

# Aus E. Ferd. Meyers Dichterwerkstatt

Autor(en): **Moser, Heinrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **3 (1899)**

Heft 17

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-574673>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

Sie wandern, spähen, tasten, irren wieder  
 Und endlich brechen sie ermattet nieder;  
 Und wo zu tiefst die blauen Blumen steh'n,  
 Da müssen sie verwelken und vergeh'n.  
 Hoch ob den Aehren rauscht der Sommerwind:  
 Wer weiß es, wo die toten Kinder sind?

Begangen war ein manches Jahr ins Land,  
 Als wieder grünes Korn in Fülle stand.  
 Da traten nächtlich aus der Jungsaat Flor

Der Knabe und sein Schwesterchen hervor.  
 Aus Maienwolken stieg der Mond und spann  
 Die scheuen Schimmer um ihr Angesicht,  
 Und nicht von dieser Erde war das Licht,  
 Das aus den großen Kinderaugen rann.  
 Und einen Halm, so goldig, schwank und lang,  
 Wie einst er über ihren Stirnen schwang,  
 Trug jedes, einem Wanderstabe gleich.  
 In diesem Jahre ward die Ernte reich.

Adolf Frey, Zürich.

## Aus C. Ferd. Meyers Dichterwerkstatt.

Eine litterarische Studie von Heinrich Moser, Zürich.

Wie ein Blitz leuchtet im schöpferisch begabten Menschen der künstlerische Gedanke auf; doch vom prometheischen Funksprühen bis zum fertigen Kunstgebilde ist zumeist ein langer Weg. Auch in der fruchtbarsten Erde bedarf die aufsprossende Saat der Zeit, um so auszureifen, daß die Welt sich daran freuen mag. Ein Kunstwerk steht nicht ursprünglich so vor dem innern Auge des Künstlers, wie wir es nach seiner Vollendung in abgerundeten und klaren Formen vor uns sehen. Die Duzendware der bildenden Kunst, oder jene Alltagslyrik und Novellistik, wie sie unsere Familienjournale benäffert, mag ja wohl leicht hin und mühelos aus Pinzel und Feder fließen; das Bedeutsame und Bleibende ist immer in der Seele des Künstlers selbst durch schwere innere Gärungs- und Läuterungsprozesse hindurchgegangen: Das Große wird nur unter Schmerzen geboren.

Von Beethoven wird erzählt, daß die ersten Aperçü zu seinen Sonaten und Symphonien jeweilen von einem auffallend dürftigen Ideengehalt gewesen seien. Wie muß es in der Seele dieses Heroen gerungen haben, bis daraus dann jene Wunderwerke erwachsen, die der Menschheit in künftigen Jahrtausenden noch wie eine Offenbarung ertönen werden! Und wie rang Goethe mit seinen Stoffen! Seiner „Iphigenie“ gab er viermal Gestalt und „Faust“ trug er ein langes Leben durch in sich herum. Von seinen Balladen erzählt er selbst: „Ich hatte sie alle schon seit vielen Jahren im Kopfe; sie beschäftigten meinen Geist als anmutige Bilder, als schöne Träume, die kamen und gingen, und womit die Phantasie mich spielend beglückte . . .“ Selbst ein scheinbar so leichtflüssiges Talent wie Heine arbeitete seine Verse mit ernstster Mühe zu Tage. Die Eleganz, der Wohlklang, der rhythmische Fluß, ja selbst die scheinbare Saloppheit seiner besten Lieder, Romanzen und Balladen sind thatsächlich das Produkt unermüdlich sorgfältig abwägenden Umgestaltens und Feilens.

Unter allen deutschen Dichtern, der Vergangenheit sowohl als der Gegenwart, möchte unser Conrad Ferdinand Meyer das sprödeste Talent besessen haben. Stimmungen Wohlklang, und Visionen Wort und Gestalt zu geben, verursachte ihm eigentlich seelische Qualen. Es ist nichts Prahlendes in den Worten, womit er die

zweite Auflage seiner „Gedichte“ und die folgenden einleitete:

Was da steht, ich hab' es tief empfunden  
 Und es bleibt ein Stück von meinem Leben —

sondern bloß die vor der Welt dokumentierte ehrliche Wahrheit.

Im Jahre 1864 trat er mit seinen „Zwanzig Balladen“ zum ersten Male vor die Öffentlichkeit, mißtrauend und zaghaft; daher gab er seinen Namen den Kindern seiner Muse nicht mit, sondern verwischte seine Spur unter der unsichern Provenienzangabe: „von einem Schweizer“. Dies Versteckenspiel mit sich selbst war freilich nicht ganz unberechtigt; denn damals begegnete man einem schweizerischen Dichter in der Heimat wie in der Fremde noch mit dem nämlichen mißgünstigen Vorurteil. Leute freilich, die litterarisch zu kosten verstanden, stellten dem neuen Barden trotz des geringen äußerlichen Erfolges dieses Erstlingswerkes das Horoskop einer bedeutenden Zukunft.

