

PER ØHRGAARD

C. F. MEYER

ZUR ENTWICKLUNG SEINER THEMATIK

Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab
Historisk-filosofiske Meddelelser 48, 2



Kommissionær: Munksgaard

København 1969

DET KONGELIGE DANSKE VIDENSKABERNES SELSKAB udgiver følgende publikationsrækker:

THE ROYAL DANISH ACADEMY OF SCIENCES AND LETTERS issues the following series of publications:

Bibliographical Abbreviation

Oversigt over Selskabets Virksomhed (8°) (<i>Annual in Danish</i>)	Overs. Dan. Vid. Selsk.
Historisk-filosofiske Meddelelser (8°) Historisk-filosofiske Skrifter (4°) (<i>History, Philology, Philosophy, Archeology, Art History</i>)	Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk. Hist. Filos. Skr. Dan. Vid. Selsk.
Matematisk-fysiske Meddelelser (8°) Matematisk-fysiske Skrifter (4°) (<i>Mathematics, Physics, Chemistry, Astronomy, Geology</i>)	Mat. Fys. Medd. Dan. Vid. Selsk. Mat. Fys. Skr. Dan. Vid. Selsk.
Biologiske Meddelelser (8°) Biologiske Skrifter (4°) (<i>Botany, Zoology, General Biology</i>)	Biol. Medd. Dan. Vid. Selsk. Biol. Skr. Dan. Vid. Selsk.

Selskabets sekretariat og postadresse: Dantes Plads 5, 1556 København V.

The address of the secretariate of the Academy is:

*Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab,
Dantes Plads 5, 1556 København V, Denmark.*

Selskabets kommissionær: MUNKSGAARD's Forlag, Prags Boulevard 47,
2300 København S.

The publications are sold by the agent of the Academy:

MUNKSGAARD, *Publishers,*
47 Prags Boulevard, 2300 København S, Denmark.

PER ØHRGAARD

C. F. MEYER

ZUR ENTWICKLUNG SEINER THEMATIK

Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab
Historisk-filosofiske Meddelelser 43,2



Kommissionær: Munksgaard

København 1969

INHALT

	Seite
Einleitung	3
<i>Motive</i>	
Das Wasser	9
Bacchus	19
Im Walde	28
Die Sterne	32
Die Berge	36
<i>Entwicklung</i>	
Das Amulett (1873)	43
Jürg Jenatsch (1874/1876)	48
Der Schuß von der Kanzel (1877)	62
Der Heilige (1879)	66
Plautus im Nonnenkloster (1881)	73
Gustav Adolfs Page (1882)	77
Das Leiden eines Knaben (1883)	83
Die Hochzeit des Mönchs (1884)	88
Die Richterin (1885)	98
Die Versuchung des Pescara (1887)	106
Angela Borgia (1891)	115
Statt eines Nachworts	126
Literatur etc.	135

EINLEITUNG

Aus Meyers Biographie ist bekannt, wie lange er auf seine persönliche Entfaltung warten mußte – vor allem aber läßt es sich aus Gedichten wie *Lenzfahrt*, *Schwüle* oder »*Tag, schein herein! und Leben, flieh hinaus!*« herauslesen. Doch nie betrachtete Meyer diese Befreiung aus dem »schweren Bann« als eindeutig positiv – ja sie dauerte wohl auch gerade deshalb so lange, weil er sie stets nicht nur als wünschenswert, sondern auch als bedrohlich empfand. Die unlösbare Problematik der Befreiung zieht sich durch sein ganzes Werk, das lyrische wie das prosaische, von *Huttens letzte Tage* bis zu *Angela Borgia*. Die Befreiungsakte des persönlichen Lebens werden in hervorragenden Gestalten zu Taten der Weltgeschichte (das geht bis in den Titel *Männer*, den der letzte Abschnitt der Gedichtsammlung trägt), und in der Person spiegelt sich die Geschichte wider; auf alle Hauptgestalten trifft das zu, was Hutten über Luther sagt:

Sein Geist ist zweier Zeiten Schlachtgebiet –
Mich wunderts nicht, daß er Dämonen sieht!
(*Hutten XXXII Luther*)

Schon das erste größere Werk Meyers, *Huttens letzte Tage* (1871, mehrfach revidiert) entfaltet die doppelte Problematik an dem Beispiel einer komplizierten Persönlichkeit in einer unruhigen Zeit. Hutten ist ausgezogen, das sich selbst überlebende Mittelalter zu liquidieren; er durchschaut die Hohlheit der kirchlichen Politik, die Verrottetheit der Geistlichkeit, erkennt auch die sozialen Komponente der Reformation (*XIII Die Ablaßbude*) und zögert keinen Augenblick, für das Neue Partei zu ergreifen. Er streitet für die Befreiung des Menschen aus der Vormundschaft der Kirche und für die Freiheit der Person gegen jeden Aberglauben (*XXV Astrologie*), schließlich auch für die Befreiung der Nationen von der Herrschaft eines übernationalen Reiches

(*XXIX Der letzte Humpen*, *XXXVI Deutsche Libertät*). Er freut sich über alles Neue, und sei es das Allerkleinste: »Ist doch ein Werden, ist es ein Entstehn!« (*LV Das fallende Laub*), und faßt seine Anschauung in die Worte zusammen:

Ich glaube nicht an alter Zeiten Glück!
 Ich breche durch und schaue nicht zurück!
 (*LIX Sturm und Schilf*)

In diesen Zeilen wird indessen auch die Fragwürdigkeit dieser Befreiung sichtbar; sie hinterläßt eine unheilbare Wunde und liefert den Menschen dem »Strom des Lebens« (*LXIX*) aus. Die Vergangenheit mußte zugrunde gehen, »Die Zukunft aber, Hutten, kennst du die?« (*XI Der Ritter ohne Furcht und Tadel*). Das Durchbrechen ohne Zurückschauen soll ein heimliches Unbehagen verdecken, und Hutten weiß, was er bei seiner Auflehnung verliert: selbst sagt er »trocken«: »Ich bin nichts« (*XVIII Die Gebärde*). Der Aufruhr bedeutet den Verlust jeder Ordnung und jedes Schutzes; die Fehde gegen die alte Kirche wird zugleich zum nicht-erwünschten Bruch mit den geliebten Eltern (*XX Jacta est alea*), und die Mutter nimmt später die Gestalt eines Dämons an (*LIX Sturm und Schilf*), der den Ritter in die alte Ordnung zurückrufen will. – Auch im Geschichtlichen erkennt Hutten den Verlust der alten Werte als schmerzlich; er unterstützt die Bilderstürmerei, weiß jedoch auch, daß »etwas Edles« dabei zugrunde geht (*XLII Die Bilderstürmer*). Und es bleibt problematisch, ob gleich Edles wieder geschaffen werden kann; zwar besitzt Hutten »des Herzens Kraft« (*XXVII Ariost*), aber seine Reime klingen dennoch nicht so schön und lieblich wie die eines Ariost; moralische Unbedingtheit und reales Leben haben sich endgültig getrennt, und Huttens berühmte Charakteristik seiner selbst:

Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch!
 (*XXVI Homo sum*)

wird nicht zurückgenommen. Aus diesem Widerspruch erwächst die Dichtung Meyers; daher konnte er (14.I.1888) an Felix Bovet schreiben: »Dans tous les personnages du Pescara, même dans ce vilain Morone, il y a du C. F. M.« Die Konflikte entstehen zwischen Abspaltungen derselben Person. Eine universale Harmonie, wie sie Hutten sich wünscht, läßt sich nicht mehr realisie-

ren, der Kampf für das Ideal verzehrt die leiblichen Kräfte, und das Weiterleben in der Welt wäre nur mit einer Preisgabe alles Guten zu erreichen:

Nicht leben soll ich, wenn ich leben soll!
(*V Konsultation*)

Hutten sieht sich also als widersprüchlichen Menschen und definiert diese Situation als eine – zumindest auch – geschichtliche; seine Problematik ist fundamental im ganzen Werk, und wie gern Meyer ihr entkommen möchte, zeigt bereits die folgende Dichtung: *Engelberg*: »Es war mir ein Bedürfnis«, schrieb Meyer (12.XI.1872) an Anna v. Doß, »neben das mit der Geschichte verflochtene herbe Loos des Ritters ein mehr mit dem Naturleben verwachsenes einfaches Frauenschicksal zu stellen«. Und in einem Brief an Hermann Haessel (27.II.1872) nennt er die Hauptgestalt Engel »eine Art mittelalterliche Psyche«. Das Mittelalter wird – als Gegensatz zur kämpferischen Zeit Huttens – als Zeitlosigkeit idealisiert, die Geschichte wird zur Legende, und eine endgültige, höhere Ordnung hebt alle irdischen Gegensätze auf. Gegen die Geschichte wird das »Naturleben«, gegen die Neuzeit das Mittelalter, gegen den problematischen Mann die angeblich unproblematische Frau ausgespielt.

Meyer war sich der Notwendigkeit eines Aufbruchs sehr wohl bewußt; er sehnte sich danach und freute sich, als endlich nach langen Jahren »das Eis zersprang« (*Lenzfahrt*). Was aber da aufquoll, war nicht nur die schöne, blaue Flut, sondern auch die »jähle Stromgewalt«, von der Hutten sprach (*LXIX Strom des Lebens*). Engel flieht aus dem Kloster und wird von dem Sonnenstrahl befreit, der wie ein Pfeil durch das Eis schießt und alles in Bewegung setzt; Astorre aber wird sich, als er gezwungenermaßen sein Kloster verläßt, über »den alles mitreißenden Strom der Welt« wundern (*Mönch*; 12, 40). Das Neue bleibt so doppeldeutig wie das Bergwasser (vgl. unten S. 9) oder der Lenz (vgl. *Frühlingslied*, Briefe II, S. 18: »Sage, Lenz, wirst du mich tödten? / Lässest du mich aufersteh'n?«).

Kaum hat die Wanderschaft begonnen, da muß das Ich einen neuen Halt suchen. Die »Wanderfüße« »begehren« (im Gedicht dieses Namens) »ihre Lust zu büßen«, sind aber »rastlos schreitend ohne Ziel und Ende!« Der sich über den aufquellenden

See gefreut hat, ist zugleich »der zum Reiseschritt Verdammte!« Nur eines bleibt ihm »in dieser Flucht und Flut«: die Treue der Schwester (*Ohne Datum*), die Verbindung zu einem mehr mit dem Naturleben verwachsenen Frauenschicksal. Nicht nur die Erstarrung soll überwunden werden, sondern auch die Befreiung selber. Das Ziel ist eine universale Harmonie, die in *Reisephantasie* zwar erträumt wird, von der es aber heißt, daß es sie nie geben werde. Was die Wanderfüße nicht vermögen, muß dann die Pilgerschaft vollenden: »Ich bin ein Pilgerim und Wandersmann!« sagt das Gedicht (*Ein Pilgrim*); Schadaus alter Onkel meint dasselbe (*Amulett*), und Meyer schrieb in einem Brief an Cécile Borrel (7.V.1853), »que nous ne sommes que des pélerins à terre«. Der Wanderer, der »ohne Sterbebette« seinen Füßen »eine Ruhestätte« finden möchte (*Wanderfüße*), sucht am Ende doch das Jenseits und nimmt auch das Sterbepett in Kauf.

Daher wird in den Novellen auch immer mehr vom Geschichtlichen abstrahiert. Zuerst wurde noch die Geschichte selbst, ihre Problematik und Widersprüchlichkeit gesucht, im Laufe der Zeit werden die Konflikte indessen immer »zeitloser«; sie werden zu »Gewissensfragen«, die sich in einem weniger verbindlichen historischen Rahmen leichter abhandeln lassen. Meyers Geschichtsnovellen zielen letzten Endes auf eine Aufhebung der Geschichte zugunsten einer »höheren« gerechten Ordnung. Die Versuchung des Pescara ist eine Versuchung durch die Geschichte, die abgewiesen wird.

Aber das Jenseits bleibt unsichtbar: die ordnenden Mächte sind nicht erkennbar, und für Pescara bleibt nur eine Gottheit: der Tod. Ein Schicksal und kein Gott lenkt die Geschehnisse; wo auf das Göttliche Bezug genommen wird, wie in *Angela Borgia*, geschieht es in der Form einer Regression zum Paradies, zur falschen Idylle, die Hutten bereits entlarvt hatte.

Das Neue, das schon für Hutten zwei Gesichter hatte: das der Befreiung aus den Fesseln und das des Abfalls von der Ordnung, behält nur noch das letztere: die gefährliche Auflehnung wird unterdrückt, sei es im Privaten, wo die Sexualität diffamiert wird, sei es im Sozialen, wo das »Recht«, das Unveränderlichkeit bedeutet, triumphiert.

Diese Entwicklung hatte innere und äußere Gründe. Meyer war sich seiner psychischen Gefährdung stets bewußt und mußte

dringend nach einer Art Erlösung suchen. Als diese sich in dem Leben nach dem Durchbruch nicht zeigen wollte, floh er in die Idylle zurück, die ihm den Abfall nie verziehen hatte. Was einst ein Erwachen der Leidenschaft, des Gefühls, des Bewußtseins, der Aktivität gewesen war, wird später als Verrat betrachtet. Die Befreiung wird zum Sündenfall. – Hutten sehnte sich nach dem weltlichen deutschen Reich, Meyer erlebte dessen Entstehung und sehnte sich zugleich nach dem heiligen Reich, das aber ausblieb. Die Befreiung zur neuen Ordnung, die sich Meyer – und nicht nur er – vom Bismarck-Reich erhofft hatte, kam nicht zustande, und wenn er auch weiterhin in Briefen seine Vorliebe für Bismarck bekundet: seine Novellen werden immer skeptischer.

In der Kunst war die Verehrung des »großen« Menschen freilich nie unbedingt gewesen: die Schattenseite eines Jenatsch, dem Meyer »Bismarckähnlichkeit« bescheinigte (an Rodenberg 28.III. 1891) wurde nicht verschwiegen, und diese Widersprüchlichkeit der Person und seiner Zeit bezeichnete Meyer als »die Anfänge des *modernen* Menschen« (an Haessel 5.IX. 1866). Der Konflikt, den Meyer in Jenatsch entdeckte (nämlich den Konflikt »von Recht und Macht, Politik und Sittlichkeit« – an Haessel 26.IX. 1966) ließ sich nicht mehr lösen, weil es keine höhere Instanz gab. Gott war tot – und sein Nachfolger, der große Mensch Jenatsch'scher Prägung, war keiner. Meyers Vertrauen in die Möglichkeiten des Menschen schwand immer mehr. Jenatsch wird von seinem »Dämon« getrieben, aber er befreit auch sein Land, während der Mönch Astorre und der Feldherr Pescara im Leben nichts als schuldhafte Verstrickung sehen. Pescara ist wie Hutten krank, er steht wie Jenatsch im Konflikt, kann aber keinerlei Entschuldigung für sein Weiterleben mehr finden. Als Lösung bleibt nur die Idylle – oder der Tod, der dann (von Pescara) zur Gottheit erhoben wird. Das Schicksal, für Hutten das Gegenbild der Freiheit, wird zum Schutz gegen das Anarchische und nennt sich Gerechtigkeit. Hutten und Pescara sind beide todkrank, aber nur Pescara macht sich auf dem Hintergrund seines Todes zum Richter über Gut und Böse in der Welt.

Welt und Individuum entfremden sich immer mehr; der höchste Triumph der Person ist nicht mehr ein Triumph *im* Leben, sondern ein Sieg *über* das Leben, das dem Einzelnen eine harmonische Entfaltung verwehrt, und die aktive Teilnahme am Leben ist daher nicht nur zeitlich, sondern auch logisch mit dem Tod

verbunden – vgl. das oft wiederkehrende Motiv des »Sterbens im Frühlicht«: es kommt in zahlreichen Gedichten, im Motto des Pagen Leubelfing, im Mailänder Sieg Pescaras usw. vor. Das Kloster, einst der Ort der Unterdrückung (für Franziska in *Clara* und auch noch für Jutta in *Engelberg*), wird schon für Luther (*Hutten*) problematisch, für Astorre aber ausschließlich positiv: das Kloster wird zum Schutz vor dem Zugriff der Welt. Der Konflikt bleibt der gleiche: *Nicht* leben soll ich, wenn ich leben soll! – aber die Akzente werden im Laufe der Zeit anders gesetzt.

In den folgenden Kapiteln werden die hier skizzierten Zusammenhänge breiter dargestellt: Im ersten Teil in der Form einer kurzen Übersicht über einige Motivkreise, die von der Problematik Ordnung/Erstarrung – Anarchie/Befreiung bestimmt werden. Es werden vor allem die Gedichte behandelt, und zwar systematisch, ohne Rücksicht auf die Chronologie. Die aufgezeigten Verbindungen sind selbstverständlich nicht die einzigen – und es soll in diesem Zusammenhang vor allem auf *Heinrich Henel*, aber auch auf *Louis Wiesmann* verwiesen werden. – Im zweiten Teil werden die Prosawerke in chronologischer Folge interpretiert, um die Entwicklungstendenz deutlich zu machen. Es konnte nicht darum gehen, direkt genetische Zusammenhänge zu entdecken, vielmehr soll eine Entwicklung im Gesamtgefüge der Erlebnis- und Symbolwelt Meyers dargestellt werden. Da es sich um eine Tendenz handelt, kann und soll nicht jede Einzelheit der Interpretation unbedingt zur Erhärtung einer »These« dienen; die Verschiedenheit der Novellen sollte bei aller Gleichheit ihrer Problematik nicht vergessen werden.

MOTIVE

Das Wasser

»At any rate«, sagt Heinrich Henel (The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer, S. 146) über das Gedicht *Der Schwimmer* – eine Vorform von *Nicola Pesce* und *Camoëns* – »the poem describes swimming in its two aspects of relaxation and of struggle, and it depicts the water both as a congenial and as a hostile element.« Diese Doppelheit muß festgehalten werden, auch wenn das Wasser meistens recht negative Züge trägt. Um 1871 fragte der Dichter:

Finstre Quellen, starke Wellen, ewge Ströme, rasche Schwingen,
Werdet ihr mich ins Verderben, werdet ihr ans Ziel mich bringen?
(*Bergwasser*, Corona VIII, s. 392)

Im Wasser liegt alles Unbekannte – das, was von jeher dort seine Heimat hatte, und auch das, was im Laufe der Zeit darin versank. Das Wasser ist drohend und verlockend zugleich, zerstörend und lebensspendend. An eine ursprüngliche Harmonie zwischen Mensch und Wasser weiß sich Hutten zu erinnern:

Ich schlug als Kind in übermütger Lust
Den sanften Main und trat ihn auf die Brust.

Da hab ich unter mir zu sehn geglaubt
Ein schilfbekränztes, göttlich mildes Haupt.

[. . .]

Was einst dem Knaben Spiel und Freude war,
Wird nun dem Mann zur Arbeit und Gefahr.

Er weiß es, wenn er ringt und wenn er strebt,
Daß er auf einer Todestiefe schwebt!

(XXIII *Die Flut*)

– In der Kindheit gab es noch ein so ungetrübtes Verhältnis zum Wasser; in einem weiteren Zusammenhang taucht es wieder auf:

in der Situation des Dichtens. *Der Dichter* (Bilder und Balladen, hier nach Kempfer, s. 76) lautet:

Der Zaubernachen fährt dahin,
 Ein Unsichtbarer rudert ihn,
 Und ob er auch am Ruder steh',
 Du meinst, der Nachen selber geh'.

Das Boot gleitet ohne Mühe, schwebt auf dem Wasser ohne in den Grund gezogen zu werden. Aber diese Situation ist eine Ausnahme, denn zwischen Huttens Kindheit und seinen Mannesjahren liegt der Bruch, der das Wasser zur »Todestiefe« macht – der »Sündenfall«, wie er im Gedicht *Der schöne Tag* beschrieben wird. Zwei Knaben baden im See, der sich ganz ruhig gibt; doch

Der eine taucht gekühlt empor,
 Der andre steigt nicht wieder auf.

»Der Bruder sank!« – und der Gerettete sitzt nachher »fahl wie ein Verbrecher«, während der Ertrunkene »gemach« hinabsinkt bis an die Brust der Nymphe. Hier ist die Spaltung vollzogen, die Idylle verloren. Das Gedicht mag private Hintergründe haben; am 1.IX.1853 berichtet Meyer aus Lausanne: »J'ai été à quelques pas du jeune Breting, ne pouvant rien pour lui. C'était au beau milieu du lac par une journée magnifique; il est encore au fond, retenu je suppose par les plantes aquatiques« (an Cécile Borrel), aber ein solcher Anlaß erklärt nicht die ganze Tragweite des Motivs in seiner Dichtung. Höchstens zeigt der Brief, daß die »Nymphe« vielleicht ein Euphemismus für das weit unheimlichere Schilf ist (siehe unten S. 16). Nicht nur wird ein unheilbarer Bruch geschildert, sondern es wird auch angedeutet, daß der, welcher vorangeht, nicht viel verloren habe – zugleich aber wird es der Ertrunkene sein, der bei anderen Anlässen das Leben hemmt oder ihm gar ein Ende setzt: dann wohnt in der Tiefe eben keine Nymphe mehr, sondern Schilf.

Wie positiv die Nymphe gesehen wird, steht auch in *Sonntags* zu lesen; in diesem Gedicht liegt ein »Kahn, geborgen tief im Schilfe«, d. h. noch nicht genötigt, sich auf das gefährliche Wasser zu begeben (und das Schilf ist in dieser ungebrochenen Situation nicht gefährlich). Die Idylle wird hier zwar gerettet, aber

sie bleibt unecht, was dadurch deutlich wird, daß der Einbruch der feindlichen Kräfte – »Freches Volk« – im Geiste antizipiert wird: die Idylle ist hier nur noch ein Produkt der Spaltung, das Ich im Walde weiß um die Außenwelt und möchte sich zurückziehen oder die Welt verscheuchen.

Die wirkliche Harmonie entsteht dort, wo der Kahn ohne Ruder gleiten kann, wie in *Der Dichter*, oder in *Fingerhütchen*: Die Elfen können die erste Zeile sprechen:

»Silberfähre, gleitet leise –

selbst muß er die folgende entdecken:

Ohne Ruder, ohne Gleise«,

und erst, als er diese erlösenden Worte gefunden hat, wird er von seinem Höcker befreit (entwicklungsgeschichtlich bedeutsam ist, daß die Silberfähre zuerst noch »Mondenscheibe« und »Silbermond« hieß – vgl. Kraeger, S. 153 und 2,221 – und also erst später in ganz bewußte Beziehung zur Wassersymbolik gesetzt wurde).

Erlösung gibt es auch in einer Frühfassung von *Eingelegte Ruder: Auf dem See 2* (Romanzen und Bilder, Kempfer, S. 12; 2,330):

Wo in der thätgen Helle
Das Segel hat gerauscht
Heb ich aus nächtger Welle
Mein Ruder unbelauscht.

Aber auch hier wird sie nur möglich, indem man sich aus der Welt zurückzieht:

Des Markts Gewinn und Beute
Belastet nicht mein Boot –

(auch Fingerhütchen wird nachts und im »Rain« befreit, doch sein Glück bleibt auch bei Tageslicht bestehen). Von einer solchen Erlösung in der Abgeschiedenheit, träumend oder schlafend, ist der Weg zum Tod nicht mehr weit; er wird in *Im Spätboot* angedeutet, in *Lethe* beschrieben: dort sieht das Ich

Einen Nachen ohne Ruder ziehn,

denn dort gibt es keine Konflikte mehr, das Wasser selbst treibt das Boot, ohne daß die Insassen daran teilhaben.

Wenn diese Bedingungen (Traum, Schlaf, Tod) nicht gegeben sind, muß ständig gegen das Eindringen des Wassers gekämpft werden, kurz: man muß rudern oder Segel setzen. Nur wenn »die Gottheit«, die der Tod ist, »den Sturm rings um [die] Ruder beruhigt« hat (*Pescara*; 13,242) herrscht Friede. In *Mönch* dagegen kentert die Barke, weil sie in dieser Welt – auf der Brenta nämlich – »mit eingezogenen Rudern« (12,13) zu fahren versucht; dem Wasser wird die Entscheidung überlassen, die ist aber dann eine des weniger harmonischen Todes.

Eingelegte Ruder ist daher auch kein erbauliches Gedicht; hier wird sozusagen der ertrunkene Knabe wieder angerufen:

Unter mir – ach, aus dem Licht verschwunden –
Träumen schon die schönern meiner Stunden.

Diese verlorenen Stunden halten das Boot fest und verhindern jeden Ruderschlag. In *Die Gaukler* erzählt Jung Walter:

Ich sah mein Boot, der Ruder bar,
Das halb ans Land gezogen war,
Umneigt von Schilfgeflüster!

Hier wirkt das Schilf bedrohlicher; während in *Sonntags* die Ruhe verteidigt werden sollte, ist sie hier doch wohl mehrdeutig. Das Wasser, welches das Eis durchbricht (*Lenzfahrt*), ist zwar der Strom des Lebens (*Hutten LXIX*), aber dieser mündet in den Tod. Dennoch ist das lebendige Wasser stets positiver als das stille: denn wo sich gar keine Strömung mehr bemerkbar macht, kann das Schilf wachsen:

Drüben dort in schilfgem Grunde, wo die müde Lache liegt,
Hat zu meiner Jugendstunde sich lebendige Flut gewiegt,

heißt es in *Ewig jung ist nur die Sonne*, und auch die Benennung des Wassers als »Flut« (nicht »Strom«) ist hier bedeutsam. Nicht immer ist die Flut so ungefährlich, und der Dichter sucht stets »die Rast in dieser Flucht und Flut« (*Ohne Datum*). Jede Bewegung bedeutet Leben und Tod zugleich, die Rast aber nicht nur Ruhe, sondern auch die Gefahr des Versiegens aller Quellen. Traulich und hold ist's nur in der Tiefe, aber die Lyrik weiß um den Preis dieses Friedens. – Die beiden extremen Zustände werden in *Camoëns* und in *Nicola Pesce* beschrieben: Camoëns rettet seine Kunst, indem er gegen das Wasser kämpft (und er

interpretiert es selbst als »Bosheit, Neid, Verzweiflung«), Nicola gibt sich dem Wasser hin, und zwar radikal: »Ich bleib ein Fisch, und meine Haare triefen«.

Besser als jeder Schwimmer beherrscht aber der das Wasser, der rudern kann oder gar mit vollen Segeln vorankommt; in diesem letzteren Fall sind höhere Mächte oft im Spiel, während das Rudern eher den persönlichen Einsatz bedeutet. Die Ruder werden daher oft zum Symbol des bloßen Überlebens, die Segel eher zum Symbol der Hoffnung.

Trüb verglomm der schwüle Sommertag,
Dampf und traurig tönt mein Ruderschlag –

so beginnt das Gedicht *Schwüle*. Das Rudern fällt nicht leicht, denn aus dem Wasser ruft »eine liebe, liebe Stimme«, der sich das Ich nicht entziehen kann, obgleich es das Wasser als »Gruft« erkennt. Rudern heißt: auf die Stimme verzichten; hier muß das Ich zu den Sternen seine Zuflucht nehmen. Still ist das Wasser auch hier; – wo es ganz still wird, entsteht eben Schilf oder auch richtiges Sumpfland, das etwa dem Kandidaten Pfannenstiel (*Schuß*) so viel Kummer bereiten wird. Die liebe Stimme wird von Hutten (*LIX Sturm und Schilf*) genauer charakterisiert:

Dort! Ein Gebilde, das dem Schilf entsteigt!
Es ringt die Hände, wie ein Geist in Pein!
Erblaßt und jammernd, wie mein Mütterlein!

Dieses Verhältnis zur Mutter läßt sich biographisch erklären; aber die Mutter steht nicht nur für sich selbst, sondern für die Vergangenheit schlechthin, die »schönern meiner Stunden«; sie ist in diesem Falle auch die alte Kirche – und Hutten reagiert auch scharf:

Ich glaube nicht an alter Zeiten Glück!
Ich breche durch und schaue nicht zurück!

Die Spaltung entsteht auch aus der konkreten Sünde, und auch dann werden die Ruderschläge gehemmt:

Der Ferge stöhnt: »In Seegesträuch
Reißt nieder uns der blanke Leib!
Rasch, Herr! Von Sünde reinigt Euch,
Begehrt Ihr heim zu Kind und Weib!«
(*Die Fei*)

Die Hand der Fee taucht »am Steuer« empor, und der Ritter muß alles bekennen, um sie wieder zum Verschwinden zu bringen; dann aber heißt es:

Das Ruder schlägt. Der Nachen fliegt.

Als letztes Beispiel wäre eine Szene in *Angela* (14, 64/67) zu nennen: Giulio setzt erst selber über den Fluß, verliert dann nach der Begegnung mit Angela den Mut und läßt seinen Begleiter rudern.

Zwei Segel bezeichnet in aller Kürze die Segel als Symbole des Glücks; sie »erhellen« das tiefblaue Wasser. Auch in *Lenzfahrt* freut sich das Herz vor allem über »das erste Segel«, das die schwellende Flut »teilt«. Der Kandidat Pfannenstiel betrachtet sehnsüchtig die Segel auf dem Zürchersee und bittet sie, ihn in die »weite Freiheit« mitzunehmen (*Schuß*; 11,83). Den befreienden Gegensatz zum Besuch Jenatschs und Wasers in der spanischen Garnison bildet der Comer See: »Kühl hauchte ihnen die blaue, vom Geflatter heller Segel belebte Flut entgegen« (10,49); und Pescara liebt es, gemeinsam mit seiner Frau »Meerbläue und wandernde Segel« (13,185) zu betrachten. In *Engelberg* ziehen die Segel gar »wie helle Träume / Durch purpurdunkle Meeresflut« (X, 143 f), und in *Tag, schein herein* [...] heißt es:

Ein Segel zieht auf wunderkühlen Pfaden,
Im Flutendunkel spiegelt sich der Tag.

In den erwähnten Fällen vertragen sich Segel und Flut, aber nur, weil die Flut »geteilt« wird. Dramatischer wird die Problematik in *Venedigs erster Tag* gestaltet:

Schon entflieht ein Schiff mit wehenden Segeln [...]

– dem Untergang. Und in diesem Fall werden auch die moralischen Momente betont. Denn:

Wirren Locken sind die Kränze schwelgerischer Lust entfallen.
Der Bacchant wird zum Äneas. Niederbrannte Trojas Feuer.
Mit den rudern den Genossen sucht er edles Abenteuer.

Und mit »beseelten Ruderschlägen« rettet sich das Boot zuletzt durch die gefährliche Brandung.

Wer Glück nötig hat, setzt seine Hoffnung auf die Segel; so tut Telemachos in *Nächtliche Fahrt*, und eine ähnliche Bedeutung (mit anderen Nebentönen) haben die Segel in einem anderen Gedicht: *Der Mönch von Bonifazio*; hier werden sie direkt interpretiert:

[...] Jede Hoffnung ist verschwunden!
Nirgend weht ein rettend Segel! [...]

Nur der Mönch kann in der aussichtslosen Lage Hilfe leisten, weil ihn keine irdischen Bindungen an der völligen Hingabe hindern; wer außerhalb steht, vermag die Erlösung herbeizuführen:

»Spannen will ich weite Segel und sie nicht ermatten lassen!«
Alle seine Muskeln schwellen, alle seine Pulse beben,
Schiffe durch das Meer zu schleppen, Segel aus der Flut zu
heben.

Besonders die letzte Wendung zeigt das Problem: das Wasser ist trostlos, solange es nicht von Segeln »geteilt« oder »erhellte« wird. Es gelingt dem Mönch, die Segel hervorzurufen, aber selbst liegt er sterbend am Boden, als die genuesischen Schiffe endlich auftauchen. Die Segel, an die er gedacht hat, mögen also sehr wohl auch andere sein, etwa die der Ewigkeit – und so treten sie in anderen Gedichten auf:

Kaiser Friedrich der Zweite berichtet von dem sterbenden Staufen, der sich ans Meer tragen läßt, denn

Meiner harret ein schwellend Segel:
Auf des Schiffes Deck gelagert,
Fahr entgegen ich dem Morgen
Und dem neugebornen Strahl.

Fern auf einem Vorgebirge,
Das in blaue Flut hinausragt,

steht sein Tempelbau. Das Vorgebirge vereint sich mit der Flut, schafft zwar festes Land, aber nicht im Gegensatz zum Wasser, dessen Bläue auch eine positive Nuance signalisiert (vgl. unten S. 38). Das Motiv des Segels wird auch in *Hussens Kerker* seine Bedeutung haben:

Das Fensterkreuz von Eisen
Blickt auf die frische Flut,

Und zwischen seinen Stäben
 Seh ich ein Segel schweben,
 Darob im Blau die Firne ruht.

Hier kommt vieles zusammen: die Firne, die Flut, und in einer folgenden Strophe auch die Traube. Die Symbolwelt fügt sich hier von selber zusammen und gibt dem Gefangenen Mut.

Zur Unterscheidung von Segel und Ruder noch ein Vergleich zweier Fassungen des letzten Hutten-Gedichts (*LXXI Abfahrt*). Zu Anfang heißt es fast wie in *Der Mönch von Bonifazio*:

Gewoge rings! Kein Segel wallt heran!

Nur

Ein einzelner hagrer Ferge rudert dort

– und er wird am Schluß als Charon begrüßt:

Fährmann, ich grüße dich! Du bist – der Tod.

Diese letzte Fassung des Gedichts schließt mit dem Tod, eine frühere jedoch (*Der Tod*, Roulston, S. 205) kennt nicht nur Ruder, sondern auch ein Segel:

Ein geisterhaftes Segel wallt heran

– und diese Fassung schließt auch nicht mit dem Tod, sondern mit einem Bekenntnis:

Mein Vater, der du meine Fehle weißt,
 In deine Hände geb' ich meinen Geist.

Das Ruder sorgt für die Fahrt ins Totenreich, das Segel dagegen knüpft eine Verbindung zu Gott, zur Auferstehung.

Das Schilf trat in *Schwüle*, *Die Fei*, *Die Gaukler* und *Ewig jung ist nur die Sonne* auf, aber nicht nur dort. In *Papst Julius* verdammt der aus dem Scheintod erwachende Papst das Schilf:

Charon, aus dem Sonnenlichte
 Weg ins Schilf mit deinem Boot!

– und auch Michelangelo sieht den Fährmann im Schilf warten (*Michelangelo und seine Statuen*). Das Schilf bedroht die Richterin Stemma, denn die Erscheinung Peregrins kommt »vom trägen

Schilf und von der unbewegten Flut« (12,188). Im Schilf sitzt der Tod als drohende Macht, weil Stemma ihre Sünde verdrängen wollte.

In *Sonntags*, in der Idylle, war das Schilf dagegen ungefährlich (richtiger: es wurde positiv aufgefaßt), in Huttens Kindheit auch (*XXIII Die Flut*); später wird es seinen Tod andeuten:

Im Schilfe schwadert eine Entenschar
Und kündet frühen Winter diesem Jahr.
(*LXI Feldmann*)

Im Wasser liegt die Erinnerung; es wurde an den Beispielen *Schwüle*, *Eingelegte Ruder*, *Hutten LIX Sturm und Schilf* deutlich gemacht, es wird auch klar in *Die toten Freunde*: die Verstorbenen sind im Wasser zuhause, und das Ich richtet an sie die scheinbar verkehrte Frage: »Gedenkt Ihr mein?« Die Verbindung zwischen dem Totenreich und dem Leben darf nicht zerstört werden; erst der Vergessene ist ganz gestorben, und auch der Lebendige, der die Toten vergißt, verliert seine Identität (vgl. auch *Chor der Toten*). Nur Stemma kann das Vergessen wünschen, denn sie hat ein Verbrechen zu verbergen.

Aber das Wasser bedeutet auch das Neue, das hervorbricht. Darin liegt kein Widerspruch, denn in beiden Fällen beheimatet das Wasser das, was dem Bewußtsein entzogen ist. In *Lenzfahrt* »zerspringt« das Eis, der See quillt auf, ruft aber zugleich die Erinnerung an die verlorene Jugend wach. Eine Sprengung des Eises wird auch in *Engelberg* geschildert: Engel wartet sehnsüchtig auf die Lenzesflut, die auch kommt:

Wie's quillt, wie's flutet und wie's blaut.
Jetzt tut sie einen Freudeschrei,
Als würde sie von Fesseln frei.

(VI, 130 ff)

Das weiße Spitzchen berichtet dasselbe: der Berg weiß damit zu locken, daß der See »mir zu Füßen« sich »enteist« hat; »er flutet, er wandert, er reist«. Und dennoch zeigt das Gedicht *Die Schlittschuhe*, wie doppeldeutig auch dieses Motiv ist, da das Eis sehr wohl zur unrechten Zeit zerspringen kann: »das ist der Tod!« – der gerade dann auftritt, als sich die Leidenschaft Bahn

bricht. Die Ambivalenz ist hier besonders deutlich. Die Idylle wird zerstört, die Resignation tritt ein, das Mächen »löst gemach die Hand«, und was übrig bleibt, ist »Märchenglück«. Kurd und Lisbeth finden in *Engelberg* den gemeinsamen Liebestod in den Wellen, und wenn es so weit nicht kommen darf, muß die Flut wieder weichen, wie sie es in *Flut und Ebbe* auch tut.

Sonst verschlingt das Wasser alles, so in *La Blanche Nef*. Hier sind Ruder und Segel gleichsam zu schwach, um den Einbruch des Anarchischen verhindern zu können; dieses wird als Sexualität bestimmt. Vor der Nixe wird gewarnt, aber gleichviel hilft's,

Es klimmt und überklimmt das Bord,
 Es läßt sich nieder aus den Taun,
 Es kichert wie ein freches Wort,
 Es schaudert wie ein lüstern Graun . . .

Es reizt, es quält, es schlüpft, es schmiegt
 Sich zwischen Edelknecht und Maid,
 Bis sich das Paar in Armen liegt,
 Zu früher Lust, zu Tod und Leid . . .

Und das Schiff wird in den Grund gezogen, »ein Korb von welken Blumen voll«. – Harmloser geht es im Gedicht *Spielzeug* zu, aber die Problematik ist die gleiche. Das Mädchen streckt »wie ertrinkend« ihren Arm nach der Kirche aus und macht das Einziehen ins Landhaus von der Ehe abhängig. Denn wie es Hilar (*Engelberg VI*, 145 f) so schön sagt:

Herr, laß das züchtig unterwegen!
 Dazu bedarfs der Kirche Segen!

Wenn schließlich von dem Wasser als Quelle, Brunnen oder ähnlichem die Rede ist, sieht es selbstverständlich ganz anders aus – denn dann ist es unter Kontrolle gebracht, gebändigt und daher ungefährlich. Don Ferrante »verwüstete Don Giulios Seele in einer Tiefe, wohin Ariost nicht gelangen konnte« (14,60) – aber noch tiefer als dieses stygische Wasser gibt es ein reineres: »Denn der Quell echter Reue, das wußte er [Ariost], sprudelt in heiligen Tiefen, und nur in der einsamen Stille seines göttlichen Ursprungs waschen sich schuldige Hände und Seelen rein« (14, 59). Ähnlich heißt es in *Lutherlied*:

Such, Menschenherz, wo du dich labst!
 Das lehrt dich nicht Konzil noch Papst!
 Die Quelle strömt an tiefrem Ort:
 Der lautre Born, das reine Wort
 Stillt unsrer Seelen Heilbegier –

Der römische Brunnen, Meyers zu Recht bekanntestes Gedicht, zeugt auch von einer positiven Auffassung des Wassers, wenn es »strömt und ruht«, alles in sich vereinigt, ohne Schilf, aber auch ohne die große Bewegung. Die beiden Greise in *Thespesius* begegnen sich »an einer Quelle klarer Flut«. Und in *Am Himmelstor* geschieht die Reinigung durch das Wasser:

Du saßest bei dem Quell davor
 Und wuschest dir die Füße.

Denn der Staub des Erdenlebens muß entfernt werden; so entfernt Pescara den Staub der Reise aus dem Gesicht seiner Frau (bei ihrer Ankunft in Novara; 13,221), – und damit auch die schlimmen Gedanken der Liga.

Bacchus

Die Bacchus-Symbolik ist die der entfesselten Leidenschaft, und ihre Ausdrücke sind mannigfaltig: vom einfachen Weintrinken und Berauschtsein über drückende Schwüle und Föhnluft bis zum Erntegewitter oder Maskenfest (*Jenatsch, Mönch*). Diese Symbolik lebt so wenig wie die übrigen für sich allein; die Sphären sind in der Dichtung nicht getrennt: das gespenstische »Bacchanal« in *La Blance Nef* steigt aus dem Wasser empor, *Sonntags* hat es mit dem Wasser, aber auch mit den berauschten Leuten zu tun usw.

Wie in der Wassersymbolik gibt es auch hier einen harmonischen Ausgangspunkt, an dem sich die Spaltung definiert. Auch hier ist es die holde Kunst, welche eine Harmonie garantiert; ein frühes Gedicht *Poesie* (Wege, S. 49; 2,118) lautet:

Es schüttelt sich der schlanke Baum,
 Und Frucht an Frucht zur Erde fällt:
 Er steht im Paradiesesraum
 Und nicht in dieser herben Welt.

Denn in dieser Welt gibt es die Fülle nur noch als *Traumbesitz*:

»O des Glanzes! O der Fülle!
Siehst du dort die Büschel Maises
Mit den schön geformten Kolben?
Siehst du dort den goldnen Thron«?

Diese Fülle wird nur »mit den Augen meines Geistes« sichtbar, in der Wirklichkeit herrscht Armut; nur der Knabe erlebt die Traumwelt, während der Zuhörer als ein Fremder auftritt, der den Zugang zu dieser Welt verloren hat. Die Fülle gibt es fortan nur als Betäubung, die dann sofort ihren Gegensatz, die Askese, produziert. Zwischen diesen Extremen schwankt der Mensch, etwa der Mönch Astorre, und schwanken auch die beiden ersten Gedichte der Sammlung, *Fülle* und *Das heilige Feuer*, die beide nur einen Teil der Wahrheit enthalten können und daher zusammengerückt sind, um sich gegenseitig beleuchten zu können. Der gleiche Gegensatz tritt auf im Gespräch zwischen Werner und dem italienischen Künstler in *Engelberg* (vgl. unten S. 131 f).

Entfaltet sich erst einmal das Leben ganz und voll, gibt es keinen Halt mehr; es ist folgerichtig, daß der gute alte Abt in *Weinseggen* nicht »zu der Lese« kommen will,

Wo wild die Kelter überschäumt,
Nein, wie sich ziemt für einen Frommen,
Wann mystisch süß die Blüte träumt.

Was hier noch liebenswürdig-ironisch gesehen wird, nimmt in anderen Gedichten weitaus ernstere Züge an. Die Blüte oder die »Keime«, von denen in *Tag, schein herein* [...] die Rede ist, bedeuten die Möglichkeiten eines harmonischen Lebens, gleichzeitig aber auch das Risiko des Leblosen (vgl. auch Henel, *Poetry*, S. 28). Die »süßen Gespenster«, die in *Liederseelen* erschreckend wirken, rufen auch Erwartung hervor, und sie erscheinen »in der Nacht, die die Bäume mit Blüten deckt« – die also die ganze Fülle enthält und gleichzeitig eine Entwicklung ahnen läßt, die noch völlig im Unbekannten bleibt (vgl. Henel, *Poetry*, S. 63). Die Blüten symbolisieren eine entscheidende Situation im Leben, den Augenblick, in dem es eine andere Richtung nimmt – oder vielmehr erst anfängt. Die Liederseelen sind wie Schmetterlinge, deren Flügel – im Gegensatz zum Gedicht *Das Seelchen* – noch nicht mit Blut »betupft« wurden.

