist, soll im folgenden auf ihren sprachlichen Sinn und Wert, auf ihren Inhalt, ihre Herkunft und ihre dramatische Bedeutung hin betrachtet und in ihrem motivgeschichtlichen grossen Zusammenhang dargestellt werden. Sie wird dabei, indem sie uns antreibt, ihren Spuren nachzugehen, für eine Weile aus der ihr von Schiller geliehenen Umgebung gelöst werden, uns scheinbar verloren gehen, und doch schliesslich erst durch diese Isolierung und Wiedereinsetzung den vollen Gehalt ihrer selbst und die immanente Genialität in der unscheinbaren schillerschen Formung erkennen lassen.

Es ist Baumgarten, der zu Beginn des Dramas berichtet, wie sich sein Weib, während er selbst im Holze war, den bösen Gelüsten des Burgvogts von Wolfenschiessen, „der auf Rossberg sass“, habe ausgesetzt gesehen, wie sie ihm entgegengeflohen sei und:

Da lief ich frisch hinzu, so wie ich war
und mit der Axt hab ich ihm's Bad gesegnet! I. 1, v. 96 f.

Der Vogt ist tot, kein Mitleid regt sich; Baumgarten aber, den Rächer seiner Ehre, rettet Tell vor den Gefolgsleuten des Erschlagenen. Das ist klar und eindeutig der Sinn und Eindruck des Bühnenvorgangs. Will man die Empfindung

charakterisieren, die aus dem herben Wort „vom Bad, das gesegnet ward“ herausquillt, so muss man sie als tief ironisch bezeichnen.

Damit wäre der ästhetischen Frage an die sprachliche Form vorerst genug getan. Nun tritt aber vor dem seltsamen Ausdruck vom gesegneten Bade sofort die historisch-sprachliche Frage auf den Plan und begehrt Auskunft: woher stammt der Ausdruck, wohin zielt er, was hat es mit dieser Geschichte auf sich, die hier vom Baumgarten und dem Vogt von Wolfenschiessen berichtet wird? Ist sie wahr?

Die Kommentare¹⁾ belehren uns, dass die Geschichte mitsamt dem Ausdruck von Schiller aus Tschudis Chronik (1569, in der Ausgabe von Iselin 1734) entnommen ist, die ihm für den Wilhelm Tell die grosse Quelle war. Damit rückt also die Episode mit ihrer epigrammatischen Zuspitzung aus der Weimarer Zeit schon in das letzte Drittel des XVI. Jahrhunderts zurück. Nun sind wir aber in der Lage, sie noch viel weiter zurückzuverfolgen und dabei einem merkwürdigen Zerfallsprozess zuzusehen: die Geschichte trennt sich von ihrer geschliffenen Wendung, sie ist als Stoff älter als ihre zuge-spitzte Form, die doch auf uns den Eindruck vollkommener und also notwendiger Verwachsenheit mit dem Stoff machte. Die Geschichte vom verführerischen Schweizervogt, der im Bad erschlagen ward, lässt sich zurückleiten bis ins weisse Buch des Archivs von Obwalden, ins XIV. Jahrhundert hinein; die Stilisierung der Erzählung vom Vogt, dem mit der Axt das Bad gesegnet wurde, geht aber letztlich nur zurück auf Peter Etterlins Kronika von 1507²⁾.

Die Erzählung, die bei Tschudi³⁾ und danach bei Schiller eine derart vollkommene Deckung von vorgestelltem Inhalt

¹⁾ Als gangbare Kommentare kommen in Betracht etwa: 1. A. ZIPPER, Erläuterungen (Reclam Nr. 3788) S. 18 „gesegnet — über dem zubereiteten Bad ward das Kreuzzeichen gemacht, damit es wohl bekomme.“ 2. W. KÖNIG, Erläuterungen zu W. Tell für den Schulgebrauch, S. 15 „gesegnet — ist ironisch zu verstehen. Vielleicht soll es eine Anspielung sein auf den mittelalterlichen Gebrauch des Badesegens.“ 3. L. BELLERMANN, Schillers Dramen 1905; 172 „gesegnet — altertümliche Wortformen und Wendungen, die Schiller meist aus Tschudi beibehielt.“ — ²⁾ Zur Geschichte der Formen der Tellsage ist fortlaufend einzusehen W. VISCHER, Die Sage von der Befreiung der Waldstädte nach ihrer allmählichen Ausbildung untersucht, Leipzig 1867. — ³⁾ Tschudis Chronik zum Jahre 1306/07 ist nach Iselins Druck von 1734, Bd. I, S. 223 abgedruckt z. B. in Schiller, Meyers Klassikerausgaben, Leipzig und Wien, Bd. V, S. 514 ff.

mit sprachlich gefundener Fassung aufweist, dass sie den seltenen Reiz gewährt, so zu erscheinen, als ob es nicht möglich wäre, sie anders zu wünschen — diese Erzählung ist also im Laufe geschichtlichen Werdens und Wachsens erst so geworden, wie sie jetzt von Anbeginn her gewesen zuseinscheint.

Das ist das erste, vorläufig nur angedeutete Problem. Es betrifft, um es scharf zu formulieren, die Erzählung der Baumgarten-Wolfenschiessen-Episode im Zusammenhang mit der Schweizer Befreiungssagen. Das zweite, mit vorigem zusammenhängende Problem ist weiter und enger. Weiter, insofern es nicht auf die Baumgarten-Wolfenschiessen-Episode eingeschränkt ist, vielmehr allen Fällen des Sprachgebrauchs „vom gesegneten Bad“ nachforscht; enger, insofern es bereits den „Badesegen“ als eine sprachliche Formmöglichkeit für die Darstellung des Baumgarten-Wolfenschiessen-Stoffes erkannt hat, neben der noch andere Darstellungsmöglichkeiten vor Etterlin und nach Schiller möglich waren und wirklich ausgenutzt sind. Das Dritte und wichtigste Problem schliesslich ist ein von der Sprachform und den historischen schweizer Bezügen losgelöstes allgemeines, nämlich die Untersuchung über den motivischen Gehalt der Erzählung vom Bade, das verführen soll und das den Verführer in der eigenen Schlinge fängt, indem es ihn waffenlos macht.

Die Frage nach der Realität des in der Etterlin-Tschudi-Schillerschen Erzählung Ausgesagten werden wir nicht angreifen. Sie ist spekulativ, und der Historiker könnte zuletzt doch nur nachweisen, ob unter den genannten Personen zu genannter Zeit und an genanntem Ort dies Ereignis habe vorgefallen können. Ob es alsdann auch wirklich vorfiel, kann er nur auf guten Glauben annehmen oder bezweifeln, je nach seiner Einschätzung des letzten Zeugnisses. Wir werden aber Gelegenheit genug haben, uns die Historisierungs- und Konkretisierungsstadien der Geschichte im Laufe der Untersuchung deutlich zu machen.

Zunächst das Sprachliche. Falsch sind Erklärungen wie die populären (Zipper, s. A. 1): über das zubereitete Bad wurde das Kreuzzeichen gemacht, damit es wohl bekomme; denn Baumgartens Badsegen ist kein Segen des Eingangs, sondern des Ausgangs, ein Segnen des beendeten Bades, wie eine gesegnete Mahlzeit eine beendete Mahlzeit segnet! Das Grimmsche Wörterbuch s. v. Bad 4 ist in dieser Beziehung nicht klar

genug, obwohl die Belege auch ausser dem Tschudischen Fall und allen Wolfenschiessenvarianten gerade im XVI. Jahrhundert deutlich sprechen. Vor allem will Götz von Berlichingen (Lebensbeschreibung, Reclam 1556, S. 44) dem aus dem Bade steigenden Bischof das Bad segnen — danach Goethe im Götz¹⁾, und ähnlich andere im Wörterbuch s. v. gesegen 3. b. 7 angeführte Stellen.

Nachdem so der allgemeinste Sinn festgelegt ist, erhebt sich die Frage, was der Ausdruck von dem zum Ausgang gesegneten Bade bedeutet; ob er notwendig wie bei Tschudi ironisch, oder ob er auch im eigentlichen Sinn gebraucht werden kann. Die Beantwortung dieser Frage würde streng genommen erfordern, den Komplex Bad segnen zu zerlegen und erst allein für das Wort segnen die ironische bzw. die nicht-ironische Gebrauchsweise sicherzustellen (s. ausser Grimm vor allem Schmellers Bayr. W. B.). Aber die ironisch-uneigentliche Verwendungsmöglichkeit des Wortes segnen ist zu bekannt, als dass sie weiterer Nachweise bedürfte. Dagegen ist es wichtig, dass vom Badsegnen auch im ersten Sinn gesprochen werden kann, wie um nur ein schlagendes Beispiel anzuführen, in Römoldts Hoffartspiel²⁾ der aufrichtige Wunsch der Königin an ihren aus dem Bade kommenden Gemahl: Gott gesegn Euchs Bad — unmittelbar neben dem Ausruf des Baderknechts steht, der den König zum Bad hinausgestäubt hat:

so muss man solcher Herren pflegen
und in (ihnen) also das Bad gesegen
dass sie sobald nicht wieder kommen!