„Romanzen und Bilder“ folgten im Jahre 1870. In die erste Gesamtausgabe seiner „Gedichte“, die 1882 erschien, ward auch die größere Zahl der Stoffe aus jenen beiden früheren Bändchen herübergenommen. Doch eben nur die Stoffe. Einige poetische Erzählungen und Lieder unterdrückte er, die meisten übrigen aber hatten vor ihrer definitiven Aufnahme in die „Gedichte“ eine Umarbeitung erfahren, die oft so tiefgehend ist, daß sie die frühere Fassung fast ganz verwischt. Sie sind, vor allem die epischen Gesänge, in ihrem Gehalt vertieft, das Kontemplative ist in Bewegung und Leben umgewandelt, meist aber sind sie in der Form gedrängter, vornehmer geworden, so daß die neuen Prägungen schon ganz jene für die Dichterphysiognomie Conrad Ferdinand Meyers so charakteristischen Züge der Knappheit, Geschlossenheit und Sättigung durch den Gedanken tragen. Man vergleiche hierauf einmal, um von zahlreichen Beispielen nur etliche wahllos herauszugreifen „Die Stadt am Meere“ aus den „Zwanzig Balladen“ mit der Gestalt, die derselbe Stoff unter dem Titel „Auf dem Canal grande“ in den gesammelten „Gedichten“ aufweist, oder den „Zweikampf“ mit dem „Nitt in den Tod“, die „Römerin“ mit dem „Gesang der Parze“, „Druidenheim“ mit „Heiligtum“, „Hugeno!“ mit „die

Füße im Feuer", und vor allem die Ballade „Die Flucht Karls I.“ mit ihrer neuen, wunderbar veredelten Fassung unter dem Titel „Die Rose von Newport“; oder weiter aus den „Romanzen und Bildern“: „Das tote Kind“ mit dem Poem unter dem nämlichen Titel in den „Gedichten“, oder „Cäsars Schwert“ mit dem „verlorenen Schwert“, „die Fahrt des Achilles“ mit dem „toten Achill“, „Dioskuren“ mit „Botenlauf“, „Amphitheater“ mit der „wunderbaren Rede“, „Rutin“ mit den „Söhnen Haruns“, „Liebeszauber“ mit „Pilger und Sarazenin“ und vor allem die meisterhafte Umwandlung, die in dem Sammelband die Ballade „Miltons Rache“ erfahren hat.

Wer vermöchte sich dem Reize zu entziehen, den der Einblick in das Werden und Wachsen eines großangelegten Menschen gewähren muß? Bei Meyer gewinnen wir das volle Verständnis hierfür nur ganz unzureichend durch einen Vergleich bloß der verschiedenen Fassungen, wie sich in seinen gesammelten Gedichten und den beiden vorausgegangenen Bändchen befinden; denn zwischen diesen Buchausgaben liegen zerstreut in zum großen Teil längst vergessenen Zeitschriften und Anthologien, wie Gelegenheit und Tagesströmungen sie aufwarfen, eine Menge von Erstabbrücken oder auch Umarbeitungen bereits erschienener lyrischer oder epischer Dichtungen. Sie erhielten vor ihrer definitiven Aufnahme in die gesammelten „Gedichte“ meist wiederum eine nach Form und Inhalt wesentliche Umgestaltung oder doch zum mindesten eine sorgfältige Ausfeilung.

Es genügt eben dem Meister Conrad Ferdinand nicht, einen poetischen Stoff, nachdem er ihn jahrelang in sich herumgetragen und mit ihm gerungen hat, überhaupt nur in sichtbare Existenz hinausgestellt zu haben, sondern er sucht ihn zu formen und wieder zu formen, ihn poetisch ganz zu durchdringen, bis er ihm zuletzt ein Gepräge gegeben hat, das seinem künstlerischen Gewissen ein Genüge thut. Von vielen seiner Gedichte existieren so nicht nur zwei oder drei, sondern vier, ja von etlichen sogar fünf Varianten im Drucke, abgesehen davon, daß bei seiner Lust am Umbilden, in der er sich nie genug thun konnte, manche Manuskript geblieben sein werden.

Der erste Entwurf ist nicht selten an poetischem Wert so dürftig, daß man ihn wohl dem nächsten besten Dugendpoeten, nicht aber Conrad Ferdinand Meyer zuschreiben würde, wer ihn nur aus den gefalteten Gedichten seiner Gesamtausgabe kennt, die in der Form so unvergleichlich vornehm und tief durchempfunden, ab und zu aber auch zu spitzfindig ausgeklügelt sind.

kehrt er zu seinen Gedanken und Gestalten wiederholt zurück, so quillt dabei die poetische Empfindung mit jedem Male mächtiger auf, die Phantasie scheint bildkräftiger zu werden, die Gedanken verdichten und vertiefen sich. Wo er vorher noch unbeholfen am Stofflichen klebte, da bekommt nun nach und nach alles Leben; verhaltene Blut und Leidenschaft kocht, und nun gelingt ihm endlich, nachdem er die ersten Prägungen, wie Thorwaldsen seinen Jason, zu zerschlagen stark genug war, Gedanken und Gestalten aus gesteigertem Empfinden und visionärer Hellichtigkeit aus sich heraus zu stellen. Sie sind nun wie aus einem Gusse geboren; denn sie tragen das untrügliche Kriterium aller echten Kunst an

sich: Form und Inhalt scheinen wie mit Naturnotwendigkeit ineinander verwachsen.

