Zeitschrift: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur
Herausgeber: Genossenschaft zur Herausgabe der Schweizerischen Monatshefte
Band: 3 (1923-1924)
Heft: 9

Artikel: C.F. Meyers Bild im Spiegel literaturwissenschaftlicher Erkenntnis
Autor: Corrodi, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-155069

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

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

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

Download PDF: 12.07.2025

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

C. F. Meyers Bild im Spiegel literaturwissenschaftlicher Erkenntnis.

Von **Hans Corrodi**, Zürich.

... Ich sehe, wie er sitzt und sinnt
Und kenne seine Seele, das genügt.

So spricht Michelangelo in C. F. Meyers Gedicht „Il Pensieroso", in dem er daran geht, das Bildnis eines Mediceers aus dem Marmor herauszumeißeln. Gilt, was hier der Künstler von seiner Gestaltung sagt, nicht auch von dem Bildnis, das Literatur- und Kunstgeschichte von ihm selber, dem Künstler, entwerfen? Hier sein Leben, in Erinnerungen, Briefen, Zeugnissen der Freundschaft tausendfältig aufbewahrt, hier seine Seele, in seinen Werken unvergänglich kristallisiert; was leichter als all das zu einer Einheit zu schauen, das Rätsel der Persönlichkeit zu lösen? So mag es dem naiven Leser scheinen, die Erfahrung beweist das Gegenteil. Nicht nur das Werturteil, das ja auf Erleben beruht, notwendigerweise subjektiv ist und mit Zeit, Geschmack und Mode wechselt, auch die scheinbar objektive Erkenntnis des Wesens der menschlichen und dichterischen Individualität, der Zusammenhänge von Leben und Werk, der Interpretation des Werkes, der Unterscheidung des Geleisteten und des nur Gewollten ist in Wirklichkeit den größten Schwankungen unterworfen.

Unter den Dichtern deutscher Zunge und neuerer Zeit bietet wohl keine der literaturwissenschaftlichen Erkenntnis ein schwierigeres und interessanteres Problem als unser Landsmann Conrad Ferdinand Meyer. Obwohl wir in diesen Tagen die 25. Wiederkehr seines Todestages (28. November 1898) feiern dürfen, obschon Jahrzehnte seit dem Erscheinen seiner letzten Werke vergangen sind, zeigen sich bei der Bewertung und Interpretation seines Werkes wie bei der Zeichnung seiner Persönlichkeit noch heute die heftigsten Gegensätze. Vor wenig Jahren noch begleitete eine gewisse Richtung der Kritik die „Henkersarbeit" eines jungen Ästhetikers, der (nach ihrer Meinung) „die einstürzenden Gipsfiguren" der Meyer'schen Dichtung noch „ganz in den Sand streckte" mit selbstgefälligem Hohnlächeln — gleich darauf wurden Meyer wieder als „klassischem Dichter", als Vertreter des „großen Stils", der „großen Kunst" Kränze gewunden. Ein Blick über die verschiedenen Versuche hin, diese Dichterpersönlichkeit zu fassen und zu enträtseln, genügt, um über die Schwierigkeiten des Problems Aufschluß zu geben.

Die ersten Versuche, diese dichterische Erscheinung zu deuten — sie erschienen z. T. noch zu Lebzeiten des Dichters — tasten im Dunkeln; neben Richtigem finden sich Urteile, über die wir baß staunen. So findet Anton Reitler (1885, Skizze zu des Dichters 60. Geburtstag) über allen Novellen C. F. Meyers den „Blütenstaub der Naivität" — eine spätere Zeit wollte in ihm den Typus des verstandesmäßig schaffenden Artisten sehen — und eine „Seelenmalerei voll höchster psychologischer Wahr-