Immerhin bleibt es beachtenswert, dass in der Überzahl der von den Wörterbüchern angeführten Stellen der Ausdruck in ironischer Bedeutung steht (Hans Sachs: Der Teufel sprach, ich gsegn Dirs Bad. Wolkenstein: sy gesegnet mir das Bad mit fluchen und schelten)³⁾. Ich füge noch eine bei Grimm fehlende Stelle hinzu, die nachdrücklich sowohl die Ironie wie die Segnung des Ausgangs einer Handlung durch unseren Ausdruck illustriert: im Jahre 1415 verkaufte die Äbtissin des Frauenmünsters von Zürich einen Meierhof gegen eine beträchtliche Summe, um von dem Ertrag in ein weitbe-

¹⁾ Götz von Berlichingen und Goethes Götz, die Stellen nach GRIMMS Wörterbuch X, 1 segnen 1267, 7. — ²⁾ Ein fein christlich und nützlich Spiel von dem greulichen Laster der Hoffart, von JOHANN RÖMOLDT 1564. — ³⁾ Von Plünderern, die nach dem Mahle erschlagen werden, sagt Grimmelshausen Courasche cap. VI: es wurde ihnen gesegnet wie dem Hunde das Gras.

schrieenes Bad zu reisen, worüber der Bericht in offenbar bitterem Hohn schliesst: Gott gesegn ihr das Bad in jener Welt¹⁾.

Ob es mehr als literarischer Zufall ist, dass alle mir bekannt gewordenen Stellen oberdeutschen und schweizerischen Ursprungs sind, und ob diese Erscheinung formale, d. h. sprachgebräuchliche, oder inhaltliche, d. h. badegeschichtliche Gründe hat, vermag ich nicht zu sagen. Ein Vorwiegen der Sitte des Wannens- oder Hallenbades in Süddeutschland, gegenüber Norddeutschland, während des XV. (und bis zum XVIII.) Jahrhundert dürfte aber doch wohl den sittengeschichtlichen Hintergrund abgeben, vor dem jenes sprachliche Schattenspiel erst lebendig wird.

Nachdem das Sprachliche in dem erforderlichen Umfang sichergestellt ist, wenden wir uns dem Motivgeschichtlichen zu. Die kurze Geschichte, die Schiller von Baumgarten erzählen lässt, enthält auf die knappste Fassung gebracht, diesen janusköpfigen Kern; ein Mann (und zwar ein mächtiger, furchtgebietender und widerstandslähmender Mann) bedient sich der Bitte um ein Bad als einer innerhalb des Sittenbereichs seiner Zeit nicht abschlagbaren Forderung, um sich die Hausfrau durch Verführung zu Willen zu machen. Eine Frau geht (aus Not oder aus List) auf die Bitte des Mannes ein, bereitet das Bad, scheint willfährig zu werden und erreicht dadurch die Selbstentwaffnung des nunmehr nackten Verführers. Der wehrlose Badende wird von dem (herbeikommenden oder herbeigerufenen) Ehemann, der als ein Landmann überall sonst nicht gegen den Herrn aufzukommen wagen könnte, schonungslos erschlagen.

In zusammengedrängter Dichtigkeit enthält das Motiv die dramatisch introduzierenden, verwickelnden, katastrophalen Anlagen samt der in sie alle eingebetteten notwendigen Peripetie. Es ist eine Hybris von erschreckender Einfachheit und Menschlichkeit. Weder Fatum noch Götter noch Moral wirken anregend oder eingreifend, sondern aus sich selbst entrollt sich die scheinbare Sieghaftigkeit des verführerischen Helden und der tragische Umschwung, der das Leben eines Mannes in die Hände eines Weibes legt, das Kraft genug besessen hat, die Stunde ihrer Überlegenheit abzuwarten. Alles ist ungedacht, ungelehrt und un gelenkt. Das Schicksal, das zugleich ein Gericht ist, vollzieht sich wie von selbst.

¹⁾ A. MARTIN, Deutsches Badewesen in vergangenen Tagen, Jena 1906, S. 246.

In dieser Fülle seiner Fruchtbarkeit begegnet uns das selig-unselige Bad freilich nur in der Baumgarten-Wolfenschiessen-Begebenheit. Aber seine Abwandlungen, seine gewaltigen Trümmer, seine Milderungen und Selbstverspotnungen sind noch genügend als Zeugen für die innere Mächtigkeit des Kerns, die wir andeuteten. Ihnen wenden wir uns jetzt zu.

Das Doppelmotiv von der Verführung zur Entkleidung und von der Entkleidung als Entwaffnung kann auseinanderfallen, wie wir denn eine hohe Stufe von Kunst darin sehen, wenn es, wie hier in der Baumgarten-Wolfenschiessen-Geschichte, gleichsam unmerklich ineinandergeschweisst ist. Es kann nur noch verführen — oder es kann nur noch entwaffnen — wollen, und im einen wie im andern Fall kann der Ausgang der durch das Motiv des Bades in Gang gesetzten Handlung tragisch werden, wenn nämlich das Motiv bis zu Ende durchgeführt ist, oder komisch bzw. frivol, wenn das Motiv umgebogen oder von aussen im Ablauf gestört wird. Nehmen wir noch hinzu, dass in diesen vier schematisch gekennzeichneten Fällen die Rollen zwischen mehreren Personen aufgeteilt und vertauscht werden können, so leuchtet die kaleidoskopartige Bildermenge als eine natürliche Folge ein. Wir geben für jeden der vier Fälle ein Beispiel.

Verführerische Einladung zum Bade ist das Mittel der Verlockung in der mittelalterlichen Buhlschaftsgeschichte aus Constanz, die durch ein Züricher Flugblatt zu Nachruhm gekommen ist¹⁾; die verwegene Ehefrau gewährt, während der argwöhnische Gatte zum Schein auf Kauffahrt gegangen ist, ihrem Buhlen einen Schmaus im Badstüblein ihres Hauses. Der gernebetene unvorsichtige Liebhaber kommt, entledigt sich badens wegen jeden Schutzes und Gewands und stirbt gemartert als wehrloses Opfer des zurückgekehrten Hausherrn, während die Buhlin entspringt; ein betrogener Betrüger, der noch einen Rest Mitleid von uns fordert. Hier ist aller Nachdruck in Ausnutzung des Bademotives auf die Seite der Verführung gelegt, und der Tod des Wehrlosen ist kaum mehr als ein Weiterrollen des in Gang gesetzten Schicksalsrades, ein Unfall zu den vielen Fällen, worin dem buhlerischen Paar die Täuschung des Ehemanns schon ungestraft gelang.

¹⁾ Nach MARTIN, S. 131 f. Das Flugblatt in Des Knaben Wunderhorn (Reclam Nr. 1251—1256) S. 679 f.

Als Kontrast müssen wir der Deutlichkeit wegen leider jene Geschichte anführen, die Casanova als das Gespräch mit der jungen Theologin in Genf niederschrieb. In ihr ist das Fussbad, zu dem Casanova zwei junge Mädchen beredete, nur Anlass zur Aufstachelung sinnlicher Leidenschaften, indem ihm der Dienst als Badediener Freiheiten einräumt, die jenen Mädchen gefährlich zu werden drohen. Aber hier rollt das angestossene Rad des Motivs nicht weiter zu dem sinnlichen Endzweck der verführerischen Veranstaltung, der Vereinigung in Liebe — die unabhängig von der moralischen Beurteilung das Mittel rechtfertigen würde, insofern wir Liebeslist als einen Kraftaufwand zu empfinden vermögen, der seine Rechtfertigung wie jeder seiner Endabsicht angemessene Aufwand, in sich selbst trägt — sondern die Absicht erschöpft sich in der Verführung zur Liebe und wirkt deshalb abstossend und frivol. Indem die Bewegung des Motivs in der Erzählung ebenso abgelenkt wird wie das Willensmotiv der jener Genfer Erzählung zugrundeliegenden Begebenheit, bleibt in uns, die wir als Teilhaber am Schatz der Motive den unverbildeten Abschluss der Erzählung wünschend antezipierten, eine von allem moralischen Absehen völlig unabhängige künstlerische und menschliche Missbehaglichkeit. Es fehlt die sühnende Tragik vollendeter Verführtheit ¹⁾.

¹⁾ In aller leichtlebigen Grazie des Rokoko lässt sich der bei Casanova zum frivolen Extrem verzerrte Fall in mehreren Porzellangruppen wiederfinden, die man mit Launigkeit betrachten muss, um ihren Sinn zu fassen. Die Wiener Gruppe „Das Fussbad“ — bei GEORG HIRTH, Deutsch Tanagra Nr. 611 mit Tafel — stellt ein sitzendes Mädchen dar, das, um den Fuss im Bach zu baden, das rechte Bein bis übers Knie vom Gewand entblösst. Von rechts bringt eine Gespielin, der die Badende den Arm um die Hüfte legt, Blumen herbei, von links beugt sich ein Jüngling schmiegsam vor, „um sie zu überraschen“ (Helbing bei Hirth). Die richtigere und der Entstehungszeit angemessenere Erklärung wäre wohl die, dass der Jüngling nur tut, was das Mädchen wünscht und wozu das Bad und die kokette Entblössung nur Veranstaltung ist, damit sie im Schutz der vertrauten Dienerin überrascht werden könnte; nämlich, sie im Bade zu betrachten, um eine verliebte Schäferei anzubahnen. Von Überraschung kann bei Anwesenheit einer dritten Person kaum die Rede sein, zumal der Blick der Badenden nicht mit Entsetzen den Liebhaber trifft, sondern wie im Schmeicheln die Dienerin umwirbt, um sie zur Mitwiserin und Mitschuldigen an dem kleinen Abenteuer zu machen. Ähnlich auch die Nymphenburger Gruppen IBID. Nr. 230/31 mit Liebespaar und Amor, deren Abbildung mir nicht erreichbar war. Helbing bei Hirth erklärt dort die Absicht des Liebhabers als „Belauschen“ der unvorsichtig Badenden, E. W. BRAUN in MONATSHEFT F. KUNSTWISSENSCHAFTEN 1908, S. 902 gar als „Bewachung“ der

Auf der andern Seite stehen jene Fälle, in denen das Bad nur dient, um zu entwaffnen, nicht um zu verführen¹⁾.