Wahrhaft bewunderungswürdig ist die Selbstzucht, womit Meyer zu konzentrieren und knapp zu fassen weiß, was in früherer Fassung noch breit, nicht selten an Geibels redselige Manier erinnernd, ausgesponnen ist. Er merzt dabei nicht nur einzelne Verse, sondern ganze Strophen oder Strophenreihen aus oder zieht sie wohl auch in wenig Worte, Zeilen, beziehungsweise Strophen zusammen und bedient sich gerne der Ellipse, später mit solcher Vorliebe, daß sein Stil einen Zug von Gewaltthätigkeit bekommt und nicht überall frei von Manieriertheit bleibt.

Als Beispiel für seine außerordentliche Kraft zu konzentrieren, sei hier das in der ersten Auflage der „Gedichte“ auf Seite 67 zu findende Lied „Neujahrs-glocken“ zusammengestellt mit dem, „Neujahrs-geläute“ betitelten, ersten Abdruck aus dem Jahre 1877.

Durch das heil'ge Dunkel  
Wallt der Töne Reigen,  
Unter dem der Erde Gräber,  
Ueber dem die Sterne schweigen.

In den Lüften schwellendes  
Gedröhne,  
Leicht wie Halme trägt der  
Wind die Töne.

Wie des Feldes Halme  
Weht der Wind die Klänge,  
Nun ein Sterben und Ver-  
dröhnen,  
Nun ein schwellendes Gedränge!

Leis verhallen die zum ersten  
riefen,  
Neu Geläute hebt sich aus den  
Tiefen.

Das sind große Heere,  
Nicht ein einzler Muser,  
Ein melodisches Geheimnis  
Flutet ohne Strand und Ufer!

Große Heere, nicht ein einzler  
Muser!  
Wohl laut flutet ohne Strand  
und Ufer.

Eine leichte Welle,  
Sinkt die flücht'ge Stunde —  
Horch, Unendlichkeit — sie redet  
Hallend rings mit eh'rnem  
Munde.

Noch schwelgt er über dem erstmaligen Komponieren des Liedes im Rhythmus und berauscht sich am Tonfall des Wortes; aber entschlossen schneidet er später alles schwächliche Rankenwerk weg und verwirft damit notwendig auch die für schwellende Fülle sonst geschickt gebaute Strophe. Und nun wird alles Geschlossenheit, im Aufbau wie in der Stimmung, die jetzt zwar ohne Pathos mit mystischem Beiklang, aber dennoch machtvoll und unendlich viel poetischer ausklingt. Erst jetzt ist das Lied „in allen seinen Gliedern durchdrungen von jenem großen, energischen Empfinden“, von dem Goethe sagt, und damit auch von jener „höhern Gewalt der künstlerischen Persönlichkeit, die unser eigenes Wesen ausdehnt und uns über uns selbst erhebt.“ Das Gedicht hat nunmehr die eindringliche Kraft, die uns zwingt, des Dichters Gedanken weiter zu spinnen, die Stimmung auszuleben.

Mit unübertrefflicher Kunst ist diese Macht, uns in die Stimmung zu bannen, in der zweitletzten Strophe der herrlichen Ballade „Miltons Rache“ zur höchsten Wirkung gesteigert. Es handelt sich um das Wort der Verdammung, mit welchem der blinde alte Dichter die verrohte Rotte der stuartischen Cavaliere, die mit ihrem Cynismus ihn an Leib und Seele verwundet haben, richtend und strafend treffen will und das er durch seine angsterfüllte Tochter in sein ewiges Lied vom „verlorenen Paradies“ eintragen läßt.

In einem ersten Abdrucke des Gedichtes, der aus dem Jahre 1867 stammt, lautet die Stelle:

Wenn dunkel ist die Nacht gesunken  
Auf eines jungen Königs Stadt,  
Dann schwärmt das Laster nackt und trunken  
Und wird des Frevels nimmer satt.