»Die jungen Blüten« bilden daher auch den Hintergrund der Vision von der »junggebliebenen Toten«:

Mit einem Blütenzweige spieltest du

– sie läßt sich als schön erinnern, wurde nie vom Lauf der Welt – von der Blüte bis zum Welken – eingefangen, sondern steht noch wie damals, als sie von dem ersten Liebeswort wie von einem süßen Gespenst »erschreckt« wurde. Das Gedicht ist eine Weiterentwicklung von *Frühlingsspruch* (Wege, S. 134), aber während in dem frühen Gedicht noch Knospen und Wangen, Blüte und Mädchen einander gegenübergestellt wurden, verschmelzen sie in *Wetterleuchten*: das Naturphänomen läßt die Wange glühen; der Donner, das allzu Materielle, bleibt ausgespart, nur die flüchtigen Blitze bilden die Situation, in der die Erinnerung ungetrübt aufflackern darf.

Die Blüten sind auch in *Lenz Wanderer* das positive Element, aber schon jetzt, beim Blühen, kündigt sich eine Weiterentwicklung an: das Ja zum Lenz und Leben ist auch ein Ja zum abschließenden Tod; und das Ja zur Liebe enthält das Bewußtsein von deren Vergänglichkeit. Das Gedicht *Das rote Tal* (Wege S. 133) ging später in *Engelberg* (VII, 162 ff) ein:

Ich drang in eines Tales Raum
 Das dicht gefüllt bis an den Rand
 Von blühnden Alpenrosen stand.
 Das ganze Tal war rot wie Blut –
 Ich dachte dein in Liebesglut,
 Doch, länger schauend in das Rot,
 Gedacht ich an den jähen Tod.

Später wird der Großrichter Herkules Strozzi »jene seltsame Angst, welche die Begleiterin der höchsten Leidenschaft ist« (14,84) empfinden. Der Durchbruch des Neuen – der Leidenschaft und des Lebens – bedeutet gleichzeitig Todesgefahr; in *Nach einem Niederländer* wird das hochzeitsbereite Mädchen mit der toten Jungfrau (in ihr selbst) konfrontiert, in *Hochzeitslied* wird gesagt, daß »Schmerz und Lust« auf immer zusammengehören. – Der Zwiespalt des Lebens läßt sich nur aufheben, indem man aus dem Leben tritt oder es potenziert – oder die »Reife« erlangt, die allerdings selten ist. Von der Toten in *Weihgeschenk* heißt es:

Warum schwandst du vor dem Ziel [?]

Viele andere Gestalten in der Dichtung Meyers wollen aber aus allen Kräften das Ziel erreichen – und dieses ist dann eine Mischung von Triumph und Tod, der Versuch einer Überwindung der Sinnlosigkeit des Lebens. Herzog Rohan, Page Leubelfing, Gustav Adolf, Hutten, Pescara – alle sterben im Triumph oder sehnen sich nach einem solchen Ende. Der Triumph verträgt keine Konfrontation mit dem gemeinen Leben, daher gibt es nur »Unentrinnbares Erliegen nach dem Herrscheraugenblick«, wie Meyer einmal schrieb (in einem Gedicht anlässlich der Krankheit Friedrichs III 1888, nach Köhler, S. 158). Eine solche Steigerung des Lebens wird auf anderem Wege in dem Gedicht *Die Veltlinertraube* versucht; der höchstmögliche Genuß hängt engste mit dem Tod zusammen, das Ich verschmilzt mit der Traube:

Aus der Laube niederhängend
 Glutdurchwogt und üppig rund,
 Schwebt' ich dunkelpurpurprangend
 Über einem roten Mund!

Evoe und Winzerreigen
 Schlummern in der Traube noch,

heißt es in dem Gedicht, und ähnlich hieß es auch in *Weinsegen*. Die Entfaltung bedeutet aber meistens auch Entartung und Anarchie. Selten ist die Reife, die sich Meyer mit dem Shakespeare-Zitat (»ripeness is all«) wünschte – und die Hutten vielleicht erreicht (*LXV Die Traube*), als das Bild des Todes als eines Schrecklichen zugunsten einer Darstellung der gereiften Traube verdrängt wird; in *Reife* (*LVI*) wird die Reife der Traube zu der des Menschen in direkte Beziehung gesetzt. Auch *Hussens Kerker* weiß davon zu berichten, und verknüpft die Bacchus-Symbolik mit der des Wassers:

Wie nah die Flut ich fühle,
 Als läg' ich drein versenkt,
 Mit wundersamer Kühle
 Wird mir der Leib getränkt –
 Auch seh ich eine Traube
 Mit einem roten Laube,
 Die tief herab ins Fenster hängt.

Meistens aber hat der Umgang mit den Trauben verheerende Folgen; Wein und Tod gehören zusammen, der Betrunkene tötet. Von Don Juan wird (*Das Auge des Blinden*) gesagt, er sei einer,

Der im Wein das Gift getrunken,

und er stirbt denn auch, während seine Jugend in dem Auge des aus dem Leben gestoßenen Blinden festgehalten wird. *Cäsar Borjas Ohnmacht* enthält eine ähnliche Aussage:

Wer bin ich? Einer, welcher unterging,
Den Kranz im Haar, den Becher in der Faust –

Erst später ist von einer konkreten Vergiftung die Rede; denn der Wein enthält auch ohne sie den Tod. Die Vorstellungen des Ohnmächtigen bewegen sich ausschließlich in dem Bereich der wilden, entfesselten Leidenschaft und vereinen viele Elemente der Bacchus-Symbolik in sich:

Reif stehn die Ernten, und die Sichel blitzt,
heißt es, und das wird interpretiert:

Ich steige mordend auf das Kapitol –.

Cäsar sieht auch einen Meteor, der »durch die schwüle Sommer-
nacht« zuckt, und denkt sich seine Banden als »fackelschwingend«.

Werden in diesen beiden Gedichten Wein und Gift vermischt, so reicht in anderen der Wein allein aus, um der Anarchie Tür und Tor zu öffnen. *Über einem Grabe* schildert die Folgen:

Eine blasse Jagd: voran ein Zecher,
In der Faust den überfüllten Becher!
Wehnde Locken will der Buhle fassen,
Die entflatternd nicht sich haschen lassen,
Lustgestachelt rast er hinter jenen,
Ein verhülltes Mädchen folgt in Tränen.

Man vergleiche dieses Gedicht mit *Sonntags*, das eine ganz ähnliche Beschreibung enthält:

Nie hat sich eine Dirn im Flatterhaar,
Von rohen Buhlen durch den Wald gehetzt,
Vor deinen Spiegel keuchend hingesezt.
Nie hat ein unstet zuckend Fackelrot
Dir über deine kühle Stirn gelobt!

In *Angela* bricht Don Giulio »in den Weingarten des Lebens« (14,14) ein, und ein »klassisches Bacchusfest« entwickelt sich zum »centaurischen Mord und Totschlag« (14,28). Die bacchantische Entfaltung ist zerstörerisch; stets lodern die Fackeln gefährlich, stets entartet das Fest: so in *Jenatsch*, so auch in *Mönch*.

Der Greis in *Thespesius* weiß von ähnlichen schauerlichen Vorgängen zu berichten:

Hör an! Ein Jüngling, peitscht' ich rasend das Gespann.
Die Rosse flogen. Becher, Buhlen, Würfelspiel,
Wut, Zorn, vergossen Blut – verklagend Blut!

Das verklagende Blut leitet die Bekehrung ein (die allerdings hier eigens betont werden muß: »Nicht mit kleinem Kampf/Der Kampf ist groß!«). *Der trunkene Gott* schildert noch einmal das gleiche:

Goldne Schalen überschäumen,
Geister, die gebunden träumen,
Steigen auf in Zornesglut.

Die Bewunderung des Knaben:

Bacchus bist du, der belaubte –

wird sich in Schrecken verwandeln, als Alexander seinen Freund Kleitos wütend ersticht. »Ein herrenloser Becher« bleibt übrig, als Zeichen des ausgerasteten Festes (vgl. Wiesmann, S. 164), aber auch als ein Zeichen dafür, daß sich der Becher selbständig machte und gegen den Herrn erhob.

In *Hutten LVIII Herzog Ulrich* wird der vergossene Wein zum Blut:

Ich stieß ihn weg, daß er den Wein vergoß,
Der purpurn über seine Hände floß.
Mit roten Händen, wie im Walde dort
Von meines Veters Leiche, stürzt' er fort.

Angela Borgia empfindet es einmal, als Lucrezia Wein trinkt, »als trinke Lucrezia Menschenblut« (14,101). In *Hutten XLVI Schweizer und Landsknechte* entsteht im Rausch eine Schlägerei mit tödlichem Ausgang, und nicht viel anders droht es in *Engelberg* (IX, 35 f) zu verlaufen:

Es wird ein Tanz, erst halb verzagt,
Und dann ein wilderer gewagt.

Das schönste Mädchen ist hinreichend charakterisiert, als man erfährt, daß ihr »die schwarzen Haare flattern« – die beiden Jünglinge geraten in Streit, und erst das Dazwischenkommen der Mutter verhindert weiteres Blutvergießen. – König Heinrich von England stößt seinen Becher um, so daß der Wein auf das weiße Tischtuch fließt: »wie Blut in den Schnee« (*Heilige*; 13,125).

Am grausamsten entfaltet sich die wilde Leidenschaft in *Pentheus*, wo die Berauschtigkeit auch andere Höhen erreicht als in den meisten übrigen Bacchus-Gedichten:

Sie schreitet in bacchisch bevölkertem Raum,
Mit wehenden Haaren ein glühender Traum,
 Von Faunen umhüpft,
Um die Hüfte den Gürtel der Natter geknüpft.

Melodisch gewiegt und von Eppich umlaubt,
Ein flüsterndes, rücklings geworfenes Haupt –
 »Ich opfre mich dir,
Verzehre, Lyäus, was menschlich in mir!«

Die rasende Agave sagt dann auch, allem Menschlichen entfremdet:

»Ich bin die Bacchantin! Ich kenne dich nicht!«

Die Schule des Silen beschreibt einen anderen Bacchus: den unschuldigen Knaben, der sich »lieblich lauschend« ans Knie des Weisen schmiegt, und dessen »Götteraugen« nur »mildes Feuer« enthalten. Die Dialektik des Themas wird aber von dem Distichon *Vor einer Büste* eingefangen:

Bist du die träumende Bacche? Der Sterblichen
 lieblichste bist du!
Still in den Winkeln des Munds lächelt ein
 grausamer Zug.

Die Erkenntnis, daß die Leidenschaft verlockend und tödlich zugleich ist, zeigt (neben vielem anderen) die Strukturgleichheit der Symbolsphären – (auch erklärt sich von diesem Gedicht aus das Verhältnis Meyers zum Lächeln, in *Heilige*, und in *Mönch*,

wo sich die Grausamkeit Ezzelins langsam abzeichnet: »mit einem Zug um den Mund sozusagen-« (12,12)).

Unter den neun Musen ist es Thalia, die »lachend« und »in trunkner Lust« mordet (*Der Musensaal*) – und der Kranz von Eppich, den sie trägt, erinnert an den Kranz der Agave – oder an den Lorbeerkranz in *Der Tod und Frau Laura*: auch hier entfaltet sich das Leben, aber scheinbar nur, um »die Angst zu täuschen«; den jähen Abschluß bildet der Tod:

Sie steht bekränzt. Sie schaudert. Sie erleicht.

Gedichte wie *Das Heute* oder *Der Kamerad* enthalten ähnliche Bilder. In *Die toten Freunde* hat das Ich mit den jungen Leuten getrunken und dabei seine wirklichen Freunde vergessen; denn echte Lust und Liebe sind bei den Toten, die sich »ohne Neid« (*Der Reigen*) lieben können, und die zur Begleitung der Flöte sanft und harmonisch tanzen dürfen – derselben Flöte, die auch in *Das Ende des Festes* ertönt? Dieses Gedicht, das zu Meyers besten gehört, schildert – wie die Reife-Gedichte – eine Versöhnung mit dem Tod: das Fest klingt langsam ab und wird nicht gewaltsam unterbrochen.

Eine andere Art der Versöhnung enthalten Gedichte wie *Bacchus in Bünden* oder *Der Hengert*. Gegen die Leidenschaft half in *Engelberg* der Anblick der Mutter (auch in *Das Gemälde* bändigt sie die gefährlichen Kräfte), in *Der Hengert* setzt sich der Schluß (»Sterne über schwarzen Tannenbergen«) aus Elementen zusammen, die an die Mutter erinnern können (vgl. unten S. 32 f).

Schließlich gehören in denselben Kreis die Motive Föhn, Schwüle und Ernte; die Erntegedichte bilden eine Gruppe für sich. *Vor der Ernte* spricht von »Sichel«, »Föhn« und von einer »Schnitterin« (Der *Mond* als Todessymbol kommt außer in diesem Gedicht auch in *Mönch* vor; ferner in *Die Fei*. Er wird oft mit dem Silber verbunden, – in *Pescara* fällt Mondlicht auf das unheimliche Schachspielbild, und silbernes Licht kündigt in *Der Rappe des Komturs* das Unheil an). Auch Cäsar Borgia dachte an Sichel und Tod, und Klio, die Muse der Geschichte (*Der Triumphbogen*), bedient sich fleißig der Sichel. *Pescara* gleicht in seinem Tode einem jungen Schnitter. – In den Erntegedichten bricht ein Gewitter los (*Erntegewitter*):

Ein Blitz. Auf einer goldnen Garbe thront
 Noch unvertrieben eine frevle Maid,
 Der das gelöste Haar den Nacken peitscht.
 Sie hebt das volle Glas mit nacktem Arm,
 Als brächte sie's der Glut, die sie umflammt.

Hier sind fast alle Elemente der bacchantischen Entfaltung beisammen: Blitz (und damit auch Schwüle), Flatterhaar, Becher. Daher weiß *Schnitterlied* auch um die ständige Bedrohung »von donnernden dunkeln Gewittern«:

Von Garbe zu Garbe
 Ist Raum für den Tod –
 Wie schwellen die Lippen des Lebens so rot!

– was später entwickelt wird, als der Tanz angefangen hat:

Von Munde zu Munde
 Ist Raum für den Tod –

Bacchus, Eros, Tod gehen eine enge Verbindung ein.

In *Die wunderbare Rede* gibt es »schwüle Blicke, die wie Fackeln lohn« – und diese Spannung bildet den Hintergrund für die Vision des Untergangs. Der Föhn »drückt« den Ritter Hutten (*XXXVIII Der Pilger*), »er [der Föhn] atmet schwer und schwül«, und das Gewitter bricht im folgenden Gedicht (*Die Mahlzeit*) los: mit ihm verknüpft sind die unheimliche, überspannte Leidenschaft des Gastes Loyola, seine Schwärmerei und sein Fanatismus, der an Moncada (*Pescara*), aber auch an Ippolito (*Angela*) erinnert. Auch in den Novellen drückt die schwüle Luft und ruft bisher gebändigte Leidenschaften aus dem Schlaf (siehe die Novellenkapitel).

Sonntags versuchte, dem wüsten Treiben Einhalt zu gebieten, allerdings ohne künstlerischen Erfolg, denn das Ich mußte sich als Polizist gebärden und konnte nur verdrängen, nicht überwinden oder versöhnen. Ein anderer Versuch wäre, die eventuellen Gegenkräfte herbeizurufen. In *einer Sturmnacht* erzählt davon. Auch hier »bläst der Föhn« aber

In Sturmespausen klingt das Friedelied
 Aus einer fernen, fernen Seligkeit.

Diese wird auf Erden oft durch die *Ampel* vertreten, so auch hier:

Und wann die Decke bebt, die Diele bangt,
Bewegt sie sich gemach in sachtem Schwung.

– und die Betrachtung dieser Ampel gibt Anlaß, an eine andere zu denken, »die einst geglommen für ein nächtlich Paar«, für Nikodemus und Jesus.

Die Ampel ist ein Teil des heiligen Feuers: Pescara spricht von der »strahlenden Ampel des Geistes« (13,253), und seine Frau dichtet oft »bei der keuschen Ampel« (13,160). Die Ampel ist das richtige Liebesflämmchen (vgl. das Gedicht dieses Namens), sie leuchtet vertraulich in *Die Fei* und bildet den Gegensatz zu den unheimlichen Erlebnissen des Ritters (und sie scheint erst nach seinem Bekenntnis). In *Galaswinte* springt sie »in Scherben«, und die „zarte“ und unglückliche Fürstin „weint im Dunkel“, in *Jenatsch* stürzt die Ampel zu Boden, als Lucia erschossen wird, und wenig später lodert eine Flamme im Haus und ein »Rachebrand« in *Jenatsch*. Milton dagegen dichtet »neben/ Der müden Ampel«, und seine Dichtung wird den Lärm der Gasse überdauern. Ein ganzes Gedicht schließlich trägt den Titel *Die Ampel*: diese wird dem Dichter von der Muse geschenkt und begegnet ihm später in der Wirklichkeit in der Hand der Geliebten. Die Ampel ist der Gegensatz zur Fackel oder Flamme und spielt in dieser Symbolsphäre etwa die gleiche Rolle wie der Brunnen oder die Quelle in der Wassersymbolik: gebändigte und vertraute Kraft. Daher ist sie auch ein Geschenk der apollinischen Mächte (der Muse), nicht der dionysischen. Was die Fackeln bedeuten, wird u.a. in *Amulett* und in *Jenatsch* klar (vgl. unten S. 45 u. 56). – Selbstverständlich kann die Fackel auch positive Bedeutung haben, so etwa in *Mönch*, wo von der »Lebensfackel« die Rede ist (12,22) – entscheidend ist eben der Charakter des Lichts, das diese Fackel verbreitet: hier ist es ein »Flämmchen« (12,22), also Ampellicht.

Im Walde

Im Werk Meyers steht der Wald gewöhnlich für die Möglichkeit der Flucht, nicht für die der (Er)lösung. Idyllisch ist der Wald in *Sonntags*:

Ich liebe, Nympe, deine keusche Flut,
Die kühl im allertiefsten Walde ruht

– und diese Waldeinsamkeit wird von bacchantischen, unkeuschen Einbrüchen bedroht: »Ein Gassenhauer, liederlich gejojht« wird mit der Nympe konfrontiert, das Ich wendet das gefährliche Treiben von dem See ab und kann am Ende als Hüter – und Aufpasser! – seiner Idylle befriedigt feststellen:

Du bliebst in deinem blauen Kleide rein –

Unterwegs hat er seiner Nympe einen bedeutsamen Rat erteilt:

Verbirg dich tiefer in den Wald hinein!

– denn nur dort herrscht völlige, ungestörte Ruhe. Heilig ist das Dunkel, so auch in *Das Heiligtum*, wo allerdings die Heiligkeit des Waldes als Aberglaube entlarvt wird. Die Dämonie der keltischen Kultstätte wird von den Römern überwunden, eine Aufklärung bahnt sich – buchstäblich – ihren Weg. Beachtenswert ist jedoch, daß diese Entwicklung sich eher in der Geschichte als im Privaten als positiv auffassen läßt; das historische Gedicht darf viel »fortschrittlicher« sein als das private *Sonntags*, weil sich im letzteren die gefährlichen Seiten des Neuen und Unbekannten deutlicher zu erkennen geben. Was in *Das Heiligtum* Cäsar heißt, wird in *Sonntags* »Gassenhauer« genannt. Cäsar überwindet den Aberglauben, die Gegenwart aber vertreibt die Seele in den Wald.

In *Burg Fragmirnichtnach* darf die Neugier des Fremden nicht befriedigt werden; eine Aufklärung würde die mystischen und dunklen Zusammenhänge zerstören. Während in *Das Heiligtum* das Licht die »Riesentrümmer überströmt«, flüchtet sich das Ich in *Der Lieblingsbaum* vor dem Licht, das Leben und auch Tod bedeutet:

Aber haschen soll mich nicht
Stygisches Gesinde,
Weichen werd ich aus dem Licht
Unter deine Rinde.

Und im Baume selbst sieht es idyllisch aus:

»In meinem Baum – ist lauter Traum . . .«
(*Die Dryas*)

– und zwar ein süßer, viel süßer als die unbeständige Liebe in der Welt. Die Biene empört sich:

Ich sah's, wie sie sich küßten!

– und die Dryas stirbt. Die Entfaltung des Leben bedeutet Untreue gegenüber der Idylle; wohl sehnt sich die Dryas nach dem Leben draußen, aber ihre Tragödie wird verschleiert, weil sie in sentimentalem Lichte gesehen wird. In *Schwarzschattende Kastanie* besteht eine persönliche Verbindung zwischen dem Ich und dem Baum, und das gleiche ist in *Der Lieblingsbaum* wie auch in *Der verwundete Baum* und *Jetzt rede du!* der Fall:

In *Der verwundete Baum* wird eine Art Identität von Menschenleben und organischem Wachstum der Natur hergestellt:

Ich traue: Beiden geht es nicht ans Leben!

– in *Jetzt rede du!* sucht dagegen der verletzte Mensch seine verlorene Harmonie im Wald, bei dem »dunkeln Hort«:

Jetzt rede du! Ich lasse dir das Wort!

Verstummt ist Klag und Jubel. Ich will lauschen.

Nicht nur will das Ich – wie in *Ein Lied Chastelards* – dem Wald seinen Schmerz klagen, sondern es hofft auch auf die erlösende Antwort.

Chastelards Lied zeugt von dem Zusammenhang zwischen der unmöglichen Liebe und der Flucht in den Wald: er wagt seine Liebe nicht auszusprechen.

Ich will's den dunkeln Eichen klagen –.

Auf ähnliche Weise flieht das betrogene Mädchen »den harten Tag und sucht das Dunkel« (*Das bittere Trünglein*) wenn auch der Ton in diesem Gedicht weniger mitleidend und traurig ist als im Lied Chastelards.

In »unserm Tannenwinkel« wird das Herz begraben (*Das begrabene Herz*), und es sucht sein früheres Glück im Walde (*Stapfen*). Doch nicht allein frühes Glück verbirgt sich dort, sondern die vergessenen Möglichkeiten überhaupt: »Meiner Jugend Wanderbild« begegnet dem Ich auf Waldwegen (*Wanderfüße*), aber als schöne Erinnerung ohne Verbindlichkeit. Unverbindlich bleibt eingestandenermaßen auch die Erlösung »im Waldesraum« (*Die Lautenstimmer*); sie ist ein »hübscher« Traum.

Das gehetzte Wild flieht in den Wald (*Abendrot im Walde*), das junge Mädchen, dem ein ähnliches Schicksal droht, ebenfalls (*Die Rehe, Weihgeschenk*).

Wie ein Reh, dem Wald entronnen,

nähert sich die junggebliebene Tote in *Weihgeschenk* dem Brunnen und sieht im Wasser ihr eigenes Bild und die Nichtigkeit alles Lebens:

Ohne Glauben an das Glück,
Flohst ins Dunkel du zurück!

[...]

Nie hat dich ein Arm umschlossen,
Liebe hast du nie genossen

heißt es, und das ist zwar traurig, aber dennoch die Basis des Gedichts. Die Blüte kann süß, das Mädchen jung bleiben, weil der Tod die Zeitlichkeit aufhebt.

Weniger unverbindlich als die Begegnung mit der Jugend »Wanderbild« ist das Gedicht *Begegnung*; hier wird versucht, aus einer Begegnung im Walde eine wirkliche Konfrontation zu machen, die Selbsterkenntnis bahnt sich ihren Weg, kommt aber zu spät: erst als die Erscheinung wieder verschwunden ist, errät das Ich ihren Namen: seinen eigenen. Dennoch haben sich Vergangenheit und Gegenwart einen kurzen Augenblick getroffen – nur gleitet das Bild der Jugend doch noch ins Sentimentale ab. Die Benennung der Erscheinung wäre wie im Märchen die Erlösung gewesen, aber sie blieb vielleicht deswegen unmöglich, weil der Reiter ein sentimentales Bild des Älteren bleibt:

Der jungen Augen wilde Kraft,
Des Mundes Trotz und herbes Schweigen,
Ein Zug von Traum und Leidenschaft
Berührte mich so tief und eigen.

Wie sehr die Waldsymbolik ein integrierter Bestandteil der Meyerschen Symbolwelt ist, läßt sich auch noch entwicklungsgeschichtlich belegen (vgl. Henel): *Stapfen* hieß früher *Waldweg* (Wege S. 57), *Die Lautenstimmer* trug den Titel *Waldtraum*, und schließlich gab es einen gemeinsamen Titel für *Sonntags, Stapfen* und *Jetzt rede du! Im Walde*.

Die Sterne

Diese können erlösend sein, aber auch bedrückend wirken als Erinnerung an das Unveränderliche. Sie verheißen eine ewige Beständigkeit und drohen mit einer endlosen Starre: die Sterne sind in *Schwüle* die einzige Hoffnung, die auch am Ende durchbricht, in *Mönch* gehört die Astrologie Ezzelins mit zu seiner Grausamkeit »Schicksal und Sternguckerei und Beschwörungen und Verschwörungen und Enthauptungen« (12,20), schreit der sterbende Vicedomini.

Im Gedicht *Unter den Sternen* werden diese gegen das mühsame irdische Leben ausgespielt:

Die ewgen Lichter fangen an zu funkeln,
Die heiligen Gesetze werden sichtbar.
Das Kampfgeschrei verstummt. Der Tag ist richtbar.

In diesem Gedicht herrscht strenger Dualismus: die Erde und der Himmel sind gänzlich getrennt, die Gesetze der Erde – die der Konkurrenz – sind denen des Himmels schroff entgegengesetzt. Daher zeigt sich der Stern auch selten genug als Begleiter einer irdischen Harmonie; meist wird er als Helfer gegen irdische Mühsal angerufen – oder als Zeuge einer schönen Erinnerung, ewiges Pfand eines verlorenen Glücks.

Daß die Sterne das höchste Maß von richtiger Liebe symbolisieren, wird nirgends deutlicher als in *Angela*: Strozzi ist der Leidenschaft ausgeliefert und redet »nicht anders, als wäre er trunken« (14,107), das Liebesduett Angelas und Giulios erhält dagegen den allerschönsten Hintergrund: »Heute war das Innere des Turmes dunkel. Von außen aber war er überglänzt von den hohen Sternbildern« (14,124) – und Giulio nennt in seinem Teil des Duetts Angela einen »Stern« (14,125).

Die Sterne spielen »naturgemäß« in dem *Liebe*-Abschnitt der Gedichtsammlung eine große Rolle. Wie der Abendstern entschwindet auch die Liebe (*Hesperos*), bleibt aber als Erinnerung, immateriell, »aus der blassen Luft entglommen«; der Stern bleibt als Garant eines entspannten Verhältnisses zur Mutter, das zu ihren Lebzeiten nicht möglich gewesen war. Die Sterne in *Schwüle* könnten demnach solche der Harmonie zwischen Oben und Unten

sein, nicht nur solche der Rettung von der Wassergruft. Der Stern symbolisiert eine Liebe, die versöhnt, und wird mit der Mutter parallelisiert:

Freundlich zitternd gehst du nieder . . .
Mutter, Mutter, komme *wieder!*

was nicht heißt, daß der Stern die Mutter wäre, sondern vielmehr, daß beide zum Bereich der Liebe gehören. Ohne Versöhnung mit der Vergangenheit gibt es auch keine Hoffnung auf eine Zukunft (wie zu Anfang von *Schwüle*). In *Schwüle* ist die Vergangenheit eine Bindung, in *Hesperos* ein Verlust.

In *Weihgeschenk* werden Augen mit Sternen verglichen, wie auch sonst sehr oft in der Dichtung Meyers; die Augen spielen eine große Rolle als Verräter der Person: sämtliche Gestalten in den Novellen (von dem Fechtmeister und Gasparde in der ersten bis zu Angela und Giulio in der letzten Novelle) sind durch ihren Blick charakterisiert. Die liebenden Augen sind die, welche den Sternen ähneln:

Braune, schwermutvolle Augen,
Öffnet euch ein letztes Mal!
[. . .]
O wie hatt' ich euch so gerne,
Traute, träumerische Sterne –

Die Liebe hat sich entwickelt; nicht die Mutter sondern das Mädchen steht jetzt im Vordergrund.

Ihr Heim enthält die Zeilen:

Und den Stern der Liebe sah ich eilen
Dort zum dunkelscharfen Bergesrand,
Auf dem schlanken Giebel blitzend weilen
Wie ein zitternd Feuer, eh er schwand.

Diesmal aber hinterläßt der Stern »ein Zeichen«,

Wann er über meinem Glücke stand.

Doch keiner versteht den Hinweis des Sternes, bevor die Zeit reif wird, sagt die folgende Strophe. Der Stern ist die ewige Perspektive der Liebe, die aber erst klar wird, wenn das »Kampfgeschrei« verstummt:

Je näher dem Gestirn, das ewig ruht,
Um desto reiner wird die Liebesglut.

heißt es in *Hutten XLIX Nachtgespräch*. Nur in dem kurzen Augenblick des Zusammentreffens des Sterns mit dieser Welt lodert die Liebe auf, dann ist der Stern schon verschwunden; *Hesperos* und *Ihr Heim* enthalten beide dieses Bild des schwindenden Sternes, der kurz den Bergeshang oder den Giebel berührt, und das gleiche Motiv findet sich in *Hirtenfeuer*:

Einen Augenblick im Sinken
Ruht er auf dem Bergeshang.

(Vgl. auch etwa *Kurze Freude*, Kempfer, S. 49).

Nur in diesem Augenblick hat das Ich des Gefühl, als wäre der Stern »immer nah«; er ist aber flüchtig wie die Frau. – *Dämmergang* variiert das Thema noch einmal.

Als Liebe zur Mutter, Versöhnung mit der Vergangenheit tritt der Stern auch in *Hutten XX Jacta est alea* auf:

Mein Mütterlein, behalt mich lieb und gern!
Bleib du mir milde wie der Abendstern!

aber auch hier ist der Wunsch von dem Abschied nicht zu trennen.

Verheißungsvoll sind sie Sterne schließlich etwa in *Die Rehe*, wo sie leuchtend aufsteigen – und in *Amulett*, wo Gasparde ihre schönen Augen auf einen Stern richtet, als ihr das Treiben in der Laurentiuskapelle zu bunt wird (11,36).

In *Hutten XXV Astrologie* sind die Sterne indessen mehrdeutig. Hutten dachte sich die Sterne »tröstlich allezeit«, sie können jedoch auch »arge Zwingherrn« sein. Die Macht der Sterne wird bei Meyer oft diskutiert: Hans der Armbruster erzählt (*Heilige*) von der spanischen Astrologie, Ezzelin ist (*Mönch*) der Astrologie verfallen, und Germano und Ascanio diskutieren »ein neues seltsames Sternbild« (12,39); auch bei dem Besuch Wallensteins bei Gustav Adolf (*Page*) ist von der Macht der Sterne die Rede. Diese Art von Sterngläubigkeit wird von Hutten, der die Erde festhalten will, abgelehnt:

Du bist ein Feind von jeder Tyrannei,
Und deine Sünden auch begingst du frei!

Wer den Wandel der Sterne als für das Leben auf Erden entscheidend sehen will, überschreitet die Trennungslinie zwischen Diesseits und Jenseits und pervertiert das Leben nicht weniger als der, welcher seinen Stern verliert (Astorre). Der Zusammenhang zwischen dem Lauf der Sterne (dem Schicksal) und der realen persönlichen Geschichte wird von Hutten als dämonisch aufgefaßt: der Glaube an die Sterne schließt jede menschliche Individuation aus, und Meyer präzisiert in dem Gedicht *Mein Stern* sehr deutlich, daß sein eigener Stern Glaube anders aussieht als der eines Ezzelin:

Oft in meinem Abendwandel hefte
 Ich auf einen schönen Stern den Blick,
 Zwar sein Zeichen hat besondere Kräfte,
 Doch bestimmt und zwingt er kein Geschick.

Nicht geheime Winke will er geben,
 Er ist wahr und rein und ohne Trug,
 Er beseliget und stärkt das Leben
 Mit der tiefsten Sehnsucht stillem Zug.

Nicht versteht er Gottes dunkeln Willen,
 Noch der Dinge letzten ewgen Grund,
 Wunden heilt er, Schmerzen kann er stillen
 Wie das Wort aus eines Freundes Mund.

In die Bangnis, die Bedrängnis funkelt
 Er mit seinem hellsten Strahle gern,
 Und je mehr die Erde mählich dunkelt,
 Desto näher, stärker brennt mein Stern.

Holder! Einen Namen wirst du tragen,
 Aber diesen wissen will ich nicht,
 Keinen Weisen werd ich darum fragen,
 Du mein tröstliches, mein treues Licht!

Der Stern kann die Sehnsucht nach dem Ewigen erwecken, jedoch nicht das Leben beherrschen; er ist Hoffnung – als Idee, nicht als konkrete Erwartung. »Ein süßer Stern der Hoffnung«

steigt für Don Giulio auf (14,118) – und umgekehrt träumt er vor seiner Blendung, daß ihn »tiefe Finsternis, dunkler als die schwärzeste sternlose Nacht« (14,35) umgibt. Auch Hutten weiß von »Leidensnächten ohne Stern« (*LXVII Ein christliches Sprüchlein*), während er in *Nachtgespräch* (*XLIX*) in den Sternen einen höheren Sinn entdeckt:

Mit höhern Welten bringt uns unser Gang
In einen leuchtenden Zusammenhang.

Auch hier wird indessen Distanz gewahrt; man kann den Gang der Erde nicht aus den Sternen lesen; »Der Sterne mildes Schweigen« ermöglicht (in *Über einem Grabe*) die Vorstellung von dem Leben des toten Jünglings, nicht die Erkenntnis, wie es eigentlich gewesen ist.

Schützend sind die Sterne in *Abendwolke*, wo das Segeln der Wolke »in leisem Sterngefunkel« das Ruhen der Boote ermöglicht: »Die Ruder sind entschlafen« und brauchen auch nicht betätigt zu werden, weil die Sterne Wache halten; der Schein der Sterne bildet einen sehr sanften Übergang zum Tod im Gedicht *Das Glöcklein*. – *Schutzgeister* sind (im Gedicht dieses Namens) Goethe und Schiller, die mit Sternen verglichen werden, und in *Der Botenlauf* verkünden die Sterne den Sieg. Nicht anders geht es in *Nächtliche Fahrt*: »Unendlich brach hervor der Sterne Heer« – und erst dann meldet sich »die Tochter Zeus'« und ruft mit Telemachos den Himmel an.

Die Berge

Zu den größten Gegensätzen in der Meyerschen Symbolwelt gehört der zwischen dem schwülen Sumpf und den hohen Bergen; das dritte Kapitel des *Pescara* beginnt mit einem Vergleich und verkündet damit bereits vor aller Aufklärung den Ausgang der Novelle: »An einem Fenster, dessen Blick über die Türme von Novara und eine schwül dampfende Ebene hinweg die noch morgenklaren Schneespitzen des Monte Rosa erreichte, saß Pescara und arbeitete an dem Entwurfe des Feldplanes, der das Heer des Kaisers nach Mailand führen sollte« (13,195). Auch das Gedicht *Schweizer und Landsknechte* (*Hutten XLVI*) weiß von dem Gegensatz:

Rings Pfuhl und Wall. Das Fieber hauchte schwül.
Am Seelisberge, dacht ich, weht es kühl.

Die Berge verheißen die Erlösung von der drückenden Materie und den Aufstieg zur Harmonie; aber diese Erlösung ist eine sehr einsame Angelegenheit:

Was schaffst du noch unten im Menschgewühl?
Hier oben ist's einsam! Hier oben ist's kühl!

(*Das weiße Spitzchen*)

Menschengewühl ist das gleiche, das in *Am Himmelstor* und *Unter den Sternen* »Staub«, in der Frühfassung von *Eingelegte Ruder* »des Markts Gewinn und Beute«, in *Camoëns* das »Meer des Lebens« usw. genannt wurde. Die Berge sind ewig wie die Sterne, aber sie sind erreichbar, und sei es erst im Tode. – Sie gehören nicht zum Himmel: weder in *Engelberg*, noch in *Göttermahl* – denn dort »blaut« der reine Horizont

Unverwundet von der Firne Schärfen –

noch in *Sonntags*:

Du spiegelst weder Stadt noch Firneschnee,
Den Himmel schimmerst du, mein kleiner See!

Aber ewig sind die Berge dennoch:

Ewige Gebirge schauen groß
In der stillen Kammer Dämmerlicht,
Stehen vor dem kühnen Angesicht
Wie die Wahrheit scharf und schleierlos.

(*Der tote Hutten*, nach Frey S. 223)

Die Firne verbreiten

Das große stille Leuchten
(*Firnelicht*)

(– und hier wird die Dichtung klassifiziert: als kleines stilles Leuchten: die guten Eigenschaften der Dichtung sind die, welche sie mit den Bergen gemein hat), und in *Noch einmal* wird ausgerufen:

O Atem der Berge, beglückender Hauch!

Es sind also stets die immateriellen Aspekte der Berge, die eine Harmonie verheißen: der Glanz, die Luft – und auch die Bläue (Blau ist überhaupt eine sehr positive Farbe, blau ist z. B. der kaiserliche Mantel in *Richterin*; vgl. auch Gedichte wie *Kaiser Sigmunds Ende* («Licht und lauter Bläue»), *Epilog* oder *Heilige Bläue* (1896, Kempter, S. 5)), so wie es in der Bacchus-Symbolik die Blüte und nicht die Ernte war, die ein Gleichgewicht garantierte. Wird der Berg zum Felsmassiv, sieht er ganz anders aus, so etwa in einigen »Stern«-Gedichten, in *Clara* (vgl. unten S. 89), in *Schwüle* («Bleich das Leben! Bleich der Felsenhang!«), in *Die Felswand* («Feindselig, wildzerrissen steigt die Felswand.«) und in *Pentheus* (Es dämmert empor / Ein Fels ohne Pfad, ein Weg ohne Tor«).

Das fehlende Tor bedeutet den Tod; die Felswand wird erst dann »gastlich«, als oben »ein Tor mit blauer Füllung« erscheint, als »Licht und Höhe« sichtbar werden.

Engelberg wurde ins Mittelalter und in die Berge verlegt. Zu dem Brief an Haessel über die mittelalterliche Psyche (vgl. oben S. 5) gesellt sich ein anderer, an Friedrich von Wyß gerichteter, der die Bedeutung der Landschaft hervorhebt – »Die Charaktere durften bei dem Vorwiegen des Landschaftlichen nur angedeutet werden« (31.VIII.1872). In *Engelberg* ist der Hintergrund keine »Zeit des Zerfalles, wo die Persönlichkeit alles ist« (*Angela*; 14,44), sondern eine ruhige Zeit, und auch die Gegend ist ruhig; das »Kampfgeschrei« ist hier nicht Gesetz.

Ich atmet' eilig, wie auf Raub,
Der Märkte Dunst, der Städte Staub.
Ich sah den Kampf. Was sagest du,
Mein reines Firnelicht, dazu,
Du großes stilles Leuchten?

– so wird in *Firnelicht* gefragt (vgl. *Am Himmelstor, Auf dem See* 2). Der Ausdruck »wie auf Raub« läßt ahnen, daß alles schon entschieden wurde; das Hochgebirge ist die eigentliche Heimat, aus der man sich nur ungern und nicht für lange Zeit entfernt. Es ist daher auch kein bloßer Gegensatz zum »Staub«, sondern höchste Instanz: »Was sagest du [...] dazu?«

Distanz und Kühle sind aber notwendig, um ganz in den Ber-

gen leben zu können. *Schneewittchen* führt (im Gedicht dieses Namens) »mit kühler Brust« den Haushalt der Zwerge, ohne alle Leidenschaft, und der Berg in *Das weiße Spitzchen* hat eine Moosbank zu seinen Füßen, von der es »zum ewigen Schnee nicht mehr weit« ist, d.h. zum Tod – das gleiche Bild findet sich in *Hutten XXII Der Komtur*: die Insel, auf der der Ritter stirbt, liegt

[...] weiter oben, wo sich biegt der See
Und nah und näher tritt der ewge Schnee.

Weniger todesnah ist die Einsamkeit in *Himmelsnähe*:

Ich bin allein auf meinem Felsenriff
Und ich empfinde, daß Gott bei mir sei.

In *Fiebernacht* muß der Kranke es dulden, daß ihn der Berg wegen seines Engagements im Leben tadelt; früher war es anders: der junge Wanderer kannte keine Vorsicht,

Doch mir gefiel der Kühne und der Blinde,
Und Sorge trug ich dir als einem Kinde –
Jetzt, lieber Herr, bist leidlich du vernünftig,
Hast Weib und Hof, bist in der Gilde zünftig,
Verlaß dich nicht auf meine Flügel künftig!

Nur wer sich der Einsamkeit hingibt, wird von ihr auch gerettet werden, vgl. etwa *Der Kamerad*:

Oder wann ich im Gebirg verirrt war,
Hangend über schwindelnd tiefem Abgrund,
Sprach er: »Blick mir in das Auge ruhig!«
Und ich tat es, und ich ward gerettet. –

Dieser Kamerad ist der Tod, der in den Bergen ein vertrauter Freund ist, den man aber verdrängen möchte, als endlich das Leben anfängt, »glühend warm mit unbekannter Fülle«. Man kann sich von dem Leben so sehr einfangen lassen, daß man das Rufen der Firne unwillig abweist:

So komm ich denn morgen! Nun laß mich in Ruh!
Erst schließ ich die Bücher, die Schreine noch zu!
(*Das weiße Spitzchen*)

Leise ertönt aber ein »Herdegeläut«, das seinen religiösen Ursprung nicht verleugnen kann. Die Glocken rufen die Seele zu ihrer ewigen Ruhe, so auch in *Das Glöcklein*:

Das Glöcklein! Wieder! Hörst du's? Gute Nacht . . .

– das ist der »Pilgerruf der Abendglocke«, wie er in *Der Kamerad* beschrieben wird.

Der Tod haust in den Bergen, in zweierlei Gestalt: als ver-söhnender Übergang und als jäher, triumphierender Untergang, als Tod auf dem Höhepunkt des Lebens. In *Noch einmal* wird diese letztgenannte Art des Todes angerufen:

Zu Tale zu steigen, das wäre mir Schmerz –
Entsende, du Schütze, entsende das Erz!
Jetzt bin ich ein Seliger! Triff mich ins Herz!

Das Licht spielt wieder die entscheidende Rolle: »Der Himmel, er öffnet sich innig und lebt«, und das gleiche Licht erglänzt auch in *Spiel* und in *Hutten LXX Scheiden im Licht*:

Erlege mich mit deinem ersten Pfeil!

Ruhiger ist der Tod in *Die Bank des Alten*, das an *Kaiser Friedrich der Zweite* erinnert:

[. . .] Vor einer Hütte saß allein
Ein alter Mann, von seiner Kraft verlassen,
Und schaute feiernd auf den Firneschein.

Wieder ist das Licht wesentlich, wie auch die blaue Farbe:

Zuweilen, in die Hand gelegt die Stirne,
Seh ich den Himmel jenes Tales blaun,
Den Müden seh ich wieder auf die Firne,
Die nahen, selig klaren Firne schau.

Diese Vision wird dann auf das eigene Leben angewandt; auch das Ich dieses Gedichts wird eines Tages die Bank aufsuchen, um im Licht zu sterben.

Die Berge sind sozusagen das Essentielle. Man wird in ihrer Umgebung ein anderer, vgl. *Nach der ersten Bergfahrt*:

Deine Stimme wurde voller, die das Echo wachgerufen,
 In dem klaren Herdgeläute wurde deine Stimme heller,
 Deine wegeskundgen Blicke kreisen rascher, streifen
schneller,
 Deine Lippen wurden stiller, edler wurde deine Stirne,
 Und dein Auge, großgeöffnet, es betrachtet noch die Firne.

Hutten kann auch feststellen (*XLIV Der Schaffner*):

Natur ist in den Hochgebirgen stark,
 Und ihre Lüfte stählern Herz und Mark.