In Römholdts christlichem Hoffartsspiel ist das Bad allein dazu da, den hoffärtig gotteslästerlichen König blosszustellen. Es bildet den Kern des ganzen, heitren Spiels. Der König hat sich gegen Gott überhoben. Er beschliesst, kraft königlicher Laune und ohne weitere Begründung, ins Badhaus zu gehen (woraus man sieht, dass das Spiel vom Keimboden des Bademotivs her entstand) und fordert die Königin in aller Ehrbarkeit auf, ihm zu folgen. Die Königin bereitet sich gemächlich. Währenddem der König im Bad

Badenden durch den Galan! Das eine ist wie das andere gegen den Stil.

Die ganze, zwischen Verschämtheit und Frivolität, Züchtigkeit und Neckerei tändelnde Leichtsinnigkeit der Grüppchen spiegelt sich in KLEISTS Schrecken im Bade (Werke E. Schmidt IV, 25), einer Idylle, die jene unfassbar verhuschende, an der Oberfläche der Gefühle hinspielende Leidenschaftlichkeit zu beständig lockendem, beständig täuschendem Ausdruck gebracht hat.

In derber Form hat Josef Winckler neuerdings die Kraft des Motivs ausgenützt. Dem hartgesottenen Sünder Bomberg hat seine hochadlig-bigotte Schwiegermutter einen Privat- und Schlosskaplan an die Rockschösse gehängt. Für Bomberg steht es fest, dass dieser Tugendpinsel zu Fall gebracht werden muss; so besticht er um einen Batzen Geldes die hübsche Zofe seiner Frau, im Schlosspark zu baden und um Hilfe zu rufen, als ob sie ertränke. Es ist dafür gesorgt, dass nur der Kaplan sie hört. Die Zofe schreit, der Kaplan, in höchster Verwirrung, eilt zu Hilfe, rettet die nackte Schöne und — der tolle Bomberg mag seinen Spass gehabt haben. Jedenfalls wurde der Zofe gekündigt!

Das sei das letzte Beispiel. Auch hier das Bad als Verlockung für einen Spröden, der der List erliegt. Der Fall dagegen, dass eine Spröde im Bade überrascht — und zwar wirklich überrascht wird, also die Susannen- und Aktäonfabel, darf mit Recht aus unserer Untersuchung ausgeschieden werden. Denn in ihm fehlt das gemeinsame Merkmal aller zu unserem Motiv gehörigen Variationen: die zweckvolle Verbundenheit des Bades mit der Verführungs- oder Entwaffnungsabsicht.

¹⁾ Ein Sonderfall der Entwaffnung ist es, wenn in der erotischen Moralität eine Frau das Bad benutzt, um den erhitzten Liebhaber abzukühlen. Dieses Kernstück der Erzählung von der Hoffart des Einsiedels und seiner Prüfung im Ehebett des Schultheissen von Aquileja, zuerst französisch im Spiegel der Tugend des Ritter vom Turn, dann hundert Jahre später deutsch mit Holzschnitten, die dem Kreise des jungen Dürer zugeschrieben werden, in MARQUART VOM STEYNS Exempeln der Gotsforcht und Erbarkeit, Basel 1493; s. Bildtafeln 39 und 40 des Neudrucks von E. PFISTER, München 1923, und GUSTAV FREYTAG, Bilder aus d. deutschen Vergangenheit, illustrierte Ausgabe 1924, III, 1 S. 25. Zum Gegenständlichen: R. KAUTZSCH, Die Holzschnitte zum Ritter vom Turn (Studien zur deutsch. Kunstgeschichte, Heft 44, 1903) S. 13. Breit und lüstern ausgeführt von WIELAND in: Die Wasserkufe oder der Einsiedler und die Seneschallin von Aquilegia.

sitzt, geht ein Engel in des Königs Gestalt und Kleidern aus dem Badhaus, begegnet der Königin, die ihn für ihren Gatten hält, und veranstaltet mit ihr ein heiliges Bankett. Den nackten königlichen Ehemann aber, der ungeduldig wird und mürrt, werfen schliesslich, als er königlich bedient zu werden wünscht, die Badeknechte übel zugerichtet aus dem Haus, sie „gesegen ihm das Bad, dass er sobald nicht wiederkommt“, und seine gezüchtigte Hoffart muss zu Kreuze kriechen. Die Wirkung ist derb komisch, das Motiv des Bades nach seiner Fähigkeit, die Mächtigsten wehrlos zu machen, parodistisch naiv auf die Spitze getrieben.

Es bleibt der vierte und grösste Fall: die tragische Entwaffnung des unbezwinglichen Helden und sein schmachvoller Tod im Bad. Agamemnon und Klytaimnestra! An dem Mann, dem Aigisth nicht wagen würde, ins Auge zu sehen, vollzieht sich das elendeste Schicksal, als er den reisemüden Leib wäscht und wehrlos in das erquickende Bad taucht. Sein eigenes treuloses Weib erschlägt ihn unter den Augen des feigen Buhlen. Eine grausige Tat voll heldenmässiger Rohheit und Grösse.

Noch fehlt aber das Letzte, das Gegenbeispiel zum Doppelmotiv der Wolfenschiessengeschichte, das nicht nur seinem Rang nach die breiteste Darstellung verdient, sondern auch seinem Zustand nach, indem es uns seinen literarischen Weg und seine dramaturgischen Verwendungen nachzuzeichnen gestattet: Das Bad des Spielmanns Tristan, das ihn dem Tode durch Isoldens Hand nahe bringt. Legen wir die klassische Fassung zugrunde, Gottfried von Strassburg, Kap. XIV¹⁾. Tristan hatte Morholt erschlagen, hatte in der Verstellung als Spielmann Tantris den Drachen um Isoldens willen erlegt und wurde nun siech und matt von Isolde und ihrer königlichen Mutter gepflegt. Der schöne Mann erregt Isoldens Staunen, und sie bedauert sein Geschick, dass ihm, statt König zu werden, nur gestattet sei, Spielmann zu sein. Währenddem putzt Isoldens Knappe Paraneis Tantris-Tristans Waffen. Isolde besieht sie mit weiblicher Neugier, entdeckt im Schwert eine Kampfscharte, holt unruhvoll den Splitter, der in ihres Oheims Morholt Haupt steckte, und siehe da — er passt. Sie wird bleich und rot — sie ahnt den Zusammenhang zwischen dem Besitzer dieses Schwertes: Tantris und dem Mörder ihres

¹⁾ Ich verwende die neue Bearbeitung von W. HERTZ⁵ 1907, 208 ff.

Oheims: Tristan. Sie erkennt die Namensübereinstimmung. „Schnell trat die junge Königin mit blankem Schwert vor Tristan hin, der eben dort im Bade sass“ und indem sie das tödliche Schwert mit Drohreden über dem Wehrlosen schwingt, entwickelt sich ein kunstvoller Dialog zwischen den beiden Betörten über Morholts Kampftod und den sittenlosen Mord; Tristan bittet um Gnade. Aber 215:

er mochte ohne Sorgen sein und hätte sie ihn auch gefunden,
mit Stricken in das Bad gebunden (also wehrloser als wehrlos)
und hätt' auch niemand ihr gewehrt
sie hätt' ihm doch kein Haar versehrt...
Die heischten ihre Rechte, die beiden Gegenmächte
Zorn und süsse Weiblichkeit! Ihr eines Herz war böß und gut...

Sie wirft das Schwert weg, und Tristan ist gerettet.

Stellen wir uns auf den künstlich geschaffenen Standpunkt, dass wir weder vor- noch nachgottfriedische Tristanerzählungen bzw. Dichtungen hätten, so müsste allein die Betrachtung dieses Abschnittes mindestens folgende Urteile ergeben: der Erzähler dieses Abschnittes hat den Gedanken des Bades nicht selbst erdacht, denn zwischen der durchlaufenden Handlung und diesem Bade, in dem „eben dort (d. h. zufällig) Tristan sass“, besteht keinerlei innerliche Verbindung. Im Gegenteil, die Verbindung wird peinlich vermisst, weil mit keinem Satz begründet wird, wieso Tristan badet und wieso die Waffenprüfung und das Bad zeitlich zusammenfallen, und wieso die Königstochter Isolde beim Waffenputzen zugegen ist. Vielmehr erweist sich das „Bad“ als ein fremdes, anderswoher aufgenommenes „Motiv“. Dabei ist die Aneignung schlecht genug vor sich gegangen, denn die aus dem Bade sich ergebende Situation von momentaner Wehrlosigkeit Tristans ist nicht nur nicht richtig ausgenützt, sondern sogar verdorben; denn was Tristan und Isolde sich in drei grossen Dialogpartien über Totschlag und Ritterehre zurufen, ist zwar recht opernhaft und fein, aber völlig unpassend für die dramatische Situation des Epos, die an diesem lebensgefährlichen Punkt lange Dialoge verbietet, und vor allem — Tristan hätte agieren lassen müssen, sei es dass er Isolde das Schwert entrang, sei es dass er floh, statt ehrengerichtliche Belehrungen unter dem schwebenden Schwert anzustellen! Gottfried hat also die Badeszene erstens übernommen, weil sie sein Vorgänger verwendet hatte und Gottfried wieder in dessen Bahn einlenken wollte, wobei es dahingestellt bleibe, ob der Vorder-

mann selbst noch Vorgänger gehabt habe (denn sie kann nur dort her stammen, wo sie in den Handlungsverlauf sinnvoll einbezogen war, und wo der Handlungsverlauf sie dramaturgisch erforderte), er hat sie zweitens dabei umgearbeitet (indem er sie seiner ästhetischen und sittlichen Beurteilung gemäss veränderte, s. u.), und er hat sie drittens sich innerlich doch nicht angeeignet.