Dann dringen zu den ernsten Türmen  
Empor die Mufe frechen Schalls,  
Und durch die finstern Gassen stürmen  
Die grausen Söhne Beltials —

In den „Romanzen und Bildern“ kehrt die Ballade wieder, jetzt umgeossen in die vom Dichter damals noch bevorzugte Strophenform mit acht dreifüßigen Jambenzeilen und vier verschlungenen Reimpaaren. Die kurzen Zeilen geben ihr eine dem Ernst der Situation und der Würde des Gegenstandes nicht angemessene rasche Bewegung, und die Schlag auf Schlag einfallenden Reime lassen Feierlichkeit und Gehobenheit nicht aufkommen. Form und Inhalt decken sich nicht: Das Lied wirkt unwahr. Das empfindet auch das innere Ohr des Dichters, und er baut die Strophenform um und zwar so glücklich, daß die Ballade nun mit ihrem ganzen poetischen Vortrag zu einer der schönsten der gesamten deutschen Dichtung wird.

Die beiden letzten Fassungen der fraglichen Stelle rücken wir zur bessern Veranschaulichung der Entwicklungsgeschichte des Gedichtes nebeneinander.

... Wenn Nacht gesunken Auf eines Königs Stadt, Dann schwärmt das Laster trunken, Wird keines Frevels satt; Aufdringen zu den Türmen Die Mufe frechen Schalls Und durch das Dunkel stürmen Die Söhne Beltials ...	Zur Stunde, da des Lasterkönigs Knechte Umwandern, die Entheiliger der Nächte ... Zur Stunde, da die Hölle frechen Schalls Aufschreit, empor zu den erhabnen Türmen, Zur Stunde, da die Riesenstadt durchstürmen Die blut'gen Söhne Beltials ...
--	--

Speziell diese Strophe ist mit seltenem Kunstverstande zur durchsichtigen Symmetrie aufgebaut. Durch die jetzt gedehnten Jambenzeilen erhält sie eine dem Gegenstand angepasste feierliche Gemessenheit. Wie Tempelsäulen teilen die dreimal wiederkehrenden Worte „zur Stunde da“ den Bau. Dazwischen steigert sich zweimal in drängender Bewegung der Rede die zornmütige Erregung, bis sie in den ausprallenden Worten „umwandern“ und „aufschreit“ wie Schwerthiebe einfährt — und zweimal werden Bewegung und Erregung durch die Zwischensätze weise retardiert. Ueber den kleinen hinweg gleitet also ein großer Rhythmus, der die aufwallende Entrüstung in des blinden Dichters Worten zum Pathos alttestamentlicher Richtergröße schwellt. Daß die Rede, statt des nach dem dritten Ansatze noch den Parallelismus durchzuführen, im höchsten Pathos plötzlich abbricht, ist ein Meisterstück wohlbedachter Kunst. Milton wallt wohl auf in heiligem Zorn, daß seine Worte wie flammende Zungen brennen, aber das Wort der Verdammnis, den Fluch spricht er nicht aus. Wir werden dadurch gezwungen, den Gedanken weiterzuspinnen und dem ersten Worte des erhabnen Richters nachzuspinnen, der dem Schänder seines Leibes und seiner Seele mit den Waffen eines überlegenen Geistes nievernarbende Wunden schlägt — er selber aber ist damit auf die Stufe sittlicher

Hoheit gerückt, auf welcher, wir fühlen es, Schimpf und Schmähungen von Lästerzungen nicht mehr haften bleiben.

Gewiß, diese Strophe ist in ihrer letzten Fassung mit der meisterhaften Durchführung des Parallelismus ein kleines Kunstwerk von auserlesener Feinheit.

Meyer besitzt überhaupt eine gewisse Vorliebe für dieses Kunstmittel, und wo immer er es gebrauchte, ist es ihm vorzüglich gelungen, den Gedanken der leichten ersten Einkleidung zu verdichten, den Stoff intensiver poetisch zu imprägnieren. „Liebesflämmchen“ lautet in einem „Liebeshelle“ überschriebenen Erstabdruck aus dem Jahre 1876 einfach:

Die Mutter mahnt mich abends: „Trag' Sorg' der Ampel, Kind!  
Füngst träumte mir von Feuer, auch weht ein böser Wind.“  
Das Flämmchen auf der Ampel, das lösch' ich mit Bedacht —  
Das Licht in meinem Herzen brennt durch die ganze Nacht ...

Doch süßes Liebessehnen scheucht nicht nur abends den Schlummer, es weckt auch früh wieder auf, und so gibt denn der Dichter seinem kleinen reizenden Lied für die erste Auflage seiner „Gedichte“ und alle folgenden die sinnige Ergänzung:

Die Mutter ruft mich morgens:  
„Kind, hebe dich! 's ist Tag!“  
Sie pocht an meiner Thüre  
Dreimal mit starkem Schlag

Und meint, sie habe grausam  
Mich aus dem Schlaf geschreckt —  
Das Licht in meinem Herzen  
Hat längst mich aufgeweckt.