– In den Höhen läßt sich das Leben als Ganzheit erleben, wie in *Engelberg*. Nicht, daß es keine traurigen Momente gäbe, nur: das Wissen um die ewige Ordnung des Ganzen, um den Sinn des Lebens geht nie verloren. Die Erlebnisse eines größeren Zusammenhangs können persönlich wie überpersönlich sein; privat sind sie in *Noch einmal, Reisephantasie* und *Der Reisebecher*, geschichtlich etwa in *Die alte Brücke, Der Kaiser und das Fräulein, Der Rheinborn* und *Alte Schrift*. In der Luft der Berge lassen sich jedoch stets nur Vergangenheit oder Zukunft erleben, während die Brutalität der Gegenwart unten bleibt.

Nicht ganz ohne Bedeutung ist ein Vergleich mit der Privatperson C. F. Meyer. Während die Wald-Symbolik stets einen etwas gezwungenen Charakter behält, erwächst die Bergsymbolik deutlich aus einem tiefen Erlebnis des Motivs (ohne daß jetzt eine einzelne Begebenheit als entscheidend angesehen werden sollte). An Friedrich v. Wyß schreibt Meyer (27.VII.1866) aus Silvaplana: »Hier ist es so schön und so stille und so kühl, daß man die Räthsel des Daseins vergißt und sich an die klare Offenbarung der Schönheit hält« –. Am 7.IX. 1867 heißt es (an denselben): »Wer kann es beschreiben: das Lärchendunkel, das eifrige Strömen der Bergwasser, das große stille Leuchten der Schneeberge?« – und 22.VI.1891: »Es freut mich, daß Du wieder *Berge* und *Seen* besuchen kannst«. Haessel gegenüber erwähnt Meyer (5.VIII. 1866) »die herrliche Inspiration der Hochlandschaft und der Alpenluft«, und an Rodenberg schreibt er 19.VII. 1890: »Die Schönheit der Berge hat mich wieder ganz bezaubert und auch die Luft ist noch die alte«. Kein Wunder, daß Meyer sich nach seinem Wagenunfall 1879 jahrelang den Bergen fernhielt; ein un-

heimliches Erlebnis mußte in dieser sonst so harmonischen Umgebung besonders unheimlich sein.

Das Religiöse betonen sehr stark zwei Gedichte, *Hussens Kerker* und *Ein Pilgrim*.

Hussens Kerker vereint, wie schon erwähnt, viele verschiedene Symbolsphären in sich; die himmlische Hoffnung der Segel verbindet sich mit derjenigen der Firne:

Das Fensterkreuz von Eisen
Blickt auf die frische Flut,
Und zwischen seinen Stäben
Seh ich ein Segel schweben,
Darob im Blau die Firne ruht.

Und die Interpretation des ganzen Erlebnis folgt:

Es ist die Zeit zu feiern!
Es kommt die große Ruh!
Dort lenkt ein Zug von Reihern
Dem ewgen Lenze zu, –

Im Ausdruck »ewger Lenze« klingt noch einmal das Motiv der Befreiung durch. Wie der Pfeil der Sonne das Eis traf und es schmelzen ließ (*Engelberg*) – aber auch den Tod bedeutete (*Hutten LXX Scheiden im Licht*), so wird der Lenze hier zur Befreiung aus dem Winter des Lebens. Der ewige Schnee weist auch in *Ein Pilgrim* auf die Befreiung hin: das Boot des »Pilgerims und Wandersmanns« nähert sich der sanften Erlösung:

Auf lichter Tiefe trug das Boot mich hin
Entgegen meinem ewgen stillen Schnee
Mit einer andern lieben Pilgerin –

Alles Dämonische scheint hier überwunden, die Tiefe ist licht, und das Boot gleitet leicht. Bezeichnend ist, daß der Schnee in Verbindung mit der anderen Pilgerin, der Schwester, auftritt, während »Weib und Kind an meinem eignen Herd« letzten Endes nur zum »Wandersmann« gehören. Die himmlische Liebe bleibt die, welche keine Verpflichtungen im Irdischen eingeht.

ENTWICKLUNG

Das Amulett (1873)

Über die Unvollkommenheit der ersten Novelle Meyers, ihre Abhängigkeit von *Mérimées* »Chronique du règne de Charles IX« und ihre geringere Qualität im Vergleich mit dem Vorbild herrscht allgemeine Einigkeit. Dennoch sind die Grundelemente der Problematik Meyers schon hier wenn auch nicht voll, so doch sicher mehr als halb entfaltet; bereits in dieser Novelle entflammt der Kampf zwischen Ordnung und Anarchie in voller Stärke. Der geschichtliche Schauplatz ist zentral, die Bartholomäusnacht wird zum eindrucksvollen Symbol der radikalen Spaltung. Wenn Gott nicht mehr unumstritten ist, ermorden sich die Menschen, »weil sie nicht einig sind über den richtigen Weg zur Seligkeit« (11,63). Gerade die Suche nach dem ewigen Heil schlägt jetzt ins größte Unheil, ins Massaker um; aus Glaube ist Fanatismus geworden. Der höchste Wert ist zerfallen und hat damit auch seine Stellung als höchster verloren; die Nationalität ist zum obersten Begriff geworden und an die Stelle der Religion getreten. »Werden wir denn nie lernen, daß sich die Gewissen nicht meistern lassen und daß ein Protestant sein Vaterland so glühend lieben, so mutig verteidigen und seinen Gesetzen so gehorsam sein kann wie ein Katholik!« klagt der Rat Chatillon (11,20) – ohne freilich dabei die Worte des Admirals Coligny voraussehen zu können, die keine besonders glühende Liebe zum Vaterland verraten: – »ich will nicht, daß auch du unseres Volkes Sünden mitbüßest. Wir bezahlen, was unsere Väter verschuldet haben. Du aber sollst [...] auf deutscher Erde ein frommes und ruhiges Leben führen« (11,55). Und der Hauptmann Pfyffer, der »nicht nur als ausgezeichnete Soldat, sondern auch als fanatischer Katholik berühmt

war« (11,41), sagt während der Internierung Schadaus im Louvre: »Die Heiligen mögen mir's verzeihen, daß ich einem Hugenotten das Leben rette – aber einen Landsmann und Bürger von Bern dürfen wir von diesen verfluchten Franzosen auch nicht abschlachten lassen« (11,60). – Kein Wunder, daß Schadau von Paris »den Eindruck des Schwankenden, Ungleichartigen, der sich widersprechenden und mit einander ringenden Elemente« empfängt (11,42). Selbst wird er auch nicht diesem Zwiespalt der Gefühle entgehen: »Sein Aberglaube war verwerflich, aber seine Freundestreue hatte mir das Leben gerettet,« sagt er über Boccard nach dem erfolgreichen Duell mit dem Grafen Guiche (11,48).

In diesem Paris kämpfen Ordnung und Anarchie, Protestantismus und Katholizismus, miteinander. »Ist der Zweikampf schon an sich eine Tat, die kein Christ ohne zwingende Gründe auf sein Gewissen laden soll, so wird er in diesen Tagen, wo ein ins Pulverfaß springender Funke uns alle verderben kann, zum Verbrechen an unseren Glaubensgenossen und am Vaterlande« (11,49) ruft Admiral Coligny, der »wie ein Richter in Israel« (11,27) blickt und Ordnung und Besonnenheit vertritt. Pater Panigarola dagegen predigt die rohe Gewalt: »Gerade unsere Liebe zu ihnen gebietet uns, sie zum Heil zu überreden, und, sind sie störrisch, sie zum Heil zu zwingen, und, sind sie unverbesserlich, sie auszurotten, damit sie nicht durch ihr schlechtes Beispiel ihre Kinder, ihre Nachbarn, ihre Mitbürger in die ewigen Flammen mitreißen« (11,35). Chatillon weiß zu erzählen, wohin derartige Reden führen können; er habe in Nîmes »Mord und Anlauf« (11,37) anstiften sehen und zwar »im Namen Gottes« (11,37): der höchste Begriff ist entwertet und wird nunmehr als Mittel im Machtkampf verwendet.

Nicht weniger fanatisch als der Pater ist aber der junge Schadau selbst, der im Gespräch mit Boccard und Chatillon die Verbrennung Servets und die Prädestination gutheißt, während der Katholik Boccard diese letztere lächerlich macht und gegen den ganzen Calvinismus seine eigene Heilung durch die Jungfrau Maria von Einsiedeln ausspielt. So konkret, auf eigenes Erleben bezogen, Boccards Religion ist, so sehr besteht Schadaus aus abstrakten Morallehren, zu denen er kaum ein persönliches Verhältnis hat. Er ist ausgezogen, für diesen neuen Glauben zu kämpfen, lernt aber vor allem die Welt kennen – und entdeckt seine eigene

Gefühlswelt: Weltgeschichte und persönliche Geschichte vereinen sich in Gasparde, deren Augen nicht ohne guten Grund an die Dandelots, des Helden Schadaus, erinnern. Leise verraten schon einige frühe Sätze einen Zusammenhang zwischen Psyche und Welt: Schadau fühlt, »daß ich die ganze Summe meines Herzens auf *eine* Nummer zu setzen habe, und die Gelegenheit dazu, so schwebte mir dunkel vor, mußte sich in der Umgebung meines Helden finden. Auch stand bei mir fest, daß ein volles Glück mit vollem Einsatz, mit dem Einsatze des Lebens wolle gewonnen sein« (11,15).

Für Schadau bricht die Kindheit zusammen, als seine eigenen Wünsche lebendig werden, und als er eine andere Welt als die stille und abgeschiedene des Onkels kennenlernt. Der Fechtmeister zeigt ihm die Bosheit der großen Welt: er ist ein Mörder, und Schadau wird durch ihn mit dem Fremden schlechthin konfrontiert; er ist böhmischer Herkunft, hat eine kriechende Haltung, unruhige Augen und gemeine Züge (11,12) – alles in krassem Widerspruch zur bisherigen Welt des Knaben. Aber der Böhme ist notwendig, um Schadau die Fechtkunst beizubringen. Ferner gerät der Jüngling bei einem privaten Fest in Streit über den Herzog Alba, nicht ohne zuvor »ein Glas feurigen Cortaillod« (11,16) getrunken zu haben. Er erkennt sofort danach, daß er seine Heimat verlassen muß, aber nicht nur deswegen tut er es, sondern auch weil ihm seine Vorliebe für die »Rebellen« (11,16) bewußt geworden ist und ihm verbietet, noch länger in der ländlichen Idylle zu verharren. Der Weg ins Leben führt nach Frankreich.

Das entscheidende persönliche Erlebnis, das Duell mit dem Grafen, ist zugleich ein Kampf gegen den Katholizismus. Denn der Graf kommt aus der Kapelle Panigarolas, durch eine Pforte, »an deren beiden Seiten zwei große brennende Pechfackeln« »ihr[en] blutige[n] Schein« verbreiten (11,36) – der denkbar schärfste Gegensatz zu dem »schönen Stern, der über dem Dache der Kapelle mild leuchtend« aufsteigt (11,36), und auf den Gasparde ihren schönen Blick richtet. Guiche begrüßt Gasparde mit »halb herablassender, halb gieriger Gebärde« (11,36), und Gasparde fühlt sich im Innersten erschüttert – oder? Ihre Bitte um Satisfaktion schließt mit den Worten: »Die Unziemlichkeit muß um jeden Preis ein Ende nehmen.« (11,36). Anscheinend geht es ihr vor allem um moralische Rache, darum, den gefährlichen

Grafen und seine Sinnlichkeit auszurotten – und Schadau geht es um genau dasselbe; als er schließlich zum Duell antritt, geschieht es im Grunde nicht so sehr, weil Gasparde beleidigt wurde, sondern weil er selbst beleidigt wird: beim Zusammenstoß mit dem Grafen auf der Straße (11,43). Schadau duelliert mit einem Katholiken, einem Nebenbuhler – und mit der Sinnlichkeit schlechthin, die die reine sternklare Liebe gefährdet. Das siebente Kapitel fängt an: »Seit dem verhängnisvollen Tage, an welchem ich Guiche getötet und Gaspardes Liebe gewonnen hatte –« (11,52); und das Mädchen zögert auch nicht, den Helden an sich zu binden: »Um meinetwillen hast du die Tat begangen. Ich bin es, die dich in Sünde gestürzt hat«. (11,51).

Im Politischen bedeutet die Bartholomäusnacht den Ausbruch aller zerstörerischen Kräfte; auch hier spielt, wie früher in der Laurentiuskapelle, »greller Fackelschein« (11,63) eine Rolle. Über diese Anarchie fällt die Steinfrau, die unbewegliche, ihr vernichtendes Urteil (11,63), das auch Meyer unterschreiben konnte, und das er hier unterstrich, weil er offenbar von der Novelle selber nicht genügend überzeugt wurde. Er erkannte den Stilbruch dieser Szene, »aber es war mir ein Bedürfnis, meinen persönlichen Abscheu und Ekel, auch mit Durchbrechung der Harmonie, in diesem im XVI. Jahrh. überhaupt unmöglichen Traum auszusprechen« (an Anna von Doß, 2.X.1873).

Er hatte es nötig, sich von den Ereignissen moralisch zu distanzieren; denn Gasparde wird zwar gerettet – wieder aus den Händen einer verderblichen Sinnlichkeit –, aber Boccard stirbt, sogar durch einen Schuß aus der Pistole Schadaus. »Tout se tourne autour d'une médaille de Marie, d'une amulette qui sauve le protestant et perd le catholique«, schrieb Meyer an Vulliemin (26.IV.1873); der Tod Boccards und die Rettung Schadaus relativieren die religiösen Auffassungen der Hauptgestalten: Boccard erfährt am eigenen Leibe, was Schicksal, Vorsehung und Prädestination heißt, die Rettung Schadaus dagegen korrigiert dessen ganz abstrakte Auffassung von der Religion und seine Geringschätzung der persönlichen Erlebnisse; es ist kaum als bloße Taktik zu werten, daß er Boccard »im Namen der Muttergottes von Einsiedeln!« (11,64) anfleht, doch Gasparde zu Hilfe kommen zu dürfen. Und Boccards Tod erinnert an spätere schicksalhafte Verkettungen bei Meyer: Astorre fällt durch das Schwert Germanos,

wie Ezzelin es vorausgesehen hatte, und der Bandit Kratzkralle ermordet seinen Bruder, obwohl er alles tut, um das zu vermeiden (*Angela*).

Ein Bruder ist es auch, der hier stirbt. Der Tod der einen Hälfte der Person ist der einzige Ausweg aus dem Konflikt, jedoch nicht dessen Lösung. Eine solche wird denn auch nicht vorgefäuscht: die traurige Erinnerung verfolgt Schadau bis zu der Zeit, wo er die Geschichte niederschreibt – und er steht in ständigem Verkehr mit dem alten Bocard.

Die Dämonie des Anarchischen wird auch keineswegs überwunden: die Flucht der beiden Eheleute aus Paris gelingt nur mit Hilfe des Fechtmeisters. Als Schadau »des Lebens und der Lüge müde« (11,69) geworden ist, rettet ihm ein Verbrecher das Leben, dazu noch einer, der ihm mit den Worten: »Tod den Hugenotten!« (11,13) das Fechten beigebracht hatte und ihm jetzt von eigenen Schandtaten erzählt, ohne daß Schadau Einspruch erheben kann. Alles muß er einstecken, auch den Verdacht, er habe sich beim Duell die Brust gepanzert. Nur durch die Hilfe des Böhmen – den Schadau seinerseits gerettet hatte, als er ihm »unwillkürlich« (11,14) den Haftbefehl zeigte – gelangen Gasparde und Schadau in die Schweiz, wo inzwischen der Onkel gestorben ist.

Am selben Tage, an dem er seine große Liebe Gasparde traf, begegnete ihm auch sein Gegensatz Bocard; als er das Mädchen endlich gewinnt, stirbt Bocard. Diese Geschichte wiederholt sich hier: als Gasparde und Schadau über die schöne idyllische Gegend hinausschauen, werden sie in die Gegenwart zurückgerufen. Schadau erinnert sich nochmals an »die Geschichte der verhängnisvollen Verkettung meines Loses mit dem meines heitern Landsmanns« (11,72), und seine Gedanken verklagen und entschuldigen sich untereinander; jede Daseinsfreude ist verloren, die Spaltung ist ihm ein für allemal bewußt geworden, und er kann seine Frau nur noch »in das verödete Haus meiner Jugend« (11,73) einführen, während der Brief des Oheims dieses Leben noch unwidersprochen verurteilt. Die Liebenden verdanken ihre Rettung Umständen, die sie am liebsten geleugnet hätten; als der Reisende heimkehrt, muß er erkennen, daß er die Pilgerschaft verraten hat. Kein Wunder, daß dieser Konfliktstoff zu noch ausführlicherer und persönlicherer Gestaltung drängte; im Jenatsch-Roman entfaltete sich dann das Thema.

Jürg Jenatsch (1874/1876)

»Es ist überdieß merkwürdig daß jene Zeit (Anfang des 17. Jahrh.) zur Besprechung derselben Fragen Anlaß gibt, ja nötigt, die jetzt die Welt bewegen: ich meine den Conflict von Recht und Macht, Politik und Sittlichkeit«, schrieb Meyer schon am 26.IX. 1866 an seinen Verleger Haessel – und einige Wochen vorher hatte er ihm mitgeteilt, daß es nicht nur um eine geschichtliche Episode, sondern um das Ganze ging: – »das Stück graubündischer Geschichte (Anfang des 17. Jahrh.) ist mit der *damaligen europäischen Politik* so eng verflochten, daß die Komposition, wenigstens durch ihren Hintergrund, aus den Schranken eines Genrebildes weit heraustreten würde.« – »Das der Poesie so überaus günstige Verlaufen einer großartigen, rohen Zeit in eine gebildete und flachere, die Verwandlung der religiösen Bewegung im 16. Jahrh. in die politische des 17., kurz die Anfänge des *modernen Menschen* wären interessant zu behandeln.« (5.IX. 1866). – Denn diese Entwicklung traf auch Meyer persönlich, zeigte die geschichtlichen Ursprünge einer Spaltung, die er selbst erlebte, ohne sie aufheben zu können. Psychologisches und Politisches durchdringen sich in diesem Roman wie in keinem zweiten Werk Meyers; das gibt *Jenatsch* einen zentralen Platz in seiner Dichtung.

Wie für Hutten bedeutet die neue Zeit auch für Jenatsch eine Befreiung und einen Abfall. »Ich breche durch und schaue nicht zurück!« sagte Hutten (*LIX Sturm und Schilf*), und Jenatsch drückt sich nicht viel anders aus: »Hinunter mit der Vergangenheit!« (10,177). Beide sind sich bewußt, was sie dabei gewinnen – und verlieren. Der Riß geht durch alle Ebenen des Lebens: – Herzog Rohan achtet es »für ein schweres Unglück«, »daß in meinem Frankreich die evangelischen Geistlichen durch ihren Eifer sich hinreißen ließen, die Gemüter zum Bürgerkriege zu erhitzen«. (10,52). – Die Frau Jürgs, Lucia, wird durch ihren Übertritt zum Protestantismus ihrer Familie entfremdet; ihr Bruder Agostino ermordet sie und meint selber, die Jungfrau Maria habe es ihm befohlen: »Du wolltest es, Santissima!« stöhnt er (10,26). Und nicht zuletzt hat die Spaltung auch Jürg und Lucretia getrennt. Es ist die Welt des *Amulett*, die sich hier voller entfaltet. Das Erlebnis der Spaltung ist für Meyer so fundamental, daß es bis

in die Anfänge seiner Lyrik zurückgeht; es ist *das* Thema Meyers:

Ein Hirt mit zornigem Angesicht
Erkennt im Kampf den Bruder nicht.

heißt es in dem frühen Gedicht *Die Wolfenschieße* (hier nach Bohnenblust, S. 42); der Mensch ist in zwei Hälften zerfallen, die sich wie feindliche Brüder bekämpfen, und die Nationen sind es nicht weniger. Jenatsch faßt diese unglückselige Situation zusammen, als er Lucretia auf Riedberg besucht: »Siehst du nicht, Lucretia, wie wir alle in diesen Bürgerkriegen Gebornen ein freches, schuldiges Geschlecht sind! . . . und ein unseliges. Dort hat der Bruder den Bruder erschlagen und hier liegt trennend eine Leiche zwischen zweien, die sich lieben und angehören« (10,189); in der Bibel des Blasius Alexander ist das Buch der Makkabäer aufgeschlagen (10,48).

Ohne Bezug zur Transzendenz ist der Mensch in dieser Welt verloren. Gott hat sich zurückgezogen, ohne diesmal einen Mittler zu schicken: »Ich wölbe mir die Himmel – spricht der Herr –, den Spielraum der Erde aber überließ ich den Menschenkindern«, zitiert Jenatsch aus den Psalmen (10,189), allerdings mit der Bemerkung, auch er habe eine Rede Gottes *für sich*: die Religion wird zur Privatsache, zum Element der Machtpolitik, auch für den, der es anders sehen möchte. Jeder bleibt seiner eigenen Psychologie ausgeliefert, vielmehr: er verfällt seinem »Dämon« (10,256), seinen Trieben, ohne irgendwo Halt finden zu können. Auch – und gerade – Jenatsch wird Opfer, und Heinrich Waser, den er beim Wiedersehen in Berbenn beinahe getötet hätte, fragt sich denn auch: »War es denn dieser heftigen und, wie er sich sagte, nicht durch städtische Bildung veredelten Natur stark zu verargen, wenn sie losbrach, wo Heimat und Leben gefährdet war? Und kannte er nicht von früher her Jürgs jähren Stimmungswechsel, seine wilden, heißblütigen Scherze!« (10,46). Er hat die Antwort allerdings schon gegeben: »Er ahnte es, die Gewalt eines unbändigen Willens, die früher in den dunkeln, fast schläfrigen Zügen seines Schulgenossen geschlummert haben mochte, war entfesselt worden durch die Gefahren eines stürmischen öffentlichen Lebens« (10,35).

So wird die Geschichte zum Schicksal des Einzelnen, wie auch

Meyer sie erlebte, dem es wie Heinrich Waser ging: – »die staatsrechtlichen Handlungen waren für ihn keine leeren Formeln mehr, keine bloße Übung seiner behenden Gedanken« (10,70). Die Erfahrung ließ die Geschichte zu einem konkreten Problem werden; Meyer war von der Geschichte zwar fasziniert, weil sie ihm ein mit »großen Gestalten« bevölkertes Bild bot, aber auch abgestossen, weil die Beschäftigung mit den großen Gestalten ihn zu wenig erbaulichen Erkenntnissen führte; die Geschichte war ein zwangshafter Ablauf, in dem jeder schuldig wurde, der hineingeriet. Noch Hutten konnte einen Zusammenhang zwischen einer freien Entscheidung und den Forderungen der Zeit postulieren; Jenatsch verliert seine psychische Freiheit, je näher die physische seines Landes rückt; Geschichte ist zum unaufhaltsamen Sündenfall geworden. Hutten leitete sein Eingreifen in die Geschichte der Zeit aus der Freiheit eines Christenmenschen ab, Jenatsch dagegen muß am Ende sich und Heinrich Waser gestehen, daß ihn »ein Dämon [...] vorwärts ins Unbekannte, ins Leere peitscht« (10,256). Für keine der Gestalten im Roman gibt es Ruhe oder Erlösung aus dem Widerspruch, jeder Sieg enthält bereits die Niederlage in sich: auf der Höhe seines Triumphes – als er zum ersten und letzten Mal »ein aus beiden Bekenntnissen verschmolzenes französisches Heer« (10,153) befiehlt – wird Herzog Rohan vom Sumpffieber befallen, und »böse Zweifel« (10,159) plagen ihn; auf der Höhe seines Triumphes, beim Maskenfest in Chur, wird Jenatsch von seiner verleugneten Vergangenheit eingeholt und erschlagen.

Die Gesetze der Machtpolitik werden zu solchen des Lebens überhaupt. Jenatsch lehnt sich gegen Katholiken und Spanier auf – »Zuerst und vor allem haben sie mit Spanien gezettelt! Kein Wort, Heinrich, zu ihrer Verteidigung!« ruft er (10,38) über die Plantas – und stirbt als ein mit Spanien verbündeter Katholik. Fest bleibt nur das nationale Ziel: die Befreiung Bündens, und Jenatsch kann von Anfang an der Hilfe eines Katholiken (Pater Pankraz) sicher sein: dieser Mönch ohne Kloster ist schon an sich ein Symbol des Zerfalls der alten Ordnungen. – Auch in Frankreich ist die Religion den Zielen der Politik untergeordnet: Richelieu unterdrückt in Frankreich die Hugenotten, während er im Ausland die Protestanten gegen Spanien-Österreich unterstützt (10,53).

Da die Taten Jenatschs immer mehr ihre göttliche Rechtfertigung verlieren, ist er seinem latenten Fanatismus ausgeliefert; schon früh verteidigt dieser Rebell gegen katholische Gewalt den Tod des Erzpriesters Nicolaus Rusca mit einem Bibelwort: »Es kam wie geschrieben steht: Besser ist's, daß Einer umkomme, als daß das ganze Volk verderbe (10,38)« – was fatal an den Sprachgebrauch des aufhetzenden Paters Panigarola in *Amulett* erinnert: – »es ist dir besser, daß eines deiner Glieder verderbe, als daß dein ganzer Leib in das nie verlöschende Feuer geworfen werde!« (10,35). Auch hier erweisen sich die christlichen Sprüche als doppeldeutig; in einer Welt, wo keine christliche Weltordnung herrscht, werden sie zu Apologien des Unrechts.

Daher hat Jenatsch auch am Anfang seiner Laufbahn gemeint, »ein Geistlicher müsse seine Hände von der Politik rein halten« (10,47), später aber hat ihn das Mitleid mit seinem Volke, wie er es selber ausdrückt (10,47) ergriffen. Herzog Heinrich Rohan nun ist der Mann, den Pfarrer an seine früheren Ansichten zu erinnern; er formuliert die entscheidende Erkenntnis: »Heutzutage darf nicht mehr dieselbe Hand das Schwert des Apostels und das Schwert des Feldherrn führen [...]. Heute walte jeder in Treue des eigenen Amtes [...]. Der Geistliche hüte die Seelen, anders richtet er Unheil an« (10,52). Die Rollen lassen sich aber nicht mehr so säuberlich verteilen, schon gar nicht bei Jenatsch, von dem Pompejus Planta einmal sagte, er gehöre »auf einen Kriegsgaul, nicht hinters Kanzelbrett, und würde dort weniger Unheil stiften« (10,19). Der Pfarrer war schon bei der Ankunft Wasers in Berbenn damit beschäftigt, »einen gewaltigen Raufdegen« (10,33) zu wetzen; jetzt erzwingen die Worte des Herzogs eine Entscheidung, und Jürg wechselt noch am selben Abend das Gewand: »Der Herzog hat recht [...]. Schwert und Bibel taugen nicht zusammen. Bünden bedarf des Schwertes und ich lege die geistliche Waffe zur Seite, um getrost die weltliche zu ergreifen« (10,58). Jenatsch verläßt den Boden der Religion und liefert sich der Politik aus; aus der Auflehnung gegen katholische Gewalt wird der Befreiungskampf des Landes Bünden. – Jenatsch hat umso mehr Grund, diesen Schritt zu tun, als er sein Schicksal am selben Tag geträumt hat: ein ungarischer Astrologe und Nekromant, den er früher in Chur über die Zukunft befragt

hatte, zeigt ihm im Traum, was ihm bevorsteht. Jenatsch sieht den Herzog Rohan mit einer Karte von Bünden (10,54). Waser, dem der Glaube vor allem zur Befestigung der bürgerlichen Moral dient, und der diese Meinung noch am Ende des Buches unbeirrt aufrechterhält (10,251, als er Wertmüller einen »Mangel an jeder Pietät« bescheinigt), ist zu Recht entsetzt, denn er ahnt, wohin es Jenatsch treibt: wer im Glauben keinen Halt mehr findet, verläßt sich auf den Aberglauben; Jenatsch wird fortan von seinem Dämon und seinem Schicksal getrieben, die eins sind: Verzweiflung an der Welt.

Das Religiöse und das Politische, einst in den – vom Herzog (10,52) erwähnten – Samuel- und Gideon-Gestalten als *eine* Kraft wirksam (nicht umsonst schauen positive Meyer-Gestalten wie Coligny oder Gustav Adolf wie Richter in Israel, vgl. 11,27 und 189), behaupten ihre Einheit nur noch negativ, aber mit unverminderter Stärke: als Hindernis der vollen Entfaltung des Menschen. Für Ulrich von Hutten verkümmerte die Physis bei den großen Taten in der Welt, in Jenatsch verkümmert das Gewissen, denn es ist in der Gestalt des guten Herzogs von Jürg getrennt. Jede Handlung auf dem Wege zur Befreiung des Landes entfernt den Pfarrer und Oberst immer mehr von der Einheit seines Wesens, seine Funktion als Held löscht seine Existenz als Mensch aus; als der Diener am Wort sich von Gott lossagt, werden Tod und Teufel seine Begleiter. Er erkennt, daß der Mord an Pompejus Planta nur den Anfang einer blutigen Laufbahn bildete und seufzt nach dem Duell mit Oberst Ruinell in Venedig: »Nun schleppe ich auch das noch hinter mir her!« (10,89). Kein Wunder daher, daß er sich dem Herzog so eng wie nur möglich anschließt.

Denn nur die Zusammenarbeit mit diesem seinem eigenen Gewissen gewährt ihm die Hoffnung, Bündens Einheit und Freiheit ohne Verbrechen herstellen zu können. Der Herzog zieht ihn »magnetisch« (10,91) an, wie der eine Pol den anderen. Zugleich aber liegt es im Zwang der Spaltung, daß Jenatsch Rohan verraten wird in dem Augenblick, wo diesen das Glück verläßt – wie es denn auch ganz richtig von Wertmüller und von Grimani erkannt wird. Jenatsch muß den Herzog als Werkzeug seiner eigenen Pläne benutzen, nicht zuletzt deshalb rettet er sein Leben (10,154) und beschwört er ihn, sein Kommando niederzulegen, als die Thusnerartikel ohne Unterschrift aus Paris zurückkommen:

»Stoßt uns nicht ein einen solchen Abgrund der Ratlosigkeit!« (10,173). Jenatsch ist berechnend – aber nicht nur das: seine Worte an den Herzog verraten auch seine Angst vor dem Verschwinden Rohans; nur an ihm kann er sich festhalten, ohne ihn hat der Dämon freies Spiel. Sein Ruf bei der Verhaftung in Venedig: »Herzog Rohan – befreie deinen Knecht!« (10,120) reicht weiter als zum gegebenen Anlaß, und Rohan wird auch zu der Instanz gemacht, vor die Lucretia und Jürg treten müssen. Sie ist aber in dieser Welt machtlos, und Jenatsch, der dieser Welt angehört, muß den Herzog verraten, als der nichts mehr für die Rettung des Landes tun kann. Nach »innerem schweren Kampfe« (10,174) sagt er sich von Rohan los, als auch diese Hoffnung auf eine Sinngebung des sonst leeren Lebens getrogen hat: «Wo galt die menschliche Gerechtigkeit, die der Herzog verwirklichen wollte, – wo war ihr Urbild, die göttliche, um sie zu Ehren zu bringen und zu belohnen? Eitle Träume beides! Ein frommer Tor nur konnte daran glauben!» (10,176). Gleichzeitig weiß Jenatsch, daß er mit dieser Erkenntnis und mit der Konsequenz, die er daraus zieht, »sich selbst in seinen Lebenstiefen [. . .] zerbrach« (10,180). Um verraten zu können, muß er sein moralisches Bewußtsein preisgeben; er kann den Verrat wohl »vollbringen, aber nicht betrachten« (10,177).

Es gibt aber eben kein Lossagen, nur ein Zerschneiden, und was verdrängtes Bewußtsein ist, wird später als Schicksal auftreten. Jenatsch gerät immer tiefer in die Verirrungen seiner Seele hinein und gibt seine Grundsätze preis, um seinen Kampf gewinnen zu können. Als er die Vollmacht für Lucretias Unterhandlung mit Spanien in Mailand unterschreibt, »erbebt« er »wie vor einem heraufbeschworenen Dämon, der ihm helfen oder ihn verderben konnte« (10,191), aber in Wahrheit hat ihn der Dämon bereits vernichtet; als er am Ende auch noch die Religion wechselt, um sich als reuiger Sünder dem Hof in Madrid empfehlen zu können, kommt es Lucretia vor, »als habe er damit seine erste, innerste Überzeugung verleugnet, als sei er sich nun ganz untreu geworden und habe sein Selbst vernichtet« (10,240). Der schon früher erwähnte Volksglaube, Jenatsch »habe seinen Christenglauben abgeschworen und seine Seele dem leidigen Satan verschrieben« (10,212), bedeutet nichts anderes. Daher hat Jürg auch allen Grund, dem ihn zur Befreiung beglückwünschenden Zürcher Bür-

germeister zu antworten: »Wenn du wüßtest, Heini, um welchen Preis und mit welchen Verrenkungen meines Wesens!« (10,255), und er kann ihm gegenüber den Verlust der Person nur bestätigen: »Nun bin ich am Ziele und gern möcht' ich sagen: Ich bin müde! wäre nicht ein Dämon in mich gefahren, der mich vorwärts ins Unbekannte, ins Leere peitscht.« (10,256). Die Tat ist zum Selbstzweck geworden und nur sie hält den Bündner noch am Leben; er hat weniger für die Freiheit des Landes gekämpft, als »damit der Fieberschauer meines Lebens nicht ohne Frucht bleibe, nicht umsonst sei« (10,256).

Herzog Rohan dagegen wählt, seinem Selbst treu zu bleiben: das Gewissen setzt sich gezwungenermaßen absolut und zahlt den Preis der politischen Ohnmacht. Der Feldherr ergreift das Schwert des Apostels und vertritt die Unschuld in der Welt; »Edelmütige Größe und menschenverachtender Scharfsinn« (10,135) – so stehen sich Rohan und Grimani in Venedig gegenüber. In der Szene zwischen Rohan und Lecques nach dem Verrat in Chur wird auf die Taten Jenatschs angespielt und der Unterschied deutlich gemacht, als der Herzog es ablehnt, Frankreichs Ehre »mit einem Wortbruch und einer Mordnacht« (10,216) zu beflecken; und als er schließlich vor dieselbe Wahl gestellt wird wie einst Jenatsch, entscheidet er sich anders: »Ist es für mich unmöglich, zugleich ein Franzose und ein Ehrenmann zu bleiben [...], so wähle ich das letztere, sollte ich auch darüber heimatlos werden« (10,217).

Die Verkettung der beiden Gestalten dauert selbstverständlich bis zum Schluß an: jeder Versuch der Befreiung wird zur noch größeren Abhängigkeit. Je höher Jenatsch triumphiert, um so tiefer sinkt der Herzog, Bündens Befreiung bedeutet seinen Tod, mit einem »von Kümmernis« (10,261) zerstörten Herzen. Doch gerade auf dem »Gipfel des Ruhmes« (10,254) wird Jenatsch von dem verleugneten Selbst ereilt. Als Sprecher die Todesbotschaft gelesen hat, besteht Jenatsch auf seinem Fest; er versucht in tragischer Verblendung, sich endgültig vom Herzog loszusagen, ihn völlig zu verdrängen, aber die Feier »schien sich in eine wilde Lustbarkeit verwandeln zu wollen« (10,263), die bacchantischen Elemente gewinnen die Oberhand, und Jenatsch wird erschlagen. Die letzte Lossagung bedeutet auch den Verlust des letzten moralischen Wertes, das freie Eindringen der Anarchie – ironischerweise in

die »Kammer der Justitia« (10,265); erst das wilde und von Jenatsch verlangte Fest macht den Anschlag möglich. Beim Fest sind alle Hauptgestalten des Buchs wieder anwesend; auch so kehrt die Vergangenheit zurück.

Trotz aller Justitia bedeutet Jürgs Tod keinen erlösenden Durchbruch zur Erkenntnis einer höheren Lenkung der Geschehnisse dieser Welt; denn nicht der Herr vergilt, sondern Lucretia Planta, die vom Herzog schon in Venedig eindringlich gewarnt wurde: »Mehr als einmal in unseren heimischen Kämpfen war auch ich von Mörderhand bedroht, aber, hätte sie mich getroffen, mit dem letzten Atemzuge hätte ich Frau und Kind angefleht, sich mit keinem Rachedanken geschweige mit einer Rache zu beflecken« (10,116). Die Ermordung Jürgs ist aber Rache: die der zukurzgekommenen Liebe, des verirrten Gefühls; noch eine Minute vor dem tödlichen Schlag hat Lucretia versucht, den Geliebten aus der Kammer der Justitia zu ziehen, und sie hebt zuletzt nur »in traumhaftem Entschlusse« (10,268), also ohne jedes Bewußtsein, das Beil. »Nimm sein Leben«, hatte Jenatsch gesagt und sein eigenes gemeint, »es ist dein – zwiefach dein« (10,116).

Was für die Weltgeschichte das Mittelalter der *Engelberg*-Dichtung, ist für Jürg und Lucretia die Kindheit. Damals entfaltete sich ihre Liebe, zaghaft zwar und vom Vater und Vetter bedroht, aber in sich unproblematisch. Pompejus Planta ist jedoch nicht bloß ein privater Gegner Jürgs, sondern auch sein politischer und steht somit seinen beiden Zielen im Wege: der Befreiung Bündens und der Befreiung Lucretias (und seiner selbst). Auf Riedberg hat Jenatsch nur einen Besuch gemacht und sich sofort mit Herrn Pompejus gestritten (10,47): – »der Eindruck auf beide sei der gewesen, daß sie sich besser mieden«. – Schon die Anfangsszene des Romans offenbart beide Motive in gleicher Deutlichkeit: Während die Herren Planta und Waser die politische Lage erörtern und Planta den Pfarrer Jenatsch hart angreift, schreibt Lucretia ihr »Giorgio, guardati« (10,13) auf Wasers Zeichnung.

Diese Worte genügen, um Jenatsch aus seiner mühsam erkämpften, aber stets bedrohten Idylle zu reißen, »und er versank plötzlich in finsternes Nachdenken« (10,44). Er hat zwar schon in die Politik eingegriffen, versucht aber dennoch, ein einiger-

maßen ruhiges Leben zu führen und hat »ein schönes, noch mädchenhaftes« (10,33), das heißt völlig problemloses »Weib« geheiratet. Er hat sie aber ihren Angehörigen dadurch entfremdet, daß er sie »bekehrt« hat, und das – im Verein mit seiner politischen Haltung – genügt, um den Konflikt auf die Spitze zu treiben. Es bleibt kaum Platz für ruhiges Abwägen, was sich auch in der Landschaft Ausdruck verschafft: »Du weißt nicht, welche sinnverwirrende Dünste aus den Sümpfen dieser Adda aufsteigen« (10,41), sagt Jenatsch, um die Haltung der Veltliner zu erklären, und die Beschreibung der Kirche in Berbenn erinnert an die der Laurentiuskapelle in *Amulett*; »zwei düstere Kerzen« »flackerten«, es zeigen sich »tanzende Schatten« usw. (10,40). Die Ermordung Lucias ist psychologisch wie politisch eine Rache des Zurückgebliebenen: »Da stürzte plötzlich die Ampel klirrend auf den Boden und verglomm [...]. Eine tödliche Kugel hatte die sanfte Lucia in die Brust getroffen« (10,61). Statt der ruhigen Ampel leuchtet kurz danach, als die Stadt gegen das Pfarrhaus vorgeückt ist, die Flamme (10,63), und Heinrich Waser erinnert sich auch später der Ereignisse in mehr als nur zeitlichem Zusammenhang: »Er stand wieder in Berbenn vor dem brennenden Hause [...]. Immer mehr wurde Heinrich Waser von dem Eindrücke bewältigt, die Lohe, welche den häuslichen Herd des Bündners verzehrt, flamme fort als unauslöschlicher Rachebrand in seiner Brust, von einem eisernen Entschlusse bis zur günstigen Stunde niedergehalten, und als Jürg tränenlos am Grabe seiner Lucia gestanden, habe er mit ihr alle Harmlosigkeit der Jugend, alle weichen Gefühle und vielleicht jedes menschliche Erbarmen versenkt« (10,71).

Auf diese Szene wird auch gegen den Schluß des Romans wieder angespielt: als Jenatsch am Tag seines Triumphes in Chur einreitet, stürzt im Gewitter »der alte Glockenturm zu Sankt Luzi« (10,252 f) zusammen, und Waser wird dadurch in die Vergangenheit zurückgerufen; der Sturz »erinnerte ihn an die dem Veltlinermord vorhergehenden Tage seines Aufenthaltes in Berbenn, an die damaligen Zeichen und Wunder und an den blutigen Tod der schönen Lucia« (10,253) – womit teils die späteren Greuel durch den Hinweis auf die früheren antizipiert werden, teils auch der Zusammenhang zwischen dem Verlust des irdischen und dem des himmlischen Lichts hervorgehoben wird. Waser entdeckt denn

auch, daß Jürg »heute auf dem Gipfel des Ruhmes gerade so dreinschaut wie damals in der Tiefe des Elends« (10,254). Nur der Dämon treibt ihn, das menschliche Erbarmen liegt im Grabe der Lucia; die Identität von Ruhm und Elend, Sieg und Niederlage wird auch hier deutlich unterstrichen.

Nach dem Unglück in Berbenn greift Jenatsch bald in das Geschehen ein, er reitet mit seinen Leuten durch »eine finstere, föhnwarme Nacht« (10,73) und ermordet auf Riedberg Pompejus Planta. Das ist eine politische wie eine private Tat: er ermordet das Haupt der katholischen Partei und den Vater der Geliebten, das Hindernis der Liebe – aber dennoch trennt ihn der Mord endgültig von Lucretia, weil er einen gewaltsamen Bruch mit der Vergangenheit bedeutet, und weil er aus politischem Anlaß erfolgt, mögen die Gründe auch vielschichtiger sein. Die Kinderliebe fällt der großen Welt der Politik zum Opfer und lebt fortan nur noch als schöne Erinnerung. »Leid tut es mir um das Jüngferchen und wird dem Jürg auch leid tun« sagt (10,68) der Schifferjunge Kuri prophetisch und umreißt damit das ganze spätere Verhältnis zwischen den beiden. Was Befreiung sein sollte, führt nur tiefer in die Verstrickung hinein, und das Gefühlsleben bleibt an den unseligen Mord gekettet, ohne je wieder loskommen zu können. Der Tod des Vaters und der Reaktion ist die Voraussetzung jeder Befreiung, bedeutet aber auch den Verlust jedes Zentrums und versperert damit der Befreiung den Weg. Lucretia erklärt dem Herzog in Venedig, sie wolle ihr »Erbhaus zurückfordern und das Recht meines Vaters suchen, denn allein dazu bin ich noch da« (10,115). Und Jürg sagt zur selben Zeit: »Seit ich die Hand an deinen Vater legen mußte, ist mir das Dasein verhaßt, wo ich es nicht für das von Tausenden meines Volkes einsetzen kann« (10,116). Als Lucretia und Jürg durch die Berge reiten, schwanken beide zwischen Auftrag und Liebe, und Jürg stellt in seinen Gedanken die enge Verbindung zwischen Lucretia und Bünden her: »Mußte denn unabänderlich auf den liebsten Kampfpfeil verzichten im Augenblicke, da sich des Ruhmes glänzende Staffeln hart vor seinen Augen erhoben?« (10,151).