heit", während die Personen in Kellers Sinngedicht „als eine Art unkörperlicher Nebelbilder, von der Phantastik des Dichters konstruierte Gestalten" charakterisiert werden... Ungefähr das Gegenteil, aber auch zu Kellers Ungunsten, behauptet Lina Frey (Gedichte und Novellen, 1892): „Meyer verfährt (in der Charakteristik) viel realistischer als Keller; seine Menschen sind vielseitiger und gemischter, während die Kellers meist auf einen Zug aufgerichtet sind." Gemeinhin wird Meyers plastische Gestaltung und gemäldeartige Komposition seiner Szenen mit Realistik, die fast „skulpturale Behandlung" seiner Gestalten, die plastische Charakteristik mit „divinatorisch feinfühliger", die „primärsten und geheimsten Elemente der Menschenseele" erschließender Psychologie verwechselt. Sachlicher und auch kritischer ist Hans Trog; er geht den Zusammenhängen nach und steigt zu den Quellen hinunter, für die er feinen Spürsinn beweist; vieles von dem, was Trog gebracht hat, erwies sich als richtig und ist geblieben..

Die Grundlage für die Erkenntnis unserer Dichterpersönlichkeit aber hat Adolf Frey mit seiner Biographie (erschienen 1900) gelegt. Es ist das Werk eines Künstlers und eines Freundes. Tiefgehende Einsicht in das Wesen der menschlichen und dichterischen Persönlichkeit, Kenntnis der Zeit, der Gesellschaft, des Milieus, Einsicht in den Schaffensprozeß und künstlerisches Urteil vereinigen sich mit Gestaltungskraft und seltener Kunst der Schilderung. Adolf Frey hat uns ein altmeisterliches Porträt geschaffen, vergleichbar etwa den damals noch hochgeschätzten und populären Bildnissen Lenbachs. Alles Persönliche und Individuelle ist bis ins Detail plastisch und anschaulich dargestellt, die Lebensähnlichkeit ist überraschend, — und doch ist das Porträt etwas überhöht, liegt eine gewisse Pose vor. Frey steigert die positiven Züge, die negativen unterdrückt er nicht ganz, aber er zeichnet sie gleichsam auf ein über das Bildnis gelegtes Seidenpapier, so daß sie dem Auge des nicht näher Zusehenden leicht entgehen. Meyers erbliche Belastung und seine zweimalige Erkrankung wird nicht verschwiegen, aber nur gestreift; schon hier wird angedeutet, daß seine Dichtung nicht aus dem Leben heraus, sondern als Kontrast zum Leben geschaffen wurde, aus Sehnsucht und Phantasie heraus. Aber so meisterlich alles Individuelle in diesem Porträt gezeichnet ist, — es ist auf dunklem Grunde gemalt. Wohl finden sich am Rande ein paar prächtig hingeworfene Charakterköpfe — wie man es etwa auf Radierungen sieht —, aber die geistesgeschichtlichen und stilgeschichtlichen Beziehungen bleiben im Dunkeln. Frey schreibt als Künstler, nicht als Literarhistoriker. Er sucht Meyers historische Quellen nicht, er verhüllt sie; ebensowenig verfolgt er eingehender die geistesgeschichtlichen Beziehungen; am ehesten wird er noch dem Einflusse Jakob Burckhardts gerecht. Frey vermeidet es, das kritische Messer an Meyers Kunst zu legen; seine Novelle hat „Ton und Gang der hohen Tragödie", es ist die „große Kunst", der „große Stil" schlechthin. Je bedeutender die Werke, umso kürzer Freys Kommentar: der Idylle „Engelberg" widmet er eine Einzeluntersuchung von zehn Seiten; das „Leiden eines Knaben", das vielen heute als Meyers

menschlich wahrste und ergreifendste Prosaschöpfung gilt, wird nur erwähnt.