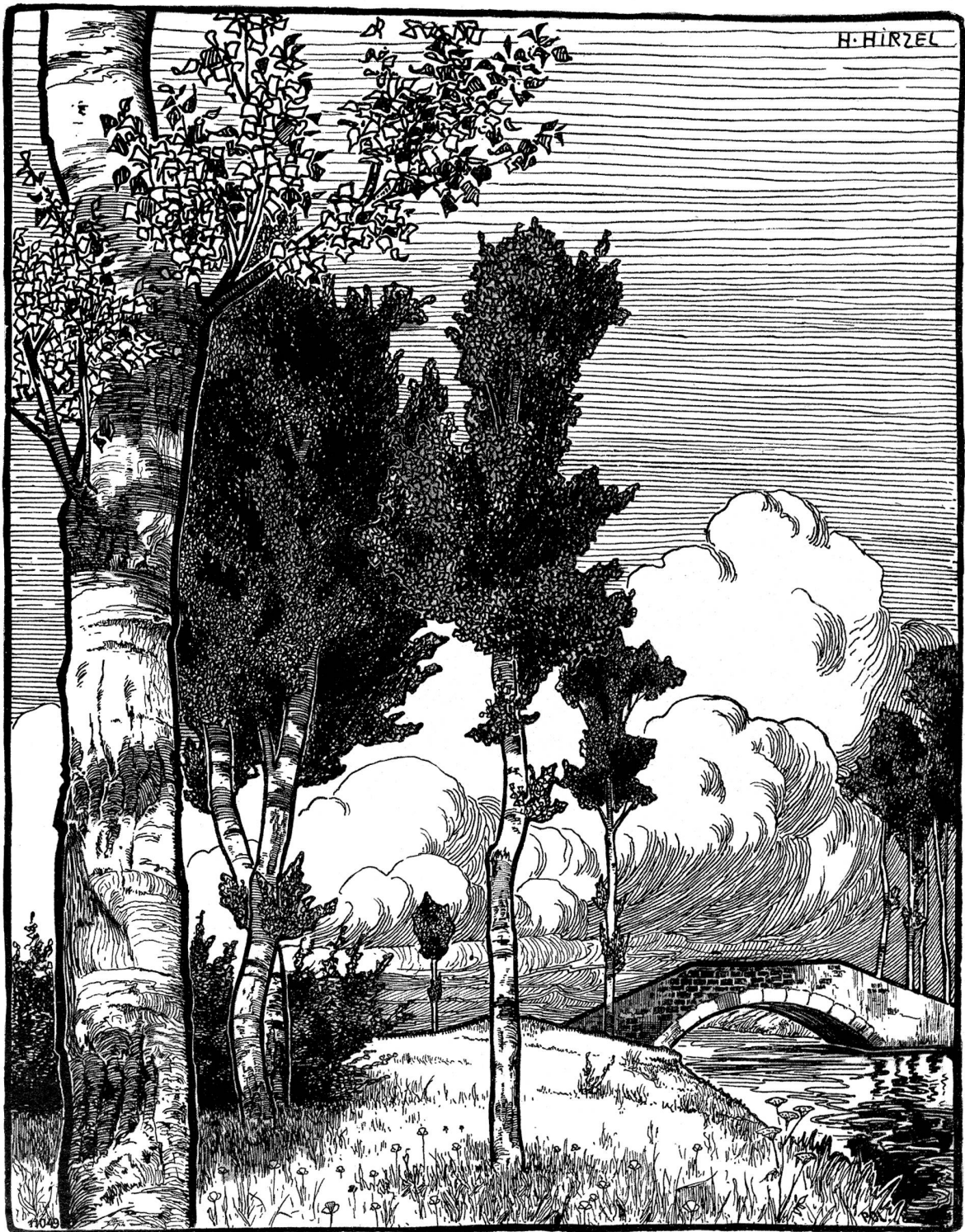
Unter einer Reihe von Gedichten, die im Jahre 1865 in einer Wochenschrift zum Abdruck kamen, trägt eines den Titel „Der Erntewagen“. Aus den beiden mittlern der vier Achtzeiler erwuchs später das tief sinnige, farbenfette „Auf Goldgrund“. Die Entstehungsgeschichte dieses Liedes ist so durchaus charakteristisch für Meyers Art, künstlerisch zu schaffen, daß wir uns nicht versagen können, hier den Prozeß etwas näher zu verfolgen.

Die beiden Strophen heißen:

In raschem Fürderschreiten  
Dem Abendrote zu,  
Denk' ich der Jugendzeiten,  
Des Wanderns ohne Ruh',  
Des Nirgends können bleiben,  
Der Wolken und Winde Spiel.  
Es lockt das alte Treiben  
Mich wieder weg vom Ziel.

Da winkt auf hellem Grunde  
Des Abends mir ein Bild:  
Es wird zur letzten Stunde  
Ein Wagen dort gefüllt;  
Sie sichten dunkle Garben  
So richtig und so leis  
In des Tages letzten Farben  
Mit unverdroß'nem Fleiß.