Jürg kann sich nicht der Liebe hingeben, ohne die Politik zu verraten – Lucretia nicht, ohne den toten Vater zu verraten. »Sie konnte den Riß nicht überwinden, der Altes und Neues für sie trennte. Sie lebte wenig in der Wirklichkeit, sondern verkehrte

im Geiste mit dem toten Vater, von dessen Gemütsart sie viel geerbt hatte und dem sie mit jedem Jahre in auffallender Weise ähnlicher wurde« (10,184 f). Auch als sie Jürg von den Spaniern befreit, lebt die Liebe nur als Erinnerung, und Lucas reitet im Gefolge mit als sichtbares Zeichen der Spaltung. Lucretia rettet Jürg aus Räuberhänden – das aber ist eine Rettung aus der Politik schlechthin, und der erste Kuß kommt denn auch in der Abgeschiedenheit der Berge zustande. Sie »lebte in einem traumartigen Glücke unter dem Zauber ihrer Berge und ihrer Jugendliebe, den sie furchtsam sich hütete, mit einem an die grausame Gegenwart erinnernden Worte zu zerstören« (10,149). Eine sich entfaltende Liebe würde sie zu der Entscheidung zwingen, der sie möglichst lange ausweicht – bis die Entscheidung immer unbewußter wird und Rudolf Planta seinen Mund auf tun kann; Lucretia baut unbewußt auf die Hindernisse der Liebe, um nicht Rache nehmen zu müssen, und spielt die Vergangenheit gegen die Liebe aus. Der Silberbecher ist das Zeichen der Kinderliebe, wie die Axt das des Sündenfalls, Jürg »umring die Kniende und zog sie mit einem innigen Kusse an seine Brust empor. Sie sah ihn an, als wäre dieser einzige Augenblick ihr ganzes Leben. Dann brachen ihr die Tränen mit Macht hervor. »Das war zum letzten Male, Jürg,« sagte sie mir gebrochener Stimme« (10,149 f). Sie erinnert ihn an das Blut des Vaters, das sie für immer von ihm trenne. Nur in dem kurzen Augenblick der Begegnung von Vergangenheit und Gegenwart lebt die Liebe, ist der Kuß möglich; dann ergreift die Zeit von den beiden Besitz und Vergangenheit und Gegenwart trennen sich wieder. – Lucretia wünscht die Annäherung und lebt dennoch nur unter dem Schutz der Distanz; als Jürg konvertiert ist, fühlt sie »eine Schranke zwischen ihm und ihr, deren sich ihr schwaches Herz zuletzt noch getröstet hatte« (10,240) fallen. Gleichzeitig weiß sie um die politischen Hintergründe, denn sie selbst hat als Unterhändlerin in Mailand an der Befreiung Bündens mitgearbeitet.

Gerade ihre Teilnahme an der Politik, zu der Jenatsch sie in der Hoffnung drängt, damit Bünden und Lucretia, das eine durch das andere, auf einmal zu gewinnen und »alle seine Kräfte und Leidenschaften in *eine* Anstrengung« (10,151) zusammenfassen zu können, – gerade diese Teilnahme läßt den Abstand nur noch größer werden. Jürg hat sich zum politischen Menschen entwickelt

– in konzentrierter Form wird diese Entwicklung in der Wirtshausszene in Thusis dargestellt: Jenatsch geht von der Schenke in die Herrenstube und verläßt damit gleichsam seine soziale Basis zugunsten der Machtpolitik (10,165), – und Lucretia »fragte ihr Herz, wie es denn möglich sei, daß Jürg in seiner wildesten blutigsten Zeit ihrem Gefühle und Verstandnisse weniger fremd gewesen als jetzt, da er in den Räten des Landes und im Heergefolge des französischen Herzogs unter die Geachteten und Angesehenen zählte« (10,185). Sie braucht aber nicht lange zu fragen: »Ich weiß es jetzt, gestand sie sich, dieser Freund von jedermann ist nicht der Jürg mehr, den ich liebte – nicht der scheu verwegene Knabe mit den dunkeln verschwiegenen Augen, der mein Beschützer war – nicht der zornig dahinbrausende, der mein Glück wie ein die Ufer zerreißen Wildbach in Trümmer warf–« (10,186). Denn damals gehörte alles noch der Privatsphäre an; jede Entwicklung, die aus ihr herausführt, ist Lucretia verdächtig: sie will Jürg nicht mit der Welt teilen, sondern ihn für sich allein behalten – ein Wunsch, der in der Ermordung am Schluß in Erfüllung geht.

Wie sie ihn aus der Politik ziehen möchte, muß er sie notwendig in die Politik ziehen, was sie nur noch argwöhnischer macht, weil sie in Mailand über die Schliche und Künste der angeblich so großen Politik aufgeklärt wird: »Auch Georg Jenatsch erschien ihr in einem anderen Lichte; ihr Vertrauen auf seine reine Vaterlandsliebe wurde von dem allgemeinen Ekel, den sie empfand, angefressen und ihr Glaube an die Einheit seines Wesens erschüttert, ohne daß sie augenblicklich sich ganz bewußt wurde, wie durch diese Zweifel ihr Verhältnis zu ihm sich innerlich trübe« (10,226).

Bei dem ersten Besuch Jürgs auf Riedberg hatten sich die beiden Sphären einander genähert, und ein weniger verkrampftes Verhältnis schien sich leise anzubahnen: »Der Nachtwind bewegte die Löckchen an ihren Schläfen, die sich aus der Krone der dicken, dunkeln Flechten gelöst hatten«, heißt es in der Beschreibung (10,191), und wer an die gewöhnliche Bedeutung des »Flatterhaares« bei Meyer denkt, wird die Bedeutung der positiven Nuance nicht unterschätzen (vgl. auch *Engelberg* VI, 50 ff: »Im Winde flattern ihre Locken, / Da hebt das Herz ihm an zu beben«); zum ersten und letzten Mal werden hier Liebe und Leidenschaft

als mögliche Befreiung gesehen – doch Jürg erinnert Lucretia an die Kindheit und damit an die verstrichene Zeit und deren Greuel; der tote Vater steigt vor ihr auf und hindert sie an dem letzten Schritt vom Mädchen zur Frau. Ihre ersten Worte nach dieser Vision reden von einem »Totengeleit« (10,192), und die Lichter, die sie so interpretiert, sind denn auch die, welche den zum Tode verurteilten Herzog Rohan begleiten. »Auf Riedberg wird keine Hochzeit gefeiert!« sagt sie später (10,227). Weiter gelangt die Annäherung nie, denn die Bindungen bleiben negativ: »Als wenige Wochen später der Verrat an Herzog Rohan und die Befreiung Bündens eine Tatsache wurde, von der das ganze Land erscholl, beschlich Lucretia in ihrer Einsamkeit das bange Gefühl, als sei sie durch ihre verborgene Mithilfe mit Georg Jenatsch auf immer und ewig verbunden, teilhaftig seiner rettenden Tat, teilhaftig auch seiner Schuld. Unauflöslich war sie mit ihm vereinint in einem Augenblicke, da ihr Herz vor ihm zu erschrecken begann« (10,228) – Lucretia sieht keinen Ausweg mehr, die Worte des Rudolf Planta gewinnen in dieser Situation einen Einfluß, den sie früher nicht hätten haben können (10,242 f). Die Bindung an Jenatsch bleibt eine der Schuld, und nur der Tod kann aus dem Dilemma herausführen. Für Jürg endet der Sinn des Lebens bei der Befreiung seines Landes, für Lucretia mit der Rache an dem Mörder ihres Vaters. Ihr Axthieb, den sie als moralische Pflicht sehen möchte, bedeutet den endgültigen Sieg der Anarchie, den Verlust jedes Bewußtseins. Die nie gelebte und daher stets verkrampfte Liebe rächt sich, die gefangene Lucretia tötet den Befreier Jenatsch, als die Liebe in Brutalität umschlägt.

Das Maskenfest entartet, jede reale Basis wird verlassen, und was um Jenatsch schwärmt, sind die Schöpfungen seiner eigenen Seele, die er mit seiner Forderung nach dem Fest selbst heraufbeschworen hat. Lorenz Fausch verspottet in seiner Verkleidung als Geistlicher die Entwicklung des ehemaligen Pfarrers; auch durch ihn rächt sie die verleugnete Vergangenheit. Als er fragt, was gesungen werden soll, antwortet ihm Jenatsch:

Selig lebt und freudig stirbt,
Wen die Lieb' umfängen! . . . (10,266).

Dieses Lied deutet nicht nur auf das Kommende, sondern schlägt auch einen Bogen zurück zum Anfang des Romans, wo Waser

den Pfarrer in Berbenn ein Lied singen hörte, das »so todesfreudig und doch so lebensmutig klang« (10,33):

Kein schöner Tod ist in der Welt,
Als wer vorm Feind hinscheidt . . . (10,33).

Die Lieb' und der Feind sind in der Gestalt Lucretias identisch, und beide Lieder behaupten ihre Wahrheit. Es sind die Verdrängungen Jürgs, die die Gestalt eines »tückischen Schicksals« (10,87) annehmen, und die ihn schließlich ermorden. Nicht der Schuß des Lecques, auch nicht der Anschlag Rudolf Plantas konnten den Bündner fällen, denn er ist Lucretia und dem Herzog anheimgefallen.

Was für Rohan galt – es »schwebe über dem Herzog trotz der Hoheit seiner Stellung und seines Charakters das traurige Verhängnis, seine Kraft in unheilbaren Konflikten aufzureiben« (10,53) – trifft auch auf Jenatsch zu, dessen Konflikte eben nicht nur psychologischer Art sind, sondern mit der Geschichte seiner Zeit und seines Landes eng zusammenhängen. – »es war etwas Maßloses in seinem Wesen, eine gereizte Gewaltsamkeit in seiner Stimme und Haltung, als hätte eine übermenschliche Kraftanstrengung ihn aus dem Geleise und über die letzten seiner Natur gesetzten Marksteine hinausgeworfen« (10,227) mußte Lucretia feststellen. Um dennoch das Maß zu finden, schrieb Meyer seinen Roman, aus sehr persönlichen, aber auch sehr zeitgemäßen Konflikten heraus, wie er es Haessel gegenüber formuliert hatte – und wie er es auch Jenatsch formulieren ließ: »Dort auf dem großen deutschen Kampfplatze entscheidet sich [. . .] auch das Los meiner Heimat« (10,76).

Es wird hier kein Urteil über Jenatsch gefällt; nicht aus purer Faszination durch die große Gestalt, der alles erlaubt wäre, sondern aus einer Ratlosigkeit heraus, die Meyer später mit anderen Mitteln als denen der radikalen Erkenntnis zu überwinden suchte. Der Zürcher Diplomat und Bürgermeister Heinrich Waser – dessen Geist, wie ihm Planta sagte, sich ergötzt, »wenn die Flammen des Aufruhrs hell aufschlagen, so lange sie euern eigenen First nicht bedrohen« (10,11) – sagt vorsichtig: »Aber [. . .] ist es nicht ein Glück für uns ehrenhafte Staatsleute, wenn zum Heile des Vaterlandes notwendige Taten, die von reinen Händen nicht vollbracht

werden können, von solchen gesetzlosen Kraftmenschen übernommen werden – die dann der allwissende Gott in seiner Gerechtigkeit richten mag. Denn auch sie sind seine Werkzeuge –« (10,251). Doch Jenatsch hatte gerade die göttliche Gerechtigkeit gesucht und nicht gefunden. Der Jurist und Ritter Doctor Fortunatus Sprecher vertraut denn auch eher der menschlichen, seiner eigenen, und entgegnet: »Das ist ein seltsam gefährlicher Satz [...]. Damit ist man auf dem geraden Wege, die schlimmsten Verbrechen zu rechtfertigen« (10,251).

Bei diesen beiden Aussagen bleibt es; die Verlegenheit wird nicht verschwiegen, sondern sichtbar gemacht.

Der Schuß von der Kanzel (1877)

In zwei Briefen an François Wille – und auch in anderen Aussagen – distanzierte sich Meyer von dieser Novelle: »Es ist tolles Zeug, das mir eigentlich nicht zu Gesichte steht«, heißt es am 8.VIII.1877, und am 4.XII.1877 schreibt er: »Mir individuell hinterläßt das Komische immer einen bitteren Geschmack, während das Tragische mich erhebt und beseligt«. Obwohl Meyer in dieser Novelle lustiger ist als sonst, war es ihm dennoch wichtig, festen Boden unter den Füßen zu haben. Nicht alles ist scherzhaft, nicht alles Parodie. Rahel Wertmüller wird nicht in den »Teufelskreis« um den alten General gezogen, und sie weiß stets, daß dieser »sie lieb habe und seinen Spuk darum nicht allzu weit treiben würde« (11,102). Wohl wird eine Welt des Spottes geschildert, aber es wird auch auf eine andere verwiesen, teils in dem unheimlichen Traum Wertmüllers (11,91 f), der auf ein baldiges Ende im bevorstehenden Feldzug zu deuten scheint, teils in dem Satz (11,96): »Ist es nicht, als ob ein tiefes und wahres Gefühl in seinem natürlichen und bescheidenen Ausdrücke aus dieser Welt des Zwanges und der Maske uns in eine zugleich größere und einfachere versetze, wo der Spott keine Stelle findet?« Was bescheiden und natürlich, was Zwang und Maske ist, soll hier exemplifiziert werden – als wäre bescheiden und natürlich ohne weiteres synonym; was verlangt wird, ist eher, daß die Natur sich bescheide.

Der arme Kandidat Pfannenstiel gerät auf seinem Weg zur Pfarrerstochter Rahel in eine arge Versuchung, als er die »Türkin«

Wertmüllers in einer nächtlichen Vision erblickt. Hier begegnet ihm die leibhaftige – und fremde – Sensualität, die sein gutbürgerliches Wertsystem zu sprengen droht: »Pfannenstiel, der nie etwas auch nur annähernd Ähnliches erblickt hatte, wurde tief und unheimlich erschüttert von der Verlockung dieser Gebärde [»Komm, aber schweige!«], der Sprache dieser Augen. Es tauchte etwas ihm bis heute unerkannt Gebliebenes in seiner Seele auf, etwas, dem er keinen Namen geben durfte, – eine brennende Sehnsucht, die glückselige Möglichkeit ihrer Erfüllung!« (11,109). Ist dies schon arg genug, so wird es dennoch schlimmer werden, denn »kaum war er entschlummert, so trat der schöne Schemen durch die Türe, ohne sie zu öffnen, und nahm tückisch Gestalt und Antlitz der Rahel Wertmüller an, ihren maidlichen Wuchs, ihre feinen geistigen Züge. Aber ihre Augen schmachteten wie die der Orientalin und sie legte den Finger an den Mund. – Nun kam eine böse, schlimme Stunde für den armen Kandidaten. Er wollte fliehen und wurde von einer dämonischen Gewalt zu den Füßen des Mädchens hingeworfen. Er stammelte unsinnige Bitten und machte sich verzweifelte Vorwürfe. Er umfaßte ihre Kniee und verurteilte sich selbst als den ruchlosesten aller Sünder. Rahel, erst erstaunt, dann streng blickend und unwillig, stieß ihn zuletzt empört von sich weg. Jetzt stand der General neben ihm und reichte ihm das Pistol. »Die Figur«, dozierte er, »wird bezwungen von der männlichen Elementarkraft«. Dem Kandidaten wurde wie von eisernen, teuflischen Krallen der Arm gebogen und er setzte sich die tödliche Waffe an die rechte Schläfe. »Fliehe mit mir!« stöhnte er. Sie wandte sich ab. Er drückte los, und erwachte, nicht in seinem Blute, aber in kaltem Schweiß gebadet« (11,109).

Auf der dämonischen Insel des Generals ist der schüchterne Kandidat selbstverständlich gänzlich verloren. Er trinkt zuviel Wein (11,104), wird von seltsamen Gestalten umgeben und kann vor allem nicht entfliehen – weil alles ja letzten Endes zu ihm gehört, und er den Konflikt nun einmal selber überwinden muß: »Das Tor, die aufgezugene Brücke, die kleine Verbindungslinie der Ketten – alles ließ sich mit überzeugender Deutlichkeit unterscheiden; denn der Mond gab genügendes Licht und in dem leeren, nicht zu überspringenden Zwischenraume flimmerte sein Widerschein in dem silbernen Gewässer. Pfannenstiel war ein Gefange-

ner. Unmöglichkeit, durch das Moor zu waten! Er wäre, da er die Furten des tückischen Röhrichts nicht kannte, bei den ersten Schritten versunken und hätte ein klägliches Ende genommen« (11,106). Die Segel hatte er schon bei seiner Überfahrt angefleht: »Nehmt mich mit in die weite Freiheit!« (11,83). Doch alle Hoffnung ist verloren, die Segel sind dem Sumpf gewichen, und Pfannenstiel muß bleiben.

Kein Wunder, daß es dem jungen sitzamen Theologen schwerfällt, zwischen einer Türkin »mit berausenden dunkeln Augen und glühenden Lippen« (11,108) und einer Schweizerin mit »maidlichem Wuchs« und »feinen geistigen Zügen« zu vermitteln. Rahel ist ein hochgewachsenes Mädchen, »das auf dem vom festen Lande ausmündenden Wege einherkam« (11,96) und also die gefährliche Tiefe vermeidet; sie mag die Pistolen des Generals nicht, wohl weil diese sie allzu sehr an die männliche Elementarkraft erinnern (für die sie der General denn auch im Traum Pfannenstiels ausgibt), und sie meint auch züchtig: »Einem perfekten Kavalier hängt manches um und an, worauf ich Verzicht leiste« (11,100). Dieses sagt sie nicht nur dem General, sondern auch dem Bräutigam, der sich um seine Männlichkeit Sorgen macht: »Für mich lob' ich mir den Mann, der unsern Dorfleuten mit einem erbaulichen, durchsichtigen Wandel vorleuchtet, unsern Zehntwein schluckweise trinkt [was Pfannenstiel ja auf der Insel leider nicht tat], seine Frau lieb hat und zuweilen von einem bescheidenen und gelehrten Freunde besucht wird! . . . Diese Kavalierere!« (11,120). Pfannenstiel hat auch nie gezögert, Rahel in ihrem guten Benehmen zu bestätigen; »erleichtert« kann er dem General mitteilen, daß sie sich nie entführen lassen würde (11,104). Auch steht »die schöne, morgenfrische Rahel« (11,112) wirklich der Türkin sehr fern; eben deswegen träumt der Kandidat von ihrer Vereinigung. – Im Hinblick auf die Bacchus-Symbolik ist zu bemerken, daß Rahel gegen die Trauben hart vorgeht (11,118); die Leidenschaft wird schön beschnitten, und die Wespen, »die sich geräuschvoll um die noch nicht geschnittenen Goldtrauben der Laube tummelten« (11,113), werden zum Schweigen gebracht.

In dieser Sphäre hütet sich der Kandidat denn auch, seine nächtliche Geschichte der taurischen Rahel vorzutragen: »Bis ins Kleinste berichtete er den klaren braunen Augen seine Erlebnisse auf der Insel, nur die Vision der Türkin weglassend, die ja eine

Ausgeburts seines erhitzten Gehirns gewesen war« (11,119). Eben. Das beruhigende »ja« verrät, was es verbergen sollte: Pfannenstiel merzt das Sexuelle aus seiner Liebe zu Rahel aus, tötet sozusagen den inneren Guiche. Der Kandidat, der aus dem Amt gejagt wurde, »weil ich mit Schießgewehr nicht umzugehen verstehe und mich auch davor scheue« (11,94) – was Wertmüller sofort als mangelndes »Selbstgefühl« (11, 95) und fehlende »Männlichkeit« (11,101) diagnostiziert – sucht eher eine Mutter als eine Frau; seine nächtliche Begegnung mit der Sexualität wird als ein »Kreislauf von Begierde, Frevel und Reue« (11,109) geschildert. Er läßt sich seine Würde von Rahel zurückgeben – sie näht ihm den von Wertmüller abgerissenen Knopf wieder an – und während das Mädchen Nadel und Zwirn holt, »kam es über ihn wie Paradiesesglück. Licht und Grün, die niedrige Laube, das bescheidene Pfarrhaus, die Erlösung von den Dämonen des Zweifels und der Unruhe!« (11,120).

Die Idylle ist wiederhergestellt, »die alte Ordnung der Dinge«, die dem Kandidaten »ehrwürdig« bleibt, »auch da, wo sie zu seinen Ungunsten wirkte« (11,96) ist gerettet. Der Pfarrer, nicht Pfannenstiel, gibt den erlösenden Schuß ab, der General, nicht er selber, führt ihn mit Rahel zusammen. – Der Preis ist allerdings höher, als die Novelle wahrhaben will; denn die ganze Idylle beruht letzten Endes auf einer Verdrängung, derjenigen ähnlich, die im Gedicht *Sonntags* vollzogen wird. Pfannenstiel hat nun einmal von der Türkin geträumt und muß seinen Traum verleugnen; denn mögen Rahels Augen noch so sehr als »die verständigen und doch so warmen Augen« (11,119) beschrieben werden – *das* würden sie gewiß nicht verstehen.

Daher muß der General auch von der Bühne abtreten; er darf nicht bleiben, denn er wäre die ewige Erinnerung an die Unfähigkeit Pfannenstiels, sein Leben selbst zu gestalten. Die alles treibende – und hier, wie am Schluß des *Amulett*, alles zum Guten wendende – Dämonie wird beiseite geschoben; Wertmüllers eigener Kommentar: »Ich tue dann, als wär' ich tot« (11,126) läßt ahnen, was sich hinter dieser kleinen und leichten Novelle verbirgt.

Der Heilige (1879)

Die erste »große« Novelle Meyers spielt zwar im Mittelalter – nicht aber in dem der *Engelberg*-Dichtung. Der heilige Thomas ist kein Engel, ihn bewahrt keine himmlische Ordnung vor den Verstrickungen des Irdischen. Mittelalter heißt hier: äußerer Rahmen, Möglichkeit einer Suspension des Geschichtlichen (im Sinne von *Jenatsch*); der Konflikt zwischen König und Kanzler ist psychologisch motiviert und seine sozialen oder politischen Aspekte (wie etwa die Unterdrückung der Sachsen) sind sekundär. Meyer betonte (an Rodenberg 10.V.1879), er habe in Thomas »einen neuen Charakter« zeichnen wollen und meinte (an H. Friedrichs, undatiert – Briefe II, 354), der Kanzler sei »eine geistig überlegene, fast modern humane [. . .] Natur«. Wie Jürg Jenatsch ist Thomas Becket ein widersprüchlicher Mensch, nur vermag er die Idylle etwas länger zu bewahren, als es Jenatsch in *Berbenn* gelang; der Kanzler unterdrückt seinen Zwiespalt und flüchtet sich in die Welt des Scheins.

So tritt er auch in sehr unwirklicher Weise in die Novelle: in dem orientalischen Märchen vom Prinzen Mondschein, gegen den sich eine Verschwörung bildete, und der selber keine Verurteilung der Schuldigen wünschte – wohl aus demselben Grunde, aus dem er später keine Bestrafung der Hexe Mary will: er weiß um seine eigene Verwandtschaft mit dem Dämonischen und hütet sich, es herauszufordern. Eines Tages aber wurden ihm die abgehauenen Köpfe der Verschwörer ins Haus geschickt, und er wandte sich mit Schrecken und Abscheu von ihnen ab, weil er gegenüber dieser Roheit machtlos war. Später wird ihm Pescara sagen, warum: »Ich spüre die grausame Ader in mir selbst« (13,253).

Überhaupt geht nicht nur der Prinz Mondschein, sondern auch der Kanzler Thomas Becket der Brutalität des Lebens aus dem Wege: das zeigt unter anderem seine Reaktion auf die Bitte des Bogners, ihm seine von einem Normannen entführte Tochter Hilde zurückzugeben – und das zeigt auch die Erzählung des Armbrusters von den kriegerischen Taten in der Normandie: Thomas jagt einem Gegner das Schwert durchs Herz, »freilich um es dann, als sein Gegner in der Lache seines Blutes lag, mit Ekel und Abscheu zu betrachten und wegzuwerfen. »Bogner, gib mir ein

reines!« gebot er mir« (13,38); eine zarte Regung, die ihm freilich leicht fällt, da der Gegner schon tot ist. Ferner ist Thomas kein Freund von Hinrichtungsplätzen, und auch nicht von der leidenschaftlichen Königin Ellenor, »denn er liebte an Frauen das Zarte und Anständige. So vergnügte er sein Auge [. . .] oft an den weißen und ruhigen Gliedmaßen der keuschen Marmorweiber, die er in seinen Palästen aufgestellt hatte« (13,41).

Der Ästhetizismus des Kanzlers trägt also deutlich moralische Züge: nicht nur die Kunst liebt er – »Ich liebe das Denken und die Kunst und mag es leiden, wenn der Verstand über die Faust den Sieg davonträgt und der Schwächere den Stärkeren aus der Ferne trifft und überwindet« (13,33), sagt er selber –, sondern auch und vor allem die Keuschheit des Marmors, er liebt die steinernen Weiber nicht, weil sie lebendig aussehen, sondern weil sie tot sind. Seine Ablehnung des Lebens ist zu diesem Zeitpunkt noch passiv – aktiv wird sie später. Meyer durchschaute die Fragwürdigkeit des Kanzlers; in seinen »Andeutungen über den Heiligen«, die er 2.V.1880 an H. Lingg schickte, nannte er ihn »*feingrausam*«.

Die passive Haltung Becketts ist die Voraussetzung seines guten und ungetrübten Verhältnisses zum König, die Bedingung der Eintracht von Verstand und Faust. Der Kanzler vermag es, alle Staatsangelegenheiten mit gleicher Souveränität zu erledigen, weil er sich in keiner von ihnen persönlich engagiert. Wie später der Feldherr Pescara steht Thomas Becket »außerhalb der Dinge« (13,242), freilich in anderer Weise: Pescara ist *nach* dem Leben, hat den Kampf hinter sich, für Thomas aber hat der Kampf noch nicht begonnen. Seine Idylle gleicht der des Ehemannes Jenatsch, sie ist eine Zurückgezogenheit zur Einsamkeit des stillen Waldes, aber, wie die Idylle Jenatschs, von Anfang an bedroht. Denn auch Thomas trägt die gefährlichen Kräfte in sich, und bei allem äußeren Respekt vor dem Thron sagt er doch zu seiner Tochter Grace: »Der König wird mir doch einen Tag, wenn er von seinen unreinen Freuden trunken ist, für meine reinen gönnen. Dieser König–« (13,57). Bei aller Feinheit vermag Thomas seinen Haß auf den vitalen König nicht zu unterdrücken, und es ist auch nicht zufällig, daß er die Gefahr bei der unkeuschen Königin sieht: »Eine besudelte Königin. Sie haßt mich, ihre Späher haben ihr von deinem Dasein berichtet, und ich will nicht, daß Frau Ellenor von dir

wisse und an dir herumrate, – ihre Gedanken schon verunreinigen« (13,57); Grace soll gehütet werden, Thomas versucht – allerdings zu spät – sie nach Frankreich zu bringen.

Denn nicht nur mit den Marmorweibern gibt sich der ästhetische Kanzler ab, sondern auch mit seiner Tochter, die indessen so wenig wie die Königin aus Marmor ist und daher auch eines Tages aufhört, keusch zu sein. Grace ist die verkörperte Garantie der Daseinsharmonie, als Jungfrau steht sie noch »vor des Lebens Schranke« (*Die Jungfrau*); die gespaltene Seele des Kanzlers wird nur durch die Verbindung zu Grace zusammengehalten, und wenn er sie »Mein Einziges, mein Alles!« (13,58) nennt, ist das zwar konventionell, aber auch mehr als das. Denn er hat tatsächlich nichts als sie – und daher wird auch etwas robust auf den Namen des Mädchens angespielt: sie ist die irdische Anmut und die himmlische Gnade, Lucia und Sankt Luzi in einer Person. »Schlimm, wenn die süße Gnade verlorenging« (13,115), sagt der ehemalige Kanzler nachdenklich – und Hans nennt die Verführung Grades »einen Greuel und [...] eine Torheit, die Herrn Heinrich die Krone, das Leben und – wehe – seiner Seele Seligkeit gekostet hat« (13,48).

»Character des Königs das gerade Gegentheil: Starkes Temperament, gutmütig, *durchaus naiv*, dabei gründlich unsittlich«, schrieb Meyer an Lingg (2.V.1880). Der König ist so sehr Körper, wie Thomas Geist ist; er entfaltet sich im Diesseitigen mit der gleichen Konsequenz, mit der sich der Kanzler vom Diesseitigen distanziert. Im Falle des Königs aber entbehrt diese Entfaltung jeder höheren Berechtigung und jedes höheren Zweckes: sie wird daher auch in den Tod führen, was von dem Armbruster poetisch so umschrieben wird: »Glänzende Sonnen gehen blutig unter«. (13,34). Obgleich Hans die verhängnisvollen Seiten solcher blinden Lebenslust sieht, kann er seine Schadenfreude darüber nicht verhehlen, »daß in Buhlschaft und Liebeswette Kleriker und Gelehrte ausgestochen werden von Fürsten und Kriegsleuten« (13,48).

So auch hier. Denn der König bricht in den Märchenwald hinein, zerstört die Idylle und verführt die kleine Grace. Hans der Armbruster weiß, worum es hier geht: um einen »Mord der Unschuld« (13,52), der den »göttlichen Zorn« (13,52) herausfordern wird; und Meyer schrieb an Lingg: »Ich lasse das Kind gleich sterben, weil es doch einmal ruinirt ist«. Die Verführung bedeutet

das Ende jeder Harmonie, und die übriggebliebenen Personen müssen notwendig miteinander in Streit geraten. Das Leben selbst hat den ästhetischen Kanzler getroffen – und Grace, die Gasparde oder Rahel dieser Novelle, wird nach der Tat beiseite geschoben als ein nicht mehr brauchbares Requisit. Ihre Gestalt ist so notwendig wie sonst kaum eine andere in der Novelle; als die damaligen Zürcher Moralhüter sich entrüsteten: man könne keinem Frauenzimmer das Buch überlassen, zeigte sich Meyer erstaunt. Alles habe er erwartet, nur »diesen Vorwurf« nicht (an Haessel 14.V. 1880), denn Grace gehörte so sehr zur Komposition, daß sich die Novelle ohne den von Keller gerügten »Notzuchtsfall« (an Frey 6.XII.1879) gar nicht denken ließe. Andererseits bleibt aber Grace eine recht blasse Gestalt und teilt diese Schwäche mit der taufri-schen Rahel. Sicher liegt die Ursache dieser Mängel in der Problematik der Novelle: da die Harmonie stets außerhalb des Kanzlers liegt und nur der Mantel ist, mit dem er den Abgrund zudeckt, kann ihre Repräsentantin auch keine lebendige Gestalt werden.

Wie die gefährliche Türkin in *Schuß* eine Parallelfigur zu Rahel Wertmüller abgab, so zeigt sich hier die Königin Ellenor auch weiterhin als Parallelfigur zu Grace – daher bekehrt ausgerechnet sie sich, und zwar mit den Worten: »Ich bin die größte der Sünderinnen!« (13,98). Denn Becketts Abneigung gegen das Leben schlägt jetzt in Aktivität um, er rächt sich am Leben, und sein erstes Opfer ist die besonders lebendige Königin, die gleichsam an Graces Stelle tritt. – Auch sonst manifestieren sich die Gegensätze zwischen Kanzler und König sehr bald nach dem Ruin der Unschuld. Die ganze Zeit hat sich der König in Becket geirrt, erst jetzt werden die Folgen sichtbar. Als Thomas es ablehnt, weiterhin Erzieher der Prinzen zu sein, kommt der latente Streit unter ihnen sofort zum Ausbruch. Wie das Staatssiegel von England wird auch die Gemeinschaft der Knaben zerstört. Es ist – um eine Stufe tiefer – der gleiche Konflikt, der sich wiederholt; die Gnade, die Unschuld geht beim Sündenfall verloren, und Thomas und Heinrich entzweien sich. Als die beiden höchsten irdischen Herren sich getrennt haben, hält nichts mehr die anarchischen Kräfte auf den unteren Stufen zurück.

Herr Thomas hat diesen Lauf der Dinge vorausgesehen, als er den König anfleht, ihn nicht zum Erzbischof zu machen. Schon früher hatte er ihn gewarnt: »Gib mich nie aus deiner Hand in die

Hand eines Herrn, der größer wäre als du! – Denn in der Schmach meiner Sanftmut müßte ich ihm allerwege Gehorsam leisten und seine Befehle ausführen auch gegen dich, o König von Engelland!« (13,75). Doch der König hatte schon damals – bezeichnenderweise in einem Zustand verminderter Zurechnungsfähigkeit – mit dem Gedanken gespielt, Thomas zum Erzbischof von Canterbury zu machen (13,76) – aber Thomas gab seine Erzieherrolle schon vor dieser Warnung auf, und dies läßt seine Sanftmut in einem anderen Licht erscheinen. Nicht Gott ist hier der größere Herr, sondern eher derselbe Dämon, der auch Jenatsch vorantrieb: die Macht des Göttlichen hat sich ins Böse verkehrt, und wie in *Amulett* wird aus dem Gläubigen ein Fanatiker. Herr Thomas weiß darum; er kann versuchen, die Nachfolge Christi anzutreten, aber das Bewußtsein, daß diese Nachfolge pervertiert ist, verläßt ihn nie. Aber auch jetzt, bei der endgültigen Überredung, hindert der Wein den König am Zuhören (13,84). Thomas bittet darum, nicht »zum Doppelsinnigen und Zweideutigen« (13,86) gemacht zu werden und fragt ängstlich: »Wohin werde ich geführt?« (13,87). Mit Recht ist er über das Angebot des Königs entsetzt: er sieht die Religion als die einzig mögliche Sinnggebung des Lebens nach dem Tode der Tochter, aber er weiß, daß er sich in seiner neuen Würde am König rächen wird. So hatte sich auch Jürg Jenatsch dem Herzog Rohan angeschlossen, um ihn nicht verraten zu müssen. In diesem Sinne hatte Meyer recht, als er (17.I.1881) an Betty Paoli schrieb: Becket wolle sich nicht an König Heinrich rächen. »Keineswegs, er *muß* gegen seinen Willen, und nicht Rache nehmen (das ist ihm zu roh und auch zu gefährlich), sondern *strafen*«. – »es ist die *Verblendung* Heinrichs, welche dem Kanzler die verderbliche Waffe, den Primat, selbst in die Hand drückt [...]. Der Kanzler haßt den König, natürlich, und kann ihm nie vergeben« – aber er ist auch an ihn gekettet. Gottes Strafe und des Kanzlers Rache lassen sich nicht unterscheiden; Lingg bekam denn auch im Brief vom 2.V.1880 die Auskunft: »In dem Act seiner Bekehrung durchdringen sich *Rachsucht und Frömmigkeit auf eine unheimliche Weise*«. Eben; seine Eigenschaften werden nicht geläutert oder geändert, sondern nur in den Dienst eines anderen Herrn gestellt. »Ich bin kein anderer, als ich scheine und mich trage. Dein Diener, den du kennst« (13,94), sagt Thomas später.

Die Bekehrung des Kanzlers erstreckt sich auch aufs Politische: er wird zum Sprecher der unterdrückten Sachsen gegen die Normannen. Nicht zuletzt deshalb sucht Heinrich die Versöhnung mit dem Erzbischof – und nicht zuletzt deshalb scheitert sie; wie einst Jenatsch will auch Becket den Verlust seines eigenen Glücks durch die Befreiung eines Volkes kompensieren, aber er bleibt sich selber treu, so sehr, daß er dem König den Versöhnungskuß verweigern muß. Dieser Anfang vom Ende spielt auf einer kahlen nordfranzösischen Heide, die in schärfstem Gegensatz zu dem idyllischen Wäldchen mit dem Traumschloß Becketts steht: »Herr Heinrich konnte sich jetzt nicht länger halten; mit gespitzten Lippen näherte er sein zerfallenes, aufgedunsenes Angesicht dem kasteiten, heiligen Haupte des Kanzlers. Es war häßlich und abstoßend, das Antlitz meines Königs, aber so rührend und sehn-süchtig, als begehre es nach dem Genusse des göttlichen Leibes. – Was jetzt geschah, Herr, was in dem Innern des Kanzlers voring, wer kann es sagen? – Ich meine, daß dieser Verein von Häßlichkeit und Begierde ihn an die Erwürgung der kindlichen Gnade erinnerte. Er entzog ekelnd seine Lippen dem Könige und betrachtete das nahe Haupt mit Schauder, als erblicke er den Inbegriff jeder Unterdrückung und Schandtat« (13,117 f). – In der Betonung der Heiligkeit Becketts äußert sich der Zweifel, den der Primas selber teilt: »Ich bin dessen nicht gewiß, ob der Nazaraner, dem ich gehöre und nachzufolgen suche, es über sich gebracht hätte, deine scheuseligen Lippen zu berühren. Den Verräter Judas hat er geküßt, der ihn, die Unschuld und Liebe selbst, verkauft und in den Tod geliefert hat; aber ob er einen Mund geküßt hätte, der die Seele seines Kindes vergiftete und den Leib der Unschuld verdarb, daran muß ich zweifeln. Und da er zugleich ein Gott ist, wie die Kirche lehrt, so kann er den Mord seines Lammes nicht vergeben ohne eine schwere und völlige Sühne, weil er sich selbst, das heißt die Gerechtigkeit, die sein Wesen ist, nicht zerstören kann. Und ich, der ein Mensch, aus heidnischem Blute und nicht so gelassen bin, als ich scheine, ich soll über mich bringen, was mein Meister nicht vermocht hätte!« (13,118). Er sagt es selbst: Thomas bleibt ein Mensch, die Nachfolge Christi ist unmöglich geworden. Indem er sich, um seine Sache durchführen zu können, unter Gott stellt, behauptet er gleichzeitig, die göttliche Gerechtigkeit zu kennen, als wär' sie ein Stück von ihm. Die Barmherzig-

keit aber verschweigt er, denn sie ist für ihn unerreichbar; er will nicht das Reich Gottes auf Erden errichten, sondern dem König »ein Volk schaffen« (13,119) und die Religion als Mittel zu diesem Zweck verwenden. Indem Thomas sich zum Richter über die Fähigkeiten des Heilands macht, spricht er aus Ressentiment – aber in dieser Welt ist der Schein trügerisch: »Das Antlitz des Herrn Thomas aber leuchtete wie das eines Engels« (13,121), sagt der Armbruster, als Thomas am wenigsten einer ist. Selber wußte es schon der Kanzler anders und besser: »Die Mary ist eine Hexe, wie ich ein Heiliger!« (13,39) – alles bleibt im Bereich des Menschlichen, der Psychologie.

Auch die Friedfertigkeit des Heiligen bleibt zweideutig; zwar verbrennt er die eine päpstliche Bulle, die zweite jedoch läßt er sich »entreißen« (13,124) – widerstrebend, aber er tut es. Sein Tod naht, doch die Annahme des Klerikers, »die Natur selbst werde Herrn Heinrich [...] befreien« (13,124 f) trägt. Der Zwiespalt zwischen Thomas und der Welt ist auch eine Einheit von beiden, und der Tod des Bischofs würde die stärkste Drohung gegen den König sein, die Negation alles Diesseitigen. Zu Recht regt sich Heinrich auf – wenn auch aus anderem Anlaß –, er verliert wie ehemals bei der Ernennung des Bischofs das klare Bewußtsein »und stieß seinen Becher so hart von sich, daß er weit über die Tafel rollte, den Wein in roten Strömen auf das Linnen vergießend, wie Blut in den Schnee« (13,125) – wie die Befleckung der gnadenreichen Unschuld. Wieder handelt der König verblendet: die Handlung, durch die er Becket endgültig zu überwinden hoffte, unterwirft ihn dem toten Primas.

»Rachsucht und Frömmigkeit« durchdringen sich bis zuletzt, das »heilige Hohnlächeln«, mit dem Herr Thomas stirbt, »als erwiesen ihm seine Henker gerade einen Liebesdienst« (13,14) ist das vorletzte Zeugnis; das letzte ist der Tod Hildes. Die Wunderwirkende Kraft des Heiligen führt zum Tod der Geliebten, als eine letzte Rache des Bischofs am Leben.

Der Armbruster zweifelt denn auch von Anfang bis Ende an der Heiligkeit des Herrn Thomas – wie er auch an dem Sinn des eigenen Lebens zweifeln muß. Hätte er vielleicht am Ende, wie später Astorre, im Kloster bleiben sollen? Er stach dreimal mit seinem Messer in den Vergil und traf die Worte: »sagittas, calamo, arcui« (13,19): er wurde Armbruster, »mit Pfeil und Bogen hab'

ich all mein Lebtag zu tun gehabt« (13,19), es war aber auch ein Pfeilschuß, der die süße Gnade tötete. Die Geschichte vom heiligen Thomas greift »in Tiefen seiner Seele hinunter, wo sein Empfinden zwiespältig wurde und seine Gedanken wie vor einem Abgrunde stehen blieben« (13,15). Das aber galt auch für die Gedanken Meyers. Louise v. François gegenüber nannte er Herrn Thomas »absichtlich *mehrdeutig*« (21.IV.1881), aber der konnte gar nicht anders erscheinen. Denn Thomas verkörpert die Probleme, die im Jenatsch-Roman nicht gelöst wurden und auch jetzt nicht gelöst werden konnten. Alles erscheint als fragwürdig; »Ist einmal das letzte Sandkorn verrollt, so tritt der Mensch aus der Reihe der Tage und Stunden hinaus und steht als ein fertiges und deutliches Wesen vor dem Gerichte Gottes und der Menschen. Beide haben Recht und Unrecht, Eure Chronik und mein Gedächtnis« (13,106), sagt Hans der Erzähler. Keine höhere Ordnung bürgt für eine Gerechtigkeit hier, vielmehr ist diese Welt eine des Streites: kaum haben Hans und Trutan Grimm einander erblickt, dann setzen sie – Jahre danach – den alten Streit fort (13,145). Meyer aber mußte versuchen, aus dieser Unsicherheit zu einer Lösung vorzudringen. Als er Frey erklärte, in *Pescara* solle das Ethische »mit Posaunen und Tubenstößen verkündet werden«, bereute er gerade, daß er in *Heilige* »die Sache ins Helldunkel« gerückt habe (Frey, S. 300).

Plautus im Nonnenkloster (1881)

Meyer selbst schätzte die kleine Facetie nicht besonders, mußte sie aber dennoch seinem Vetter Friedrich von Wyß gegenüber verteidigen, der am leichtfertigen Umgang mit ernsten Fragen gar kein Gefallen finden konnte. Der Autor schrieb ihm am 21.XI. 1881 einen erklärenden Brief, der zwar auf den Empfänger zugeschnitten ist, jedoch gleichzeitig einige Hinweise auf die tatsächliche Problematik, die sich auch hinter dieser Novelle verbirgt, gibt: »In den drei Figuren sind die drei historischen Bedingungen der Reformation, in komischer Maske verkörpert: Die Verweltlichung des hohen Klerus (Poggio der wahre Typus des Humanisten: Geist, Leichtsin, Nachlässigkeit und übertriebene Schätzung der Antike, Unwahrheit, Rachsucht . . . Diebstahl und Bettelei), – die Verthierung der niedrigen Geistlichkeit, das »Brigittchen«. – Sie steht als die grobe mit der feinen Lüge des Poggio

im Gegensatze. Die beiden, die sich gegenseitig ihre Wahrheiten sagen, stehen im Gegensatze mit dem ehrlichen Fond in der deutschen Volksnatur (Gertrude), ohne welchen die Reformation eine Unmöglichkeit gewesen wäre«. – Die Novelle hat durchaus – wie auch die erste Entspannungsarbeit, *Schuß* – einen »ernsten Hintergrund« (21.XI.1881):

Denn Poggio steht zu Anfang der Geschichte in einem nicht unbekanntem Konflikt zwischen Religion und Weltlust; soll er der Papstwahl beiwohnen oder die heidnische und frivole Plautus-Handschrift aufsuchen? Er hat das besondere Glück, daß die verdorbene Kirche keinen Anspruch auf sein Gewissen erheben kann, und wählt als Humanist und Italiener, der er ist, schnellen Entschlusses die Handschrift. Als er aus dem Munde des Hans von Splügen die traurige Geschichte von Gertrude gehört, den sonderbar fasnachtsartigen Jubel auf der Wiese betrachtet und schließlich das Mädchen in der Kirche gesehen hat, bleibt ihm nicht viel Arbeit übrig: er entdeckt und entlarvt den Betrug und terrorisiert die Äbtissin, indem er sich einer kirchlichen Macht, die er im Grunde nicht anerkennt, bedient, um an die weltliche Handschrift zu gelangen. Diese Strategie ist genau genommen dieselbe, welcher Jenatsch folgte, als er zum katholischen Glauben übertrat, um Bünden befreien zu können – doch die Facetie des Poggio bleibt bis jetzt rein im Anekdotischen.