Zur Ergänzung dieser Biographie schrieb Betsy Meyer ihr köstliches Büchlein „C. F. Meyer in der Erinnerung seiner Schwester" (1903). Es ist eine ohne Plan und Methode hingeworfene Skizze, warm noch von der Lebensnähe und durchzittert vom Schlage des Herzens, oft intimer und unmittelbarer als Freys kunstreiches Porträt. Die zeitlichen und geschichtlichen Bedingtheiten der Kunst ihres Bruders zu überblicken, war nicht Betsy's Aufgabe; doch erkannte sie klar die revolutionierende Bedeutung der Kunst Michelangelos und der Venetianer für die Ausbildung der Meyer'schen Manier, für „die Komposition figurenreicher Bilder in großem Stil".

In den Kreis um Adolf Frey gehört auch Eduard Korrodi mit seinen C. F. Meyer-Studien (1912). Er hat gleichsam auf Freys altmeisterlichem Porträt mit unzähligen, fein erlauschten Einzelzügen die Hände gemalt, indem er Meyers Kampf um den Stil verfolgte und sein Stilethos wog. Und wie man oft aus den Händen auf den Charakter der Leute schließen möchte, so erscheinen überall hinter diesen kunstreichen Arabesken von Einzelzügen die tiefgreifenden Probleme, mit denen sich die Forschung vor- und nachher abgemüht hat. Korrodi hat auch als erster erkannt, warum C. F. Meyer trotz all seinen Versuchen kein Drama schrieb: „Die Erkenntnis der stärkeren Wirkung führte ihn zur Novelle"; er hätte im Drama auf seine „epischen Herrlichkeiten", die Kunst der mimischen Schilderung, der Darstellung von Landschaft, Gruppe, Szene verzichten müssen.

Adolf Freys Biographie stellt in ihrer Vergeistigung immerhin gewisse Ansprüche an den Leser; August Langmesser aus Berlin machte es den guten Leuten leichter. Er tilgt vollends alle düstern und unheimlichen Züge und zeichnet ein so idealisches Dichterporträt, daß es, die Namen abgeändert, eigentlich auch den schönen Paul oder den noch beliebteren Emanuel unter den Münchener „Krokodilen" vorstellen könnte. Er spart nicht mit Beiwörtern, die jedes kunstbegeisterte Herz höher schlagen lassen, weder mit „sophokleisch" noch mit „shakespearisch"; besonders in der „Richterin", vor der sich die Geister scheiden, ist alles „abgrundstief" und „überwältigend groß". Als besondern Zug der Meyer'schen Dichtung erkennt er „die große Gedankenfülle" und — hören wir ihn selber: „Psychologische Vertiefung war das eigentliche Gebiet seiner Dichtung." Als ein Prüfstein für viele Kommentatoren hat sich Meyers Gedicht „Der römische Brunnen" erwiesen. Im Bestreben, es auszulegen, haben sie ihm etwas unter- und sich selber damit hineingelegt. Jeder, der Meyers Gedichte kennt, erinnert sich an jenes Gleichnis der überfließenden und überwallenden Schalen:

„Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht."

Meyer hat selber eine mögliche Deutung gegeben in der „Angela Borgia": „Werdet arm und ärmer, damit ihr empfangen und geben könnt, wie ein Brunnen, der Schale um Schale überfließend füllt", —

er ist das Symbol ewig empfangender und schenkender Liebe. August Langmesser aber ist er „das Symbol von des Dichters eignem Schaffen", von Meyers mühseligem Ringen mit den Stoffen, dem endlosen Umgießen und Aufbauen seiner zuerst so farblosen und schemenhaften Entwürfe! Als hätte Meyer noch sein entsagungsschweres und von der Melancholie des Unvermögens leise überschattetes Ringen (er weiß, daß er Dinge leistet, die „über seine Naturanlagen gehen") in selbstgefällig-philologenhaftem Gleichnis „besungen"! Langmessers Biographie ist ein mit verblasenem Idealismus und dilettantenhafter Hand nachgezeichnetes Bild, — sie fand von allen Büchern über Meyer die meisten Leser.