Das ist, ehrlicherweise gesagt, dilettantenhafte Poesie, von der man nicht versteht, wie sie in ein vornehmes Journal Aufnahme finden konnte. „Es wird ... ein Wagen dort gefüllt“ klingt doch eigentlich recht unbeholfen und prosaisch; „so“ ist als Verlegenheitsfüllsel immer ein Charakteristikum des Anfängers, und hier kommt es sogar zweimal vor in der nämlichen Zeile. Das „Nirgends können bleiben“ vollends schlägt einem auf die Nerven. Poetisch wesentlich höher steht das noch



\* Originalfederzeichnung von Herrn. H. C. Hirzel, (Blintertthur) Berlin.



unter gleichem Titel stehende derivierte Gedicht in den „Romanzen und Bildern“, Seite 29:

Nun des Tages Gluten starben,  
Mischen alle zarten Farben  
Sich am Himmel golden klar.  
In die Helle seh' ich ragen  
Einen hohen Erntewagen,  
Den umeilt der Schnitter Schar.

Dunkle Arbeit Lichtumgeben!  
Nächtige Gestalten heben,  
Schichten letzte Garben leis,  
Und des Abends Feierstunde  
Schmückt mit heilig gold'nen Grunde  
Müder Arme späten Fleiß.

So ist das Bild klarer, stimmungswärmer und in den Farben fatter; dennoch konnte es dem Dichter, als er seine Lieder sammelte, unmöglich genügen: es fehlt ihm noch die persönliche Note. Der Anreiz zu dem später so prächtig durchgeführten Parallelismus zwischen den Heiligen, die auf gemaltem Goldgrund um ihr geistiges, und den lebenswarmen Menschen, die auf natürlichem Goldgrund um ihr leibliches Lebensbrot ringen, verbirgt sich aber hier doch schon in den Schlusszeilen. Wenn der Dichter in Sommerszeit über die Hügel und die fruchtbestandenen Felder seiner Heimat schritt und ins Abendrot sah, so mochte die scharfe Silhouette jenes erlebten Erntebildes immer wieder vor seinem innern Auge erstehen; und wenn er nachmals durch die Bildersäle Italiens wandelte, so lag es seiner erregbaren Phantasie nahe, von jenem eindruckstarken, warmfarbigen Bilde heimatischen Lebensdranges eine zartfädige Brücke hinüberzuweben zu den Heiligen auf Goldgrund und zwischen beiden Abdrücken menschlichen Lebens und Dinges innere Beziehungen zu finden: Hingabe und Arbeit haben für C. Ferd. Meyer etwas Heiligendes. In hohem Grade interessant ist es nun aber, daß das Gedicht innerhalb dreier Jahre noch drei neue Bearbeitungen erhalten haben muß. Schon die erste derselben enthält jetzt den Parallelismus, aber es sind doch alle drei wiederum voneinander verschieden, wesentlich wenigstens die beiden letzten. Wir stellen diese nebeneinander und lassen ihnen die erstere aus der Hellerschen Anthologie „Sänger aus Helvetiens Gauen“ vorzuziehen und bezeichnen sie mit III, IV, V.

## III.

Durch den Bildersaal bin ich gegangen  
In der letzten Stunde noch, der späten,  
Wo, von einem gold'nen Grund umfassen,  
Heil'ge mit gehob'nen Händen beten.

Dann durchs blache Feld bin ich geschritten  
Heißer Sonnenabendglut entgegen,  
Und die heut das reife Korn geschnitten,  
Sah ich Garben auf den Wagen legen.

Rasch gedieh das Werk der braunen Arme,  
Um den Schnitter und die volle Garbe  
Floß das Abendlicht, das glühend warme,  
Mit der wunderbaren Goldesfarbe.

Leis bewegten sich die Nachtgestalten  
Lautlos in der stillen Feierstunde!  
Auch des späten Fleißes dunkles Walten  
Stand auf einem heilig gold'nen Grunde.

IV. (Gedichte, I. Auflage 1882,  
Seite 54.)

Durch den Bildersaal bin ich  
gegangen  
In der letzten Stunde noch,  
der späten,  
Wo, von schimmernd gold'nen  
Grund umfassen  
Heil'ge mit gehob'nen Händen  
beten.

Dann durchs blache Feld bin  
ich geschritten  
Lezter Sonnenabendglut ent-  
gegen,  
Und die heut das reife Korn  
geschnitten,  
Sah ich Garben auf den Wagen  
legen.

Rasch gedieh das Werk der  
braunen Arme,  
Um die Schnitter und die  
dunkle Garbe  
Floß das Abendlicht, das  
glühend warme,  
Mit der wunderbaren Goldes-  
farbe.

Unter Bürden schwankende Ge-  
stalten  
Lautlos in der stillen Feier-  
stunde!  
Müder Arme unermüdblich  
Walten,  
Auch auf schimmernd heilig-  
gold'nen Grunde!