Während aber Poggio nun über seinem Plautus sitzt, hört er den Gesang der Kinder draußen, die die arme Gertrude – die ihm bis dahin völlig gleichgültig war – verspotten:

In das Kloster geh' ich nicht,
Nein! ein Nönnchen werd' ich nicht . . . (11,154)

und der ehrliche Fond in der deutschen Volksnatur stört ihn nachher im Schlaf: »Bald umkreisten mich wieder die komischen Larven. Hier prahlte ein Soldat mit großen Worten, dort küßte der trunkene Jüngling ein Liebchen, das sich mit einer schlanken Wendung des Halses seinen Küssen entgegenbog. Da – unversehens – mitten unter dem lustigen antiken Gesindel stand eine barfüßige, breitschultrige Barbarin, mit einem Stricke gegürtet, als Sklavin zu Markte gebracht, wie es schien, unter finsternen Brauen hervor mich anstarrend mit vorwurfsvollen und drohenden Augen« (11,154).

Das »Ethische« tritt hier plötzlich in die ästhetische und ausgelassene Humanistenwelt, wie später (in *Mönch*) Dante in den sinnlichen Kreis seiner Zuhörer, und von nun an gibt es nichts zu lachen. Wie fern die jetzt provozierten Gedankengänge dem humanistischen Italiener sonst liegen, bezeugt seine Reaktion auf das falsche Kreuz: er hat sich nicht entrüstet, sondern »die Vollkommenheit der Nachahmung« bewundert, und er »brach [...] in die Worte aus: «Vollendet! Meisterhaft!« – Wahrlich nicht den Betrug, sondern die darauf verwendete Kunst lobend« (11,151). Das Brigittchen hatte sofort verstanden, worum es dem Gelehrten ging. Damit Poggios Verderbtheit als die seiner Zeit und seine Kirche erscheinen möge, läßt Meyer noch den Beichtvater auftreten, der »das ehrwürdige Alter des Betrugs, seinen tiefen Sinn und seine belehrende Kraft« (11,152) lobt.

Jetzt aber hat es Poggio mit dem Gewissen – und dennoch sind seine Motive kaum ganz moralisch, sondern eher eigensüchtig: er möchte vor allem ruhig schlafen können. Er findet das Mädchen in der Kirche, wo sie nahe daran ist, den Verstand zu verlieren: »Mir schaudert vor der Zelle!« (11,156), ruft sie aus. Wie wenig sie fürs Kloster geschaffen ist, zeigt das »braune, aber schon in der Klosterluft bleichende Antlitz« (11,143), das sie dem Poggio zuwendet. Denn »»Was mir taugt«, schrie sie, »ist Sonne und Wolke, Sichel und Sense, Mann und Kind . . .«« (11,156). Kein Wunder, daß der Gedanke an Selbstmord auftaucht, wie er früher von einer anderen Meyer-Heldin, die auch nicht für das Kloster zu gewinnen war, Jutta in *Engelberg*, verübt wurde.

Das kleine Schauspiel, das Poggio nun aufführt, wird von Gertrude begriffen; in ihren Mienen »gewahrte ich die Spannung eines unruhigen Nachdenkens und das erste Wetterleuchten eines flammenden Zorns« (11,158) berichtet er, und er unterstreicht später, als sie die Dornenkrone aufgesetzt bekommt, welcher Art dieser Zorn ist: »Ein erhabener Zorn, ein göttliches Gericht flammte vernichtend aus den blauen Augen der Bäuerin« (11,159). Zuletzt ruft sie noch die Jungfrau an, »die leuchtenden Augen nach oben gerichtet« (11,160). Kein Wunder, daß Poggio »in der Tat die göttliche Wahrheit im Dornenkranz zu sehen glaubte, öffentlich geehrt und gefeiert von der menschlichen Unwahrheit, aber hinterrücks von ihr verspottet« (11,159).

Die gesunde und natürliche Gertrude bricht unter dem echten

Kreuz zusammen und kann jetzt ihren Hans von Splügen heiraten, dessen »überzeugende Männerstimme« (11,161) ihr aus dem Kirchenschiff geantwortet hatte. »Eine kurze Weile hatte die Bäuerin vor meinen erregten Sinnen gestanden als die Verkörperung eines höhern Wesens, als ein dämonisches Geschöpf, als die Wahrheit wie sie jubelnd den Schein zerstört. Aber was ist Wahrheit? fragte Pilatus« (11,161). Gertrude schon, – aber diese Wahrheit: die des »einfachen Lebens«, war es nicht, die Poggio sich erhofft hatte. Auch Meyer weiß in dieser Novelle sehr wohl, was Wahrheit ist und wie sie aussieht; nicht immer war das so leicht zu entscheiden.

Poggio spielt, um die Streitenden in der Kirche zu beruhigen, seinen letzten Trumpf aus: er verkündet die Papstwahl und bedient sich damit noch einmal der Macht einer Kirche, deren Praktiken er soeben entlarvt hat. Hauptsache: es herrscht wieder Ordnung, die Anarchie der Wahrheit wird gebannt. Es mag allerdings sein, daß gerade die Begegnung mit dem blonden und ehrlichen Fond in der deutschen Volksnatur ihm »die Läßlichkeit meiner Lebensauffassung« (11,134) klar gemacht hat und ihn in dem ruchlosen Betragen des Sohnes ein Gesetz »der Steigerung« (11,134) erkennen läßt. Aber sein Italienertum kann er nicht verleugnen; vielmehr hebt er es so nachdrücklich hervor, daß man den Verdacht schöpft, hier erzähle gar nicht Poggio sondern C. F. Meyer: »Da betrachtete ich, als ein Florentiner, der ich bin, die schlankkräftigen Mädchenarme mit künstlerischem Vergnügen« (11,145), erzählt er an einer Stelle – und an einer anderen: – »diese Dinge wurden von den zwei Franzosen mit einer uns Italienern geradezu unbegreiflichen Pedanterie behandelt« (11,146).

Der kleinen Facetie fehlt die innere Spannung; von vornherein steht fest, was Betrug und was Wahrheit ist, und die Darstellung der Konflikte tritt zugunsten einer ausdrücklichen Stellungnahme zurück. Die Wörter »Lüge« und »Wahrheit« werden ausgespielt, bis sie jede Bedeutung verloren haben, das Wunder läßt sich hier eindeutig als Betrug interpretieren. Das Gute gewinnt einen leichten Sieg, aber eben nur, weil das Böse ein mehr oder weniger frommer Betrug ist. In den späteren Novellen, wo es wieder ernstere Gestalt annimmt, läßt sich der Sieg auch nicht mehr so spielend erkämpfen. Wie in *Amulett* verhilft der Repräsentant der Anarchie (Poggio) dem Guten zum Sieg und zur Ret-

tung. Gertrude konnte in der Klosterluft nicht leben – wie wenig aber mit ihr das Thema erschöpft war, zeigt wenige Jahre später die Geschichte von der Hochzeit des Mönchs.

Gustav Adolfs Page (1882)

»Durch den Tod *eines* Mannes ward die Weltlage eine andere. Unter Gustav Adolf war der Krieg kein mutwilliges Blutvergießen: er führte ihn für seinen großen Gedanken, zum Schutze der evangelischen Freiheit ein starkes nordisches Reich zu gründen, und ein solches Reich wäre der Halt und Hort aller kleinen protestantischen Gemeinwesen, auch meines Bündens, geworden. Dies ersehnte Ziel ist uns mit dem großen Toten entrückt und der seiner Seele beraubte Krieg entartet zur reißenden Bestie. Was bleibt übrig? Zweckloses Morden und habgierige Teilung der Beute« (10,102). So klagte Jürg Jenatsch, während der skeptische Locotenent Wertmüller meinte, »die Eifersucht der deutschen Fürsten hätte wie ein Geschling von Sumpfpflanzen seinen [des Königs] Fuß gehemmt« (10,102). – Die Begeisterung eines Jenatsch ließ auch Meyer nicht kalt: er plante ein Drama über den Schwedenkönig und schrieb dann später eine Novelle. Denn Gustav Adolf verkörperte das Ideal, das Jenatsch als unerreichbar erkannte; der Schwedenkönig war die menschliche und göttliche Gerechtigkeit zugleich und bürgte für die Freiheit wie für das Reich. In ihm hätten sich die Hoffnungen eines Ulrich von Hutten (XXXVII *Der Schmied*, XXIX *Der letzte Humpen*) erfüllt. Die Gustav Adolf-Gestalt läßt das Ziel ahnen, nach dem auch Meyer strebte: die absolute Wahrheit in menschlicher Gestalt. Denn, wie er Louise v. François gestand (und zwar um die Zeit, in der diese Novelle geschrieben wurde, 31.XII.1882): »Ich habe zeither eine ganz junge Sehnsucht nach dem Großen, Heilsamen, Menschlich-Wahren (das metaphysisch Wahre halte ich für absolut unzugänglich)«. Auch hatte er der Freundin schon früher (25.IX.1881) geschrieben, er bedürfe »eines »erbaulichen« Helden, wie Hutten, nicht wie Jenatsch oder der Heilige oder der Dynast (Graf von Tockenburg)«.

Doch die Novelle heißt *Gustav Adolfs Page* und hält damit schon im Titel das Gleichgewicht zwischen geschichtlichem und

persönlichem Schicksal. Nicht nur um die Politik des Schwedenkönigs geht es, sondern auch um Leubelfings Seele – und nicht nur um die Seele des Pagen, sondern auch um Gustels Erlebnis des Größeren und Höheren, der Geschichte, um »die Ähnlichkeit ihres kleinen mit diesem großen Lose« (11,185).

Meyer, berichtet Adolf Frey (S. 329), »wünschte ein Gegenstück zu schaffen zu Klärchen, eine Jungfrau, die, als Mann verkleidet, dem vergötterten Feldherrn in den Krieg folgt, ohne daß dieser von ihrem Geschlecht und ihrer Liebe eine Ahnung hat.« Denn um das Ideal geht es dem Pagen vor allem, und da die Geschichte von Männern gemacht werden, muß Gustel selbst einer werden, um an ihr teilnehmen zu können; sie liebt in Gustav Adolf weniger den Mann als den »König von Deutschland« und kann dennoch die Regungen ihres Geschlechts nicht ganz unterdrücken. Sie lebt daher in ständiger Aufregung, in »Lust und Angst« (11,184) zugleich. Denn sie zahlt einen hohen Preis für das große Erlebnis: die Verleugnung ihrer Natur. Nicht nur ist sie ein Gegenstück zu Klärchen, sondern auch eine Zurücknahme der Haltung Schadaus (*Amulett*): dieser hatte sich am Ende aus der Geschichte zurückgezogen, um mit seiner Frau ein ruhiges Leben auf deutscher Erde zu führen; Gustel dagegen verleugnet jedes Element, das sie in die »niedrige« Sphäre des Realen ziehen könnte. Sie heißt denn auch nicht Gustel, sondern »der Page« oder »Leubelfing«, gewinnt also eine andere Identität, die ihre alte überwindet (denn was der Familienname zu bedeuten hat, geht aus dem Schluß deutlich hervor, als dem jungen Kaufmann Bescheid erteilt wird: »Nein Herr! Ihr bleibt ein Laubfinger« (11,213). – Die Sphäre des gemeinen Lebens, des Handels und des Geschlechts, soll aufgehoben werden).

Aber die Erinnerung an den Betrug verfolgt das Mädchen auf Schritt und Tritt: mehr als einmal muß Gustel sich anhören, wie verwerflich die Unsitte ist, Mädchen in Männertracht unter den Soldaten leben zu lassen, und auch sie wird von den Worten des Königs getroffen, die die Jesuiten verdammen: »Auch du bist eine Lügnerin, eine Sophistin, eine Verlarvte!« (11,184) ruft sie sich selber zu. Gustav Adolf, den sie als Richter dieser Welt sehen möchte, wird auch zum Richter ihrer selbst: sie träumt davon, wie er sie »mit flammendem Blick und verurteilender Gebärde«

(11,185) von sich weist, und sie ist auf die Königin eifersüchtig, nicht allein, weil dieser der geliebte Mann gehört, sondern auch weil die Königin eine Weiblichkeit entfalten darf, die dem Pagen verboten ist. Der Page ängstigt sich »furchtbar, bis zur Zerrüttung, über seine Larve und sein Geschlecht.« – »Leicht zu Mute wurde ihm nur im Pulverdampfe. Da blitzten seine Augen und fröhlich ritt er der tödlichen Kugel entgegen, welche er herausforderte, seinen bangen Traum zu endigen« (11,184). Wie Jenatsch nach der Ermordung des Pompejus Planta nur als unermüdlich Handelnder weiterleben konnte, so muß auch der Page versuchen, seinen inneren Zwiespalt durch Potenzierung der Aktivität zu übertäuben; ist einmal die Harmonie im Innern verloren, wird der Sinn des Lebens in der eigenen Opferung für eine große Sache gesucht. »So fristete er sich und genoß das höchste Leben mit der Hilfe des Todes« (11,184), aber auch nur so. Daher wählt er sich auch den Spruch »courte et bonne«: »Ich wünsche mir alle Strahlen meines Lebens in *ein* Flammenbündel und in den Raum *einer* Stunde vereinigt, daß statt einer blöden Dämmerung ein kurzes, aber blendend helles Licht von Glück entstünde, um dann zu löschen wie ein zuckender Blitz« (11,181). – Doch der Zwiespalt läßt sich so leicht nicht verdrängen: Gustav Adolf bleibt in den Träumen des Pagen der *Retter oder Verfolger* (11,185)

Gustel, »ein tannenschlankes Mädchen mit lustigen Augen, kurzgeschnittenen Haaren, knabenhaften Formen und ziemlich reitemäßigen Manieren« (11,170), dem Weibertracht schlecht steht, weil es seine Kindheit zu Pferd verbracht hat, hat unterwegs zum ruhmreichen Ende eine Probe zu bestehen: die Begegnung mit der anderen Möglichkeit ihres Geschlechts, mit der Slawonierin Corinna. Früher schon hat den Pagen »das nackte Schauspiel« (11,178): die Vertreibung einer Dirne, angeekelt, jetzt aber tritt die Dirne in das Zelt des Königs. »Pechschwarze Flechten und dunkeldrohende Augen« hat »das leidenschaftliche Mädchen«, das »mit unbändiger Heftigkeit« redet und zankt. Sie fragt mit »einer hohen, vor Erregung schreienden Stimme«, und »der Busen klopfte sichtbar« schon als sie eintrat (alles 11,187). – »das seltsamste Lächeln der Welt irrte um ihren spöttisch verzogenen Mund« (11,188), als sie das wahre Geschlecht des Pagen entdeckt hat, und dieser muß seine Gegenspielerin anflehen, ihn nicht zu verraten: »Sei barmherzig! Ich bin in deiner Gewalt!« (11,188)

bitten die Blicke des ertappten Pagen – Leubelfing ist in der Gewalt des Verdrängten. Als Corinna eintrat, mußte sich der Page des Königs gestehen, daß nur wenig fehlte, und die Slawonierin hätte »das süße Haupt einer Muse« (11,187) gehabt. Nun aber tritt der König ein und ist anderer Ansicht: »Er maß das Mädchen, deren wilde Schönheit ihm mißfiel und deren grelle Tracht seine klaren Augen beleidigte« (11,189 f).

Denn der vorhin recht bürgerliche Gustav ist »streng wie ein Richter in Israel« (11,189) geworden, es muß Ordnung im Lager geschaffen werden, und die Corinna wird das erste Opfer des Königs, der damit den Pagen befreit. So eng verknüpft sind die Gestalten Gustels und Corinnas, daß der biblische Held erst die Slawonierin der Sünde Gustels zeigt: »Du hast dich im Lager in Männerkleidern umgetrieben, dieses ist verboten« (11,190).

Meyer scheint dem König in der folgenden moralischen Verurteilung der Sexualität ganz zu folgen: Gustav Adolf wird zum Richter erhoben, »der ein himmelschreiendes Unrecht aus dem Mittel heben muß, damit nicht das ganze Volk verderbe« (11,189) – wieder Worte, die an Panigarola und Jenatsch erinnern. Gustav schildert die deutschen Fürsten, deren einige sich auch »ergriffen, ja gerührt« (11,194) geben; vor allem aber verurteilt er die Slawonierin, weil sie seine klaren Augen beleidigt. Die Strafe ist zwar nicht die christlichste: Deportation nach Schweden, um ein evangelisches, das heißt keusches Weib zu werden, aber der Autor der Novelle heißt sie gut, da er seinen Pagen befreien möchte: Corinna »öffnete den Mund, um den König, welcher sie des Ehebruchs geziehen, gleicherweise einen Ehebrecher zu schelten. Dieser stand ruhig bei Seite. Er hatte den Brief des Pagen in die Hand genommen und durchflog denselben mit nahen Blicken. Seine aufmerksamen Züge, deren aus Gerechtigkeit und Milde gemischter Ausdruck etwas Majestätisches und Göttliches hatte, erschreckten die Corinna; sie fürchtete sich davor als vor etwas Fremdem und Unheimlichem. Das wildwüchsige Mädchen, welches jedes von einer faßlichen Leidenschaft verzogene Männerantlitz richtig beurteilte, wurde aus dieser veredelten menschlichen Miene nicht klug« (11,191), und die Begegnung mit der über dem Geschlechtsunterschied stehenden gerechten und milden Menschlichkeit provoziert ihren Selbstmord. Kein Wunder, denn der Urteilsspruch des Majestätischen und Göttlichen lautet: »Deine Liebe ist eine Tod-

sünde« (11,190). Hier ist nichts mehr vom Duell mit Guiche, dieses Urteil ist schlichte Repression. Der Page ist von dem ganzen Vorgang zu Recht »erschüttert und erleichtert« (11,194). Die Gefahr, daß die Natur mit dem verkrampften Leubelfing durchgehen könnte, ist gebannt.

Die Ähnlichkeit des kleinen mit dem großen Løse geht weiter als zur Begleitung des Königs durch den Pagen, auch weiter als zur Namensgleichheit Auguste-Gustav, wenn auch diese selbstverständlich nicht zufällig ist (11,185). Nicht nur Leubelfing ist »eine Verlarvte«, sondern die ganze Welt ist eine des Scheins und des Trugs; nichts in ihr ist Wahrheit – alles Theater, wie es in der Predigt in Berlin dargestellt wurde (11,179). Das Bewußtsein von der Vergänglichkeit alles Irdischen verläßt denn auch den König nie: »Prediger, ich reite mit der heidnischen Göttin Viktoria und mit dem christlichen Todesengel!« (11,207), denn jeder Sieg auf Erden ist heidnisch, christlich nur der Tod, den Gustav Adolf auch sucht, kaum weniger eifrig als sein Page, der der tödlichen Kugel entgegenreitet: » – auch der König lebte mit dem Tode auf einem vertrauten Fuße« (11,184). »So legte der christliche Held sein Schicksal täglich, ja stündlich und fast herausfordernd in die Hände seines Gottes« (11,184), und er verschmäht es, eine Rüstung zu tragen, weil er sich nicht hinter irdischen Larven verstecken will. Sein Wunsch und Gebet, Gott möge ihn »im Vollwerte« hinnehmen, »wenn seine Stunde da sei, bevor er ein Unnötiger und Unmöglicher werde« (11,185) erinnert an die Wünsche vieler Meyer-Helden und läßt ahnen, wie nah auch hier Sieg und Tod verwandt sind: Viktoria und der Engel. Am Ende könnte der Gott Gustav Adolfs (und so persönlich wird er erwähnt) derselbe sein wie der Pescaras. »Unser Leben ist Gottes« (11,181), erklärt er dem Pagen; das Leben ist dem Tode verfallen, könnte dies auch heißen.

Denn auch der »erbauliche« Held dieser Novelle ist keineswegs gegen Zweifel gefeit. »Ich stehe in Gottes Hand« (11,199) läßt er Wallenstein wissen, kann jedoch einen leisen Aberglauben nicht unterdrücken: »Jetzt fühlte der christliche König, daß die Atmosphäre des Aberglaubens, welche den Friedländer umgab, ihn anzustecken beginne« (11,201). Zu allem Überfluß erinnert ihn Wallenstein beim Abschied an die Tochter Christina – und

gerade in der Geschichte von dem jesuitischen Lehrer am schwedischen Hofe muß Gustav Adolf etwas Schicksalhaftes erblicken. Er weiß um die Sündhaftigkeit der Welt und zweifelt einen Augenblick lang auch an der Gerechtigkeit des Himmels. Wie seinerzeit Jenatsch gibt er sich in diesem Augenblick dem Aberglauben hin (und läßt auch nachher den Pagen den Handschuh anprobieren – 11,202), was nichts anderes heißt, als daß er seinen eigenen unbewältigten Kräften zum Opfer fällt.

Denn auch Gustav ist zuweilen sündhaft gewesen, mag er noch so sehr wie ein Richter in Israel schauen: auch ihn hat der Glanz der Welt verlockt, und nicht immer widerstand er der Versuchung. Während Meyer sich noch mit dem Gedanken an ein Drama trug, erläuterte er dessen Motivation in einem Brief an Louise v. François (25.IX. 1881): »Die Verschuldung des Helden ist einfach: er begehrt in seines Herzens Tiefen die *deutsche Krone*, welche *nur einem Deutschen* gebührt«. – Er wird in Naumburg wie ein Gott geehrt (11,206 f), erklärt aber kurz danach den versammelten deutschen Fürsten, daß er keiner sei: »Aber ich bedachte die deutschen Dinge. Nicht ohne ein Gelüst nach eurer Krone, Herren! Doch, ungeheuchelt, meinen Ehrgeiz überwog die Sorge um das Reich!« (11,208). Vor allem aber hat der Ruf in Nürnberg: »Hoch Gustav, König von Deutschland!« (11,169) seinen schlummernden Wunsch geweckt, und er liebt seinen Pagen nicht zuletzt, weil »dieser an jenem folgenschweren Bankett ihn als den »König von Deutschland« hatte hoch leben lassen, den möglichen ruhmreichen Ausgang seines heroischen Abenteuers in eine kühne prophetische Formel fassend« (11,177). Der Page ist der lebendige Ausdruck einer Spaltung im König, stellt sozusagen seinen »sündhaften« Wunsch dar – und Gustav hat überdies den Pagen früh geküßt (11,205) und damit die Gefahr selbst heraufbeschworen.

Stellt Leubelling somit eine innere Gefahr Gustavs dar, so sorgt der Lauenburger, »ein unsittlicher Mensch« (11,186), für die äußere, und es ist nicht so merkwürdig, wie es scheinen könnte, daß die beiden sich in Stimme und Körperbau ganz ähnlich sind. Der Lauenburger bedroht den König im Moralischen, weil er die Corinna bei sich leben läßt, und im Politischen, weil er Reichsfürst ist und daher Immunität genießt, auf die er denn auch mehrmals pocht (11,186/187/194). Er steht »dämonisch lächelnd« (11,193) da, und »der Ausdruck des vornehmen Kopfes

war ein so teuflischer, daß der Lauscher [der Page] einer Ohnmacht nahe war« (11,195). Wohl flieht der Page, um seinen König nicht zu verderben, aber er kehrt im entscheidenden Augenblick zurück. Das tut auch der Herzog, der sich wie ein verlorener Sohn der Majestät zu Füßen wirft, die ihn gütig wieder aufnimmt. Damit aber ist Gustavs Schicksal besiegelt – und seine Geistesabwesenheit vor der Schlacht deutet auch auf ein nahes Ende. »Ich will mein schlummerndes Haupt in den Schoß meines Leubelfings legen« (11,200) sagt er seinem Gegner Wallenstein, und das stimmt: gerade das schlummernde Haupt gibt sich den geheimen Wünschen hin.

Beide, der Page wie der Herzog, reiten mit dem König in die Schlacht, die er gewinnt, in der er aber selber fällt. Wie kaum eine zweite geschichtliche Situation stellt diese die Grundproblematik des Helden – und die aller Meyer-Helden – dar: im Sieg ist der Tod, der Göttin Viktoria folgt der christliche Todesengel; das »Haupt voll Blut und Wunden« (11,210), das am Schluß gewaschen wird, gehört einem Erlöser, der jedoch nicht allen Versuchungen widerstand, weil er das Leben doch zu sehr liebte. Daß der einzige Ausweg aus der Spaltung der Tod ist, weiß der Page, und weiß letzten Endes auch der König selbst. Hier wird der Held noch als Heiland dargestellt, damit der Tod nicht ohne Sinn bleibe. Der Feldherr Pescara wird die Interpretation seiner Gestalt als Heiland zurückweisen und stattdessen versuchen, den Tod selbst als positive Macht aufzufassen.

Das Leiden eines Knaben (1883)

Das Geschlecht war das Problem des Pagen; der Körper schlechthin ist das des jungen Julian Boufflers. Die Novelle wird allgemein als das »persönlichste« unter den Werken Meyers betrachtet; so meinte auch Betsy Meyer, die an Pauline von Peyer schrieb (8.III.1905): »Übrigens ist der *Dichter* selbst in diesem Büchlein, wie nicht in jedem andern seiner Werke.« Womit der Dichter C. F. Meyer gemeint ist; man könnte auch sagen, hier sei der Dichter überhaupt dargestellt. Die Novelle erzählt von einer Kluft zwischen Ich und Welt und schildert das, was Meyer in einem frühen Gedicht (Kempter, S. 66) *Dichterlos* nannte und auf sentimentale Weise beschrieb.

Das Thema ist wieder rein psychologisch, der Rahmen könnte auch ein anderer sein, denn der König repräsentiert nur eine allgemeine Gleichgültigkeit, nicht die besondere irgendeiner bestimmten Epoche. Julians Konflikt ist der der Pubertät, das Erlebnis, daß Geist und Körper nicht mehr übereinstimmen. Die Problematik des Fleisches ist für Julian besonders schmerzhaft: er wird geprügelt. Und für ihn wie für Jenatsch geht mit der Liebe auch die Welt unter; die Gesellschaft, die Außenwelt, bemächtigt sich der zarten Regungen und pervertiert sie. Die Geliebte führt am Schluß den tödlichen Stoß gegen den Helden.

Fagon hebt hervor, wie ihn Julians Mutter auf dem Sterbebett bat, dafür zu sorgen, »daß der Junge körperlich nicht übertrieben werde« (12,111). Julian hat einen »untadeligen Bau, der zur Meisterschaft in jeder Leibesübung befähigte« (12,112); der Körper ist also kein Problem für ihn, sondern vielmehr sein einziges Gut, das gehütet werden muß. Denn sein Geist kann Besorgnis erregen: dem Knaben fehlt, was Fagon Kombination und Dialektik nennt, und seine Schulaufsätze sind nicht für Anspruchsvolle: »Höchstens gefiel dann und wann eine Wendung durch ihre Unschuld oder brachte zum Lächeln durch ihre Naivität« (12,113) – und diese Naivität ist es, die – eher als die Dummheit – hervorgehoben wird; Kombination und Dialektik sind Eigenschaften der Welt, nicht der zarten Seele.

Als die Mutter gestorben ist, schickt der Vater den 13-jährigen Jungen auf die Schule der Jesuiten, wo seine Kindheit aus politisch bedingter Rücksichtnahme verlängert wird – bis der Marschall mit dem jesuitischen Schwindel zu tun bekommt und aus purem Ordnungssinn die Herausgabe belastender Dokumente verweigert, übrigens eine Andeutung dessen, daß allzu große Abneigung gegen die »Anarchie« zum Verrat am Leben führen kann. Die Sünden der Väter vererben sich – vor allem in einer so christlichen Umgebung – auf die Kinder, und die Verlängerung der Kindheit, die Julian jetzt zuteil wird, ist viel schmerzhafter: es ist die einer aufgezwungenen Infantilität. Er wird nicht mehr versetzt, lebt unter relativ immer jüngeren Kameraden – und dabei ist er selbst ein »Jüngling, über dessen Lippen schon der erste Flaum sproßte« (12,106) und der »ein Liebchen besitzt« (12,125), einer also, der jetzt den Schritt ins Leben tun sollte. Das Mißverhältnis zwischen Körper und Geist wird ihm in dramatischer

Weise bewußt gemacht, als der kurzsichtige Guntram ihn überfällt – nicht ohne zuvor noch »einige Gläser« (12,137) geleert zu haben: »Ich bin ein Blinder, und die taugen nicht ins Feld, und wenn ich nicht ins Feld tauge, will ich nicht leben! Du begleitest mich! Auch du taugst nicht ins Leben, obwohl du beneidenswert schiestest, denn du bist der größte Dummkopf, das Gespötte der Welt!« (12,137). – Bei dieser Gelegenheit verliert Julian den naiven Glauben an einen Sinnzusammenhang in der Welt, Guntram verhöhnt seinen Gott, auf den er sich gleich beruft (12,137), und selbst formuliert er später dieselbe Erkenntnis, die bei anderen Gestalten Meyers einen pathetischeren Ausdruck fand: »Er [der liebe Gott] hülfte gern, gütig wie er ist, aber er hat wohl nicht immer die Macht« (12,138). Denn »Guntram hatte ausgesprochen, was ich wußte, aber mir selbst verhehlte, so gut es gehen wollte« (12,138).

Auch der seltsame Maler Mouton spricht es aus, nur mit ein bißchen andern Worten. Mouton tadelt ihn, weil er sich das Verbleiben in derselben Klasse gefallen läßt: »Paßt sich das für dich, dem der Flaum keimt und der ein Liebchen besitzt?« (12,125) lautet seine harte Frage. »Dieser plötzliche Überfall rief den entgegengesetzten Ausdruck zweier Gefühle auf das Antlitz des Jünglings« (12,125). Damit ist der Dualismus gesetzt, ausgerechnet von Mouton, »einem Halbmenschen« (12,126), »der sich unter Pflanzen und Tieren heimisch fühlte« (12,123) und der auch seinem Pudel seinen eigenen Namen gibt. Der Naturmensch akzeptiert nicht die halben Wahrheiten und Persönlichkeiten dieser Welt. Selbst ist er ein Ausgestoßener, der – wie Julian, aber auf andere Weise – an der Begegnung mit der Welt zugrunde geht: er säuft sich zu Tode, aber er kennt dafür eine Harmonie der Natur. Ohne Bezug auf etwas Höheres (»Mouton hatte kein Taufwasser gekostet« (12,122)) ist er kein Lamm Gottes, wohl aber ein unschuldiges Schaf. Seine Art von Harmonie geht zugrunde, weil sie einer niederen Stufe angehört, aber er vermittelt dennoch dem Knaben eine Ahnung von der Ungerechtigkeit der Welt.

Denn die Welt wird von den Wölfen regiert. Von dem Père Tellier sagt sogar der sonst so neutrale König, er habe »eine Art Wolfsgesicht« (12,102), während der engagierte Fagon ihn runderaus einen Wolf nennt und von seiner »Wolfsschnauze« (12,104) spricht. Kein Wunder, daß Julian im Tierpark beim Anblick des

Wolfs erschrickt, denn »das Tier mahnt mich an jemand« (12,128) An wen, das erzählt die Gräfin dem Arzt: »»Ih! kreischte sie plötzlich, daß es mir durch Mark und Bein ging, »da ist ja auch Père Tellier!« und sie deutete auf den Wolf, von welchem wir uns nicht über zwanzig Schritte entfernt hatten. »Wahrhaftig, Père Tellier, wie er leibt und lebt!«« (12,130). Von seiner Bosheit hatte sogar Mouton eine Ahnung, die darauf schließen läßt, daß dieser Analphabet C. F. Meyer gelesen hatte: er malte Julian als zweiten *Pentheus* auf der Flucht vor »verkörperte[n] Vorstellungen, Ängstigungen, folternde[n] Gedanken« (12,135) – und Père Tellier.

Tellier wird auch Julians Ahnung von der Machtlosigkeit Gottes bestätigen; er sagt sich von Gott los, um seine eigenen Zwecke verfolgen zu können: »»Was habe ich mit dem Nazarener zu schaffen?« lästerte er, in verwundetem Stolze sich aufbäumend und der Häßliche schien gegen die Decke zu wachsen wie ein Dämon. »Ich bin der Kirche! Nein, des Ordens!«« (12,150). Im Irdischen spielt sich hier alles ab, und die höchste Instanz ist somit der König, den Fagon denn auch – vergeblich – für sich zu gewinnen versucht.

Die Prügelstrafe wird zur endgültigen und entscheidenden Begegnung Julians mit der Welt und setzt aufs neue den unüberwindlichen Zwiespalt – jetzt auch im Physischen. Der Knabe vertraute »blindlings« der »Gerechtigkeit seines Vaters« (12,131 f) aber dieser ist ihm so fern wie Gott. War »Ehre« schon seit je »das Grundgesetz dieser Knabenseele« (12,114), so wird sie es noch mehr nach der Spaltung, denn die Diskrepanz zwischen Körper und Geist äußert sich als Diskrepanz zwischen dem Krankenlager und dem brennenden Wunsch nach *gloire* – die in der Sterbeszene kulminiert, als Julian – der Ulrich von Hutten ähnelt – das erlebt, was so viele Helden Meyers wünschten: auf dem Höhepunkt zu sterben. Der Geist wird gerettet, während der Körper stirbt, das Leben selbst wird überwunden und der »Sündenfall« aufgehoben.

Aber erst hat ihn sein »blaues, kühles, vornehmes Liebchen« (12,126), wie Mouton sie nannte, getötet. Der »natürliche« Mouton hatte für dieses Produkt der Zivilisation nicht viel übrig, obwohl Mirabelle in ihrer Unschuld nicht wußte, was sie tat; Julian mußte sie einmal gegen Spott beschützen, und die Liebe zwischen ihnen

entstand – wie auch anderswo bei Meyer – aus Mitleid. Auch Fagon bemitleidet sie: »Sie hatte große, blaue, flehende Augen, eine kühle, durchsichtige Farbe und einen kaum vollendeten Wuchs, der noch nichts als eine zärtliche Seele ausdrückte« (12,129). Wie Julian ist sie das Opfer einer falschen Erziehung, das Opfer der Welt: »dieser garstige Höcker [ist] ganz natürlich gewachsen« (12,132), erklärt die Gräfin, die die Unschuld auf den ersten Blick erkennt: »»Wie schlank sie schreiten!« flüsterte die Alte hinter den sich Entfernenden. »Adam und Eva! Lache nicht, Fagon! Ob das Mädchen Puder und Reifrock trägt, wandeln sie doch im Paradiese, und auch unschuldig sind sie, weil eine leidenvolle Jugend auf ihnen liegt und sie die reine Liebe empfinden läßt, ohne den Stachel ihrer Jahre«« (12,132). (Leise kündigt sich hier die Neigung Meyers an, das Unglück zur Voraussetzung der Unschuld und der reinen Liebe zu machen, vgl. *Angela Borgia*).

Aus diesem Paradiese wird Julian durch die Gesellschaft, durch »Puder und Reifrock« vertrieben; Mirabelle, über ihre Stellung zur körperlichen Züchtigung befragt, antwortet in ihrer verdorbenen Sprache: »Körperliche Gewalttat erträgt kein Untertan des stolzesten der Könige: ein so Gebrandmarkter lebt nicht länger!« (12,155). An dieser Brandmarkung stirbt Julian, denn »Ohne Selbstvertrauen kein Mann!« (12,139); das hatte ihm schon Fagon gesagt. Wie in der folgenden Geschichte von der Hochzeit des Mönchs nimmt auch hier die Liebe »ein schlimmes Ende« – aber es gibt hier Schurken und äußere Umstände, auf die man die Schuld abwälzen kann. Mirabelle bleibt doppeldeutig – sie gleicht der Mutter Julians (12,140) und könnte eine ähnliche Rache der Kindheit auf der Schwelle zum Jünglingsalter sein wie Lucretia Planta auf der Schwelle zur Befreiung. Auch deutet der blinde Gehorsam gegenüber dem Vater (12,126) auf innere Gründe, die eine Befreiung unmöglich machen. Zwar stellt gerade Mirabelle die Forderung an Julian, daß er mündig werde: er dürfe sich die Prügel nicht gefallen lassen – aber diese Forderung ist nicht ihre eigene, sondern die einer Welt, die jede Liebe bekämpft. Père Tellier ist eine eindeutig negative Gestalt: kein sich Befreiender wie Jenatsch oder Hutten, sondern ein gefallener Luzifer. Julian ist »schuldlos wie der Heiland« (12,149) und wird von Père Tellier gekreuzigt.

Damit ist der Konflikt des Jenatsch-Romans vereinfacht wor-

den: er wird hier zum Kampf des Guten mit dem Bösen. Alles ist eindeutig; die Anklage gegen die Gesellschaft, die solches zuläßt, wird aber um so lauter. Erzählt wird die Geschichte von Fagon, das heißt aber von einem erwachsenen Julian, dem ein Höcker geblieben ist, und dessen Kindheit in der Novelle getötet wird. Das traurige Leben Julians wird erzählt, aber Fagon formuliert die Anklage (und die Novelle entgeht nicht der Sentimentalität). Indem Julian so stark gelobt wird, wird Père Tellier noch schwärzer – als wäre sein Benehmen besonders verbrecherisch, weil gerade Julian und nicht irgend jemand sonst sein Opfer wurde. »Wer widersteht dem Anblicke des Schönen, wenn es ungerecht leidet?« (12,71) fragt später Dante (*Mönch*) – als sollte nicht der Mensch, sondern nur die Schönheit gerettet werden. Und Fagon berichtet auch empört von »zwei Mädchen aus dem unteren Bürgerstande« (12,153), denen die Liebe nur Anlaß zum Kichern gibt, während Julian an ihr stirbt. Die beiden Mädchen stellen einerseits die glückliche Problemlosigkeit dar, werden aber andererseits – aus Ressentiment – moralisch verurteilt.

Julian erlebt seine Prügel als furchtbar, Fagon erlebt sie als böse; er ist Julian nach dem Sündenfall, Julian, der Partei ergriffen hat. Er hat seine Gründe, den Leib nicht allzu hoch einzuschätzen, und fragt am Schluß »heiter«: »Warum arm« – denn das hatte der König, ehe er sich den leiblichen Genüssen zuwandte, gesagt, – »da er hingegangen ist als ein Held?« (12,157).

Dieser letzte Satz hebt die Anklage wieder auf. Fagon hat die irdische Gerechtigkeit in Bewegung bringen wollen, hat versucht, den König zu engagieren. Als er die Vergeblichkeit seines Versuchs einsieht, deutet er seine Niederlage in einen Sieg um: der König könne getrost essen, am Ende habe der unglückliche Julian doch gesiegt. – Die irdische Gerechtigkeit war nicht mehr sichtbar, und Meyer mußte versuchen, das Geschehen selber als sinnvoll zu interpretieren. In *Die Hochzeit des Mönchs* wird König Ludwig, der sein Amt nicht ausübt, von Ezzelin ersetzt, der als Repräsentant des Schicksals auftritt.

Die Hochzeit des Mönchs (1884)

Schon in der Jugendnovelle *Clara* (1848–50) tritt die *Angst* vor dem Klosterleben auf: die jüngere Schwester Franziska fürchtet, wegen eines »Fehltritts« ins Kloster Villamont gesteckt zu

werden und ist einer Ohnmacht nahe, als sie mit der strengen Schwester Clara die Zelle betritt, »wo die Äbtissinnen aus ihrem Stamm gehaust hatten. Franziska flog ans Fenster, um Luft zu schöpfen, ein dunkler, hoher, naher Berg erdrückte sie fast und sie hätte weinen mögen« (Corona VIII, 397). Die Angst wird von der Felswand hervorgerufen, wie im Gedicht dieses Namens, in *Pentheus* und in *Leiden*: »Am folgenden Tage trat man aber den Heimweg wieder an,« fährt die Novelle fort; so glimpflich kommt Jutta in *Engelberg* nicht davon:

- Und als an der Äbtissin Hand
 ✓ Sie auf der Klosterschwelle stand,
 Wie war sie still, wie war sie bleich,
 Als trete sie ins Totenreich! (*Engelberg III*, 49 ff).

Auch Gertrude erbleichte in der Klosterluft (*Plautus*); Lucretia Planta erwog, den Schleier zu nehmen, aber erst nachdem sie in dieser Welt nichts mehr zu verlieren hatte; Hans der Armbruster entsprang dem Kloster (*Heilige*) wie auch – und mit größeren Konsequenzen – Luther (*Hutten XXXII*). Diana sagt von sich selber: »Ich bin nicht wert, daß mich die Sonne bescheine! Für solche ist die Zelle!« (12,90). Für andere aber nicht, und die Frage, die hier gestellt wird, ist daher folgerichtig:

»Muß es denn überhaupt Mönche geben?« kicherte eine gedämpfte Stimme aus dem Halbdunkel, als wollte sie sagen: Jede Befreiung aus einem an sich unnatürlichen Stande ist eine Wohltat« (12,10). Gerade diese Novelle zeigt, daß der unnatürliche Stand eine Wohltat bedeuten kann – für den, der mit der problematischen Welt nichts anfangen kann, für den Diener der »Barmherzigkeit«, welcher in einer Welt der »Gerechtigkeit« nichts zu suchen hat. »Geh in dein Kloster zurück, Astorre, das du nie hättest verlassen sollen« (12,97), ruft ihm Germano – zu spät – zu.

Es wird ein »Sündenfall« beschrieben, der Verlust der Ewigkeitsperspektive und der verbindlichen Ordnung. Wie in *Jenatsch* sind auch in dieser Novelle »die Doppelrollen eines Samuel und Gideon« (10,52) ausgespielt, die Welt ist streng geteilt zwischen Barmherzigkeit und Gerechtigkeit, und das eine darf nicht in den Bereich des anderen eingreifen. Wallenstein sagte zu Gustav Adolf: – »stürzte die Majestät oder ich von dem einen Ende der Weltschaukel, schlug das andere unsanft zu Boden« (11,201) – und Ezzelin muß aus denselben Gründen des Gleichgewichts versuchen,

den Mönch im Kloster zu halten. Das Verlassen des Klosters bedeutet eine Unordnung im Himmlischen wie im Irdischen: »nicht nur dem Himmel habe der Ruchlose sein Gelübde gebrochen, sondern jetzt auch der Erde« (12,81). Das Vertrauen in die menschlichen Möglichkeiten ist hier noch gebrochener als im Jenatsch-Roman; der Pfarrer, der zum »Engel des Schreckens« wurde, befreite zumindest sein Land; Astorre dagegen stiftet nur Unheil.

Das Thema der Novelle wird denn auch von Dante überdeutlich formuliert: daß »ein Mönch nicht aus eigenem Triebe, nicht aus erwachter Weltlust oder Weltkraft, nicht weil er sein Wesen erkannt hätte, sondern einem andern zuliebe, unter dem Druck eines fremden Willens, wenn auch vielleicht aus heiligen Gründen der Pietät, untreu an sich wird, sich selbst mehr noch als der Kirche gegebene Gelübde bricht und eine Kutte abwirft, die ihm auf dem Leibe saß und ihn nicht drückte« (12,9). Kein Wunder, daß Cangrande den traurigen Ausgang der Geschichte sofort errät – und dennoch bedeutsam: denn diese Gewißheit von vornherein spricht dem Mönch jede Freiheit ab und entmündigt ihn völlig. Auf der einen Seite wird alles in den Menschen verlegt (»sich selbst mehr als der Kirche gegebene Gelübde«), auf der anderen wird dieser Mensch immer unfreier; es ist für Astorre »zu spät« (12,26), die Gesetze der Welt zu lernen. Die Geschichte nimmt ihren eigenen Lauf, ohne daß der Einzelne das Geringste zu bestimmen hätte.