Alles, was Langmesser in seinem dicken Buche nicht brachte, sagte Otto Stößl in künstlerischer Form in seinem dünnen Büchlein über C. F. Meyer (in „Die Literatur", 1906). Stößl bringt auf dem kleinsten Raume wohl das beste, was damals über Meyer überhaupt gesagt werden konnte. Jene Züge, die Langmesser verwischt, sind hier klar herausgearbeitet: Zum ersten Mal wird hier der tiefe Grundton aller Meyer'schen Dichtung erfaßt, die von Melancholie überschattete Lebensstimmung eines mit „hohen und edlen Kräften ausgerüsteten Schaffenden, der an sich selber eine dunkle Grenze fand, vor der er sein Haupt verhüllte, ohne sie zu überschreiten"; zum ersten Mal seine Dichtung als „ein Sich-verbergen hinter der Form, eine Flucht der Persönlichkeit hinter die gelassenste Gestaltung" gedeutet; diese scheinbare Objektivität aber, „diese Ruhe und Gelassenheit ist einer mühsam verborgenen Leidenschaft, einer vor sich selbst zurückschauernden Natur abgerungen". Abgesehen von einigen subjektiven Urteilen gehört dieses Bild noch heute zu den besten, die von Meyer entworfen worden sind; es enthält schon viele jener Züge, die später mit mehr Geschrei und grelleren Farben — aber weniger Liebe und Gerechtigkeit — aufgetragen wurden. —

Das kleine, aber in psychologischen und künstlerischen Fragen so tiefschürfende Büchlein war das Signal zum Einsetzen einer herben und im wesentlichen negativen Kritik. Zum ersten Mal wird des Dichters große Abwehrgebärde, die Flucht des im Tiefsten verwundeten Dichtergemütes hinter die scheinbare Objektivität der historischen Novelle negativ gewertet, als „völliges Versagen" vor der „gemeinen, aus Edlem und Niedrigem wunderlich gemischten Prosa des Lebens. Meyer vermochte allen massiven Eindrücken der Wirklichkeit gegenüber die poetische Umschmelzung nicht zu vollziehen" (F. Ohmann, 1907). Wir denken an C. F. Meyers aus persönlichstem Erleben heraus geborene Lyrik; aber wir werden über diesen Punkt belehrt: „Im allgemeinen steht C. F. Meyer seinen subjektiven Empfindungen hilflos gegenüber; er weiß nicht was er sagen soll"...!

Die entscheidenden Schritte in der kritischen Analyse der Meyerschen Dichtung hat Erwin Kalischer getan (C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance, 1907). Er irrt gegenüber dem Menschen Meyer, wenn er meint, daß das ihn umgebende Leben überhaupt nie so nahe auf ihn eingedrungen sei, nie ihn so umgeworfen und durchtrieben habe, daß es ihm zum Problem und zum Stoff seiner

Arbeit werden konnte; aber er erkannte mit zersetzendem Scharfblick die Technik seiner Dichtung, die Manier Meyers. Zum ersten Mal wird der Einfluß Roms und Michelangelos klar erfaßt: Meyer erkannte, „daß der grenzenlose Inhalt der Welt auf ein paar sichtbare Formen zurückgeführt werden könne", das führte ihn zu der „konsequenten Darstellung des Innern im Sichtbaren", zu seiner Kunst der Mimik und Gebärde, zu der „skulpturalen Behandlung" — Meyer hat diesen Ausdruck selber gebraucht — seiner Stoffe. Und scharf wird der Charakter seiner Novelle gekennzeichnet: Meyer zerlegt seine Stoffe in Szenen und gestaltet diese wie Bühnenbilder, „vom Standpunkt des Zuschauers" im Theater aus. Diese plastische Gestaltung, diese Verbildlichung des seelischen Prozesses führt bei komplizierten Vorgängen zu Dunkelheit, — oder verdeckt sie eine Lücke? Und Kalischer braucht das scharfe Wort von einer nur „rhetorischen Bewältigung des Seelenzustandes". Er legt das schärfste Messer an die psychologische Motivierung, und er findet, daß gelegentlich „überschwengliche tragische Lust" und dunkles Schicksalswalten die Fäden der Geschicke leiten. Er betont auch den positiven Einfluß Fr. Th. Vischers (der vom Dichter „vollkommen plastische Bestimmtheit der Form und Umrisse" verlangte) und erkennt, daß Meyers Ironisierung der geschichtlichen Stoffe nichts anderes ist als die altbekannte „Ironie" der Romantiker.