Man sieht, die drei ersten Strophen der IV. Bearbeitung unterscheiden sich nicht wesentlich von den drei ersten der III.; nur je ein einziger glücklicher Zug mit der Feile — im übrigen sind sie intakt geblieben. Die letzte Strophe dagegen hat an Anschaulichkeit entschieden gewonnen. Die Bewegung ist durch den Kontrast, in den die unter Bürden Schwankenden zur bewegungslosen Stille des Abends gebracht sind, präziser markiert und das Paradoxon vom „unermüdblichen Walten müder Arme“ ersetzt das stumpfe Bild vom „dunkeln Walten späten Fleißes“ glücklich. So hebt sich denn die Gesamtsilhouette des lebenden Bildes klarer von dem mit glühenden Farben gemalten Goldgrund ab.

Schade, daß dies Erntebild in der letzten Bearbeitung gerade von dieser Anschaulichkeit wieder einbüßt. „Auch des Tages letzte Bürde“ entbehrt der Gegenständlichkeit und Bewegung. Dagegen gewinnt die vorausgehende Strophe an malerischer Kraft; wir sehen das warme Gold des Abends um die gerafften Bürden fließen. Auch die zweite Strophe hat durch das Zusammendrängen der fünfzügigen Trochäenzeilen zu vierzügigen durchaus nichts verloren, die Konturen sind im Gegenteil kräftiger geworden. Die Eingangstrophe hat dagegen durch das gezückte Versmaß entschieden an Deutlichkeit Eintrag gelitten. Einmal mußte der Ausdruck „Bildersaal“, mit dem wir doch sofort die hier geforderte Vorstellung von einer Gemälsammlung verbinden, durch den vieldeutigeren Begriff „Museum“ ersetzt werden; dann springt auch die Analogie zwischen dem Goldgrund, in dem die betenden Heiligen stehn und dem, der die Schnitter umfließt, viel weniger heraus, abgesehen davon, daß die sprechende Gebärde der „Heiligen mit gehob'nen

V. (Ged., II. Auflage 1883,  
Seite 56.)

Ins Museum bin zu später  
Stunde heut' ich noch gegangen,  
Wo die Heil'gen, wo die Peter  
Mit den gold'nen Gründen  
prangen.

Dann durch's Feld bin ich ge-  
schritten  
Heißer Abendglut entgegen,  
Sah, die heut das Korn ge-  
schnitten,  
Garben auf den Wagen legen.

Um die Lasten in den Armen  
Um den Schnitter und die  
Garbe  
Floß der Abendglut, der  
warmen,  
Wunderbare Goldesfarbe.

Auch des Tages letzte Bürde,  
Auch der Fleiß der Feierstunde  
War umflammt von heil'ger  
Würde,  
Stand auf schimmernd gold-  
nem Grunde.

Händen“ unterdrückt werden mußte. Die IV. Fassung ist nach unserem Empfinden trotz etlicher Breiten, der Folge nötiggewordener Füllwörter, auch der letzten Bearbeitung noch vorzuziehen.

Wer annehmen wollte, daß dieser Prozeß der Entwicklung vom gleichsam skizzenhaften zum vollflutenden poetischen Empfinden und vom blassen zum hellen Schauen sich im Leben Meyers nach Etappen scharf abgrenzen lasse, würde einen argen Fehlschluß thun. Er mußte ihn vielmehr mit jedem neuen Stoffe, den er ergriff, immer wieder neu durchkämpfen; am Ende genau so, wie am Anfang seiner Dichterlaufbahn. Als Dokumente hierfür setzen wir zwei gedruckte Fassungen eines seiner letzten Lieder hin; es ist durch die meisterhafte Vortragsweise Milans in des Dichters Heimat beinahe populär geworden. Der erste Abdruck stammt aus dem Jahre 1888; in seiner Schlußform erschien es zuerst im fünften Heft der „Schweiz. Rundschau“ von 1891 und später setzte es der Dichter bedeutungsvoll ans Ende des Sammelbandes seiner Gedichte.