Daher mußte Dante, wie es Meyer (12.XI.1884) an Paul Heyse schrieb, das Thema »herrisch« formulieren, und er erfüllt seine Funktion vollkommen; denn er klassifiziert, noch ehe die Geschichte angefangen hat, die Handlung des Mönchs als Sünde: – »nicht anders, wenn ich ihn verstehe, meint es auch der Apostel, wo er schreibt: daß Sünde sei, was nicht aus dem Glauben gehe, das heißt aus der Überzeugung und Wahrheit unserer Natur« (12,10). Von einer möglichen Befreiung ist hier nicht mehr die Rede, jede psychologische Entwicklung ist ausgeschlossen; es gibt nur blinde Kräfte, die miteinander streiten. Dante tritt denn auch gravitatisch in »diesen sinnlichen und mutwilligen Kreis« (12,7), er scheint aus »einer andern Welt« (12,7) zu kommen, und »eine himmlische Verklärung« (12,11) erleuchtet »seine strengen Züge«

(12,11). Wie in der Beschreibung des richtenden Schwedenkönigs geht Meyer hier mit den großen Worten etwas leichtfertig um, es wird ein Lehrstück inszeniert, Dante erzählt nur, was Meyer will, und seine geradezu übermenschlichen Eigenschaften müssen daher unterstrichen werden: »Dante hielt inne. Seine Fabel lag in ausgeschütteter Fülle vor ihm; aber sein strenger Geist wählte und vereinfachte« (12,56).

Ohne eigene Schuld wird Astorre ins Unglück gestürzt: als er Diana vom Tode rettet. Das Boot mit den Brautleuten treibt »mit eingezogenen Rudern« (12,13) auf der Brenta, der Wille scheint also nicht bei dieser Hochzeitsfahrt dabei zu sein, vielmehr erwarten die Insassen des Bootes gleichsam das Schicksal (und werden auch von »Flötenschall« (12,13) begleitet, als handelte es sich um *Das Ende des Festes*), das denn auch bald in der Gestalt Ezzelins auftaucht und eingreift. Der Bruder sinkt, der Mönch greift »in eine Fülle blonden Haares« (12,14), und dieses Haar tropft bald danach »auf ein gewechseltes Gewand« (12,15) – ein neues Leben hat angefangen, auch der Mönch wird später eine andere Kleidung, die seines verstorbenen Bruders, tragen (12,31).

Dieses Leben ist fremder, als es sich Astorre vorgestellt hatte; er wird vom sterbenden Vater (der damit droht, die Sterbesakramente nicht anzunehmen – und also, wie so viele andere Gestalten in der Dichtung Meyers, die Religion für seine höchst privaten Zwecke verwendet) gezwungen, Diana zu heiraten, wobei sich der alte Vicedomini, der die Frömmigkeit seines Sohnes kennt, päpstlicher Unterstützung vergewissert hat. Ezzelin versucht die Heirat zu verhindern: im Gespräch mit Astorre hebt er hervor, wie gut es diesem im Kloster gehe, und spricht dabei auch die Moral der Erzählung aus: »Du bist etwas und nichts Geringes; denn du übst das Amt der Barmherzigkeit, das ich gelten lasse, wiewohl ich ein anderes bekleide. Würdest du in diese Welt treten, die ihre eigenen Gesetze befolgt, die zu lernen es für dich zu spät ist, so würde dein klarer Stern zum lächerlichen Irrwisch und zerplatzte zischend nach ein paar albernen Sprüngen unter dem Hohne der Himmlischen!« (12,25 f). – Wieder bricht die alte Wunde auf: Barmherzigkeit und Gerechtigkeit, Himmlisches und Irdisches lassen sich nicht vereinen – und daraus entspringen die Konflikte im Irdischen: zwischen Recht und Macht, Politik und Sittlichkeit. – Ezzelin befindet sich in einer Situation nicht unähnlich

der des Thomas Becket vor der Ernennung zum Primas: er sieht das Unheil kommen, wenn der Mönch sein Gelübde bricht, und er selbst kann nicht umhin, das Urteil zu vollstrecken. Als der Mönch sich selber untreu wird, öffnet er jeder Falschheit Tür und Tor – das Maskenfest, das diese Novelle beschließt, ist ein Ausdruck auch der inneren Unordnung – und er gibt auch Ezzelin recht: die Grausamkeit des Tyrannen, auf die mehrmals unterwegs angespielt wird, wird durch den Verrat Astorres gleichsam legitimiert; mit dem gebrochenen Gelübde hat sich die Anarchie freie Bahn verschafft.

Der Mönch begeht in dieser Welt des Betrugs auch gleich seinen ersten Irrtum: er wähnt, die Seligkeit seines Vaters zu retten und rettet doch nur dessen Besitz: er steigt gleichsam (unfreiwillig) herab von Leubelfing zu Laubfinger – und heiratet ohne Freude die blonde Diana. Der alte Vicedomini segnet das Paar, »der Mönch widersprach nicht, und Diana schloß die Augen« (12,28). Kein Jawort wird laut, dem Schicksal wird genau so viel Raum gelassen wie bei der ersten Verlobung. – Von Diana weiß man, daß sie »hohe und oft finstere Brauen« (12,17, »die hohen und oft finstern Brauen«) hat, und was man sonst noch zu wissen braucht, sagt sie selbst gleich nach der Verlobung in der Form einer Programmklärung: sie sei gut und gehorsam, jedoch »jähzornig, wenn man mir Recht oder Ehre antastet, und darin peinlich, daß man mir nichts versprechen darf, ohne es zu halten« (12,29).

– »das zufällige Paar« (12,16) heißt es von den beiden – so zufällig, daß sie sich erst bei einer peinlichen Szene wiedersehen: als Olympia behauptet, Astorre habe um die Hand Antiopes gebeten. Diana, die ja hinreichend charakterisiert wurde, verschwindet bis dahin völlig – Astorre hingegen lernt die Welt kennen und erstaunt »über die Macht der Sterne, den weiten Ehrgeiz der Herrscher und den alles mitreißenden Strom der Welt« (12,40). Die Macht der Sterne aber wächst, je mehr sich der Mensch von Gott entfernt, ist also ein psychologisches Faktum. Die Sterndeuterei (nicht die Sterne) ist das Arge. – Die Spaltung der Welt wird in den beiden Jugendfreunden Germano und Ascanio symbolisiert; ersterer sagt als guter Deutscher: »Verletzte Treue, gebrochenes Wort, Fahnenflucht und so weiter, dem gibt man in Germanien grobe Namen« (12,37), während letzterer Astorre in der fröh-

lichen Welt begrüßt und ihn auffordert, ihre Reize genauer zu studieren und sich dabei vor allem den Frauen »in erlaubter oder läßlicher Weise« (12,36) zu widmen. Das Spiel Ascanios mit der Gärtnerstochter illustriert deutlich, was er unter Lebensfreude versteht: »Er legte die Linke um die schlanke Seite des Mädchens und holte sich mit der Rechten aus dem Korb eine Traube. Zugleich suchte sein Mund die schwellenden Lippen. »Mich durstet« sagte er. Das Mädchen tat schämig, hielt aber stille, weil es seine Früchte nicht verschütten wollte. Unmutig wendete sich der Mönch von den zwei Leichtsinigen ab und das erschreckende Dirnchen entrann, da es die harte mönchische Gebärde erblickte, den Pfad ihrer Flucht mit rollenden Früchten bestreuend. Ascanio, der seine Traube in der Hand hielt, hob hinter den flüchtigen Stapfen noch zwei andere auf, deren eine er Germano bot, welcher aber die ungekelterte verächtlich ins Gras warf. Die andere reichte der Mutwillige dem Mönche, der sie eine Weile ebenfalls unberührt ließ, dann aber gedankenlos eine saftige Beere und bald noch eine zweite und die dritte kostete« (12,38 f).

Damit begeht Astorre, der von seinem Freund als Adam beschrieben wurde (12,35 f: »Du liegst unter deiner Riesenzeder gleich dem ersten Menschen«), seine Sünde: das gedankenlose Traubenessen ist der Anfang vom Ende jeglicher Selbstkontrolle. »Schwindelnd tat er einen Schritt rückwärts, als stünde er auf einer Turmhöhe und sähe das Gelände plötzlich weichen« (12,23) als er das Breve des Papstes las, das ihn vom Klostergelübde lossagte. Damals öffnete sich die Anarchie vor seinen Augen, jetzt ergreift sie langsam von ihm Besitz. Ezzelin bleibt im Bilde, als er später den Mönch mit »einem sittsamen Mädchen, das zum erstenmal einen starken Wein geschlürft hat und sich danach gebärdet« (12,86 f) vergleicht – ernster klingen allerdings andere seiner Worte: »warum tratest du nicht zwischen den Unmündigen und das Kind? warum zerrtest du nicht einen Taumelnden aus den Armen einer Berauschten?« (12,82) fragt er Ascanio.

Das Unglück des Mönchs wird offenbar in der Liebe zu Antiope; als er ein für allemal den Bereich des Himmlischen, das heißt der inneren Übereinstimmung, verlassen hat, schwankt er im Irdischen nicht weniger haltlos als seinerzeit Jürg Jenatsch. Er ist dem Schicksal preisgegeben, das ihn in Gestalt von Ezzelins Reitern daran hindert, das Mißverständnis beim Rollen des Ehe-

ringes aufzuklären (12,54). Seine Liebe reicht noch in die Zeit der Barmherzigkeit zurück (und obwohl er sie damals »vergessen« hatte, gestand er dem Fürsten, daß das Gelübde der Keuschheit am härtesten war – 12,25), denn Astorre erinnert sich der Gegenwart Antiopes bei der Hinrichtung ihres Vaters, und »das Antlitz des Mönchs verklärte sich vor Mitleid und Erbarmen« (12,47). Ähnlich sagt auch Dante: »Und entzündet sich nicht heute noch und bis ans Ende der Tage aus tiefstem Erbarmen höchste Liebe? Wer widersteht dem Anblick des Schönen, wenn es ungerecht leidet? Ich lästere nicht und kenne die Unterschiede, aber auch das Göttliche wurde geschlagen, und wir küssen seine Striemen und Wunden« (12,71). Die Liebe Astorres entspringt also seinem Mitleid mit dem leidenden – Schönen, einer Mischung von Barmherzigkeit und Ästhetik, und es ist kein Wunder, daß diese Liebe nicht im Himmel bleibt. Sie hat aber keinen Platz in einer Welt, die von der schicksalhaften Gerechtigkeit eines Ezzelin beherrscht wird (12,85 f bekennt dieser seine »Schuld« an der ganzen Geschichte): »»O Mönch, Mönch,« rief Ascanio, »der die Barmherzigkeit in eine Welt trägt, wo kaum die Güte ungestraft bleibt!«« (12,50). Auch ist die Liebe selbst bereits von der bösen Welt angeschlagen. Aus der Barmherzigkeit wird nach und nach eine höchst irdische Liebe, die dann in dem »Duett« mit dem Narren Gocciola hervorbricht.

Dieser Narr gehört zu den Parallelfiguren, die dem großen Helden zur Entlastung dienen und seinen Konflikt von allem »Niedrigen« befreien, während sie hinter seinem Rücken die wahren Zusammenhänge aussprechen – kaum überraschend, daß Dante die Narren nicht mag. Die erste und letzte dieser Figuren ist der Mönch Serapion, der Astorre neidisch nachblickt, als er vom Tod des Bruders erfährt (12,19) und der später, »von dem Beispiele Astorres aufgestachelt, nächtlicherweile aus der Zelle entsprungen war und sich seit einer Woche im Schlamm der Gasse wälzte« (12,94). Zwischen Anfang und Ende übernimmt Gocciola die Rolle: er verhöhnt Astorre, als er beteuert, unbedingt Mönch werden zu wollen (12,31) – wie Lorenz Fausch beim Maskenball in Chur seinen ehemaligen Kollegen verspottete – und als er für die großen Probleme gar kein Verständnis zeigt, sondern nur »von seinen eigenen Angelegenheiten, welche ihm als das weit Wichtigere erschienen« (12,34), redet. Und schließlich ist Gocciola

Zeuge des Gesprächs, das Astorre mit sich selbst führt. Gocciola hat Wein getrunken, der Mönch erscheint aber, ohne getrunken zu haben, »ebenso frohlockend und ebenso berauscht« (12,63) wie Gocciola und erlaubt diesem, gleichsam als alter ego am Gespräch teilzunehmen. Doch wird hier noch festgehalten, daß der Rausch des Mönchs sehr viel »erhabener« ist als die banale Trunkenheit Gocciolas.

Astorres barmherzige Liebe nimmt nun aber höchst erotische Züge an: »Keine Silbe hatte sie [Antiope] mit Astorre gewechselt vom ersten Schritt des Weges an, den sie zusammen gingen. Die Hände hielten sich nicht fester beim letzten: sie verwuchsen, ohne sich zu drücken. Sie durchdrangen sich, wie zwei leichte geistige Flammen und waren doch beim Scheiden wie die Wurzel aus der Erde kaum auseinanderzulösen« (12,71 f). Doch gut ist das nun keineswegs, denn »Antiope vergriff sich an fremdem Eigentum und beging Raub an Dianen fast in Unschuld, denn sie hatte weder Gewissen mehr noch auch nur Selbstbewußtsein« (12,72).

Beide sind damit aus dem Stand der Unschuld in den der Schuld getreten: der Mönch hat die Barmherzigkeit zur Liebe gemacht, Antiope hat dieselbe Liebe jetzt entdeckt, verliert aber, wie es später heißt, »mit einer schuldlosen Seele auch die natürliche Beherztheit« (12,78). Über die Liebe wird ein verdammendes Urteil gefällt: die beiden können sich nur bewußtlos lieben, der Mönch frohlockend und berauscht, Antiope ohne Gewissen und Selbstbewußtsein. Die Liebe ist das Anarchische, sie bedeutet allemal einen »Mord der Unschuld«, und um diesen Mord geht es auch hier. – Während Antiope ihre Natur eingebüßt hat, behält Diana ihre Identität; sie wird beim Maskenfest auftreten »als die, welche ich mich nenne und welche ich bin: die Unberührte, die Jungfräuliche!« (12,90). Diana bleibt, die sie ist, wird zugleich mythologisiert, und sie verlangt, daß Antiope sie »reuig und demütig« (12,90) um Vergebung bitte und ihr den Ring Astorres vom Finger ziehe. Nicht nur bei Diana soll das Mädchen Abbitte tun, sondern bei der Keuschheit in Person, die es nicht erträgt, daß Antiope zur Frau geworden ist. Die Mythologie weiß um die Zusammenhänge: nicht umsonst läßt »ein hagerer Mensch« »seine mythologischen Kenntnisse glänzen. »Nicht Diana bist du!« näselte er verbuhlt, »du bist eine andere! Ich erkenne dich. Hier sitzt dein Täubchen!« und er zeigte auf den silbernen Halbmond über der

Stirne der Göttin« (12,93). Diana verschmolz in der Mythologie mit der Mond- und Todesgöttin Selene, aber auch unter ihrem eigenen Namen hatte sie oft mit dem plötzlichen Tod junger Mädchen zu tun.

Auch hier ist es die verlorene Idylle, die sich in der entscheidenden Situation: der der Verlobung (mit dem Leben) rächt; die Keusche und Jungfräuliche ermordet die Mädchen, wenn diese älter und weniger keusch werden. Daß Antiope Diana um Vergebung bitten soll, kommt einem Selbstmord gleich: am Abend ihrer Hochzeit soll sie ihre neue Existenz verleugnen, die Regression akzeptieren – und der Mord wird folgerichtig von Diana begangen. »Jetzt schlummert der Mönch neben seiner Gattin Antiope« (12,98) ruft es von der Straße, ein konzentrierter Ausdruck der ganzen Liebes- und Todessymbolik der Novelle.

Das Maskenfest wird zum Symbol der totalen Anarchie, im Psychologischen wie im Sozialen: »Von Stunde zu Stunde wuchs der Frevelmut des Volkes« (12,93), schreibt Meyer, der für das Volk nichts übrig hatte. »In der gedrängten Menge gor eine wilde, zornige Lust, ein bacchantischer Taumel« (12,92); die Anarchie findet ihren Ausdruck. Alle erscheinen unter Larven, nur Diana und Ezzelin nicht, weil sie beide Unveränderliches repräsentieren. Doch Ezzelin, der dem Schicksal und den Sternen so vieles glaubt (»Ist Astorre dem Schwert Germanos bestimmt, so kann ich diesen es senken heißen, jener rennt doch hinein«, sagt er (12,83)), verhindert höchstpersönlich das Schicksal, seinen Ritt nach Padua zu verlangsamen (12,92). Am Ende ist er nämlich nicht so sehr Schicksal als vielmehr Richter: was als Schicksal empfunden wird, soll nicht etwa entlarvt werden, sondern als höhere Gerechtigkeit erscheinen.

Und auch Ezzelin verdammt die Liebe Astorres und Antiopes. »Darf Astorre leben?« fragt der Tyrann, »kann er es, da er nach verschleuderter Sandale auch den angezogenen ritterlichen Schuh zur Schlarpe tritt und den Cantus Firmus des Mönches in einen gellenden Gassenhauer vertönt?« (12,82 f). Gemäß dem Satz, daß nicht sein kann, was nicht sein darf, geht die Rede Ezzelins bruchlos von der Erwägung der moralischen Schuld in die Absprechung der Existenzmöglichkeit über. – Von Antiope ist dann in ähnlichen Wendungen die Rede: »Bald errötete das liebende Weib. Bald entfärbte sich eine Schuldige, die unter dem Lächeln und

der Gnade Ezzelins sein wahres und ein sie verdammendes Urteil entdeckte« (12,89); er hätte wie Gustav Adolf sagen können: »Deine Liebe ist ein Todesünde.«

Und der Autor hätte ihm vielleicht zugestimmt. Denn diese Novelle ist ja nicht so sehr eine Geschichte von der Unmöglichkeit der Liebe in der Welt, als vielmehr von der Sünde, irdisch zu lieben. Das Element des Mönchs ist das Kloster, und nichts mildert seine Untreue, die so fürchterlich verurteilt wird. Es besteht keine Verbindung zwischen der Abgeschlossenheit des Individuums und dem Leben in der Gesellschaft, die Liebe ist anarchische Leidenschaft – oder sie ist reine Caritas. Wer einmal das Paradies, das Kloster, verläßt, verliert alle Bindungen und alles Bewußtsein. Die barmherzige Liebe wird von Erotik durchtränkt; diese aber führt direkt in den Tod. Später wird die Richterin Stemma dem Höfling Wulfrin raten, »nicht länger die himmlische Flamme der Geschwisterliebe [zu] verwechseln mit dem schöpferischen Feuer der Erde« (12,219). Von eben diesem schöpferischen Feuer ist auch hier (12,66) die Rede; erst der göttlichen Angela Borgia gelangt es, das Erdenfeuer zu überwinden.

Die immer stärkere Psychologisierung des Konflikts verursacht ein Verschwinden des Geschichtlichen. Nicht, daß persönliche und geschichtliche Konflikte nichts miteinander zu tun hätten – in *Hutten* und *Jenatsch* hatte Meyer ja gerade diesen Zusammenhang aufgezeigt –, aber in dem Moment, wo es Meyer hauptsächlich um eine moralische Be- oder Verurteilung der Vorgänge geht, tritt das Interesse an den Modifikationen dieses Grundkonflikts durch andere Umstände in den Hintergrund. Die Konflikte werden zu zeit- und umgebungslosen »Gewissensfragen« stilisiert, und wo der Dichter schon Partei ergreift, braucht er keinen Waser oder Sprecher, um dieses Urteil in Frage zu stellen. In *Jenatsch* zeigte Meyer, wie sehr die sogenannten äußeren Umstände auch innere Realitäten sind, im Laufe der Zeit wird das jedoch immer undeutlicher. Der geschichtliche Hintergrund gibt die Folie ab – Dante ist »eine typische Figur und bedeutet ganz einfach: *Mittelalter*« (Meyer an Heyse 12.XI.1884) –, spielt aber nicht mehr wirklich mit. Geschichte wird zum Schicksal stilisiert.

Dieses Schicksal versucht Meyer dann, mit der Gerechtigkeit zu identifizieren; er möchte, da er an eine Änderung der gegeb-

nen Verhältnisse nicht glauben kann, zumindest diese als sinnvoll interpretieren. Auf diese Weise werden die Novellen regressiv: sie bestätigen nicht nur die Existenz der »Verhältnisse«, sondern auch deren Anspruch auf Rechtmäßigkeit. Jenatsch zog aus, die Welt zu verändern, Pescara wird die »Allgewalt des Schicksals« (13,219) akzeptieren.

Die Richterin (1885)

Liebe sei selten und nehme meistens ein schlimmes Ende, meinte Dante. Die Liebesgeschichte zwischen Wulfrin und Palma endet ausnahmsweise gut – wenn auch erst nach vielen Verwirrungen. Aber die beiden verdanken ihre Erlösung dem Umstand, daß die Weltordnung als Ganzes nie in Frage gestellt wird. Es kommt zu keinem grundsätzlichen Konflikt zwischen gleichberechtigten Prinzipien oder Gefühlen, sondern es geht um ein ganz konkretes Verbrechen, dessen Aufklärung alles wieder ins Lot bringt. Die Richterin Stemma sündigt und stiftet Verwirrung und Unheil in der Welt, die sie regiert; aber diese Welt ist nicht die ganze: die Macht des großen Kaisers wird von Stemmas Verbrechen nicht angetastet. Den Gatten konnte sie ermorden, der höheren Gerechtigkeit des Kaisers muß sie sich unterwerfen. Der Höfling Wulfrin stürzt ins Unglück, als er die Sphäre des Kaisers verläßt und sich nach Malmort begibt, und er überwindet dieses Unheil wieder, als er sich entschließt, die Burg zu verlassen und den Kaiser aufzusuchen.

Hinter dem Geschehen steht jetzt nicht die Astrologie eines Ezzelin (und die daraus entspringende Grausamkeit), sondern die göttliche Gerechtigkeit des Kaisers Karl. Der Kaiser paktiert aber gleichsam mit dem Schicksal, der sogenannten »immanenten Gerechtigkeit« (Meyer an J. Landis 21.XI.1885): Karl trägt den gleichen blauen Mantel wie die Schicksalsgöttin, die Stemma in einer nächtlichen Vision erblickt.

»Frau Stemma liebt das Richterschwert und befaßt sich gerne mit seltenen und verwickelten Fällen. Sie hat einen großen und stets beschäftigten Scharfsinn. Aus wenigen Punkten errät sie den Umriß einer Tat, und ihre feinen Finger enthüllen das Verborgene« (12,170). So wie sie hier – von Graciusus – geschildert wird, möchte sie auch gesehen werden, vor allem weil die Gefahr

besteht, daß eine andere Wahrheit entdeckt werden könnte. Zu dem Schatten ihres einstigen Liebhabers Peregrin, der so wenig wie ihr einstiger Ehemann Comes Wulf sterben – d.h. aus dem Gedächtnis der judicatrix verschwinden – kann, solange das Verbrechen nicht aufgeklärt und gesühnt worden ist, sagt Stemma: »Bin ich nicht die Zucht und die Tugend? Und so war ich immer.« (12,190).

Sie verlangt dennoch, daß Wulfrin nach Malmort kommen soll, um sie feierlich von dem Verdacht, den Comes ermordet zu haben, loszusprechen. Und Wulfrin errät unbewußt die tieferen Zusammenhänge, als er dem von Stemma ausgesandten Boten Graciosus antwortet: »Hat das Weib den Narren gefressen an Spruch und Urteil? Hat es eine kranke Lust an Schwur und Zeugnis? Kann es sich nicht ersättigen an Recht und Gericht?« (12,170), – Als er ihr dann auf Malmort gegenübersteht, läßt er sich vom Schein täuschen: »Wärest du eine Böse, woher nähmest du das Recht und die Stirn, das Böse aufzudecken und zu richten? Dawider empört sich die Natur!« (12,194). Das tut sie aber auch: »»Aber was ist das für ein dumpfes Dröhnen, das den Boden schüttert?« – »Das ist der Strom,« sagte die Richterin, »der den Felsen benagt und unter der Burg zu Tale stürzt.«« (12,194). Die immanente Gerechtigkeit hat ihr Werk schon begonnen, und die sündige Richterin wird am Ende den Kampf gegen »das gegen sie selbst heranschreitende Verhängnis« (12,224) verlieren. Sie hat eine Vision von einer Parze »in langen blauen Gewanden«, »ein[em] gewaltige[n] Weib von furchtbarer Schönheit« (12,224), welches das Schuldbuch des Lebens führt und jetzt auch die Richterin zwingen wird, ihre Sünde zu bekennen, damit diese nicht endlos fortgesetzt werde. Der Kaiser spricht am Schluß der Novelle als Statthalter Gottes das Urteil – das eben auch lautet: »Gottesurteil!« (12,234).

Welche Stellung dem Kaiser im Bewußtsein gebührt, erklärt der Hirtenknabe, der »Engel Gabriel« (12,202): »Der Kaiser hat immer Recht, denn er ist eins mit Gott Vater, Sohn und Geist. Er hat die Weltregierung übernommen und hütet, ein blitzendes Schwert in der Faust, den christlichen Frieden und das tausendjährige Reich« (12,203) – vereinigt in sich also die göttlichen und menschlichen, die sittlichen und politischen Eigenschaften. In der Gestalt des Kaisers wird die »echte« Gerechtigkeit postuliert. Erst

als Wulfrin seine Sünde auf sich nimmt und vor den Kaiser treten will, wird er erlöst – und die Richterin versucht vergebens, ihn von einem solchen Bußgang, der ihre »Gerechtigkeit« zunichte machen wird, abzuhalten. »Die Tat aber, und nur die Tat ist richtbar« (12,221) sagt sie, doch Wulfrin hält es mit der Bergpredigt und will seine sündigen Gedanken verurteilt wissen.

Auch die Richterin wußte immer um die Macht des Kaisers, hoffte aber, sie zu rein politischen Zwecken ausnutzen zu können. Mit ihrem Brief an den Kaiser richtet sie jedoch, ohne es zu wollen, sich selber: »Wenn Du kommst und Ordnung schaffst, so tust Du, was Deines Amtes ist« (12,172).

Stemma muß, um ihre Sünde zu verbergen, an der »äußeren« Gerechtigkeit festhalten und schickt die Dienerin Faustine, die von der inneren Gerechtigkeit, dem Gewissen, getrieben ihr Verbrechen bekennt, zum Bischof Felix von Chur. Sie kann Faustine nicht richten, weil sie sich dann selber verurteilen müßte, und verweist auf die Verjährung der Schuld – und auf Gott: »Du bist eine große Sünderin« (12,186) sagt sie zu Faustine, hat aber für ihren eigenen Grabstein die gleichen Worte gewählt. Stemma behauptet eine Teilung der Welt zwischen »Barmherzigkeit« und »Gerechtigkeit«: als die Lombarden Chur plündern, ist der Bischof machtlos (12,207 f), denn für derart irdische Angelegenheiten ist Stemma zuständig. Als es um das Gewissen geht, schickt sie die reuige Sünderin zum Bischof. – In der Gestalt des Kaisers aber ist beides vorhanden: daher muß Stemma kapitulieren.

Die Anwesenheit des gleichsam göttlichen Kaisers krönt allerdings nur das Werk der immanenten Gerechtigkeit. Faustine ist Stemmas eigenes, verdrängtes Spiegelbild (vgl. die Namen der beiden Männer: Lupulus – Wulf), das jetzt sein Recht fordert, nicht anders als auch Peregrin es tut. Als Stemma ihre Fläschchen verwechselt und das Gegengift verliert, hat das mit dem Kaiser nichts zu tun, wohl aber mit ihrer eigenen Vergangenheit, mit dem »trägen Schilf« und der »unbewegten Flut« (12,188). Und als Stemma schließlich mit lauter Stimme vor dem Grab des Comes Geständnis ablegt, hat das Horn sie dazu gezwungen. Dieses Horn ist eine höchst irdische Macht, die des Mannes, wird aber auch als göttliche Gerechtigkeit verklärt, wiederum im Zusammenhang mit dem Kaiser. – »vor dem Burgtor bei der Rückkehr geblasen, zwingt es die Wölfin zu bekennen, was immer sie in Abwesen-

heit des Gatten gesündigt hat« (12,166), erklärt Wulfrin; als der Kaiser ins Horn stößt, ist es, »als nahe ein plötzliches Gericht. Karl aber stand wie ein Cherub« (12,174). Magie und Glaube gehen eine enge Verbindung ein, Schicksal und Religion sollen als *eine* Macht erscheinen.

Stemma hat es nötig, das Horn in die Tiefe zu verbannen; sie will von Wulfrin freigesprochen, nicht zur Rechenschaft gezogen werden, und wirft das Horn in die Wolfsschlucht: »Ich kann seinen Ton nicht leiden« (12,198). Wulfrin eilt nach seinem väterlichen Erbe, kommt jedoch zu spät und verliert mit dem Horn jede Verbindung zu einer anderen Welt als der sündigen der judicatrix. Seine Leidenschaft nimmt auch gleich bedenkliche Züge an, und er handelt nicht mehr bewußt: »Laß mich!« (12,199) schreit er und stößt die Schwester von sich.

Die Verhütungsmaßnahmen Stemmas sind zwecklos: Sie nimmt bei Wulfrins Ankunft Palma den Becher aus der Hand, weil auf ihm der Vers »Willkommen im Kämmerlein« (12,193) geschrieben steht. Mit diesem Raub hat sie ihren Anspruch auf den Höfling bestätigen wollen, läßt aber der Anarchie freie Bahn. Angedeutet wurde die Liebe Wulfrins zu Palma allerdings schon früh, seinen barschen Worten zum Trotz. »Das Mädchen gefällt mir,« erklärte er (12,171) gleich, als Graciosus ihm die Geschichte von dem Geier, der ein Lamm entführte, erzählte. Und von der Palme, die am Eingang der römischen Schenke »Ad palmam novellam« steht, sagt er: »Auch liebe ich dieses junge Geschöpf« (12,165). Beide Stellen unterstreichen, daß die Liebe sozusagen vor der Sünde entsteht und von dieser nur vorübergehend pervertiert wird.

Palmas Liebe ist die ganze Zeit von Sünde frei. Das Mädchen ist ganz unschuldig, und ihre Gefühle fallen auch keiner Vergänglichkeit anheim. Sie wäscht den Becher ab und spült »den Hauch des Todes« (12,175) aus ihm, was sich nicht allein auf den Tod des Comes Wulf bezieht, sondern auch auf die Verschwisterung jeder Leidenschaft mit dem Tode. – Sie will dem geliebten Bruder »ihren« See zeigen (12,202) und läßt damit eine ganz ungetrübte Verbindung zu dem sonst so gefährlichen Wasser erkennen; und sie blickt in den Wasserfall, der den Felsen benagt, hinein, hört aber »nur wieder den Jubel und die Ungeduld des eigenen Herzens« (12,198).

Das ist allerdings noch alles am Anfang der Geschichte, bevor das Horn weggeworfen wird. Der Engel Gabriel weiß um dessen Bedeutung und nennt es »nicht gut« (12,204), daß es verloren gegangen ist. Er selbst vermag noch als Begleiter auf dem Gang über den Berg zu Pratum eine ungetrübte Idylle zu gewährleisten. Noch lebt die Unschuld: »Sie [Palma] deutete auf ein majestätisches Schneegebirge, das ihnen gegenüber sich entwölkte. Seine verklärten Linien hoben sich auf dem lautern Himmel rein und zierlich, doch ohne Schärfe, als wollten sie ihn nicht ritzen und verwunden, und waren beides, Ernst und Reiz, Kraft und Lieblichkeit, als hätten sie sich gebildet, ehe die Schöpfung in Mann und Weib, in Jugend und Alter auseinanderging« (12,205). Das ist eine Beschreibung des Paradieses, und das wird auch gesagt: denn die Wolkengestalten sind »Selige« (12,205), »Freunde oder Liebende« (12,205), als gäbe es keinen Unterschied zwischen den beiden Begriffen. Es gibt ihn in dieser Idylle nicht, – aber der Rest der Novelle erzählt gerade von dem Verlust der Unschuld, von dem Unterschied zwischen Freunden und Liebenden.

Denn Gabriel ist jetzt verschwunden, der Mittag ist »schwül« (12,205) geworden, und Palma »umfing den Bruder in Liebe und Unschuld« (12,205) am Ufer des kleinen Sees. Wulfrin erblickt im verräterischen Wasser das Spiegelbild der beiden und erschrickt. Das Erlebnis wird – buchstäblich – reflektiert, und das Bewußtsein der Sündhaftigkeit dieser Liebe wird später noch deutlicher werden: als Wulfrin seine eigene Geschichte nicht nur in der Natur, sondern auch in dem Buch erblickt (12,213). – »Er fühlte sich mit einem Male von einem dunkeln Schrecken getrieben, die Schwester zu vermählen« (12,210). »Dem Höfling aber wurde es offenbar, jetzt da er die Schwester weggab, daß sie ihm das Liebste auf der Erde sei« (12,211): so zwiespältig sind seine Gefühle.

Die Föhnluft wird denn auch »zum Ersticken heiß« (12,212), als Wulfrin und Palma mit Graciosus zusammen auf Pratum sitzen – wo eine Mauer die friedliche Landschaft aussperrt und nur »unheimliche schwefelgelbe Wolken« (12,211) am Himmel sichtbar sind. Es wird Wein getrunken, und die Eruption läßt auch nicht lange auf sich warten: »Ein blendender Blitz fuhr über Pratum weg und dem Höfling wie Feuer durch die Adern« (12,213) Graciosus zeigt ihm die Byblis-Geschichte, und Wulfrin sorgt so-

fort für eine Bücherverbrennung: »»Ins Feuer mit ihm!« schrie der Höfling, und weil kein Herd da war als der lodernde des offenen Himmels, riß er das Blatt in Fetzen und warf sie hoch in den wirbelnden Sturm« (12,214). Der intellektuelle Gracioso wird besiegt, und Palma macht mit Wulfrin gemeinsame Sache: »Nun nehme ich auch den Gnadenreich nicht, dir zuleide!« (12,214). Auch im Ärger kennt sie nur die Beziehung zu Wulfrin.

Als Wulfrin sich seiner Schuld bewußt geworden ist, sieht die Natur völlig anders aus. Alcuin wußte darum, als er das Hochgebirge beschrieb: »Tiefer unten, bei den ersten Stapfen, verliert die harmlose Fabel ihre Kraft und menschliche Schuld findet ihre Höhlen und Schlupfwinkel« (12,173). Die Harmonie ging verloren, und Wulfrin betritt, als er durch die Schlucht nach Malmort geht, »eine Hölle. Über der rasenden Flut drehten und krümmten sich ungeheure Gestalten, die der flammende Himmel auseinanderriß und die sich in der Finsternis wieder umarmten. Da war nichts mehr von den lichten Gesetzen und den schönen Maßen der Erde. Das war eine Welt der Willkür, des Trotzes, der Auflehnung« (12,215). Wulfrin fühlt sich mit dieser Welt in Übereinstimmung und schleudert seine Schwester gegen einen Felsen, als sie ihm begegnet (12,216). – Auch hier wird die Liebe, die nicht zum Ausbruch kommen darf, pervertiert und schlägt in Gewalt um. Der Haß auf das klare Bewußtsein (auf das Buch) erinnert an den »traumartigen« Entschluß Lucretia Plantas, ihren Geliebten zu töten.

Gabriel, der durch die Schlucht reitet, hört die Rufe Wulfrins nicht. Das bedeutet den Abbruch der Beziehungen zum Göttlichen, aber auch den Anfang vom Ende der Verwirrungen des Höflings Wulfrin: Gott will die lästernden Worte nicht hören, sein Heilsplan sieht anders aus.

Am folgenden Tag gibt Gabriel Wulfrin das Horn zurück. Das kann allerdings erst geschehen, nachdem Wulfrin seine sündigen Wünsche klar erkannt hat, als er sich selber akzeptiert und sein Urteil aufsuchen will. »Ein tückischer Becher ungewohnten Weines oder das freche Bild einer ausschweifenden Fabel oder der heiße Hauch des Föhnes, oder was es sonst gewesen sein mochte, hatte ihn betört und verstört« (12,217 f) – so denkt er noch vor seinem Gespräch mit Stemma. Diese führt ihn auf seine Schuld

zurück, und es ergreift ihn »ein unendliches Mitleid und die inbrünstigste Liebe zu dem jungen Leben, das er mißhandelt und vernichtet hatte« (12,218). Was in der Schlucht noch unkontrollierte Leidenschaft war, wandelt sich jetzt – allerdings erst nach dem Unglück – zur reuigen und mitleidenden Liebe, und Wulfrin entschließt sich, sein Urteil vom Kaiser zu empfangen: »»Ich will dastehen,« sagte er, »als der, welcher ich bin.«« (12,221).

Nach dieser seelischen Reinigung kann Wulfrin den Strom nochmals aufsuchen, »der hier ohne Gewalt und Sturz die Klippen breit überflutete« (12,222). Er wird »sich selbst zum Traume« (12,222) – und gewinnt sich selbst wieder. Denn Gabriel, »der sein Hirtenhemde wieder umgeworfen hatte« (12,222), erscheint mit dem verlorenen Horn. Der feste Vorsatz Wulfrins, seine Sünde auf sich zu nehmen, verurteilt das Verhalten der Richterin und zwingt sie zu bekennen (der Hornstoß beweist seine Kraft). Wulfrin erreicht mit seinem Entschluß eine höhere Gerechtigkeit und macht die der *judicatrix* zunichte: Stemma sieht das Schicksal nahen und wird von ihrer Schuld eingeholt; das träge Schilf rächt sich im Horn. Als sie erkennt, daß sie ein Ausharren in der Sünde mit dem Tod Palmas bezahlen muß, gibt sie endgültig auf und wählt – wie Wulfrin –, dem Kaiser alles zu erzählen.

Als ein Zeichen der baldigen kaiserlichen Ankunft kehrt die Harmonie der Natur wieder: Wulfrin liegt am breit flutenden Strom, und Stemma geht mit Palma auf eine Wiese, »die einen weiten leicht geneigten Vorsprung der Burghöhe bekleidete und über die Grenzlinie der unsichtbaren Tiefe hinweg in eine lichte Ferne verlief« (12,227). Die Schlucht ist überwunden, zumindest unsichtbar gemacht, die Welt der Auflehnung ist vernichtet worden – und mit ihr auch die Richterin: denn »aus Trotz und Auflehnung mehr noch als aus Liebe« (12,191) hatte sie sich Peregrin »heimlich vermählt«. Nun aber badet sie »ein Schauer der Reinheit [...] vom Haupt zur Sohle« (12,231) (!).

Schließlich kommt der Kaiser nach Malmort und tut, was seines Amtes ist. Er stellt fest, daß »Freiheit in Frevel und Kraft in Willkür« (12,231) entartet ist und verkündet den Entschluß, wieder Ordnung zu schaffen in Rhätien. Die Macht des Kaisers ist eben unbegrenzt: er wird die Lombarden vertreiben, und er wird auch in den Seelen Ordnung stiften. – Die immanente Ge-

rechtigkeit zeigt sich in dem Tod Faustines, der den jetzt fälligen Tod der großen Sünderin Stemma andeutet. Das Geheimnis wird dann aufgeklärt: Wulfrin und Palma sind gar nicht Geschwister und dürfen sich lieben. Als Stemma ihr »lebendiges« Gift verschluckt (12,234), wird eine alte und bessere Ordnung wiederhergestellt. »Concepit in iniquitatibus me mater mea« – so hieß es in Rom (12,163), und so wiederholt es Palma jetzt am Schluß der Novelle (12,233).

Die Sünderinnen sind tot – und auch die Zaghaften werden beiseite geschoben: Graciosus, der außer der Ehe geboren wurde und daher eine sehr hohe Meinung von ihr hatte (12,209), wagt sich nicht mehr an das außereheliche Kind Palma heran; »das geht über Menschenkraft« (12,234). Palma gehört dem Krieger Wulfrin, doch wird ihr der Kaiser – der selbst in nicht allzu heiliger Ehe lebt (12,209) – bis auf weiteres »an Vaters Statt« (12,234) sein. Schon der leibliche Vater Palmas hieß Peregrin, und jetzt tritt gleichsam der liebe Gott selber an seine Stelle. Es bestätigt sich, was schon Bischof Felix einmal sagte: »Das sind Wallungen und augenblickliche Verfinsterungen der Vernunft, aber die Natur ist gut und wird durch die Gnade noch besser« (12,207).

Diese Gnade ist jedoch eine recht zwiespältige Angelegenheit. Das Gottesurteil, das ja wirklich eine Kapitulation der Vernunft darstellt, wird als göttliches Urteil und immanente Gerechtigkeit zugleich proklamiert; diese letztere könnte man auch Schicksal oder gar Rache nennen. Wulfrin hat zwar eine Entwicklung durchgemacht – er bekannte sich zu seiner Liebe, als er noch glaubte, daß sie sündhaft sei –, aber die glückliche Lösung wird dennoch so lautstark und pathetisch verkündet, daß die inneren Zweifel nur um so deutlicher werden: Wulfrin antwortet auf des Kaisers besorgte Frage, ob er die Dämonen wohl überwinden könne: »Ich ersticke sie in meinen Armen! Hilf, Kaiser, daß ich sie überwältige!« (12,234). Daß die wiederhergestellte Ordnung keineswegs vollkommen ist, dokumentiert eindrucksvoll die Gestalt des Graciosus. Dieser geistige Nachkomme Pfannenstiels oder Heinrich Wasers muß draußen bleiben – und in ihm steckt wahrscheinlich mehr »C. F. M.« als im Kraftmenschen Wulfrin.

Das glückliche Ende setzt voraus, daß es eine eindeutige Ordnung gibt: daß Wulfrin und Palma nicht Geschwister sind, besagt

nicht, daß hier grundsätzliche Konflikte überwunden werden, sondern postuliert vielmehr, daß Auflehnung sinnlos sei, da doch alles schon gut sei. In dieser Novelle zieht sich Gott nicht zurück, um den Menschenkindern die Erde zu überlassen; es ist keine Zeit des Zerfalls, sondern eine in sich ruhende Epoche: es gibt plündernde Lombarden, aber der Kaiser wird sie überwinden. Es ist, mit einem Worte, die Welt der *Engelberg*-Dichtung.

– »zwei junge Leute, in Liebe und Haß sich beegnend,« gab es bereits in einem früheren Entwurf (Meyer an Rodenberg, 30.XI.1881), der jedoch zu den Plänen eines *Petrus Vinea*-Romans gehörte. Diese Dichtung sollte gerade die fundamentale Problematik wieder aufgreifen, die Fragwürdigkeit der Welt deutlich machen und den (wirklichen oder eingebildeten) *Verrat* in den Vordergrund rücken. Wulfrins Geschichte enthielt so viele private Momente (vgl. den Kommentar der Benteli-Ausgabe 12,340, auch Freud, S. 272 ff), daß sie sich wahrscheinlich nur dann zu einem glücklichen Ende führen ließ, wenn die Welt als im Grunde intakt dargestellt wurde. Vermutlich wurde *Die Richterin* u.a. auch aus diesen Gründen in eine frühere und »mehr mit dem Naturleben verwachsene« Zeit verlegt. Meyers eigene Gegenwart wurde dabei verschwiegen, und alles fand seine eindeutige Erklärung. »Lesen Sie, lieber Freund, sorgfältig und streichen oder mildern Sie alles Crude oder Sinnliche, das nicht unbedingt für eine große Wirkung nothwendig ist,« schrieb Meyer an Rodenberg, als er ihm am 10.VII. 1885 die Novelle zum Lesen schickte. Auf den Effekt kam es an: die Novelle mußte möglichst »groß« geraten und die Aufklärung eines Verbrechens als die Lösung eines fundamentalen Konflikts erscheinen.