Auf diese zersetzende Analyse, die gleichsam Schnitte durch das Wesen der dichterischen Persönlichkeit legt, folgte eine geistesgeschichtliche Synthese: „C. F. Meyer als religiöser Charakter" von Walter Köhler (1911). Das Buch bringt die wesentlichste Darstellung der Stellung Meyers zu „den ewigen Dingen". Köhler verhüllt die Grundlagen nicht: Meyers Weltanschauung ist verankert in seiner physischen Konstitution (später beachtet er freilich den wechselnden Einfluß von Gesundung und Wiedererkrankung zu wenig). Er, der die Schicksalsmacht innerlich erlitt, der an den Ketten gerüttelt, glaubt an ein waltendes Schicksal. Köhler weist aber sehr fein auf den Unterschied hin zwischen diesem ergebenen Glauben an ein höheres, rätselhaftes, aber nicht sinnlos zermalmendes Schicksal, eine göttliche, allem Geschehen immanente Gerechtigkeit und dem orientalischen dumpfen Fatalismus wie dem calvinistischen Prädestinationsglauben, der lebendigsten Quelle ethischer Aktivität. Ethos und Religion sind (Köhler sagt zu ausschließlich „die") Grundmächte der Dichtung C. F. Meyers. Die Geschichte gibt nur den toten, kalten Stoff, die Sonne der Persönlichkeit durchglüht dieses Eis, „und nun strahlt es im wundervollen Firnelicht — das große, stille Leuchten!" — In psychologischen und künstlerischen Fragen steht Köhlers Urteil leider nicht auf gleicher Höhe; insbesondere wird er der Lyrik wenig gerecht. Meyers Lyrik hat von seinen Werken zuletzt die gerechte Würdigung erfahren, gerade weil sie seine schöpferischste und originellste Tat war.

Adolf Freys Biographie war in allem Synthese; der dritte Versuch, Meyers Leben und Werk als Ganzes zu fassen, ist durchaus