Nun besitzen wir ja aber vor- und nachgottfriedische Tristanbearbeitungen, wenn wir auch Gottfrieds eigentliches Vorbild, den französischen Troubadour Thomas, um 1180, nur noch im Gewande des englischen Sir Tristrem und der nordischen Saga haben. Wir müssen hier etwas ausholen; in dem weiten Feld der Tristansagen unterscheidet man zwei grosse Klassen¹⁾, die Spielmannsfassung, das ist die ältere, und die höfische Fassung, zu der Thomas und Gottfried zählen. Der gesamten Spielmannsreihe von Eilhart von Oberg her ist über das Bad eine von Gottfried abweichende Darstellung gemeinsam, die wir — nach Bédier und Hertz — am deutlichsten im deutschen Volksbuch von Tristan und Isalde fassen²⁾. Da wird Tristan von der Königinmutter und Brangäne in Pflege genommen, und Isalde bereitet ihm ein heilendes Bad zu, in dem Tristan wieder zu Kräften kommt. Bei dem Gedanken, dass er, der Badende, Isalde Blondhaar unkennt so nahe ist, lächelt er sie an; sie ist beschämt, macht sich (höchst sonderbar!) Vorwürfe, dass sie des Kranken Waffen noch nicht gereinigt habe (sie, die junge Königstochter, die den erschöpften Gast pflegt), geht zu dem Schwert, entdeckt die Scharte, erkennt daran den Eigentümer als Tristan und bedroht nun Tristan mit dem Tode, weil sie, obwohl er ihr den Serpent erschlagen hat, in ihm den Mörder ihres Oheims hasst — worauf sich dann wieder ein Wortkampf entspinnt, der Tristan rettet. So das Volksbuch. Bédier dagegen, dessen Grundlage das Volksbuch ist, der aber auch eigene hohe Phantasie und künstlerischen Takt walten lässt, lässt Tristan den Versuch machen, sich zu wehren, aber er sinkt in seine Schwäche zurück, schildert ihr den Drachenkampf und überredet sie schliesslich zu Frieden und Treuekuss. Das Schwert bleibt ungenutzt.

¹⁾ Nach HERTZ, S. 468. — ²⁾ BÉDIER, Der Roman von Tristan und Isalde von J. Bédier, mit Geleitwort von Gaston Paris; übersetzt von J. Zeitler, Leipzig 1901, S. 246; HERTZ l. c. Das Volksbuch, d. i. Herr Tristan und Isalde, Eine wunderbarliche und fast lustige History gedruckt zu Frankfurt a/M. 1570, darin C V 2 (in der Überschrift ungenau: Wie die Isalde Herrn Tristranten ein Wannenbad bereiten liess!).

Man sieht, hier ist das Bad als Heilbad, das Isolde zubereitet, in Beziehung zur Handlung gekommen und eingewoben worden, aber dafür lahmt umso kläglicher die Verknüpfung des Zeitmomentes, zu dem Tristan badet, mit dem Moment der Erkennung des Schwertes, denn künstlicher und sprunghafter konnte Isolde Tristans Lächeln ja wohl nicht deuten, wie sie es tat, als sie daraus einen Vorwurf las, dass die Waffen noch nicht geputzt seien. Bédier hat dann wenigstens die arienhaften Dialoge zu lindern versucht, indem er Tristans freilich vergebliche Anstrengung, Isoldens Arm aufzuhalten, einfügte; aber eine künstlerisch befriedigende Lösung hat an diesem noch immer in Bewegung befindlichen Sagenstoff doch erst Will Vesper gefunden¹⁾, indem er Isoldens Erstaunen über des Spielmanns im Bad enthüllte königliche Gestalt mit ihrer Neugierde, auf den Waffen des fahrenden Tantris ein geheimes Adelszeichen zu entdecken, zusammendichtet und so einen ästhetischen und dramaturgischen Anlass gewinnt, der Isolde an das Schwert heranzuführt, womit die Erkennung und der Racheentschluss folgerichtig gegeben sind. Aber auch hier verläuft der von Vesper vermehrte Aufwand heroischer Mittel in opernhaften Ausgängen, weil Vesper nicht frei schafft, sondern in die Wiedergabe des alten Sagenstoffes zurücklenkt, die Tristan ungekränkt von Isolde aus dem Bade entlassen muss.

Soweit die Spielmannsfassung. Und nun noch einmal die höfische des Gottfried. Sein Vorbild Thomas erzählte²⁾, dass Isolde eines Tages zu dem badenden Tristan kam, um sich mit ihm zu unterhalten, dabei seiner Schönheit staunend ansichtig wurde und nun erst die Waffen dieses schönen Spielmanns mit dem bekannten Erfolge besah.

An diesem Badebesuch möchte unseres Erachtens Gottfried, der ja die Badebegegnung erst hinter die Schwertentdeckung legt und sie durch Isoldens Racheabsicht begründet, vielmehr deswegen Anstoss genommen haben, weil der Besuch zufällig war, insofern das Bad weder ein Gastbad noch ein Heilbad war, wozu es die allgemeine Sitte oder die spezielle Pflege des kranken Spielmanns hätte machen können — als

¹⁾ Tristan und Isolde, ein Liebesroman, erzählt von W. VESPER, 1911, 52. — ²⁾ Vgl. das schöne Buch von F. PIQUET, L'originalité de Gottfried de Strasbourg, Liller Universitätsabhandlung 1905, 207.

weil es unschicklich war, wie Piquet meinte. Denn der dem Gottfried als einem Dichter einwohnende Formwille verlangte zuerst eine sinnvolle Reihung aller Glieder der Erzählung und ertrug keine Sprünge. Und erst innerhalb des Bereichs des sinnvollerweise allein Passenden konnte die Prüfung der sittlichen Wertigkeit stattfinden. Nachdem also Gottfried die Badebegegnung aus einer zufälligen zu einer motivierten gemacht hat — freilich nur die Begegnung im Bade, nicht das Baden Tristans, das, wie oben gesagt, auch bei Gottfried noch unverkettet zufällig ist — weil er die Schwertprüfung Tristans vor den Hintritt Isoldens zu dem Badenden verlegt, wird auch diese Schwertprüfung selbst notwendig ummotiviert. Bei Thomas besah Isolde mit demselben Staunen, mit dem sie den schönen Spielmann betrachtete, auch seine herrlichen Waffen und fand dabei die verräterische Schwertscharte, bei Gottfried hat Isolde mit dem Waffenputzen (s. die Spielmannsfassungen) garnichts mehr zu tun; sie sieht nur ihrem Knappen Paraneis, der die Waffen reinigt, neugierig zu (die Schwäche der Motivierung ist von jeher aufgefallen) und gewahrt dabei die Scharte, und jetzt folgt, wie Piquet hervorhebt, eine besonders schöne Wendung Gottfrieds. Thomas hatte sich begnügt, Scharte und Splitter zu einem Indizienbeweis zu benutzen, um den Schwertbesitzer als Tristan zu entlarven; Gottfried lässt Isolde aus den Indizien nur schliessen, dass der Besitzer des schartigen Schwertes der Töter Morholts ist. Wie aber kommt des Tristan Schwert in Tantris' Hand? So ruft sie, erschrickt, sinnt den Namen und den Silben nach und entdeckt: vor sich hiess das Wort Tristan und hinter sich hiess es Tantris, der Sieger über Morholt und der kranke Spielmann im Bade sind ein und dieselbe Person! Nun soll das Schwert sein Ende sein. Auf alle folgenden Einzelzüge brauchen wir nicht mehr einzugehen, bei Gottfried wie bei Thomas vollzieht sich die tödliche Bedrohung wie die schimpfliche Rettung in zwar unterschiedlichen, aber gleicherweise unbeholfen unwirklichen Ariendeklamationen. Kein Versuch des Tristan, sich zu retten, oder Isolde das Schwert zu entreissen; keine Umstimmung Isoldens durch den Anblick des schönen königlichen Spielmanns, der sie zuvor bewegt hatte, sondern nur Reden und Erörterungen. Es ist für unsere Betrachtungen unwichtig, ob hierin Gottfried feiner und „psychologischer“ vorgeht als der Franzose — sie sind beide gleich weit ent-

fernt, die lebensgefährliche Situation, in die sie ihren Helden führen ernst zu nehmen.