Da sitzt ein Pilgerim...	Pilgerim.
Ginst in Toskana war's, Schrubt' im Abendschein, Den Reifemantel um, Vor einem Kirchenthor, An mir vorüber schritt Ein Weib mit einem Kind, Das Mädchen flüsterte: Da sitzt ein Pilgerim...	S'ist im Sabinerland ein Kirchenthor — Mir war ein Reisejugendtag erfüllt — Ich saß auf einer Bank von Stein dador, Von einem langen Mantel eingehüllt, Aus dem Gebirgeblies ein harscher Wind, Vorüber schritt ein Weib mit seinem Kind, Das — zu der Mutter flüsternd — sich begann Da sitzt ein Pilgerim und Wandersmann.
Es freute mich das Wort, Ich nahm es mit mir fort, Und wann mich Dampfeskraft Durch fremde Lande trug, Wann mir der Sonnen- ball Aus neuen Meeren stieg, Laut jubelte mein Herz: Ich bin ein Pilgerim...	Mir blieb das Wort des Kindes ein- geprägt, Und wo ich neues Land und Meer er- schaut — Den Wanderstecken neben mich gelegt — Wo das Geheimnis einer Ferne blaut', Ergriff mich unersättlich Lebenslust, Und füllte mir die Lugen und die Brust, Hell in die Lüfte jubelnd, rief ich dann: Ich bin ein Pilgerim und Wanders- mann!
Nach manchem Jahre war's Auf blauem Comersee, Daß mir ein Reif'gefell Aus meiner Schläfe zog Mit einem leichten Scherz Das erste weiße Haar, Ein Seufzer hob die Brust: Ich bin ein Pilgerim...	Es war am Comer- oder Langensee, Auf lichter Tiefe trug das Boot mich hin Entgegen meinem ew'gen stillen Schnee Mit einer andern lieben Pilgerin... Rasch zog mir meine Schwester aus dem Haar, Dem braunen, eines, das da silbern war, Und es betrachtend, seufzt' ich leis und sann: Du bist ein Pilgerim und Wanders- mann.
Jetzt herz' ich Weib und Kind An meines Herdes Blut, So ist es schön und gut, So soll es ewig sein... Was flüstert mir im Ohr?	Mit Weib und Kind an meinem eigenen Herd In einer häuslich trauten Flamme Schein Dünkt keine Ferne mir begehrenswert, So ist es gut! — So soll es ewig sein... Jetzt fällt das Wort mir plötzlich in den Sinn Der kleinen furchtsamen Sabinerin,

Das unbergessene Wort Der kleinen Luskerin: Da sitzt ein Pilgerim.	Das Wort, das nimmer ich vergessene sann: Da sitzt ein Pilgerim und Wanders- mann.
---	---

Der Dichter empfand, daß ein breiterer Vortrag nötig sei, um den reizvollen Wechsel zwischen den Akkorden sorgloser Lebenslust und dem leis wehmütigen Grundton, der wie ein Requiem hereinklingt, voll zur Geltung zu bringen. Er behält zwar die achtzeilige Strophenform, aber statt der abgezapften, leiernden Kurzzeilen haben wir nun die Oktave mit fünfzügigen Jambusbüscheln, die er mit allem blitzenden Geschmeide seiner Kunst schmückt. Wie Perltropfen hängen die vollen Reime, je zweimal gekreuzt und zweimal gepaart, an diesen Jambenschwüren. Ueber dem Pleonasmus „ein Pilgerim und Wandersmann“ liegt es wie bedeutungsvolles Simen und Nachdenken. Wie weiß er mit den Mitteln der Retardation in den ersten beiden Strophen namentlich zu wirken! Die zwei Parenthesen: „Mir war ein Reisejugendtag erfüllt“ und „von einem langen Mantel eingehüllt“ malen zugleich die Situation des Pilgerims und heben die Vertikalität plastisch heraus, während die Parenthese der zweiten Strophe, dritte Zeile, den Jubelakkord aufjauchzender unersättlicher Wanders- und Lebenslust dämpft, damit er nicht den fein abgestimmten Ton des Ganzen störe.

Die pustende, Ohren und Nasen kitzelnde „Dampfkraft“ ist weg; dafür lachen das weite Land und das blaue Meer und lockt das Geheimnis der blauenden Ferne. Nicht ein erster bester Reisegefell, sondern die liebe Schwester, die sein ganzes Dichten und Denken mit ihm durchlebt hat, mahnt ihn mitten in der Freude über den Heimgang mit dem ersten grauen Haar, daß auch er ein Waller ist, den Charon im Schilf erwartet. Wie eindrucksvoll ist ferner der Gegensatz herausgehoben zwischen der beglückenden Selbstzufriedenheit am eigenen Herd und dem plötzlichen Hereinschatten der Fittiche des Todes. Das Gedicht ist ein Juwel geworden.

An die hundert Poesien Meyers ließen sich dergestalt in ihrer Entwicklung verfolgen. Besonders instruktiv müßte eine Wandlungsgeschichte seiner Balladen werden; sie würde von selbst die Geschichte seiner geistigen Entwicklung, mit der die künstlerische Hand in Hand geht. Je reifer er wird, desto tiefer faßt er den Stoff, und so ist auch sein Schaffen eine Bestätigung der ewigalten Erfahrung, daß der Gehalt des Dichters den Stoff bedeutend macht.

Conrad Ferdinand Meyers Talent war von Natur aus spröde. Sein Mosesstab mußte am Felsen hart aufschlagen, bis die Quellen sprangen. Dann aber schöpfte er aus den Schachten seiner urtiefen Seele das Golberz der Dichtung in Fülle herauf. Er goß es um und wieder um, unermüdlich, mit bewunderungswürdiger Selbstzucht und Opferfreudigkeit, und wann es das untrügliche Gepräge seiner großen Persönlichkeit trug, warf er es mit verschwenderischer Freigebigkeit über seine liebe Heimat hin. Sie wird ihn quittieren mit dem Freibrief zur Unsterblichkeit.