Die Versuchung des Pescara (1887)

»Pescara hat *wenig* Handlung, nur *eine* Situation: Die Täuschung seiner Versucher und das allmähliche Hervortreten seiner tödtlichen Verwundung,« schrieb Meyer (5.XI.1887) an Haessel und betonte auch in vielen anderen Briefen diese Eigenart der Novelle; so heißt es (18.XI.1887) in einem Brief an Adolf Frey: »Jede andere Fassung aber wäre unmöglich gewesen, jeder Anfang von Verrat ganz unerträglich. Die geheime Basis ist: Vielleicht unterlag Pescara, ohne die Wunde. – Daß ein realer Kampf im

Drama eine Bedingung, ohne welche *nicht*, ist zuzugeben, aber auch in der Novelle? Warum denn?« – Louise von François, die sich über den fehlenden Seelenkampf etwas verärgert zeigte, ließ der Autor – deutlicher noch – wissen: »Seine tödtliche Wunde *bewahrt* ihn (fataliter) vor Verrat. Hier ist alles Nothwendigkeit; kein Dramastoff, da Freiheit und Wahl mangelt, aber warum kein *Novellenstoff*?« (30.XI.1887). Andere Briefe sagen genau oder ziemlich dasselbe (vgl. 13,375 ff) – und Pescara selber tut das auch: »Ich kannte die Versuchung lange, ich sah sie kommen und gipfeln wie eine heranrollende Woge, und habe nicht geschwankt, nicht einen Augenblick, mit dem leisesten Gedanken nicht. Denn keine Wahl ist an mich herangetreten, ich gehörte nicht mir, ich stand außerhalb der Dinge« (13,242). – »Meine Gottheit [. . .] hat den Sturm rings um meine Ruder beruhigt« (13,242). – Nur wer gar keine Wahl hat, schwankt nicht; nur wer gänzlich aus dem Schuldzusammenhang des Lebens tritt, bleibt unbefleckt.

Dieses Leben nimmt viele Gestalten an, um den Feldherrn in Versuchung zu führen; die wichtigsten sind: die Liga und Victoria Colonna. Die Liga hat zwei Motive, ein machtpolitisches – Schutz der italienischen Fürstentümer vor dem Zugriff der kaiserlichen Zentralgewalt – und ein nationales – die Einigung Italiens –, die sich vereinen lassen. Die hier erzählte Geschichte spielt zu einer Zeit des Zerfalls, wo sich die Päpste »verweltlicht haben und einen Staat in Italien besitzen«, und wo ihnen »das kleine Szepter teurer als der lange Hirtenstab« (13,163) geworden ist. Die Kirche kann aus machtpolitischen Gründen die deutschen Fürsten schützen, obwohl diese – aus denselben Gründen – den protestantischen Glauben fördern (13,163). In dieser Atmosphäre des Wertzerfalls darf die Liga mit einigem Recht auch bei Pescara ein labiles Gewissen voraussetzen, und sie unternimmt daher den Versuch, ihn zum Abfall vom Kaiser zu bewegen, um ihn dafür an die Spitze der neuen italienischen Streitmacht zu stellen. »Verrät er uns an den Kaiser, so kann er uns alle verderben. Aber wer weiß, ob er nicht seinem Dämon unterliegt?« (13,169) – dem gleichen Dämon, der Jenatsch »ins Leere, ins Unbekannte« trieb. Um den ruhmreichen Avalos soweit zu bringen, muß man ihm allerdings nicht nur die Generalswürde, sondern auch die italienische Krone anbieten, und es wird bei aller echten Begeisterung der Ligateilnehmer für die Einheit des Landes deutlich, daß die

machtpolitischen Erwägungen zuerst kommen – jedoch nicht im selben Maße bei allen; der Kanzler Morone ruft aus: »Der Befreier Italiens soll sich in voller Freiheit entscheiden, nicht als das Opfer einer teuflischen Umgarnung . . .«, bekommt aber von Guiccardin gleich die Antwort: »Aber ich heiße den Menschen schweigen und handle als Staatsmann.« (13,173). Mit diesen wenigen Worten ist der Konflikt schon skizziert, und Morone selbst wird später zwischen Moral und Politik schwanken. In seinem Gespräch mit Pescara in Novara beginnt er damit, die großen Taten des Feldherrn zu preisen und ihn auf den fehlenden Lohn von Madrid aufmerksam zu machen (13,206), dann aber begeistert er sich für den Einheitsgedanken, den er ausdrücklich als Gegensatz zu den guten alten Tugenden sieht: »Ich kenne dich, Pescara: du bist ein Sohn Italiens und wie dieses erhaben über Treue und Gewissen!« (13,207).

Sich selbst charakterisiert der Versucher mit ähnlichen Wendungen: er könne keine Glaubensstreitigkeiten unter aufgeklärten Völkern anerkennen, denn er sei ganz »ein Bewohner der Wirklichkeit, ein Kind der Helle« (13,211), ein Sohn der neuen Zeit – dessen Begeisterung für eben diese neue Zeit so echt ist wie früher einmal die eines Hutten: – »meine Liebe zu Italien, das Beste, das einzig Gute an mir« (13,213), klagt er. Pescara hat ihn mit dem Hinweis auf seine Gottheit, die »wahrlich keine eingebildete« (13,212) ist, schon abgewiesen; der Feldherr will die Argumente des Kanzlers gar nicht erst in Erwägung ziehen. Er durchhaut damit den Knoten, der das Leben eines Jürg Jenatsch so tragisch werden ließ: daß der große politische Erfolg nur um den Preis der persönlichen, moralischen Zerstörung zu erzielen ist; daß nur der, welcher über Treue und Gewissen erhaben ist, in dieser Welt etwas erreichen kann.

Auch die zweite Versuchung vermag Pescara abzuweisen: seine Frau, Victoria Colonna hat Papst Clemens im Vatikan besucht, dieser hat sie überredet, selbst aber hegt sie edlere Absichten. Es gelingt dem Papst, »dieser wahren und auf Wahrheit dringenden Natur die Sache in klaren Umrissen« (13,176) vorzuzeichnen, denn Victoria, die Dichterin, läßt sich von seiner Rede und seiner Krönungsgebärde begeistern, und sie hört gern zu, als er von der »Schicksalsstunde« (13,177) Italiens spricht. »In der Verwirrung ihres Glückes« (13,179), »im Taumel ihrer Begeisterung« (13,181)

hört Victoria jedoch nicht so sehr die Argumente des politisierenden Papstes als vielmehr ihre eigenen und höheren. Als Italienerin haßt sie die Spanier – »sie empfand Grauen und Ekel, und ein tödlicher Haß regte sich in ihrem römischen Busen gegen diese fremden Räuber und hochfahrenden Abenteurer, welche die neue und die alte Erde zusammen erbeuteten« (13,183) – und auch sie ist ein Kind der neuen Zeit, eine Bewohnerin der Helle und eine Freundin der menschlichen Tatkraft: – »was der großgesinnten Frau am meisten mißfiel, war die in ihren Augen ängstliche und frömmelnde Demut, mit welcher der junge Kaiser Gott und seinen Heiligen die ganze Ehre des Sieges gab. Obwohl selbst dem Himmel dankbar, schätzte Victoria solche Demut gering an einem Manne und an einem Herrscher« (13,183 f). Als sich die Religion gleichsam rächen will – in der Vorstellung von Pescara als Heiland in der Wüste (13,190) – ist Victoria verständlicherweise »ärgerlich über das Spiel ihrer Sinne« (13,190).

Selbst in den Reden des Kanzlers Morone hört sie nichts als die Stimme ihres eigenen Herzens, was ihr um so leichter fällt, als Morone zu Anfang seine Worte mit Bedacht wählt und gewissermaßen unengagiert dasteht: »Victoria war gerührt, und auch der Kanzler vergoß Tränen« (13,192), heißt es in deutlicher Abstufung; später freilich läßt sich der Kanzler von seinen eigenen Worten – aber eben eher von diesen als von dem großen Gedanken – hinreißen. Victoria ist von der Gerechtigkeit ihrer Sache überzeugt, als sie in Novara eintrifft, und sie läßt in der Interpretation der Gestalten des Michelangelo ihrer Begeisterung freien Lauf: »Sie bejammern die Knechtschaft Italiens und verkündigen den kommenden Retter und Heiland!« (13,238). – Dann aber wird auch sie zurückgewiesen: »»Nein,« urteilte Pescara streng, »die Stunde des Heils ist vorüber. Nicht Gnade verkündigen sie, sondern das Gericht.«« (13,238).

Während sich Victoria und Morone exponieren, bleiben ihnen die Gedanken des Feldherrn verborgen, und beide erleben diese Situation als sehr peinlich: Victoria während des Gesprächs mit Pescara (»So schaukelte Pescara sein Weib über dem Abgrund und dem Geheimnis seiner Seele und hinderte sie, Fuß zu fassen« (13,237)), der Kanzler während seiner langen Wartezeit als Gefangener (»Er hatte seinen ganzen Menschen preisgegeben, Pescara auch nicht ein Teilchen seiner selbst« (12,216)). Doch schon

früher hatten beide Anlaß, an Pescara irre zu werden: der Kanzler wurde aus der rätselhaften Miene des abgebildeten Pescara nicht klug (13,165/173), so wenig wie Victoria, die schon auf dem Bilde nicht weiß, wie Pescara spielen wird. »Dieser war bleich wie der Tod, mit einem Lächeln in den Mundwinkeln« (13,173) – vielleicht demselben Lächeln, mit dem Thomas Becket in den Tod ging: es drückt Verachtung des Lebens aus. – Victoria muß sich denn auch gestehen, »daß sie trotz ihrer langen und trauten Ehe den innersten Pescara nicht kenne« (13,185). Er hat stets gemeint, »Politik sei ein schmutziger Markt und sein Weib dürfe nicht einmal die helle Spitze ihres Fußes in den ekelnden Sumpf tauchen« (13,186), und er hat sie daher nie über seine Pläne und Taten genauer unterrichtet. Jetzt hat sich Victoria in die Politik begeben, ist vom Sumpf eingefangen worden – und Pescara muß sie retten (wie er ihr gleich nach ihrer Ankunft das Gesicht reinigt, sie vom Staub der Reise, aber auch vom Staub der Liga befreit (13,221)). Denn er stand immer außerhalb der Politik: »Menschen und Dinge mit unsichtbaren Händen zu lenken, sei das Feinste des Lebens« (13,186) hat er gesagt, eine Aussage, die mit dem Engagement eines Jenatsch nichts zu tun hat, dagegen wohl mit der Skepsis eines Wertmüller, denn dieser erklärte schon als junger Mensch, Kenntnis der Drähte, an welchen die Menschen tanzen, sei das Wichtigste im Leben (10,104). Pescara befindet sich stets in der Situation, die er besonders lobt: in der gegenwärtigen Abwesenheit (13,223). Zuletzt muß er jedoch die Gegenwart an die Abwesenheit verraten, um nicht das Umgekehrte tun zu müssen; eine Vermittlung ist nicht möglich.

Der Versuchung des Lebens fallen alle, außer Pescara selbst, zum Opfer, nicht nur Victoria, sondern auch Bourbon und Del Guasto, die beide Abspaltungen Pescaras sind, obwohl nur der eine, Bourbon, als »Altèrego« (13,214) bezeichnet wird. Bourbon hat jederzeit freien Eintritt bei dem Feldherrn (13,196), schon dies ein Zeichen, daß er im Grunde immer anwesend ist, und er ist in ganz besonderer Weise an Pescara gekettet: durch den Verrat, den dieser nicht begeht. – Aber auch für Del Guasto gilt, daß er zu Pescara gehört, rein äußerlich schon als sein Nefte. Kaum zufällig wird gerade ihm eine brutale Handlung – das Anzünden eines Hauses über den Köpfen einiger verspäteter Soldaten (13,187) – zugeschrieben, die geschichtlich als eine des »rich-

tigen« Pescara belegt ist. Wie Bourbon die mögliche Untreue darstellt, so Del Guasto die schlummernde Brutalität und Grausamkeit des Feldherrn. Meyer schrieb an Haessel, der ursprüngliche Charakter des Helden sei »Karg, falsch, grausam« (5.XI.1887) und nur durch die Nähe des Todes veredelt, und Pescara sagt es auch selbst: »Ich spüre die grausame Ader in mir selbst« (13,253). Seine amoralische italienische und seine grausame spanische Natur bekriegen sich. Del Guasto zeigt seinen Charakter durch sein Benehmen gegenüber der armen Julia Dati, aber auch durch seine Reaktion auf die Pläne der Liga: als er Victoria von den Flugschriften des Aretino erzählt, erschrickt diese über »den glühend sinnlichen Ausdruck seines Gesichtes« (13,188).

Beide, Bourbon wie Del Guasto, sind Züge, die unterdrückt werden müssen – daher gebietet nicht nur die politische, sondern auch die psychologische Vorsicht, daß Pescara sie das Gespräch mit Morone belauschen läßt: erst wenn sie durch ihre Zuhörerschaft gebändigt sind, ist der ganze Pescara anwesend. Nach der Unterredung kommen sie hervor, »beide in der höchsten Aufregung, der bleiche Bourbon mit fieberhaft geröteten Wangen, Del Guasto mit lodern den Augen« (13,215). Erst als Pescara sie mit seinen abschließenden Worten in die Schranken weist, hat er seine eigenen Zweifel endgültig besiegt: – »hier wurde Theater gespielt« (13,215).

Und dennoch erklärt der Feldherr seiner staunenden Frau, Treue sei »eine Tugend, aber nicht die höchste. Die höchste Tugend ist die Gerechtigkeit« (13,237). Del Guasto wird denn auch zur Treue als zu etwas Erreichbarem ermahnt: »Treue am Fürsten ist die einzige Tugend, deren Ihr zur Not fähig seid, und der letzte Ehrbegriff, der Euch übrig bleibt« (13,229). Für einen Pescara, der Bourbon zu seinem intimsten Freunde macht, kann die Treue nicht die höchste Tugend sein. Treue zum Fürsten wäre nur die Treue zu einem spanischen Weltreich, »das in blutroten Wolken aufsteigt jenseits und diesseits des Meeres« (13,253), beherrscht von Typen wie Leyva, der nur die blinde Treue kennt, und Moncada, der nur die dämonische Schwärmerei kennt. Moncada bietet dem Feldherrn etwas mehr als die Liga vermochte: »Schätze, Länder, Ruhm – und den Himmel!« (13,261), doch dieser ist zweifelhaft geworden, und Pescara weiß darum: Nicht die Stunde des Heils ist gekommen, sondern die des Gerichts.

»Wäre ich ohne meine Wunde, dennoch könnte ich nicht leben. Drüben in Spanien Neid, schleichende Verleumdung, hinfällige und endlich untergrabene Hofgunst, Ungnade und Sturz; hier in Italien Haß und Gift für den, der es verschmäht hat« (13,252). Nicht dem irdischen Reich, sondern der Erkenntnis »von dem Nichts der menschlichen Pläne und der Allgewalt des Schicksals« (13,219), die auch dem Kanzler zuteil wird, hält Pescara die Treue. Er will sich nicht an Moncada rächen, sondern übergibt »den Mörder der ewigen Gerechtigkeit« (13,234), und auch Bläsi Zraggen, der ihn tödlich verwundet hat, läßt er laufen (13,255).

Dabei wächst Pescara selbst zum Richter empor: »»Nein,« urteilte Pescara streng«, hieß es (13,238), und Del Guasto erschrickt, als ihn Pescara verdammt, nicht über seine Taten; ihn trifft vielmehr »der furchtbare Richterernst des Feldherrn, dessen vernichtende Strafgewalt von Jenseits des Grabes zu kommen schien« (13,230). Von diesem Jenseits holt Pescara auch die Kraft, den Kanzler abzuweisen: das Stück, das da gespielt wird, nennt er »Tod und Narr« (13,215), denn das Jenseits ist ein Nichts und kein Gottesreich: »Mein Ziel: Staub und Asche« (13,263). Nicht die Liga und der Ehrgeiz sollen überwunden, sondern das Leben selbst besiegt werden: »Noch einmal hatte sich das Leben an ihn gedrängt und er das Beste des Daseins, Schönheit und Herzenskraft, in den Armen gehalten« (13,254).

Neben Victoria ist der Kanzler der wichtigste Repräsentant des Lebens, und auch er ist eine Abspaltung Pescaras: »Man findet ihn überall auf der Halbinsel wie – ohne die fernste Vergleichung – Eure große Gestalt«, sagt (13,201) Del Guasto nicht ohne Vergleichung. Die Auseinandersetzung mit Morone gilt denn auch dem Leben überhaupt – und gilt dem früheren Werk Meyers. Pescara kann in dieser Welt nicht leben, er hätte wie Hutten sagen können: »Nicht leben soll ich, wenn ich leben soll!« (*V Konsultation*). Seine Ablehnung der Pläne Morones ist eine Ablehnung des Jürg Jenatsch. Konnte Heinrich Waser noch meinen, die Taten des Bündners seien immerhin notwendig gewesen (und konnte Sprecher dem nicht widersprechen, sondern nur das Ganze anders sehen), so macht sich Pescara zum Richter über die Einheit Italiens: »Zwar es trägt die strahlende Ampel des Geistes, doch es hat sich aufgelehnt in der unbändigen Lust eines strotzenden Daseins gegen ewige Gesetze. Es büße, du hast es gesagt, Victoria; in Fes-

seln leidend, lerne es die Freiheit« (13,253). – Das bedeutet eine radikale Absage an sämtliche Befreiungstendenzen des früheren Werks, eine Abrechnung mit Jenatsch und Hutten und eine Unterwerfung unter die angeblich ewigen Gesetze, die Treue zu »einer heiligen Macht, die unserer erbärmlichen Gerechtigkeit spottet« (13,222). – »»es bleibt die Frage: verdient Italien zu dieser Stunde die Freiheit und taugt es, so wie es jetzt beschaffen ist, sie zu empfangen und zu bewahren? Ich meine nein«. Der Feldherr sprach langsam, als prüfe er jedes seiner Worte auf der Waage der Gerechtigkeit« (13,259). Morone wird bedeutet, daß die Freiheit sich nur »durch einen aus der Tiefe des Volkes kommenden Stoß und Sturm der sittlichen Kräfte« (13,259) wiedergewinnen lasse – und ein solcher Sturm ist unter Italienern schwerlich denkbar, weil die italienische Welt schon zu Anfang als sinnlich, ausgelassen und ohne jede Tiefe geschildert wird: »Sie empfanden [...] nicht mit der Seele, sondern mit den feinen Fingerspitzen des Kunstgefühls« (13,160) heißt es an einer Stelle, wo nicht Pescara, sondern C. F. Meyer urteilt. Er ist es auch, welcher unbefangen »ein mit unsittlichen Mitteln wirkendes Bündnis« (13,217) denunziert und sich damit reichlich massiv mit seinem Helden solidarisiert.

»Kanzler Proteus« (13,171), der Gegenspieler, hat denn auch keinen Charakter, sondern nur Larven. Er, der doch immerhin so gewichtige Worte spricht wie diese: – »ich habe stets gefunden, daß der Schlaueste und am meisten Argwöhnische endlich doch an eine Stelle tritt und an einem Abgrunde steht, wo er traun und glauben muß« (13,204), wird als lächerliche Person geschildert und von Pescara verurteilt: – »dein Italien ist willkürlich und phantastisch wie du selbst es bist und deine ganze Verschwörung!« (13,259). Sagte sich Jenatsch »nach innerem schweren Kampfe« (10,174) von dem guten Herzog los, so ist seine italienische Parallelfigur ein Clown und dessen Verschwörung ein Theaterstück. Bündens Befreiung ist dahin, an ihre Stelle tritt Pescaras Verdammungsurteil. »Tod und Narr« nennt Pescara (13,215) das Theaterstück, das er und Morone in Novara gespielt haben. Bereits in *Jenatsch* findet sich eine Andeutung: Locotenent Wertmüller fragt, als er dem Hauptmann Jenatsch gegenüber sitzt: »Bist du ein Held oder ein Komödiant?« (10,103 f). Jenatsch war noch ein Held, Morone ist ein Komödiant.

So wie die heilige Liga in der Novelle geschildert wird, kann Pescara sie nur ablehnen. Entscheidend ist jedoch, daß Meyer die Intention, eine Nation zu vereinen und zu befreien, nur in solchem Lichte darstellen kann. Er lehnt das Bestreben nicht aus Reichstreue ab, – denn Pescara spricht seine Abneigung gegen das spanische Reich deutlich aus, – sondern aus Mißtrauen gegenüber der Politik überhaupt. Es mag daraus eine tiefe Enttäuschung über das Bismarck-Reich sprechen, auch wenn Meyer noch während der Arbeit an *Pescara* versicherte, er gehe »mit Kaiser und Reich durch Dick und Dünn« (an Rodenberg Ostermontag 1887). Auf jeden Fall spricht aus den Worten: »Mein Ziel: Staub und Asche« der endgültige Verzicht auf den Glauben an die positiven Kräfte im geschichtlichen Prozeß. Das Gericht wird verkündet – so erklärt es Pescara, und Meyer setzt unausgesprochen hinzu: Die Geschichte wird hier verurteilt, der Konflikt des Jenatsch-Romans durch eine Absage an jegliche Aktivität und mit dem Hinweis auf das »Nichts der menschlichen Pläne« »gelöst«.

Weder Meyer noch Pescara fiel es leicht, das »leider nothwendige Aufgeben des Seelenkampfes« (an Hans Blum 14.XII.1887) durchzuführen. Denn das bedeutet, daß das Individuum als für die Geschichte belanglos erklärt wird, daß der Mensch nichts mehr bedeutet. In einem Rückblick auf *Huttens letzte Tage* (1891) schrieb Meyer, ihm sei bei der Begegnung mit dem Baron Ricasoli »beschämend klar« geworden, »was ein Charakter im Leben einer Nation zu bedeuten hat« (Briefe II, S. 520). Hier wird aber deutlich, daß ein Charakter nichts bedeutet, denn wer seinen »Charakter« bewahren will, kann an der Politik nicht teilnehmen. Jenatsch wählte die Politik, Pescara »wählt« den Tod und den Verzicht, indem er seine Verwundung, die ein Symptom der Spaltung ist – er empfängt sie in seiner siegreichsten Schlacht und sagt selbst, daß er auch ohne sie nicht leben könne – als deren Überwindung deutet und sich auf dem Hintergrund seines unausweichlichen Todes zum Richter macht.

So wird die Verdrängung des Individuums aus dem geschichtlichen Prozeß in eine individuelle moralische Qualität umgedeutet. Jenatsch trat ins Leben hinein und verriet seine besseren Gefühle, Astorre trat aus seinem Kloster heraus und verriet sein Amt der Barmherzigkeit – Pescara zieht sich aus dem Leben zurück und bewahrt alles. Das Leben selbst ist der Verrat, und

nur wer gar nicht lebt, lebt unschuldig. Die richterlichen Gebärden des Feldherrn entspringen einem Ressentiment, denn hinter ihnen steht keine höhere Ordnung, sondern nur »Staub und Asche«.

Versuche, Pescara als Heiland zu interpretieren, scheitern daher auch – nicht zuletzt an dem Feldherrn selber, der um die Hintergründe seines Verzichts weiß. Victoria liest träumend in der Bibel und spricht von den den Heiland verkündenden Gestalten des Michelangelo. Auch Morone hofft auf Pescara als den Erlöser, das Altarbild in Heiligenwunden ruft direkte Assoziationen hervor, und Pescara selber spielt auf diese Symbolik an, um sie dann abzulehnen. Seine Geschichte ist alles andere als Evangelium; seine Gottheit ist nicht die Auferstehung und das Leben, sondern der Tod. Hier sei alles Notwendigkeit, schrieb Meyer an Louise v. François – jede Hoffnung ist verloren. In seiner letzten Novelle machte Meyer einen verzweifelten Versuch, diesen Nihilismus zu überwinden, konnte jedoch nur eine regressive Idylle postulieren.

Angela Borgia (1891)

Daß die letzte Novelle Meyers deutliche Spuren einer schwindenden Gestaltungskraft trägt, wird allgemein anerkannt. Die biographischen Ursachen liegen auf der Hand: Meyer war schwer krank gewesen und hatte sich nur langsam – und wohl überhaupt nur zum Teil – erholt; ein Jahr nach der Vollendung dieser Novelle erlitt er einen großen nervösen Zusammenbruch. Kein Wunder, daß hier die Schatten länger werden, daß die Kraft, chaotische Vorgänge zumindest formal unter Kontrolle zu halten, nachläßt. Meyer erwähnte selbst »die geradezu unglaubliche, bis zur Vision gehende, jedes Denkens und Rechnens bare Spontaneität« der Entstehung dieser Novelle (an Anna von Doß 24. I. 1892) und hatte Grund, sich beunruhigt zu fühlen. Es fällt auf, daß der Erzähler deutlich in Erscheinung tritt, daß scheinbare Beschreibungen oft Meinungsäußerungen des Autors darstellen. Die Novelle erzählt nicht mehr sich selbst, sondern der Verfasser muß eingreifen und die Moral mitliefern. So wie Meyer am Anfang seiner Laufbahn den »im XVI Jahrh. überhaupt unmöglichen Traum« (an Anna von Doß 2.X.1873) einschaltete, so redet er jetzt von den »redlichen« Augen Angelas (14,16), von dem »inner-

lich unverfälschte[n]« Giulio (14,45) usw. Das ist nicht ganz neu: ein Schauer der Reinheit hatte die Richterin gebadet, eine himmlische Erleuchtung Dantes strenge Züge verklärt und ein heiliger Ernst die Richtersprüche Pescaras begleitet. Doch der moralisierende Ton wird hier noch hörbarer – und ist auch notwendiger als je zuvor, um das hervorbrechende Chaos zu übertönen. Es sollte nicht übersehen werden, wie sehr die Thematik auch in dieser letzten Novelle die gleiche bleibt. Meyers Wendung zum Christentum, die er in den Jahren um 1890 vollzog, schafft keine radikal neue Struktur. Sie ging vielleicht aus seiner Krankheit hervor, aber sicher auch aus der unlösbaren Problematik der Novellen (aus der wohl auch die Krankheit selber entsprang), vgl. seine Erklärung an Bovet im Brief vom 14.I.1888: »Car malgré tous mes efforts d'échapper au christianisme, au moins à ses dernières conséquences, je m'y sens ramené par plus fort que moi, chaque année davantage et même quelquefois avec une extrême violence et au mépris de toute science critique et philosophique«. Pescaras letztes Wort durfte nicht auch Meyers letztes sein, und Meyer versuchte, den Teufelskreis des Schicksals zu durchbrechen. Er mag das Fragwürdige aller Lösungen im Tode erkannt haben und wollte eine Lösung »ohne Sterbebette« (*Wanderfüße*), die heilsame Ordnung *im* Leben.

»Es bestand damals eine seltsame, von den grellsten Widersprüchen gepeitschte Welt« (14,10), heißt es schon am Anfang der Novelle. Und das Chaos, das hier aufgedeckt wird, ist dem Tosen der Schlucht in *Richterin* vergleichbar: »eine Welt der Willkür, des Trotzes, der Auflehnung« (12,215). Wie schon oft ist die Spaltung vor allem eine zwischen Himmel und Erde, der Bezug zu einer höheren Sinnggebung des Geschehens ist verloren, und Kardinal Ippolito ist legitimer Erbe des Bündners Jenatsch, als er ausruft: »Sein der Himmel! Unser die Erde!« (14,83). Ippolito ist es auch, der die Erinnerung an den heiligen Thomas Becket wachruft, als er zu der Legende von dem Heiland und den weißen Zähnen des Aases Stellung nimmt: »Der Nazarener fand an dem eckeln Aase noch etwas Schönes, an dem Hunde Don Giulio hätte er nichts gefunden!« (14,52). Pescara war kein Heiland, Ippolito ist es – seiner Kardinalswürde zum Trotz – noch weniger. Wie seinerzeit Thomas auf der Heide ist er außerstande, die Nachfolge Christi anzutreten; vielmehr ist er der Sklave

seiner unkontrollierten Gefühle: er kann »den mörderischen Ausbrüchen seines Hasses« (14,16) nicht wehren, und er steht im Dienst einer Kirche, »deren irdischer Vertreter [...] ein entsetzlicher Taugenichts war« (14,11) und deren ganzes übriges Benehmen alles andere als christlich zu nennen ist.

In dieser Welt ist daher auch kein friedliches Zusammenleben möglich: die Spaltung geht bis in die fürstliche Familie, in der sich die Brüder mehr oder weniger bekriegen – nur Don Giulio hält sich gänzlich aus dem Spiel und verübt seine Missetaten anderswo. Es ist – und wieder erkennt es der Kardinal am deutlichsten – »eine Zeit des Zerfalls, wo die Persönlichkeit alles ist« (14,44), wo keine verbindliche Ordnung für die Richtigkeit der menschlichen Taten bürgt, und wo jeder zuerst an sich selbst denken muß, was dann notwendig zu Feindschaften führt. Aber wie schon in *Pescara* zeigt sich auch hier, obwohl auf andere Weise, daß die Persönlichkeit nichts ist, denn was sich entfaltet, ist nicht freies Bewußtsein, sondern ein blindes Spiel der Kräfte, kurz: Dämonie. Der Kardinal ist machtlos gegenüber seiner eigenen Leidenschaft, Don Giulio räumt »den Sinnen zuviel« (14,12) ein, um nicht zur Einsicht zu gelangen – denn er scheut wie die meisten anderen Gestalten die Erkenntnis. »Wer weiß, ob er nicht seinem Dämon unterliegt?« (13,169) frohlockten die Vertreter der Liga in *Pescara*; hier unterliegen fast alle Hauptgestalten ihrem Dämon, am deutlichsten Lucrezia, die an der »Schmach ihrer Abhängigkeit« (14,7) von dem Vater und dem Bruder leidet, ohne sie überwinden zu können. Als Don Cesare naht, weiß der Kardinal, »daß die kluge und reizende Lucrezia bei der Annäherung Cäsars ihrer selbst nicht mehr mächtig war und, wieder in den Bann ihres alten Wesens, ihrer früheren Natur gezogen, schuldvoll und schuldlos sündigte« (14,92). Dabei ist es den Figuren in diesem dämonischen Spiel auch keineswegs wohl zumute: Giulio erklärt die Welt für »abscheulich und hassenswert« (14,31) und Ferrante bekennt vor seinem Selbstmord, er habe sein Leben »stets verabscheut« (14,84).

Die dämonische Abhängigkeit trägt vor allem über die irdische Gerechtigkeit den Sieg davon; Lucrezia verführt den Großrichter Strozzi, der »das Recht in seiner Strenge« (14,80) vertreten sollte und es auch allen anderen gegenüber tut. Schon beim Einzug der neuen Herzogin wird Herkules Strozzi überwunden, denn »dieser

strahlende Triumph über Gesetz und Sitte riß ihn zu bewunderndem Erstaunen hin« (14,6); an die Stelle der Moral und des Rechts tritt eine ästhetische Bewunderung. Sie bildet den Anfang der Anarchie:

»Daß ich die Gesetzlose lieben muß, ist Schicksal« (14,28) seufzt der Richter, der gegen dieses Schicksal kein Bewußtsein, keinen Willen behaupten kann. Bembo, der Venezianer, der die eine Möglichkeit der Überwindung, die des Verzichts, zeigt, analysiert den Richter genau: »Dein strenger Rechtssinn verdammt das, was dein Auge beglückt und das Feuer deines Herzens entzündet. Das ist dein Widerspruch« (14,40) – und der ist unüberwindlich; Herkules Strozzi läßt sich von Lucrezia »mit einem Blicke der Verführung« (14,87) als Verbündeter Don Cesares gewinnen, und er kommt aus der Verstrickung auch später nicht mehr los, obwohl Lucrezia ihm ihre Gleichgültigkeit deutlich zu erkennen gibt. Don Alfonso hatte den Großrichter frühzeitig gewarnt (»Man wird Euch tot auf der Straße finden« (14,42)) und Strozzi selbst hatte schon früher »jene seltsame Angst, die die Begleiterin der höchsten Leidenschaft ist« (14,84) empfunden. Dennoch redet er im Archiv dreist und übermütig mit dem Herzog, »nicht anders als wäre er trunken« (14,107) – und wird denn auch auf der Straße tot gefunden.

Wie sich die Gerechtigkeit der sinnlichen Leidenschaft unterordnen muß, so auch der Politik. Zwar spricht Alfonso gern von dem Staate Ferrara, »wie er ihn sich denke, als ein Staatswesen von unbedingter Gerechtigkeit« (14,37), aber er wird selber zum Rechtsbrecher, wenn es im Interesse des Staates ist. Er denkt nach der Blendung Giulios nicht daran, »die Tat des Kardinals vor Gericht zu ziehen, nicht einmal daran, durch eine ernsthafte Verurteilung des grausamen und unerklärlichen Verbrechens sich davon zu trennen und persönlich loszusagen« (14,55). Aus guten Gründen freilich, denn das würde eine Trennung vom Kardinal bedeuten, und »wie sollte ich dich entbehren! . . . Oder ersetzen?« (14,76). Alfonso gleicht hier im Grunde Heinrich Waser, der es auch als unvermeidlich ansah, daß sich die Politik über die Moral hinwegsetzen müsse. Der Unterschied ist ebenso deutlich: damals wurde gegen Waser der Ritter Sprecher ausgespielt, das Problem aber wurde in der Schwebe gelassen; jetzt mag der Kardinal noch so sehr Ferrara fördern – und er tut es ja mit allem Erfolg, als

er die Pläne Cesares und Lucrezias ständig durchkreuzt –, er bleibt dennoch der Böse. Über die Politik überhaupt wird hier ein Urteil gefällt, das die eigentliche Problematik außer acht läßt. Denn die geschichtliche Perspektive, die den Jenatsch-Roman auszeichnete, gibt es hier nicht mehr. Zwar werden die Gestalten als Produkte ihrer Zeit gesehen, aber dieser Gesichtspunkt wird durch die Gestalt Angelas und durch den Ausgang der Novelle wieder aufgehoben: es handelt sich um Moral und Sünde, die Widersprüche sind keine Antinomien, sondern entstammen Verbrechen. Auch hier sind die Konflikte letztlich ausschließlich psychologischer Natur.

Mit der Verführung Strozzi durch Lucrezia und mit der Gleichgültigkeit des Herzogs angesichts des Verbrechens seines Bruders und Ministers ist die menschliche Gerechtigkeit als ordnender Faktor in der anarchischen Welt disqualifiziert, und es bleibt nur noch die »göttliche« Gerechtigkeit, für die sich Angela energisch einsetzt (14,80). »Wo galt die menschliche Gerechtigkeit, die der Herzog verwirklichen wollte, – wo war ihr Urbild, die göttliche, um sie zu Ehren zu bringen und zu belohnen? Eitle Träume beides!« (10,176). So hatte Jürg Jenatsch gesprochen; jetzt aber wird der Versuch unternommen, die göttliche Gerechtigkeit doch noch zu Ehren zu bringen. Denn Angela »ist das Gewissen« (Meyer im Gespräch mit Anna v. Doß, hier nach 14,145) das sich jetzt verselbständigt und als feindliche Macht den gottverlassenen Renaissance-Menschen gegenübertritt.

Angela Borgia ist in einem Kloster aufgewachsen, hat jedoch von dem wüsten Treiben in der Welt gehört. »Angela aber erschrak und brachte es nicht über sich, das Leben als einen Widerspruch zu verspotten« (14,11) – obwohl Hutten, als er das Leben als widersprüchlich erkannte, es wohl kaum verspottet hatte. – Mit Angela soll gezeigt werden, daß man nicht wie seinerzeit Astorre den Sündenfall erleben muß, wenn man das Kloster verläßt und in die Welt hinausgeht. Vielmehr ist es Angela, welche die Welt überwindet – und die Welt in ihrem Innern –, als sie der Wahrheit Zeugnis gibt, wie sich Don Ferrante ausdrückt: – »wenn es sein muß, auf offenem Markte« (14,9).

Es hat sich in dem Mädchen »gegen die herrschende Nichtswürdigkeit ein Bedürfnis verzweifelter Gegenwehr« (14,11) ent-

wickelt, und sie wird ihre Fähigkeiten auch schon nötig haben. Denn Ferrante erzählt schlimme Dinge von dem Jüngling Giulio, der den Sinnen noch zu viel einräumt: »In den Weingarten des Lebens eingebrochen, reißt er, statt sich ordentlich eine Traube zu pflücken, so viele er mit beiden Händen erreichen kann, vom Geländer, zerquetscht vor Gier die süßen Beeren und besudelt sich mit dem roten Saft Brust und Antlitz« (14,14). Von welchem roten Saft die Rede ist, wird deutlich, als das klassische »Bacchusfest« in »den Raub der Sabinerinnen und in centaurischen Mord und Totschlag« (14,28) entartet.

Mit seinen reizenden Augen vermag Don Giulio alle zu bezaubern – nicht anders als Lucrezia es mit dem armen Großrichter tut. Angela dagegen ist die Überwindung dieser Sinnlichkeit, die verfolgende Unschuld. Diana aus *Mönch* steht in ihr wieder auf, und wenn man das gegensätzliche Paar weiter zurückverfolgt, findet man Keime des Verhältnisses Lucrezia-Angela in der frühen Novelle *Clara*. Deren Hauptpersonen, Franziska und Clara, stehen sich wie Lucrezia und Angela gegenüber, damals aber (1848–50) gewann die lebendige Franziska den von beiden begehrten Mann – und von Clara hieß es, sie sehe »in der Schwester nur die Feindin« und betrachte den Geliebten »als ihr Eigentum, und ihr Eigentumssinn war sehr ausgebildet« (Corona VIII, 407). Eine solche Clara kehrt mit Angela wieder; diesmal gewinnt *sie* den Geliebten – als Eigentum.

Und »wie sie nun gar in den Born dieser wunderbaren Augen blickte, wurde sie von Zorn und Jammer aufs tiefste erschüttert. Ihre innerste, starke Natur überwältigte sie [. . .] und ihre Stimme klang über den Platz: »Schade, jammerschade um Euch, Don Giulio! Fürchtet Gottes Gericht!«« (14,15 f). Giulio selbst wird hier von seinem Gewissen ereilt und überwindet das Verdammungsurteil nicht; er ist »seit jenem Tage [. . .] nicht mehr derselbe« (14,30) und hegt nur einen Wunsch: »daß jene, die sich feindselig und kalt von mir abwendet, mir noch einmal ihr hell flammendes Antlitz zukehre und mich noch einmal bedrohe – noch stärker als das erste Mal . . .« (14,30).

Giulio wird nicht lange warten müssen: In der schwülen Luft im Park von Belriguardo, die sehr an die Pratum-Szene in *Richterin* erinnert, bricht es los. Angelas innerste, starke Natur überwältigt sie wieder; diesmal freilich hat es andere Folgen: »Don

Giulio hat wundervolle Augen! Die muß ihm der Neid, die müsset Ihr, Kardinal, ihm lassen!« (14,52). Ippolito gerät in Versuchung – »Das Weib verführte mich« (14,54) sagt er selbst – und läßt die schönen Augen ausreißen.

Hier geht die Natur tatsächlich mit Angela durch – im ersten Fall, bei der Verurteilung auf dem Platz, war es höchstens die Moral. Gottes Gericht ist nichts als des Mädchens eigenes, und Giulios Traum gibt darüber reichliche Auskunft. Hier wird das große Gericht projiziert – so groß, daß auch der Hüter der irdischen Gerechtigkeit, Strozzi, unter den Angeklagten ist, – und die Traum-Angela sagt, indem sich ihre Moral als zweite Natur manifestiert: »Du Tor, [...] darf auch ein Mädchen zu einem Jüngling sagen: ich liebe dich? Sie muß ihr Inneres verlarven und verkleidet Wunsch und Geständnis in Zorn und Drohung. Auch, wie könnte sich irgend ein reines Weib mit einiger Ruhe und Sicherheit dir zu eigen geben? Und dennoch: Gerade deine viele Sünde, die ich strafen muß, ist es, die mich an dich kettet. Die Schuld liegt in deinen zauberischen Augen, mit denen du frevelst. Reiß sie aus und wirf sie von dir!« (14,34). Angelas Situation unterscheidet sich in nichts von der des Richters, der »entflammt« wird »für die von ihm Gerichtete« (14,40). Nur – Angela unterdrückt das Feuer, und soll es auch Giulio seine Augen kosten. So siegt die Moral über die Leidenschaft – wie im Falle Strozzi diese über jene. Lüstern läßt sich Angela von den Sünden des Geliebten fesseln, aber allzu nahe dürfen diese nicht an sie heran. »Wenn *mich* dein Auge ärgert, so reiße es aus und wirf es von dir!« – das ist die frohe Botschaft der göttlich gerechten Angela.

Aber es geht noch weiter: »»Du willst nicht?« begann jetzt die Traum-Angela wieder; »aber es ist einmal nicht anders.« Damit tauchte sie den Finger in eine Schale, die sie in der Linken hielt, und träufelte dem Ärmsten, der sich umsonst zu winden und das Haupt abzuwenden suchte, einen Tropfen roter Flüssigkeit [z.B. das von Giulio vergossene Blut anderer] zuerst in das eine und dann in das andere Auge. Ihn durchzuckte ein entsetzlicher Schmerz, und tiefe Finsternis, dunkler als die schwärzeste sternlose Nacht, umfing ihn« (14,35). Das ist die Fleischhauertat Lucretia Plantas, den Verhältnissen angepaßt und als Gewissen getarnt. Und die Traum-Angela ist die wirkliche; denn sie sagt es ja selbst: »Ich bin Angela Borgia, die deine Augen über alles liebte und

sie zerstörte, dadurch daß sie einem Bösen ihre Schönheit lobte« (14,66). Freilich enthält der Traum die richtigeren Hintergründe: damit Angela das Leben nicht als einen Widerspruch verspotten müsse, wird alle Sinnlichkeit entfernt – beziehungsweise auf die Parallelgestalt Lucrezia geschoben. Die Dämonie wird verdeckt durch Verdrängung, die hier in Grausamkeit umschlägt; diese aber ist nach den Worten der Novelle mit der Barmherzigkeit identisch – denn etwas egozentrisch vertraut Angela später dem »mit Recht« entsetzten Grafen Contratio an, »sie liebe die Gerechten und Tugendhaften gar nicht – mehr schon die ringenden Bösen – am meisten aber die Barmherzigen, wenn sie die Sünder mit starken Armen emporziehen« (14,118): nicht Contratio, eher schon Giulio, am meisten aber sich selbst liebt dieses angelische Mädchen.

Denn das Geheimnis der Barmherzigkeit, so wie sie Angela praktiziert, ist eben, daß sie »immanent« bleibt: Angelas Mitleid ist nicht größer als das des Kardinals: erst als sie Giulio ins Unglück gestürzt hat, kann sie ihn lieben. Nicht mit Don Giulio, sondern nur mit dem unglücklichen Don Giulio empfindet sie Mitleid – und für das Betätigungsfeld ihrer Barmherzigkeit sorgt sie selber, indem sie ihre zu diesem Zeitpunkt bereits deutlich gefühlte Liebe so lange verdrängt, bis ihr schließlicher Ausbruch nur Böses zur Folge haben kann. – Dennoch macht es ihr nicht viel aus, zu behaupten, sie sei noch unglücklicher als der Blinde – »es gibt Unseligere als Du bist-« (14,66).