Damit verrät aber diese Situation sowohl bei Gottfried wie nun auch (soweit wir am Engländer und Norweger den Franzosen haben) bei Thomas die Präexistenz des Bademotivs gegenüber ihren Dichtungen, denn nicht ernstnehmen, d. h. nicht leibhaftig vorstellen kann ein Dichter schlechterdings nie etwas, was er selbst aus inhaltlich dramaturgischen Gründen seiner Handlung einzufügen genötigt war.

Wenn aber unsre Behauptung richtig ist, dass das Bademotiv innerhalb der Tristansage älter ist als seine ältesten Spuren, sowohl im spielmännischen wie im höfischen Zweig der Familie (denn für die Spielmannsreihe gilt *mutatis mutandis* dasselbe), dann dürfen wir fragen, wie es ursprünglich innerhalb der Tristansage gestanden haben muss, ursprünglich d. h. nicht in jenem spekulativen Sinn vom Entstehungsmoment der Sage, sondern in dem realen Sinn von Entstehung jener Darstellungsform des Tristanstoffes, in der das Bad kunstökonomisch notwendiges Mittel und Ereignis war und also stehen musste!

Wo diese älteste (keltische?) Formung stattfand, ob man je noch an sie herankommen wird, das sind offene Fragen, aber die in dem geschilderten Sinn älteste Fassung kann erst die und nur die sein, in der das Bad stehen muss, um Tristan in die Hand des Weibes zu liefern, ja, wenn wir den Gedanken, der letzten Endes im Motiv liegt, entwickeln dürfen: indem die rachedürstende Isolde das Bad bereitet, damit sie den liebeswunden Tristan entwaffnen oder, in der komplementären Umkehrung, die durch die Züge der Thomas-Gottfriedfassung vom verwirrenden Eindruck des schönen Helden auf Isolde vielleicht noch nachklingt: in der Tristan von Isolde die Badpflege erbittet, um Isoldens Rachezorn nicht durch Reden, sondern durch die verführerische Macht seiner königlichen Erscheinung zu überwältigen.

Noch in dem abgeklärten Adelsgedicht des 13. Jahrhunderts liegt in letzten Schattentönen ein Abbild jener wahren Heldensage; das Mittel, das töten sollte, belebt. Entwaffnung und Verführung, Verführung und Entwaffnung durchdringen sich. *‘Ο τρώσας καὶ ἰάσεται¹⁾*.

¹⁾ Auch nach WOLFG. GOLTHIER, *Tristan und Isolde*, 1907, S. 44, gehört das Bad zum „Urtristan“, aber G. legt die innere Brüchigkeit der Zusammen-

Wir können jetzt leicht die Wolfenschiessenerzählung in ihren Entwicklungsstufen durchlaufen, da uns fast alle wichtigen Fragestellungen schon vertraut sind. Nur eines haben wir für die Baumgarten-Wolfenschiessenbegebenheit noch hinzuzufügen, was dieser Erzählung als einer geschichtlich auftretenden anhaftet. Das ist die Namengebung an die darin auftretenden Personen, denn das Geschichtliche als Individuelles ist an durch Namen unterscheidbare Individuen geknüpft.

Im ältesten Zeugnis (Darlegung nach Vischer S. 33 ff.), dem Weissen Buch des Archivs von Obwalden, hat der Mann, der den Vogt erschlägt, überhaupt noch keinen Eigennamen. Er ist „ein Biedermann auf Altsellen“, und der Verführer heisst „der, welcher dort Herr war“; aber, worauf zu achten ist, die Verführungsgeschichte dieses „Herren“ folgt im Weissen Buch unmittelbar auf den Bericht von der Blendung Melchials durch den von Landenberg auf Sarnen. Das dürfte die spätere Namengebung (Etterlin) beeinflusst haben. Der Herr also stellt dem Biedermanns Weib nach, sie, als eine fromme Frau, weist ihn ab. Da kommt er eines Tages, als der Mann ins Holz ist, auf ihr Haus in Altsellen, zwingt sie, ihm ein Bad zu machen und verlangt, dass sie mit ihm bade. Die Frau bittet Gott um Hilfe und, da Gott die Seinen noch nie verlassen hat, so kommt inzwischen der Mann nach Hause, fragt, hört, wird zornig und schlägt den Herrn mit der Axt zu Tode. Das wollte Gott, dass er nach Hause kam, schliesst die Geschichte. Die Erzählung ist noch ganz unartistisch. Zwischen der Rückkunft des Mannes und der Not der Frau besteht kein oder nur ein magischer Zusammenhang; zwischen der Versuchungsabsicht und der Liebesleidenschaft des Herrn besteht nicht die gedrängte Spannung, wie wir sie später finden werden, denn es ist eine Leidenschaft von lange her, von der vielleicht gar das fromme Weib ihrem Ehemann schon länger hätte berichten können. Es geht alles ungedacht und bäurisch zu. Mit dem Bund der Eidgenossen ist im fassung von Bad und Schwert nicht klar: Tristan badet, lächelt über die am Haar erkannte Isolde — Isolde reinigt das Schwert, erkennt an der Scharte den Mörder. Es ist fast, als ob das Reinigen beide Erzählungen verknüpft hätte. Dargestellt ist dies unmotivierte Nebeneinander in epischer Unbefangenheit in dem Fresko des Schlosses Runkelstein (um 1400), gezeichnet und erläutert von SEELOS und ZINGERLE 1857, Tafel 8 = MARTIN, Abb. 48. Bei GOLTHER S. 407—420 eine ziemlich vollständige Zusammenstellung der Tristanbilder.

Weissen Buch der Axtschläger nur ganz locker verknüpft. — Etterlin¹⁾, 1507, ist in der Introduction noch ganz so lax wie das Weisse Buch. Auch hier bestehen die Leidenschaften des Landenbergers, Vogt von Unterwalden²⁾ zum Weib auf Altsellen schon von lange her. Aber als der Vogt in das Haus kommt, wie von ungefähr der Mann ins Holz gefahren ist, und die Frau zwingt, ihm ein Bad zu machen, da erwacht in der Frau Unwillen; sie bereitet das Bad, der Vogt steigt hinein und fordert sie auf, nachzufolgen, sie aber „verzog die Sach' so lang sie möcht“ und bat den Himmel um Schutz in der schwankenden Hoffnung, je länger sie zögere, desto näher sei die Rückkunft ihres Mannes. Und so geschah's, er kam, fragt sie nach dem Grund ihrer Traurigkeit, erhält ihre Auskunft und mit dem Entschluss „ist im also, so schweig still, ich will im das Bad gesegen, dass er's keiner mer tut“ geht er zu dem noch im Bade Wartenden und schlägt ihn mit der Axt, die noch vom Holze her in seiner Hand ist, tot.

Hier wächst bereits aus dem indifferenten Chronikstil die aktivierte Handlung heraus. Die Frau verzieht und schafft dadurch die Möglichkeit der Rache, der Mann beschliesst und handelt nach Erwägung und schafft seinen knappen Gedanken Ausdruck: das Bad will ich ihm gesegen, dass er's keiner mehr tut. Die Dramatisierung ist im Gange.

So finden wir denn in dem vor 1545 liegenden Urner Spiel von Wilhelm Tell³⁾ die erste Bühnengestaltung. Der Biedermann mit dem zur Hälfte neuen Namen Cuno Abaltzellen (letzteres aus dem Altsellen des Weissen Buchs entstanden) erzählt hier seine Tat mit dem Zweck und Erfolg des Zusammenschlusses der geknechteten Schweizer zum Befreiungskampf. Damit ist die Episode, das blosse Ereignis dramaturgisch nutzbar geworden, freilich noch hölzern und ungelenk genug. Nachdem schon Tell den Gessler getötet hat, sprudelt Cuno sein Schicksal heraus: wie der Vogt zu Unterwalden seinem Weibe nachgestellt und sie zum Bad gezwungen habe, als er, Cuno, im Holze war, wie er, indem er zurückgekommen, gehört und gehandelt habe: „do gab ich

¹⁾ ETTERLIN, Kronica von der loblichen Eydtgnoschaft (sic!) 1507 Blatt XIII, C II; bei Vischer S. 56 f. — ²⁾ ISELIN, in der Ausgabe des Tschudi l. c. hält Wolfenschiessen und Landenberg für zwei Personen. — ³⁾ Urner Spiel: in Schweizerische Schauspiele des XVI. Jhdts., bearbeitet von J. BÄCHTOLD, III, 1893; Vers 113 ff. und 399 ff.; bei Vischer S. 73.



Abbildung 1.



Abbildung 2.

jm warms mit einem schlag und gsägnert jm mit einer achss das bad“ und wie er sich dann aus dem Lande gemacht habe. „Nun begäre ich üwern bundt, ich hoffe es syg eine gute stundt.“ Die Lüsterheit des Vogts ist hier gestraft auf diesen einen Angriff, nicht von lange her, sondern eben jetzt regt sich sein Mutwille, ersinnt er die List, trifft ihn die Rache. Aber damit ist nun die Begebenheit nicht am Ende — die Realität des Dramas erfordert auch ein Realnehmen der behaupteten Inhalte; man erschlägt nicht einen Landvogt wie ein wildes Tier und geht dann ruhig seiner Wege, sondern, wenn man einen kaiserlichen Vogt erschlägt, so trifft man Vorkehrungen, um nicht dem Gericht anheimzufallen. Daher der fruchtbare Gedanke, Cunos Rache mit seinem Bündnisgesuch an die tyrannisierten Schweizer nicht bloss durch die Freiheitsidee sondern auch im Wirklichen zu verflechten: der Totschläger flieht in den Bund der Rächer, sein Totschlag wird zu einem Signal.