Analyse, als Verfasser zeichnet der Franzose Robert d'Harcourt (Paris, 1913). Es ist gleichsam die Skizze eines Naturforschers mit Einzeichnung der innern Organe, mit Quer- und Längsschnitten durch das Objekt der Forschung. Was Frey vorsichtig eingezeichnet, Köhler angedeutet hatte, enthüllt d'Harcourt schonungslos. Er schleppt einen ganzen Band voller Zeugnisse über Meyers erste Erkrankung (im Jahre 1852) herbei; Briefe von Meyer und über Meyer; der Einfluß der erblichen Belastung und die Überschattung der Psyche durch die drohende Krankheit wird durch das Leben verfolgt. Köhler zeichnete die Weltanschauung, Harcourt bestimmt das Lebensgefühl Meyers, es ist das Gefühl der Lebensunsicherheit, „l'attente perpétuelle de l'imprévu et du tragique". Er verfolgt dieses Lebensgefühl durch die verschiedenen Perioden, die er in Meyers Leben abgrenzt, wird aber selber zum Doktrinär, wenn er in dem Meyer der sechziger und siebziger Jahre (bis 1875) den ethischen Doktrinär, den Verkünder der Reformation, in dem Meyer des Jahrzehnts von 1875—85 hingegen den Ästheten erkennen will, den Künstler des „l'art pour l'art", der das Leben mit freiem Geist und glücklichen Sinnen betrachtet, „comme une scène, dont l'amusante bigarrure se serait tout à coup révélée à lui" (Meyer schrieb in diesen Jahren u. a. die tief tragischen und persönlichen Werke „Der Heilige" und „Das Leiden eines Knaben"). Von 1885 ab bemerkt er sehr fein das Eindringen eines fantastischen und irrealen Elementes, eine Trübung der Atmosphäre in der „Richterin", Todesverherrlichung im „Pescara" (1887) und endlich ein „mystisches Helldunkel", eine fast katholische Weihestimmung (die auch schon von Kalischer wahrgenommen worden war) in der „Angela Borgia" (1891). Als Franzose betont Harcourt natürlich die französischen Einflüsse; der Boden der Westschweiz ist für Meyer ein „élément vital"; zum ersten Mal wird Merimee als poetischer Lehrmeister Meyers hingestellt. Als Katholik erkennt er, wie viel Hugenottentum selbst in Meyers „Renaissancemenschen" steckt, aber auch wie viel Nordisches, Germanisches, Schweizerisches und — Kleinbürgerliches. Das ganze „Leiden eines Knaben" ist ihm ein großer Anachronismus, Fagon ist ein „Oberlehrer zurichois", die Szene Ludwigs XIV. bei Mme. de Maintenon „un conseil de famille de petits bourgeois contemporains avant la mise en pension de leur fils . . . . ."! Er bemängelt in dieser Umgebung die kleinen, menschlich allzu menschlichen Züge der Alltäglichkeit. Und das ist charakteristisch für seine Kunsteinstellung! Während unser germanisches Gefühl bei Meyer eher die Fülle dieser Züge vermißt (wenn wir an Gotthelf, an Keller denken!), sieht er in der Vereinfachung, in der Stilisierung nicht eine Schwäche, sondern gerade die Stärke Meyers. Trotzdem kommt er zu einem Gesamturteil, das einer Verwerfung nahe kommt: Meyer „fut un artiste et rien qu'un artiste". Er möchte über Meyers Werk als Motto das Wort Huttens an Erasmus setzen: „Du bietest Gold und wir bedürfen Brot." Dürfte man dieses Wort nicht auch seiner Biographie entgegenhalten? Wir suchen die Seele des Dichters in seinem Werke, und diese, den menschlichen, persönlichen Gehalt der Dichtung, hat

Harcourt entscheidend verkannt! Man lese sein nichtssagendes Kapitel über Meyers Lyrik, wo er diesen Gehalt hätte finden müssen und vergleiche es mit dem entsprechenden Baumgartens und man wird erkennen, was noch zu leisten blieb.