Giulio freilich empfindet die Sache etwas anders. Ihm ist »das süße Blau« (14,37) wichtig (er teilt seine Vorliebe mit dem Autor), und er empfindet seine Blendung als eine Art Tod: »O, o, warum raubst du mir das Licht? Was nimmst du mir das All und Einzige weg, das ich war . . .« (14,54). Giulio war mit seinen schönen Augen »König dieses Lebens«: »Ich hatte Götteraugen, war gewohnt/ Zu herrschen – was sie sahen, war mein eigen« (14,66); die Augen waren sein einziges Gut, und er hat mit ihnen auch alles andere verloren. Nicht nur ein Unglück ist hier passiert, sondern eine Existenz ist vernichtet worden.

Das freilich ist eben die Bedingung der Möglichkeit der Barmherzigkeit Angelas. Wie Astorre Antiope erst aus Mitleid liebte, und Wulfrin seiner Schwester recht herzlich zugetan war, als er sie getötet zu haben glaubte – so entfaltet sich jetzt auch die Liebe

der Donna Angela; sie ist jetzt in Sicherheit und braucht die Augen nicht mehr zu fürchten. Giulio wird sanftmütig und fügt sich in sein hartes Los: »Er verklagte weder sich noch andere, sondern nannte seine Geschichte ein Verhängnis, ohne damit seine Schuld mindern zu wollen« (14,70). Und er nähert sich dem christlichen Glauben, »da, wie er sage, das einzige Licht, das ihm in seine Nacht heruntergestreckt werden könne, das ewige sei« (14,71). Für Angela kann es gar nicht besser sein: sie liebt fortan mit gutem Gewissen und versucht jetzt auch noch, eine Begnadigung für Don Giulio zu erwirken, für die sie (14,80) die göttliche Gerechtigkeit in Anspruch nimmt. Doch nicht sie, sondern der Kardinal gibt den Ausschlag; Giulio wird begnadigt, Angela kann ihn weiterhin lieben.

Ihre Liebe kontrastiert – zu – scharf mit der Lucrezia Borgias: diese bestrickt den Großrichter und haßt ihn, als sie ihn nicht mehr braucht; Angela dagegen liebt gerade den Unglücklichen am meisten. Das fromme Mädchen erkennt den Unterschied genau und darf sich schmeicheln: »»Mit einem unüberlegten Worte habe ich einen Menschen geblendet und kann es nie verwinden! Diese aber lächelt, indem sie einen Menschen überlegter Weise in den sicheren Tod sendet«. Doch hielt sie sich darum nicht für die Bessere, sondern verschloß das gemeinsame Elend in ihrer barmherzigen Brust« (14,96). Sie hat es auch gar nicht nötig, sich für die Bessere zu halten, weil das der Autor für sie besorgt; sie braucht nur zu seufzen: »Wie bin ich eine andre!« (14,110).

Dabei erzählt ihr der trunkene Großrichter einige Wahrheiten über die Liebe (14,104), die aber schnell verdrängt werden. Denn Angela läßt den Geliebten nicht so, wie Strozzi es glaubt, »im Kerker schmachten«, sondern preßt ihr Gesicht dauernd gegen das Fensterkreuz und wird auch schließlich von Pater Mamette mit dem Blinden »in eine Schuld und in eine Buße« (14,130) vermählt. Was ihr »die irdische Gerechtigkeit nicht gewähren« (14,130) konnte, das gibt ihr die Kirche. Und was weder der Dichter Ariost noch der Philosoph Mirabili bei Don Giulio ausrichten konnten, das erreichen die Worte des heiligen Franziskus: ihr Geheimnis dringt »in eine Tiefe seiner liebedurstigen Seele, die weder Ariost noch Mirabili, weder der Dichter noch der Philosoph hatten erreichen können« (14,117).

Das sind die zwei Gesichter der Liebe: entweder große Hei-

ligkeit oder schlimme Sinnlichkeit; die Spaltung dauert bis zuletzt, und Angelas Liebe siegt, während Lucrezia bekennen muß, sie habe nie geliebt. Ihre Augen werden starr und leblos, wenn sie nicht Pläne schmiedet, ihre Reize werden für einen bestimmten Zweck produziert und gehören nicht eigentlich zu ihr (14, 18/94/104); sie kennt nur Gewalttat, Haß und Ekel. »So bekannte Lucrezia Borgia. – Angela schwieg. Sie wußte es anders und besser. Dann sagte sie einfach: »Aber die Liebe, die aus Reue und Mitleid stammt?« (14,128). Nun, diese Liebe steht »im Dienst einer höheren Gewalt als der des Herzogs« (14,129), wie es Pater Matte sagt, und sie überwindet die Welt.

Don Giulio sind »geistige« Augen (14,129) aufgegangen, und Angelas »Härte und Herbigkeit verschwand wie die einer schwelenden Frucht, die an der Sonne reift« (14,119). So wird angeblich alles zum besten gewendet, Giulio erkennt jedoch andere Zusammenhänge, als er sagt, »daß, wenn mich dein zufälliges Wort geblendet hat, es zu meinem Heile geschah; zwar auf eine schmerzliche und gewaltsame Weise, wie eine Mutter ihr schreiendes Kind einem Räuber aus den Armen reißt! Denn ich wäre in dumpfer Lust zugrunde gegangen, während ich jetzt mit hellen Sinnen lebe, wenn auch als ein Verminderter« (14,129). – Als das Volk von Pratello von dem Mädchen Coramba sagte: »Sie hütet ihn wie eine Mutter« (14,57), verdroß ihn dies sehr, aber die Coramba war ja auch nur eine sinnliche und amoralische Hure. Angela aber darf ihn wie eine Mutter hüten; sie hat sich allerdings selbst um das Amt beworben, indem sie für die Kastration sorgte. Denn bedeutete die Blendung Giulios eine Katastrophe, so besagt ihre nachträgliche Rechtfertigung, daß nur noch verstümmeltes Leben statthaft ist. In Angela stehen Lucretia Planta, Rahel, Diana wieder auf und rächen sich blutig am Leben.

Giulio unterwirft sich den inneren und äußeren Gesetzen – so sorgt die Liebe, die aus Reue und Mitleid stammt, für die heilsame, zwangshafte Ordnung auf dieser Welt und sichert auch dem ferraresischen Fürsten die Ruhe: »Er wird Euer Gebot nicht übertreten«, sagt die siegreiche Angela, »weder dort noch anderswo; denn seinen dunkeln Kerker kann er niemals verlassen. Er trägt ihn überall mit sich« (14,133). Ihm sind die Zähne ausgerissen.

»Ich bin eine Borgia!« (14,134). Eben.

Und dennoch ist Meyer auch seinen weniger erbaulichen Erkenntnissen treu geblieben; denn in dieser Novelle geschieht überhaupt nichts Wichtiges, auch das Gute nicht, ohne die Mitwirkung des Kardinals Ippolito. Er leitet die Blendung in die Wege, aber er erwirkt auch die Begnadigung der beiden aufständischen Brüder. Er weiß um sein Los im Jenseits – er hat von dem riesengroßen Mann geträumt, aus dessen leeren Augenhöhlen die roten Tropfen auf seine Waage fielen (14,74) – und versucht jetzt zu retten, was noch zu retten ist. Der Kardinal stirbt, als die Harmonie wiederhergestellt ist – aber vorher hat er noch mit einem Schreiben aus Mailand Alfonso dazu bewogen, Don Giulio wieder zu befreien. Immer kommt er den ausdrücklichen oder unbewußten Wünschen Angelas entgegen, aber nie erreicht diese aus eigener Kraft ihr Ziel.

Ippolito ist für Angela und Giulio so notwendig wie seinerzeit der Böhme für Gasparde und Schadau oder Wertmüller für Rahel und Pfannenstiel. In ihm überleben die Probleme, und er stellt den ewigen Zwiespalt dar, auch wo dieser jetzt verschwiegen werden sollte. Bei ihm findet sich die eigentliche Thematik der Meyerschen Novellen, während das übrige dem, was einst Schadau den »albernen Mariendienst« nannte, zum Opfer fällt, und die »Ippolito-Gestalt« ist daher auch in allen Novellen eine Hauptfigur, vor allem natürlich in *Jenatsch*.

Angela Borgia ist das letzte und grausamste Beispiel einer Regression, die freilich ihre gewichtigen Gründe hatte. Denn aus Bünden war nichts geworden, keine glorreiche Zukunft zeichnete sich ab, und das Beharren blieb wünschenswerter als eine Entwicklung, aus der jedes Moment der Befreiung verschwunden war. *Pescara* hatte gezeigt, an was für eine Gottheit man glauben mußte, wenn man glauben wollte. Meyers Hinwendung zum Christentum mag so echt wie nur möglich sein – und über sein Seelenleben soll hier nichts gesagt werden, sondern nur über die Novellen –, aber seine tiefsten Probleme hat sie dennoch nicht lösen können; man könnte vermuten, daß »Ippolito« den schließlichen Zusammenbruch veranlaßte.

STATT EINES NACHWORTS

Die Anarchie durch die Etablierung einer höheren Ordnung aufzuheben war Meyers Ziel, aber selten gelang ihm das Postulat dieser Ordnung so leicht – aber auch unverbindlich – wie in *Engelberg*. Widersprüchlich bleibt die Welt, widersprüchlich der Mensch, der nichts hat als sie; was jedoch versöhnt und aufgehoben werden sollte, wurde eher verdrängt und kriminalisiert, statt der umfassenden Ordnung entsteht eine moralische Spaltung. Es gibt am Ende nicht mehr den problematischen Jenatsch, sondern den richtenden Pescara und den schuldigen Morone. Es gibt die problematische Lucretia Planta nicht mehr, sondern Huren und Engel: auf der einen Seite die Türkin, Ellenor, Corinna, Antiope, Lucrezia, auf der anderen Rahel, Grace, Gustel, Diana, Angela. Die Mädchen sind unschuldig und naiv, ganz dem Mann ergeben – und sind ihm dennoch überlegen, weil sie für ihn die verlorene Harmonie verkörpern und ihm eine Idylle verheißen, die er allerdings nur erreichen kann, wenn er sich selbst aufgibt. Welt und Liebe schließen sich gegenseitig aus; wer sich der Frau vermählt, tut es selten genug aus Liebe, sondern um gerettet zu werden oder um eine Schuld zu sühnen. Germano will durch eine Heirat mit Antiope die Verschuldung Dianas wiedergutmachen, Pescara erwägt eine Heirat zwischen Del Guasto und der von ihm verführten Julia Dati, Giulio und Angela werden »in eine Schuld und in eine Buße« (14,130) vermählt, Engel gibt dem fremden Manne folgendes Jawort: »O, Herr, ich bin dein eigen, / Und deine Schuld ist meine Schuld!« (*Engelberg* V, 198 f) – und der Major im Fragment *Duno Duni* heiratet die Schwester eines Mannes, den er einmal ins Unglück gestürzt hat, um an ihr seine Schuld zu büßen. Angela Borgia lehnte es ab, »die Summe eines Rechenexempels« (14,23) zu werden; es scheint aber nur eine andere Möglichkeit zu geben: daß sie den Mann blenden läßt. Die Ermordung des Gatten (*Richterin*, die erste Äbtissin in *Plautus*, Engels Mutter in *Engelberg*) kann als Rache der betrogenen Frauen aufgefaßt werden.

Engelberg versucht, in legendenhafter Weise die Widersprüche dieser Welt durch den Glauben an eine höhere aufzuheben. Engel »drückt der Menschheit dunkles Erbe, / Der Lose lastende Verkettung« (VIII, 216 f). Als Mensch ist sie schuldig, und ihr Leben ist vom Tod begleitet. Indem sie aus dem Kloster in das Leben geht, nimmt sie auch den Tod in Kauf; der Fremde sagt:

Doch geb ich dir als Brautgeschmeid
 Aus meinem Köcher einen Pfeil!
 Sieh, noch ist seine Spitze blank,
 Die nie das Blut der Gemse trank;
 Kein Geier fiel ihm noch zum Raube –
 Ich schenk ihn meiner weißen Taube!«
 Und lächelnd nimmt sie mit der Rechten
 Das bittere Eisen, das er bot,
 Und sticht durch ihre vollen Flechten
 Beherzt sich den beschwingten Tod.

(VI, 13–20)

Der Pfeil der Sonne wird sie befreien (VI, 123 ff); Silberpfeile im Haar tragen die Bräute, die den Leichenzug Kurds und Lisbeths begleiten (XII, 3 f).

Wer sich dem Leben hingibt, vergißt seinen himmlischen Ursprung und geht der ewigen Gnade verlustig. Meyers Gottvertrauen war vom 19. Jahrhundert angeschlagen (vgl. Brief an Haessel 28.XI.1887), er wußte um die Verlockungen des Lebens und bedurfte einer sichtbaren Garantie der höheren Ordnung. Er suchte die Lösung zuletzt im Glauben, vorher eher in der Kunst, die allein das Leid überwinden konnte. Michelangelo sagt es, als er seine Statuen anspricht:

Ihr stellt des Leids Gebärde dar,
 Ihr, meine Kinder, ohne Leid,
 So sieht der freigewordne Geist
 Des Lebens überwundne Qual,
 Was martert die lebendge Brust
 Beseligt und ergötzt im Stein.

(*Michelangelo und seine Statuen*)

Es gibt jedoch zwei Arten von Künstlern im Werk Meyers; er selbst schwankt zwischen ihnen, und er schwankt auch in seinen eigenen Aussagen zur Kunst. Das Ethische und das Ästhetische lassen sich offensichtlich nicht vereinen, denn das Ethische fordert für ihn die Abwendung vom Leben, das Ästhetische den vollen Genuß desselben. Der Künstler Werner in *Engelberg* ist todkrank wie der Ritter und Dichter Ulrich von Hutten auf der Ufenau, aber ein italienischer Künstler besucht Werner, und Hutten liest aufmerksam Ariost.

In der gespaltenen Welt entartet das Ästhetische leicht zum Frivolen, das Ethische aber zur autoritären Moral. Meyer schwankt zwischen der Faszination des Ästhetischen, das zugleich das Anarchische ist, und dessen Preisgabe zugunsten des Moralischen, das auch das Leblose sein kann. »Ein offenes Antlitz« (*Hutten XXXIV Erasmus*) wollte die große Zeit, und Meyer zollte ihr sein Tribut: »1870 war für mich das kritische Jahr. Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zwiespältig aufgeregt, entschied auch einen Krieg in meiner Seele. Von einem unmerklich gereiften Stammesgefühl jetzt mächtig ergriffen, tat ich bei diesem weltgeschichtlichen Anlasse das französische Wesen ab, und innerlich genötigt, dieser Sinnesänderung Ausdruck zu geben, dichtete ich »Huttens letzte Tage«, – so schrieb er 1885 in einer *Autobiographischen Skizze* (Briefe II, S. 510). Obwohl diese Skizze die Problematik durchaus vereinfacht, sind die Franzosen und Italiener dennoch – von *Amulett* bis *Pescara* – fragwürdiger als die Germanen; zugleich aber wird offenbar, daß Meyer sich dem Einfluß der romanischen Länder und Völker nicht entziehen konnte; Hutten muß die Größe eines Ariost anerkennen.

Am 24.VI.1877 schrieb Meyer an Félix Bovet über seine eigene Dichtung: »C'est moins le métier qui me tente, bien que j'aie fini par l'apprendre, que *certaines profondeurs de l'âme, où j'aimerais descendre, n'importe dans quelle forme*«. Die Seelenanalyse war eine andere Form der Verlockung, weil sie die klaren Umrisse verwischte und das ersehnte endgültige Urteil unmöglich machte. An Haessel schreibt Meyer denn auch am 16.I.1879: »Großer Styl, große Kunst – all mein Denken und Träumen liegt *darin*«; er wollte in *Pescara* »das Ethische« mit »Posaunen und Tubenstößen« verkünden (Frey, S. 300 f), und Haessel erzählte er (21.VII.1887),

daß er diese Novelle immer deutlicher mache: »Etwas Mystisches oder Gespenstisches a la Kleist, das sich ich weiß nicht wie eingeschlichen hatte, wird weggehoben und das Sumpfland in festen Boden verwandelt« (er spielt hier sogar auf eine in seinem Werk verbreitete Symbolik an). Welche Probleme in einer solchen Umarbeitung enthalten sein konnten, verrät ein Brief an Lingg (11. IV.1879): »Tiefe und Formklarheit sind fast unvereinbar.«

Meyer blieb aber seiner bewußten Absicht treu, denn: »Ich habe zeither eine ganz junge Sehnsucht nach dem Großen, Heilsamen, Menschlich-Wahren (das metaphysisch Wahre halte ich für absolut unzugänglich), auch nach einem großen Styl« (an Louise v. François 31.XII.1882). »Wahr kann man (oder wenigstens ich) nur unter der dramatischen Maske al fresco sein« (an dieselbe 8.IV.1882) – »und ich hasse die Breite, die sogenannte »Fülle«« (an Carl Spitteler 14.XII.1891). – Warum Meyer das Große wollte, erklärt er selbst in einem Brief an Rodenberg (21. IV.1880): »Das Mittelmäßige macht mich deshalb so traurig, weil es in mir selbst einen verwandten Stoff findet – darum suche ich so sehnsüchtig das Große.« Ein sehr legitimer Grund, auch der Grund, warum er schreiben konnte: »Dans tous les personnages du Pescara, même dans ce vilain Morone, il y a du C. F. M.« (an Bovet 14.I.1888).

Zwei verschiedene Arten der Stellungnahme zur Kunst schildert schon die Novelle *Clara*: im Schloß werden Dante und Ariost gelesen: »Es war eigen, wie so ganz verschieden die Dichtung auf die beiden Schwestern wirkte. Franziska ließ sich rühren, erschrecken, ergötzen und wiegen, wie nur ein Poet es wünschen kann; aber der Mittelmäßige hätte ihr ebenso gut getaugt als der Vollendete, und dann dachte sie sich überall selbst hinein: sie lief Gefahr, und sie errettete Ariost durch einen anmutigen Paladin, – so ganz war sie noch ein Kind. Clara aber ließ sich nicht so leicht gewinnen. Zuerst frug sie, welch ein Mann der Dichter gewesen, denn von einem Nichtswürdigen wolle sie sich nicht blenden lassen. Fiel die Antwort befriedigend aus, wie bei Dante und Ariost, dann überblickte sie erst das Ganze, den Grund und Bau des Gedichtes, ehe sie den Zierat besichtigte« (Corona VIII 401). Beide Schwestern aber vermischen Kunst und Wirklichkeit, sei es nach der Art Franziskas, welche die Kunst über das Leben

triumphieren läßt, sei es nach der Art Claras, welche sich erst des moralischen Wandels vergewissern muß, ehe sie sich der leichtfertigen Kunst hingibt. In dieser noch sehr unbeholfenen Novelle tritt die Spaltung besonders klar und besonders undifferenziert hervor – sie bleibt aber auch später bestehen. Einen ständigen Verdacht hegt Meyer dem Spiel gegenüber. Was unter günstigeren Bedingungen vielleicht läuternde Schönheit gewesen wäre, gewinnt an Gefährlichkeit, weil es vom »Eigentlichen« ablenken kann; es wirkt nicht mehr erlösend, sondern eher auflösend:

Die Macht der Schönheit übermannte mich,
Und ich ermangle der Gerechtigkeit

– so heißt es in *Michel Angiolos Gebet* (Wege, S. 89), einem Gedicht aus dem Jahr 1865. In *Das Münster* taucht dieselbe Problematik in harmloserer, beinahe lächerlicher Gestalt auf:

Wollt ich in schwelgendes Verziern,
In üppig Blattwerk mich verlieren
Und opferts nicht mit keusem Sinn
Dem Ganzen streng ich zu Gewinn,
Gleich schlug ein altes Heldenbild
Erzürnt an seinem ehrnen Schild,
Den Finger hob, das Haupt von Licht
Umrahmt, ein Heilger: Tändle nicht!
Das Amt, das dir zu Lehen fiel,
Das ist ein Werk und ist kein Spiel!

Zwei Arten der Dichtung selber stehen in *Hutten* zur Diskussion (XXVII *Ariost*). Hutten beginnt die Auseinandersetzung mit sehr gemischten Gefühlen, denn

Was soll uns noch die bunte Märchenzeit?
Wir fußen jetzt in harter Wirklichkeit.

Seine Anerkennung der Leistung Ariosts wächst aber, und er muß die Gleichberechtigung der beiden anerkennen:

Was ich befehdet mit des Herzens Kraft,
Zerstörst du mit des Scherzes Meisterschaft.

Hutten und Ariost bleiben jedoch *zwei* Dichter. Hutten dringt auf den moralischen Effekt (XXVIII *Bin ich ein Dichter?*) und

nennt sich »Verseschmied«, Ariost auf Schönheit. Hutten muß »ein starkes, dauerhaftes Tuch« (*VIII Der Stoff*) für seine Dichtung haben, ein ethisches Sujet wie etwa die Geschichte Luthers (und dieser selbst gehört auch nicht in die Abteilung *Genie*, sondern in die moralische: *Männer* – diese Aufteilung in der Sammlung von Meyers Gedichten könnte an sich als Symptom der modernen Spaltung gedeutet werden; im Mittelalter können »Freche« und »Fromme« im selben Abschnitt auftreten).

Weniger nachsichtig ist Hutten verständlicherweise gegenüber Erasmus (*XXXIV*):

Die Satyrmaske, lege sie beiseit –
Ein offnes Antlitz will die große Zeit.

Die Humanisten und Ästhetiker werden immer fragwürdiger: Poggio erzählt in guter Gesellschaft eine Facetie von C. F. Meyer, der allerdings die »Läßlichkeit« (11,34) seiner (des Poggio) Lebensauffassung nicht gutheißen kann. Die Moral wird immer wichtiger, um die eindringende Anarchie zurückzuweisen. Papst Clemens, der sonst so unheilige, drückt die Meinung seines Autors aus, als er Victoria Colonna erzählt, er liebe ihre Muse besonders, »wo sie moralische Fragen stellt und beantwortet« (13,176), und der kluge Perser Ben Emin wird in *Angela* als ein Liebhaber der »Moral im Prachtgeschmeide der Dichtung« (14,26) vorgestellt. – Aber nur selten gelingt es der Kunst, so moralisch zu sein: so ist es kein Wunder, daß gerade die ästhetische Seite der Victoria sie zur Unterstützung der Liga hinreißt – und daß Ariost versagt, als er Don Giulio trösten will, während Pater Mamette mit seiner höheren Botschaft Erfolg hat. Hier wird nicht »das Ethische« verkündet, sondern die Gnade: auch der Philosoph Mirabili kommt zu kurz.

Auch in *Engelberg* treffen zwei verschiedene Künstler aufeinander. Der Italiener erhofft sich von der Kunst die sonst unerreichbare Vollkommenheit:

Ich selbst kann nicht vollkommen heißen,
Drum will ichs keck dem Stein entreißen.
(X, 167 f)

Er verherrlicht das Leben, wie er selber zugibt, und versucht, Werner nach Italien zu locken, denn

Dort spielt das Licht durch alle Räume,
 Reift Frucht an Frucht der Sonne Glut,
 Und Segel ziehn wie helle Träume
 Durch purpurdunkle Meeresflut.

Dort überströmt so voll das Leben,
 Daß noch dem Tod ist Reiz gegeben,
 Ihr möget in die Erde fallen,
 Wenn, ungelebt, ihr hier verstöhnt,
 Wir ruhn in lichten Säulenhallen,
 Von einer heitern Kunst verschönt.

(X, 141–50)

Diese Beschreibung drückt nicht bloß die Meinung eines Fremden aus; sie enthält für Meyer so positive Elemente wie Reife und Segel (und erinnert ein wenig an *Kaiser Friedrich der Zweite*). Doch Werner schätzt das heilige Feuer höher als die Fülle, das große stille Leuchten höher als die heitere Kunst, und er antwortet »schlicht«:

So sehn den bitteren Tod wir nicht.
 Er ist der König aller Schrecken,
 Kommt er, die Stirn mit Schweiß zu decken!
 Erst wenn der Stachel ihm genommen,
 Beginnt die Freudezeit der Frommen . . .

(X, 156–60)

Meyer bleibt jedoch zwischen den beiden stehen; denn Werners Tod hat mit Schweiß nichts zu tun; es heißt nur:

Denn heute wars zum letztenmal,
 Daß Werner saß im Sonnenstrahl.

(X, 225 f)

Gerade und vor allem der Tod bedurfte der Verklärung, weil der Glaube an die Auferstehung brüchig geworden war. In einem Brief an Haessel (15.II.1890) beschreibt Meyer ein konkretes Erlebnis: »Wie alles Sterben, war auch das meines lieben alten Forstmeisters von grausamen Umständen begleitet . . . am Ende

förmliches Ersticken.« Jenatsch stirbt aber lächelnd, und Pescara gleicht im Tode »einem jungen, mageren, von der Ernte erschöpften und auf seiner Garbe schlafenden Schnitter« (13,275).

Der Kampf für die Befreiung des Menschen, der Widerstand des Bewußtseins gegen das »Schicksal« – das ist letzten Endes eine ewige Auseinandersetzung mit dem Tod. In diesem Prozeß kapituliert Pescara. Als er den Tod seine »Gottheit« nennt, findet er sich nicht nur mit ihm ab, sondern solidarisiert sich geradezu mit ihm. Das ist keine Versöhnung mit dem Unausweichlichen, sondern Ablehnung des Lebens: Ressentiment.

Meyer drang in die »profondeurs de l'âme« hinab, aber sein Empfinden wurde dort nicht weniger »zwiespältig« als das des Armbrusters Hans (*Heilige*). Wie Ariost (*Angela*) suchte er daher wieder die Oberfläche der Dinge, d.h. er wollte ein überschaubares und interpretierbares Bild des Lebens gestalten. Das, welches er sich schuf, konnte die Gegensätze nicht aufheben, sondern höchstens die eine Seite verdrängen. Die Dichtung des Ariost paßt nicht für den erblindeten Giulio, der es auch selber sagt: »Etwas anderes, Ludwig! [. . .]. Das ist nichts für einen Blinden!« (14,58). Die Blindheit bedeutet jedoch die Erlösung und triumphiert so über die von der Welt abhängige Kunst. (Dichter, die wie Giulio blind sind, können große Kunst gestalten: und blind sind die Dichter in *Die Schule des Silen* und – wichtiger – in *Miltons Rache*:

Er ist erblindet! Herrlich füllt mit lichten
Gebilden und dämonischen Gesichtern
Die Muse seines Auges Nacht . . .

Aber diese Blindheit ist nicht so sehr eine der höheren Einsicht als eine des Ressentiments: Meyers Milton schreibt »Rächerverse«)

Ariost muß seinen Versuch, Don Giulio zu erheitern, aufgeben; er beurteilt nun einmal das Leben ästhetisch, »Glück könne schmerzen, und Unglück – als Tragödie betrachtet – lasse sich genießen« (14,57). Ariost reicht für die Bekehrung Giulios nicht aus, »weil er sich, leichtbeschwingt wie er war, am wenigsten dazu berufen fühlte. – Denn der Quell echter Reue, das wußte er, sprudelt in heiligen Tiefen, und nur in der einsamen Stille seines göttlichen Ursprungs waschen sich schuldige Hände und Seelen rein. – Ihm aber schauderte vor dem Verharren in solcher gestaltlosen Tiefe. Alles, was er dachte und fühlte, was ihn erschreck-

te und ergriff, verwandelte sich durch das bildende Vermögen seines Geistes in Körper und Schauspiel und verlor dadurch die Härte und Kraft der Wirkung auf seine Seele« (14,59 f). – Dieser ästhetische Prozeß ist im Grunde der gleiche wie der moralische des Dante, dessen »strenger Geist wählte und vereinfachte« (12,56). In beiden Fällen versucht das Bewußtsein, Herrschaft über die Dämonen zu gewinnen. Aber was für Dante vielleicht noch möglich war, gelang Ariost nicht mehr: Pater Mamette erst bringt die göttliche Tröstung.

Am Ende steht dann dieselbe Erkenntnis wie am Anfang: daß wir »doch so gründlich zwiespältig und nur durch ein Andres als wir, durch Gott, zu heilen sind« (an Friedrich von Wyß 19.IV. 1858) – aber Meyers Gottvertrauen war vom 19. Jahrhundert angeschlagen. Sein Werk gelingt dort, wo es die Lösung nicht vortäuscht, sondern der Spaltung standzuhalten versucht; wo die Harmonie als erreicht dargestellt wird, ist sie Zwang. Der Fragmenttitel *Die sanfte Klostersaufhebung* drückt die Hoffnung dieser Kunst aus; das letzte Fragment aber (1892) heißt *Der Schrei um Mitternacht*.

LITERATUR ETC.

Abkürzungen: *Hutten* = Huttens letzte Tage
Amulett = Das Amulett
Jenatsch = Jürg Jenatsch. Eine Bündnergeschichte
Schuß = Der Schuß von der Kanzel
Heilige = Der Heilige
Plautus = Plautus im Nonnenkloster
Page = Gustav Adolfs Page
Leiden = Das Leiden eines Knaben
Mönch = Die Hochzeit des Mönchs
Richterin = Die Richterin
Pescara = Die Versuchung des Pescara
Angela = Angela Borgia

In den Briefzitatzen sind Abkürzungen wie u. (für: und), l. (für: lieb-) usw. nicht beibehalten worden.

Werke, Briefe:

Zitiert wird grundsätzlich und so weit wie möglich nach der historisch-kritischen Ausgabe des Benteli-Verlags, Bern:

Conrad Ferdinand Meyer: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe (in 15 Bänden), besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch. Bern, 1958 ff.

Bd 1: Gedichte. Text. 1963

Bd 2: Gedichte. Apparat I—II. 1964

Bd 10: Jenatsch. 1958

Bd 11: Amulett. Schuß. Plautus. Page. 1959

Bd 12: Mönch. Leiden. Richterin. 1961

Bd 13: Heilige. Pescara. 1962

Bd 14: Angela. 1966

(Hinweis 14,42 = Bd 14, Seite 42)

Ferner nach:

Conrad Ferdinand Meyer: Werke in zwei Bänden, herausgegeben von Hermann Engelhard. Stuttgart (Cotta), 1960.

ROULSTON: Conrad Ferdinand Meyer: Huttens letzte Tage. A historical-critical Edition by Robert Bruce Roulston Ph.D., Baltimore, 1933.

- PROSA: Conrad Ferdinand Meyers unvollendete Prosadichtungen – eingeleitet und herausgegeben von Adolf Frey. I–II, Leipzig, 1916.
- BRIEFE: Briefe Conrad Ferdinand Meyers – nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen herausgegeben von Adolf Frey. I–II, Leipzig, 1908.
- KEMPTER: Conrad Ferdinand Meyer: Leuchtende Saat. Eine neue Sammlung von Gedichten und Sprüchen herausgegeben von Friedrich Kempfer. Engelberg/Württemberg, 1951.
- WEGE: Gedichte Conrad Ferdinand Meyers. Wege ihrer Vollendung. Herausgegeben und mit einem Nachwort und Kommentar versehen von Heinrich Henel. Tübingen, 1962 (Deutsche Texte 8).
- Frühe Balladen von Conrad Ferdinand Meyer, herausgegeben von Martin Bodmer. Leipzig, 1922.
- Corona, Zweimonatsschrift, herausgegeben von Martin Bodmer. Achtes Jahr, 1938, viertes Heft. (S. 389–461: Meyers Jugendnovelle *Clara* und ein Briefwechsel zwischen Betsy Meyer und dem Ehepaar Frey).
- D'Harcourt, R(ober)t: C.-F. Meyer. La crise de 1852–56. Lettres de C.-F. Meyer et de son entourage. Paris, 1912.
- Louise von François und Conrad Ferdinand Meyer. Ein Briefwechsel, herausgegeben von Anton Bettelheim. Berlin, 1905.
- Conrad Ferdinand Meyer und Julius Rodenberg. Ein Briefwechsel, herausgegeben von August Langmesser. 2. Auflage, Berlin, 1918.
- Conrad Ferdinand Meyer und Gottfried Kinkel. Ihre persönlichen Beziehungen auf Grund ihres Briefwechsels dargestellt von Emil Bebler. Zürich, 1949.
- Frau Anna von Doß über C. F. Meyer. Berichte und Briefe mit einem Nachwort herausgegeben von Hans Zeller. Euphorion LVII, 1963, S. 370–409.

Literatur

- BAUMGARTEN, FRANZ FERDINAND: Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst. Zweite durchgesehene Auflage, München 1920 (Neuausgabe von Hans Schumacher, Zürich/Wien, 1948).
- BODMER, MARTIN: Conrad Ferdinand Meyer. Herkunft und Umwelt, Olten, 1944.
- BOHNENBLUST, THEODOR: Anfänge des Künstlertums bei C. F. Meyer. Studie auf Grund ungedruckter Gedichte (Diss. Bern), Leipzig, 1922.
- BRECHT, WALTHER: C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung, Wien und Leipzig, 1918.
- BRIDGWATER, W. P.: C. F. Meyer and Nietzsche. *Modern Language Review* LX/4, oct. 1965, S. 568–583.
- BURKHARD, ARTHUR: Conrad Ferdinand Meyer. *The Style and the Man*, Cambridge (Mass.), 1932.
- EVERTH, ERICH: Conrad Ferdinand Meyer. *Dichtung und Persönlichkeit*, Dresden, 1924.
- FAESI, ROBERT: Conrad Ferdinand Meyer. Zweite, erweiterte Ausgabe, Frauenfeld, 1948.
- FREUD, SIGMUND: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an

- Wilhelm Fließ, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902, London 1950, S. 272 ff.
- FREY ADOLF: Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben und seine Werke. 3. Aufl., Berlin und Stuttgart 1919.
- D'HARCOURT ROBERT: C.-F. Meyer. Sa vie, son oeuvre (1825–1898). Paris, 1913.
- HENEL, HEINRICH: The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer, Madison (Wisc.) 1954.
- Conrad Ferdinand Meyer: Lethe – Conrad Ferdinand Meyer: Stapfen. Die deutsche Lyrik, herausgegeben von Benno von Wiese, Bd. II, Düsseldorf, 1956, S. 217–229 und 230–242.
- Conrad Ferdinand Meyers Nach einem Niederländer. Wächter und Hüter, Festschrift für Hermann J. Weigand zum 17. November 1957, New Haven (Conn.), 1957, S. 108–120.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON: C. F. Meyers Gedichte, in: Sämtliche Werke, Prosa IV, Frankfurt am Main, 1955, S. 274–283.
- HOHENSTEIN, LILY: Conrad Ferdinand Meyer, Bonn 1957.
- KALISCHER, ERWIN: Conrad Ferdinand Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance, Palaestra 64, Berlin, 1907.
- KÖHLER, WALTHER: Conrad Ferdinand Meyer als religiöser Charakter, Jena, 1911.
- KOHLSCHMIDT, WERNER: C. F. Meyer und die Reformation, in: Dichter, Tradition und Zeitgeist. Gesammelte Studien zur Literaturgeschichte, Bern und München, 1965, S. 363–377.
- KORRODI, Eduard: C. F. Meyer-Studien, Leipzig, 1912.
- KRAEGER, HEINRICH: Conrad Ferdinand Meyer. Quellen und Wandlungen seiner Gedichte, Palaestra 16, Berlin, 1901.
- LANGMESSER, AUGUST: Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben, seine Werke und sein Nachlaß. 3. Auflage, Berlin, 1905.
- LERBER, HELENE VON: Conrad Ferdinand Meyer. Der Mensch in der Spannung. Ein Beitrag zur Meyerforschung, Basel, 1949.
- LINDEN, WALTHER: Conrad Ferdinand Meyer. – Entwicklung und Gestalt, München, 1922.
- LUKÁCS, GEORG: Der historische Roman. Probleme des Realismus III, Neuwied/Berlin, 1965 (S. 268–280 über Jürg Jenatsch).
- MARTINI, FRITZ: Conrad Ferdinand Meyer, in: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898 (= Annalen der deutschen Literatur V/2), Stuttgart, 1962, S. 801–844.
- MAYER, HANS: Epische Spätzeit, in: Von Lessing bis Thomas Mann, Pfullingen, 1959, S. 317–337.
- MAYNC, HARRY: Conrad Ferdinand Meyer und sein Werk, Frauenfeld und Leipzig, 1925.
- MEYER, BETSY: Conrad Ferdinand Meyer in der Erinnerung seiner Schwester, 2. Aufl., Berlin, 1903.
- MOSER, HEINRICH: Wandlungen der Gedichte Conrad Ferdinand Meyers, Leipzig, 1900.
- MÜHLHER, ROBERT: Conrad Ferdinand Meyer und der Manierismus, in: Dichtung der Krise, Wien, 1951, S. 147–230.

- MÜLLER, GÜNTHER: Über das Zeitgerüst des Erzählens (am Beispiel des Jürg Jenatsch), Die Werkinterpretation, hrsg. von Horst Enders, Darmstadt, 1967, S. 214–252 (auch DVj 24, 1950, S. 1–31).
- NUSSBERGER, MAX: Conrad Ferdinand Meyer, Leben und Werke, Frauenfeld, 1919.
- OBERLE, WERNER: Conrad Ferdinand Meyer. Ein Forschungsbericht. GRM, Neue Folge VI, 1956, S. 231–252.
- PESTALOZZI, KARL: Tod und Allegorie in C. F. Meyers Gedichten. Euphorion LVI, 1962, S. 300–320.
- SADGER, J.: Konrad Ferdinand Meyer. Eine pathographisch-psychologische Studie (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens 59), Wiesbaden, 1908.
- SCHRÖDER, AUGUST: Kritische Studien zu den Gedichten Conrad Ferdinand Meyers (Diss. Köln), Köln, 1928.
- SILZ, WALTER: Meyer: »Der Heilige«. Interpretationen IV, hrsg. von Jost Schillemeit, Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka, Frankfurt am Main, 1966 (Fischer Bücherei 721), S. 260–283.
- STAIGER, EMIL: Die tote Liebe, in: Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. und 20. Jahrhundert, 2. Aufl., Zürich, 1948, S. 204–224.
- Das Spätboot – zu Conrad Ferdinand Meyers Lyrik, in: Die Kunst der Interpretation, Zürich, 1955, S. 239–273.
- SULGER-GEHING, EMIL: Conrad Ferdinand Meyers Michelangelo-Gedichte. Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Franz Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht [...]. München, 1916, S. 208–235.
- C. F. Meyers Werke in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst, Euphorion XXIII, 1920, S. 422–495.
- UNGER, RUDOLF: Conrad Ferdinand Meyer als Dichter historischer Tragik, in: Aufsätze zur Literatur- und Geistesgeschichte, Berlin, 1929 (= Ges. Schriften Bd. 2), S. 174–197.
- Conrad Ferdinand Meyer. Eine Charakteristik zu seinem Säkulartag 11. Okt. 1925, ebend. S. 198–219.
- URBAHN, ELISABETH: Die Symbolik in C. F. Meyers Gedichten. Edda, Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning, XXIII, Oslo, 1925, S. 161–274.
- WEISHAAR, FRIEDRICH: C. F. Meyers »Angela Borgia«, (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft Nr. 30), Marburg a.L. 1928.
- WIESE, BENNO VON: Conrad Ferdinand Meyer: Die Versuchung des Pescara, in: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, Düsseldorf 1960, S. 250–267.
- Conrad Ferdinand Meyer: Die Hochzeit des Mönchs, in: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II, Düsseldorf 1962, S. 176–197.
- WIESMANN, LOUIS: Conrad Ferdinand Meyer. Der Dichter des Todes und der Maske, Bern 1958.
- WILLIAMS, W. D.: The Stories of C. F. Meyer, Oxford (Clarendon) 1962.

Indleveret til Selskabet den 18. december 1967.
Færdig fra trykkeriet den 13. januar 1969.

Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab

Historisk-filosofiske Meddelelser

(Hist. Filos. Medd. Dan. Vid. Selsk.)

Bind 38 (kr. 105.-)

kr. s.

1. BLINKENBERG, ANDREAS: Le problème de la transitivité en français moderne. Essai syntacto-sémantique. 1960..... 60.-
2. DIDERICHSEN, PAUL: Rasmus Rask og den grammatiske tradition. Studier over vendepunktet i sprogvidenskabens historie. Med tillæg fra Rasks og N. M. Petersens papirer. Mit einer deutschen Zusammenfassung. 1960..... 45.-

Bind 39 (kr. 97.-)

1. NEUGEBAUER, O.: A New Greek Astronomical Table (P. Heid. Inv. 4144 + P. Mich 151). 1960..... 3.-
2. ASMUSSEN, JES PETER: The Khotanese Bhadracaryādeśanā. Text, Translation, and Glossary, together with the Buddhist Sanskrit Original. 1961..... 18.-
3. HJELHOLT, HOLGER: On the Authenticity of F. F. Tillisch' Report of November 24th, 1849, Concerning Conditions in Slesvig under the Administrative Commission. 1961..... 3.-
4. JOHANSEN, K. FRIIS: Ajas und Hektor. Ein vorhomerisches Heldenlied? 1961..... 11.-
5. JØRGENSEN, SVEN-AAGE: Johann Georg Hamann »Fünf Hirtenbriefe das Schuldrama betreffend«. Einführung und Kommentar. 1962..... 26.-
6. HAMMERICH, L. L.: Zwei kleine Goestudien. I. Der frühe West-östliche Divan. - II. Grossherzogin Louise von Sachsen-Weimar - eine politische, keine schöne Seele. 1962..... 9.-
7. HOLT-HANSEN, KRISTIAN: Oscillation Experienced in the Perception of Figures. 1962..... 9.-
8. SØRENSEN, HANS CHRISTIAN: Ein russisches handschriftliches Gesprächsbuch aus dem 17. Jahrhundert. Mit Kommentar. 1962 18.-

Bind 40 (kr. 99.-)

1. HANNESTAD, KNUD: L'évolution des ressources agricoles de l'Italie du 4^{ème} au 6^{ème} siècle de notre ère. 1962..... 18.-
2. BRØNDUM-NIELSEN, JOHS.: Viggo Stuckenberg-Sophus Clausen. En Brevvexling. Med Indledning og Noter. 1963..... 16.-
3. MØRKHOLM, OTTO: Studies in the Coinage of Antiochus IV of Syria. 1963..... 20.-
4. BECH, GUNNAR: Die Entstehung des schwachen Präteritums. 1963 8.-
5. RIIS, P. J.: Temple, Church and Mosque. 1965..... 22.-
6. GERLACH-NIELSEN, MERETE: Stendhal théoricien et romancier de l'amour. 1965..... 15.-

Bind 41 (kr. 96.-)

kr. ø.

1. HJELHOLT, HOLGER: British Mediation in the Danish-German Conflict 1848-1850. Part One. From the March Revolution to the November Government. 1965 40.-
2. BUKDAHL, ELSE MARIE: Diderot est-il l'auteur du «Salon» de 1771? 1966 30.-
3. JONES, SCHUYLER: An Annotated Bibliography of Nuristan (Kafiristan) and the Kalash Kafirs of Chitral. Part One. With a Map by LENNART EDELBERG. 1966 18.-
4. HAMMERICH, L. L.: An Ancient Misunderstanding (Phil. 2,6 'robbery'). 1966..... 8.-

Bind 42 (kr. 110.-)

1. HJELHOLT, HOLGER: British Mediation in the Danish-German Conflict 1848-1850. Part Two. From the November Cabinet until the Peace with Prussia and the London Protocol (the 2nd of July and the 2nd of August 1850). 1966 40.-
2. JONES, SCHUYLER: The Political Organization of the Kam Kafirs. A Preliminary Analysis. 1967..... 16.-
3. BIRKET-SMITH, KAJ: Studies in Circumpacific Culture Relations. I. Potlatch and Feasts of Merit. 1967..... 18.-
4. RUBOW, PAUL V.: Shakespeares Sonetter. 1967..... 12.-
5. RUBOW, PAUL V.: Goldschmidt og Nemesis. 1968..... 24.-

Bind 43

(uafsluttet/in preparation)

1. In preparation.
2. ØHRGAARD, PER: C. F. Meyer. Zur Entwicklung seiner Theematik. 1969 30.-