Das kommt noch prägnanter heraus in Jakob Rufs Tellenspiel von 1545¹⁾. Hier vereinigen sich vor Tells Apfelschuss die von den Vögten beleidigten Männer (ohne Tell) und stacheln sich gegenseitig zur Befreiungstat an; Cuno erzählt, wie der Herr Landvogt sich seiner Frau genaht, sie bei Todesdrohung (ganz wie im Urner Spiel) mit der Badbitte belästigt habe und, „ich durch sy das hat vernommen, us dem Holtz bin ich heimkommen und gab jm warms mit einem Schlag, das er drinn starb und todten lag mit meiner Axen in der standen (Wanne) und floh hinweg... 's Landvogts Anhang was nit stark darumb ich bin uff dwyte kummen.“ Auf die Zuspitzung der Worteinkleidung ist Verzicht geleistet, vom Segnen des Bades kein Wort, um so konkreter ist die Tat genommen.

So kommen wir immer näher zu Tschudi und Schiller, die sich in den im Lauf der Entwicklung angesammelten Schatz teilen, jener das chronikhaft Episodische, dieser das dramatische Erbe ausnützend.

Frank's Chronik von 1538²⁾ berichtet vom Vogt von Unterwalden, einem Landenberg zu Sarnen, wie er eines Biedermanns Weib durch das Bad verführen wollte. Während das

¹⁾ JAK. RUF in Zürich, Das neue Tellenspiel 1545, an der zuvor angezogenen Stelle S. 80 f., Vers 645 ff. — ²⁾ SEB. FRANCKENS Germaniae Chronicon, Augsburg 1538, p. CCVIII, bei Vischer S. 91.

Weib Gott bittet, ihrem Mann im Walde „in Sinn zu geben“, heimzukommen, sitzt der Vogt bereits im Bade, meint, die Frau sei hinausgegangen, sich auszukleiden — da tritt statt ihrer der Mann herein, dem die Frau alles gesagt hat, und gesegnet ihm das Bad, ihn mit der Axt, „wie eine Sau“, erschlagend. Hier begegnet zuerst das Moment von der Frau, die hinausgeht, um sich dem Versucher zu entziehen, während der arglose Verführer dadurch in seinem Irrtum bestärkt wird, sich seines Sieges schon sicher zu glauben, weil sie sich entkleide. Vischer hat in anderem Zusammenhang auf die Beziehung zwischen Franck und Tschudi hingewiesen, wie auch auf jene zweite, dass der Vogt nach dem Hausherrn fragt, obwohl er ihn kennt.

Die Chronik Stumpfs, 1548¹⁾, bietet kein anderes Bild, von jenem plumpen Einfall abgesehen, dass die Frau Boten entsendet, um ihren Mann zurückzurufen, und sich so selbst jedes Schutzes beraubt, anstatt die Kraft der Boten zu ihrer Verteidigung auszunutzen. Der Vogt heisst Landenberg, welcher Name in späteren Ausgaben in Wolfenschiessen geändert wurde.

So trifft die vielfältige Erzählung der Begebenheit auf Tschudi (1505/72)²⁾, dessen Bericht wir nach dem Iselinischen Abdruck von 1734 folgen lassen. Wie Vischer nachgewiesen hat, hat Tschudi 1569 den bei ihm neu auftretenden Namen Berniger von Landenberg in Wolfenschiessen auf Rotzberg nidd dem Kernwald geändert, anscheinend auf Grund von Ortstraditionen. Wolfenschiessen liegt nahe bei Alzellen (Vischer p. 132), der Name Konrad (Entfaltung von Cuno) von Baumgarten ist in Tschudis Manuskript, wohl ebenfalls nach einheimischer Tradition, an den Rand gesetzt. So sind schliesslich die namenlosen Helden des Weissen Buches durch literarische Schicksale und unüberprüfbare historische Behauptungen zu den Namen gekommen, unter denen sie uns bei Schiller begegnen.

„In diesem Jar (1306) ze ingendem Herbst reit der von Wolfenschiessen, des Königs Amptmann uff der Vesti Rotzberg ze Underwalden nidd dem Kernwald, gen Engelberg in das Kloster und wie Er morndes wider haruss fart, fand er

¹⁾ JOH. STUMPF, Gemeiner loblicher Eydgnoschafft Stetten, Landes... Chronickwirdiger thaaten beschreybung... Zürich 1548; bei VISCHER S. 99. —

²⁾ AEGIDI TSCHUDI gewesenen Landammanns zu Glarus Chronicon Helveticum ed. Iselin I, 1734, p. 223.

eins frommen Landtmanns Cunrat von Boumgarten genannt (der uff Altzelen sass) Eegemachel, in einer Matten, da Si arbeitet; dann Altzelen ligt nidd dem Wald an der Strass von Stans gen Engelberg, nitt verr hinter dem Dorff Wolfenschiessen uff einem Buchel. Die Frow was wunder schön, und ward der Amptmann ab Irer Schöne in böss Begierden entzündt, fragt die Frow wo Ir Eemann weri? Die Frow antwort, Er wäre ussgewandelt und nit anheimisch; Er fragt si wider, wann er wider heimkommen werde. Die Frow versach sich Irer Person halb nützit args, gedacht nit, dass es umb Si zu tun, sondern Si besorgt, Ir Eemann mocht etwas mishandelt haben, dass In der Amptmann straffen wurd, diewil Er so gnaw fraget, wo Er wäre, dann si erkant sin grimmig Gemüt, und gab Antwort: Si achte, er werd etliche Tag ussbliben, mög nit wissen, wie lang (Si wusst aber wol dass Er zu Holtz was, und umb Mittag wider heimkommen wurd). Do der Amptmann das hört, sprach er zur Frowen: ‚Frow, ich will mit üch in üwer Huss, habe was mit üch zu reden.‘ Die Frow erschrack, dorfft Im nit widersprechen, ging mit Im in Ir Huss. Do begert Er, Si sölt Im ein Wasserbad zubereiten, dann Er wäre vom Wandlen schweissig und müd worden. Do begund die Frow nützit guts bedencken, wünscht in Irm Gemüt nach Irm Eegemachl, dass er bald vom Wald käme, und rüst das Bad unwilligklich; wie nun das Bad gerüst was, do begund Er sin schnöden Willen gegen der Frowen usslassen; unterstund Si zu nöthigen, mit Im zu baden. Die Frow erschrack, und ward Ira angst, denn Si sach wol, dass der Amptmann wollt Gewalt mit Ira bruchen; bat Gott in Irm Herten, dass Er Ir Eer beschirmen und Si vor Schand behüten wolt. In solchem erdacht Si ein List, gab dem Amptmann fründliche Wort, als ob Si Im willfaren wollt, sagt zu Im, Er sölt die Diener (dero Er zween bi Im hat) heissen hinweg gan, wann Si wollt nit zu Im ins Bad, wann die Diener im Huss werind. Do hiess der Amptmann die Diener hinweg ziehen; Die Frow hiess den Amptmann ins Bad sitzen, Si wolt sich derowil in Ir Kammer schnell abziehen und zu Im insitzen; das tett der Amptmann. Indem ging die Frow still zur hindern Husstür hinuss, und wolt dervon fliehen, so kommt im selben Ir Eemann zugegen vom Wald, dem klagt sie mit Weinen und stillen Worten, was der Wüttrich mit Ira wellen handlen, und wie Er im Bad sässe. Der Bidermann

sprach: ‚Gelobt sig Gott, min fromme Hussfrow, dass er dich behüt, dass du die Eer errettet hast, ich will Im das Bad gesegnen, dass Ers keiner Frowen mer tut, denn wäger (besser) ist, ich setze min Leben dran, dann dass du mein lieber Gemachel, geschmächt werdist‘. Gieng hiemit schnell ins Huss und schlug dem Amptmann die Ax an Kopff, dass Er des ersten Streichs starb, entwie angentz (sogleich) gen Uri; do enthielt Er sich heimlich, wiewol nit vil Nachjagens geschach, von wegen der Schand, die der Amptmann hat wollen vollbringen.“

Eine gewaltige Belebung ist eingetreten. Das Gespräch auf der Matte, die Vorsicht der Frau mit der bewussten, aber aus ihrer Angst entschuldbaren Irreführung des Vogtes über das Ausbleiben ihres Gatten — wobei Tschudi in seiner offenerzigen Art wie zur Entschuldigung beifügt, wie gut sie wusste, dass sie log — die Aufforderung ins Haus und die Gegentäuschung der Frau durch den Vogt, der sich das Bad als Gastbad erbittet, weil er reisemüde sei. Erst jetzt, wo die Frau von der freien Wiese ins unheimliche Haus gelockt ist, geht ihr die Absicht des Vogts mit Schrecken auf, sie richtet zwar das Bad unwillig und unter stillem Gebet, aber sie sinnt auf eine wahre Frauenlist. Die Diener, die ein Landvogt standesgemäss bei sich hat, müssen fortgebracht werden, wenn sie, sei es ihrem Manne, dessen Rückkunft näher und näher rückt, mit der Waffenlosigkeit des Vogtes Rachegelegenheit, sei es ihr selbst Gelegenheit zur Flucht verschaffen will; so stellt sie sich verschämt und willfährig zugleich, trennt den wehrlosen badenden Vogt von allen seinen Leuten und entfernt sich, wie um sich zu entkleiden. Im Begriff zu fliehen, trifft sie ihren Mann, berichtet ihm, und das Strafgericht folgt so unaufhaltsam wie die zornigen Worte vom gesegneten Bad. Dann aber fällt Tschudi ab und lenkt in Etterlins flacheren Stil zurück, indem er dessen moralische Betrachtung „damit er’s keiner Frauen mehr tue“ und den blassen Schluss anhängt, „dass nit vil Nachjagens geschach“, der die im Urner Spiel erreichte Verknüpfung der Episode mit dem grossen Schweizer Befreiungskampf wieder aufhebt. So wird letzten Endes die blutvolle Begebenheit wieder zu einer schön erzählten alten Geschichte, schmuck gefasst, in alle Feinheiten ausgearbeitet, aber isoliert und anekdotisch legendär.

Mit diesem Charakter tritt sie dann schliesslich auch — und das ist vorerst ihr literarischer Endpunkt — aus der Schweizer Enge in die grosse Literatur, in Fischarts Gargantua¹⁾. Wie auf ein altbekanntes, allzubekanntes Sprichwort spielt er darauf an. Kein Nachklang mehr von List und Rache, nur das groteske Ende vom grossen Herrn, der seine Verliebtheit schmäählich bezahlen muss. Grandgauchier entschliesst sich zu heiraten, aber er fing keinen troyanischen Krieg darum an, er ward kein Bryas, dem die Braut die Augen im Schlafe herausriss, man durfte nicht sizilische Vesper mit ihm spielen „man gesegnets im nit wie dem Salust mit Peitschen oder dem Schweitzerischen Amptmann mit der Achsst im Bad“. Und um es noch deutlicher zu illustrieren, wie der Charakter der mit den Tschudischen Namen zwar nicht als historisch erweislichen, aber doch für wahr gehaltenen Erzählung, zu einer landläufigen Fabel wird, beschreiben wir eine Radierung, die erste Verbildlichung der Wolfenschiessenszene, aus Fischarts Zeit, Christoph Murers: Gründung der Eidgenossenschaft von 1580, ausschnittsweise hier als Abbildung 1²⁾.

Im Vordergrund mit Reitern besetzt, zeigt das grosse Blatt linker Hand als Nebenszene 5 die Blendung Melchtals, rechts, als Szene 7, vor einem Hause unterm Vordach einen Alten im Badetrog sitzend, eine Erfrischung vor sich, der die Hände wehrlos emporstreckt, um den Axtschlag eines Bauern, der von der Seite herankommt, abzuhalten; vor dem Holzbottich ein altes Weib, weder verführerisch noch fromm, mit Gebärden, die ebensogut Mitleid und Entsetzen wie Freude und Rache ausdrücken können.

Obwohl die Szene derart in die Öffentlichkeit vor das Haus, in die Nähe von freilich an ihr nicht teilnehmenden Reitern und Knechten gerückt ist, obwohl alle näheren Cha-

¹⁾ JOH. FISCHART, Geschichtsklitterung, herausg. von A. Alsleben, Halle 1891, S. 89; im GRIMM'schen W. B. s. v. gesegnen *δ*. — ²⁾ Für die Aufnahme nach dem in der Handzeichnungssammlung der Technischen Hochschule Zürich befindlichen Blatte bin ich Herrn Konservator Dr. Bernoulli zu grösstem Dank verpflichtet. Einen grösseren Ausschnitt aus dem Blatt s. bei MARTIN, Abb. 53 mit Text S. 121 u. 132. Die ersten Darstellungen zur Schweizersage überhaupt enthält nach J. Zemp Etterlins Chronik von 1507; (ZEMP, Die schweizer Bilderchroniken usw. 1897, 93 u. 153 f.). Über Chr. Murer, 1558 in Zürich geboren, 1580 bei Stimmer in Strassburg, 1614 in Winterthur, der Kachelmalerstadt, gestorben, s. BERTH. HAENDCKE, Die Schweizer Malerei im XVI. Jh. 1893, 270 ff.

rakterzüge verwischt sind, und da nichts im Bilde bildmässig von Verführung spricht, die Rache des Ehemanns am Verführer zum Totschlag an einem Wehrlosen wird, wenn die Gruppe rein aus sich selbst erklärt würde — so wird man doch, angefüllt mit dem Vorstellungsgut der Zeit und Landschaft, geleitet durch die indizierenden Begleitszenen ringsum, nicht zögern, die Wolfenschiessen-Baumgartenbegebenheit ins Allgemeine versetzt, hier zu erkennen..

Freilich die Illustration steht nicht nur zu allen bisher aufgeführten Fassungen, sondern, was viel beachtlicher ist, zu ihrer eigenen Erläuterung in den beigesetzten Versen in unlösbarem Widerspruch! Diese Verse verlegen, wie es allein dem Inhalt der Geschichte entspricht, das Bad ins Haus und berichten ausdrücklich von der Dienerschaft, die aus der Nähe gewiesen wird, ehe überhaupt die Baumgärtnerin Willfährigkeit heuchelt, nicht davon zu reden, dass sie das Weib „von stark, gerad und schönem Leib“ sein lassen, und dass Konrad, der „zu allem Glück“ gerade nach Hause kam, als es unter dem Vorwand sich zu entkleiden hinausgegangen war, „einen leisen Pfad ging“ um „eilend, doch geschlichen“ des Landenbergers Pfleger, dem „von Wolffen (so!) auf Rotzberg das Bad zu gesegen“¹⁾.

Mit der Feststellung dieser Divergenz zwischen Erläuterung und Illustration ist aber nur ein Anfang getan. Da die Erläuterung den herkömmlichen Fassungen folgt und die Illustration das unmotiviert Abweichende ist, muss vielmehr nach den Gründen der Abweichung gesucht werden. Sie können äusserer oder innerer Art sein, äusserer, wenn auch die Bildfassung schon eine — mir unbekannte — Tradition hinter sich hat, innere, wenn Murer aus Bildgründen der Sichtbarkeit die Verlegung der Szene vors Haus einführte, was bei der den Murern nachgerühmten Selbständigkeit fast das Wahrscheinlichere ist. Letzten Endes jedoch muss diese

¹⁾ Die Erläuterung auszugsweise nach den 55 Begleitversen, deren Abschrift ich ebenfalls der Freundlichkeit Dr. Bernoullis verdanke. Daraus noch erwähnenswert, dass der von Wolffen das Weib „ohn Verhoffen“ traf, aber „dieweil er sonderlich vorauss / wusst, dass ihr Mann nicht war zu Hauss“ bald „seine Unzucht merken liess“. Er forderte das Bad, weil er vom Reiten erhitzt sei. Mit der Gesslergeschichte ist die Baumgartenepisode nur durch die Überleitung verknüpft, dass „Herr Grissler“ dem Landenberger an Tyrannei nicht nachstehen wollte. Der Schwur — ohne Baumgarten — ist Szene 10, der Hut zu Altdorf Szene 12.

Frage von mir den Schweizer Fachforschern zur Lösung überlassen werden.

Die Murersche Fassung selbst mit dem Bad vor dem Hause hat Schule gemacht und sich lange Zeit durch gehalten, wofür ich eine Figurenscheibe von 1605 und eine andere von 1654 anführen kann, die erstere von Fallenter, einem Werkstattgenossen Lindtmeyers, der Murers Mitschüler bei Tobias Stimmer war, die letztere von Hans Jakob Nüscherer in Zürich¹⁾.

Nun auch zu dieser ersten bildlichen Formung der Wolfenschiessengeschichte ein Gegenbild, das erst die Bildmöglichkeiten, d. h. die Möglichkeiten zum Verbildlichen der Geschichte ins volle Licht setzt, eine Zürcher Ofenkachel des David Sulzer, 1716—1792, die in das Zeitalter der Neuausgabe von Tschudis Chronik durch Iselin, 1734 gehört und, wenn wir den durch Schillers genialen Griff geschaffenen denkbar höchsten Zustand der Fabel, ihren dramatisch fruchtbaren, noch auslassen, in der Form des Bildes ein ebenso vollkommenes Werk ist wie Tschudis Erzählung in der Form des Wortes²⁾; Abb. 2.

Denn im Bilde unterliegt unsere Geschichte in doppelter Hinsicht anderen Kunstgesetzen wie in der Erzählung. Einmal den allgemeinen der bildmässigen Darstellungsmittel, dann

¹⁾ Die Angaben nach Direktor Hans Lehmanns Text und Einleitung zum KATALOG DER SCHWEIZER GLASMALEREIEN aus Sammlung Lord Sudeley (Helbing, München 1911), zu No. 51 und 85. Der Text von 1605 in 6 Zeilen nennt den Namen des Verführers: der von Wolfenschiess ab Rotzberg, die Frau: eines Landtmanns Wyb; Axt und segnen kommen nicht vor (dass ward er tödt von ihrem Man), wie überhaupt des Mannes Abwesenheit nicht erwähnt wird. Auch die vier Zeilen von 1654 nennen den Namen der „pürin“ nicht, und schliessen: der Tiran ward im Bad erschlagen. Auf der älteren Scheibe erschlägt der Mann den Badenden, während die Frau hinter ihrem Gemahl aus der halb-offenen Türe lugt, auf der jüngeren steht die Wanne zwischen dem herbeieilenden, vom Hunde angebellten Mann und der jenseits der Wanne in der Haustür erscheinenden Frau. Der Tyrann wehrt mit erhobenem Arm ab. Nur in dieser letzten Fassung ist das Heranschleichen, von dem der Murer-text sprach, zum Ausdruck gekommen. Eine der Nüschererschen Fassung nahestehende Darstellung von 1595 aus der Schule Lindtmeyers s. S. 203 Abb. 346 in Herm. Schmitz, die Glasgemälde des Kunstgewerbemuseums Berlin. — ²⁾ Die Kachel als Farbtafel hinter S. 128 des XII. JAHRESBERICHTS 1903 des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, mit Text S. 128. Die Zuweisung an Sulzer nach freundlicher Mitteilung des Herrn Frei-Keudert, dem ich meinen Dank abzustatten habe. Über David Sulzer, den letzten Winterthurer Ofenmaler s. VI. JAHRESBERICHT 1897, 101, sowie die Nr. 882—897 und 1192 des Kachelverzeichnisses, S. 46 ff. des Anhangs.

den besonderen, dass die sprachliche Pointe des gesegneten Bades, auf welche die Erzählung schliesslich hingeführt war, nun wieder abfällt. Etterlin-Tschudi-Fischart hatten die Segensformel gebraucht, Tschudi-Iselin sie ins Ohr geprägt, ohne dass sie mit der Geschichte von jeher verbunden gewesen wäre, wie wir sahen. Weder hatte das Weisse Buch diese Pointe, noch hatte sie, von Etterlin her, das Ruf'sche Spiel, noch übernahm sie, nach Schiller, Johannes von Müller¹⁾. In die Reihe der letzteren gehört die Kacheldarstellung als die Krone dieser auf Glanzlicht und Fazettierung verzichtenden Formen, bei höchster Anschaulichkeit von bewundernswerter Ökonomie der Mittel und einer Einfachheit des Aufbaus, die in der Erfindung an die grossen Illustratoren des ausgehenden XVI. Jahrhunderts erinnert, an den jüngeren Holbein oder, was nach den Umständen näherliegend ist, an Tobias Stimmer aus Schaffhausen, der zum mindesten Tells Apfelschuss nachweislich dargestellt hat²⁾.

In einer nach zwei Seiten durch Fenster bzw. Zugänge geöffneten Veranda, die den Blick auf einen See, auf Berge und Burgen freilässt, sitzt in einer Holzbutte ein nackter Mann mit schlapper Haube und grauem Bart. Vor der Wanne auf einem Schemel liegen seine Kleider, auf einer Fussbank sein Barrett mit Feder. Unter dem Fenster stehen auf einer Bank eine reich getriebene und vergoldete Kanne und ein Teller mit Früchten. Von jenseits der Wanne tritt eine sauber gekleidete Frau auf den Badenden zu, die mit beiden Händen ein Brett vor sich trägt, auf dem ein gebratenes Huhn liegt. Der Badende streckt ihr seine linke Hand entgegen, der rechte Arm liegt lässig auf dem Wannenrand. Hinter dem Badenden (links auf der Kachel) steht, unbemerkt für den Waffenlosen, ein Bauer, barhaupt mit geschwungener Axt. Soweit die erforderliche Beschreibung. Die Schweizer Landschaft ist hinreichend charakterisiert, ohne realistisch zu sein, das zusammengehörige Ehepaar erweist sich durch seine Kleidung als

¹⁾ JOH. v. MÜLLER, der Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft I. Bd. 1806, 641. — ²⁾ Tobias Stimmer (1539—1582) von A. STOLLBERG, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Strassburg, Heft 31, 1901, S. 74, Nr. 19. Stimmer war Illustrator der Fischartschen Werke. Die Abhängigkeit der Schweizer Kachelmalerei und der ihr vorangehenden Glasmalerei von Holbein behandelt PAUL GANZ im JAHRBUCH DES PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN XXIV, 1903, S. 197 ff., speziell auch das Verhältnis des Murer zu Holbein. S. a. BERTH. HAENDCKE, ebenda X, 1889, 217 ff.

bäuerlich bieder, der Mann im Bad, dem das Beste der Küche auf dem besten Geschirr gereicht wird, ist durch Feder und Baret als Herr vom Stande gekennzeichnet. Der Name Landenberg drängt sich auf die Lippen, die Handlung läuft, indem wir auf die Platte sehen, in unserer Vorstellung notwendig auf das wohlbekannte Ende zu.

Wie steht das zu Tschudi? Der Hauptunterschied ist der, dass dort die Frau bei der Ermordung gar nicht anwesend ist. Nächst dem, dass sie nicht nur nicht aufwartet, sondern aus der Stube gegangen ist, wie um sich zu entkleiden. Drittens dass der Vogt, getäuscht durch die List der Frau, seine Knechte fortgeschickt hat, die der Bilddarstellung überhaupt fehlen, da das Bild sie nicht weggeschickt zeigen kann. Wir versagen uns mit voller Absicht, in diesen Abweichungen historische Wandlungsstufen der Geschichte zu sehen, wir betrachten sie vielmehr als die zwei korrespondierenden Lösungen einer und derselben künstlerischen Aufgabe durch Bild und Wort.

Alles, was die Erzählung durch die Zeit ausbreiten konnte, ist im Bild in die Gleichzeitigkeit zusammengerückt worden. Die Spannung, die in der Erzählung durch die einander überbietenden Listen des bedächtig vordrängenden Vogts und der schrittweise nachgebenden Frau erreicht wird, erreicht der Bildmeister durch die Anordnung seiner Figuren zueinander: der Zuschauer sieht den Baumgarten herannahen, der Vogt sieht ihn nicht. Damit der Vogt seiner nicht gewahr wird, muss seine Aufmerksamkeit gefesselt werden. Deshalb tritt das Weib auf ihn zu und reicht ihm die lockende Erfrischung. Und schliesslich, die wenigen verständigen Worte, die die Ehegatten in der Erzählung hinter dem Haus wechseln, sie werden im Bild durch den Blick ersetzt, den die beleidigte Frau über den Kopf ihres ahnungslosen Beleidigers hinweg dem rächenden Gatten zuwirft.

Es lässt sich kaum eine vollendetere Darstellung der Begebenheit finden, als sie sowohl in der Tschudischen Chronik wie in der Züricher Kachel erreicht ist. Eine jede ist auf ihrem Felde meisterhaft und unsere oben gebrachte Kritik an Tschudi ist nur die des Historikers, der beschreiben muss, wo der künstlerisch Aufnehmende das Vorrecht hat, zu geniessen. Tschudi und der Meister der Kachel haben die Wolfenschiessengeschichte auf ihre klassisch ruhende Form gebracht.

Nun aber kam der Geist eines Dichters über den Stoff und entlockte ihm ganz ungeahnte Kräfte. Der Inhalt wird von Schiller aufs äusserste vereinfacht, die Frau in eine mediale Rolle versetzt, ihr Schicksal in indirekter Rede vorgestellt und die Erzählung mit dem Mann begonnen: Ich hatte Holz gefällt. So rückt der Schwerpunkt auf Männer und Taten. Der Vogt heischt Willigkeit, die Frau gehorcht, rüstet das Bad und flieht dem schon heimkehrenden Gemahl entgegen (Ich hatte Holz gefällt). Damit ist sie abgetreten. Der Mann begreift, Sekunden, und er ist im Haus und wie er steht und geht beim Vogt, dem mit der Axt das Bad gesegnet wurde. Keine Frauenlist, keine Retardationen, nur das Wesentliche ist geblieben: der mächtige Herr, der ein Weib verführen will, der sich entwaffnet um zu verführen und der erschlagen wird weil er sich selbst zur Entwaffnung verführt hat. Keine Zartheit, kein Anspinnen mehr, kein Umblicken nach himmlischer Hilfe oder Botenbeistand, sondern knapp, Schlag auf Schlag vollzieht sich das Geschick.

Aber was bedeutet die Geschichte im Wilhelm Tell? Wo steht sie und was leistet sie? Sie inauguriert als erste Freiheitstat den Freiheitskampf, sie inauguriert als Erste Szene den gesamten Tell. Durch sie und mit ihrer elementaren blutigen Heftigkeit wird Tell auf die Bühne gebracht. Atemlos fliehend fliegt der Totschläger Baumgarten, von des Landvogts Reitern verfolgt, an das Ufer des Sees. Da, der See, der letzte Weg zur Rettung, ist versperrt, es stürmt! Der Fährmann zaudert, keiner wagt zu helfen. Da naht der Tell! und dieser Tell wagt die Rettung, dieser Mann, der nicht Tell hiesse, wäre er besonnen, sieht nicht das erbarmungslose Element, sondern nur den Menschen, der die Tyrannei zerbrochen hat und dem trotz Kaiser und Gericht geholfen werden muss. In jenem fremden Flüchtling und in Tell schlägt gleiches Blut in gleichem Takt. Baumgartens Axt hieb zwingt den Tell, zu handeln. Die alte Sage von dem ersten Vogt, den seine Strafe traf, wird zum Hebel für ein grösseres Werk. Der erste fiel — auch Könige sind sterblich — noch lebt der Gessler und der Tell wacht auf.

„Da rast der See und will sein Opfer haben“.