Harcourt arbeitet als Analytiker und Psychologe, Franz Ferdinand Baumgarten (Das Werk C. F. Meyers, 1917) als Synthetiker und als Künstler. Er bringt, abgesehen von dem Kapitel über die Lyrik, fast nichts Neues: aber er faßt all das Charakteristische (und besonders das Negative!), was von Stößl, Kalischer, Ohmann, d'Harcourt u. a. vereinzelt vorgebracht worden war, zusammen, schaut in ihm die Einheit und gibt ihr die geschlossene und künstlerische Form. Längst war der Einfluß Burckhardts erkannt, Baumgarten aber erfaßt die ganze europäische Strömung, gekennzeichnet vor allem durch die Namen Semper, Burckhardt, Nietzsche, Meyer und prägt den Begriff des „Renaissancismus". Schon Betsy hat Michelangelos Einfluß erkannt, Baumgarten formuliert: „Die Renaissance offenbarte ihm das Wesen der synthetischen Monumentalkunst. Ihr verdankt er die Gestalt seiner Werke." Schicksalsstimmung ist der Grundzug seines Wesens und der Grundton seiner Dichtung (so schon Köhler u. a.). Meyers wahrste Menschenschöpfungen sind sein Abbild: Einsame, Fremde und Kranke, Aristokraten; „sie sind verfeinerte Menschen mit dem Adel des Geistes und der Empfindlichkeit der immer wachen Sinne... Sie sind späte Enkel. Sie sind ein Ende" (Rohan, der „Heilige", Pescara u. s. w.). Die Grundtatsache der Meyer'schen Seele ist das Gewissen, und zwar das künstlerische Gewissen: die Verpflichtung zur Leistung, zur Vollkommenheit. Meyer legt dieses Problem des verfeinerten Kulturmenschen in archaistische Formen, in historische Anekdoten und sie decken sich nicht: „Die Fassadengeschichten behalten ihr Eigenleben und das intime Problem wird nicht lebendig. Der Geist hat kein Relief und dem Gesicht fehlt die Seele." (Thomas Becket war historisch ein wirklicher „Heiliger", Meyer legt das Motiv der Rache für die Schändung seiner Tochter hinein und nun weiß der Leser nie, ob Becket als „Heiliger" oder als „Rächer" handelt.) „Der Zauber des Geheimnisvollen vertritt die Suggestionskraft des Klar-Ausgeprägten." Meyer bringt die auseinanderklaffenden Teile zu scheinbarer Einheit, indem er sie vom Zuschauerstandpunkt als perspektivische Einheit sieht. Er baut darum seine Novellen in szenisch-plastischen Bildern auf (s. Kalischer) und läßt diese durch einen Augenzeugen beobachten (Hans der Armbruster z. B.), oder er nimmt selber einen ideellen Zuschauerstandpunkt ein. Nur in seinen gebrochenen, leidenden Menschen sitzt Meyer im seelischen Zentrum und gestaltet sie von innen heraus; die aktiven, leidenschaftsbewegten „Renaissancemenschen" sind Hintergrundsfiguren, zweidimensional, sie haben Gestalt und Gebärde von den Kunstwerken der Renaissance entlehnt, er gestaltet sie nicht durch Tat und Wort, sondern durch Mimik und Geste; sie haben nur „sinnliche Plastik", nicht aber innere Plastik (im Gegensatz zu Gotthelf, der seine Menschen nie beschreibt, sie nur sprechen läßt, worauf wir sie leiblich zu

sehen glauben). „Meyers Novellen haben keine organische Gestalt, nur dekorative Form." — Das alles ist mit schmerzender Klarheit gesehen und mit fanatischer Unerbittlichkeit ausgedrückt. Baumgarten feilt und feilt an seinen Sätzen, spitzt sie zu — bis die Spitze bricht. Er beginnt ein Kapitel mit einem vorsichtigen „Die Vertiefung ... ist nicht ganz durchgeführt" und endet es mit völliger Verwerfung: „Dem Gesicht fehlt die Seele." — Wer nun aber glaubt (man erinnere sich an jenes Wort von den „einstürzenden Gipsfiguren"!), Baumgarten verkenne den Wert Meyers, würde sich schwer täuschen! „Meyers Werk krönt als höchste Leistung den europäischen, nicht nur den deutschen Renaissancismus...," schreibt er und stellt „Jürg Jenatsch" als „sicher beste Darstellung des Wesens eines dämonischen Staatsmannes" über Schillers „Wallenstein" u. s. w. Das Buch kann wohl überhaupt nur verstanden werden als unerbittliche Abrechnung einer Meyer verwandten Natur mit sich selber. — Herrlich ist Baumgartens Kapitel über Meyers „Lyrik", selbst ein mit der doppelten Wollust der Erkenntnis und der künstlerischen Formulierung hingeschriebenes Kunstwerk: Zum ersten Mal wird Meyers Lyrik positiv gewertet, wird ihr nicht zum Vorwurf gemacht, daß sie nicht liedmäßig, sangbar, eichendorffisch sei, sondern hierin das Neue, das Originelle gesehen, das Schöpferische. „Meyers Lyrik steht am Ausgang der musikalischen Erlebnislyrik und am Eingang der plastischen und symbolischen Lyrik von heute... Er schuf den Gefühlen Symbole, statt sie zu beschreiben... Die Gedichtsammlung ist ein Buch der Bilder und kein Liederbuch... Hinter dem klaren, milden Glanze der Gedichte steht ein verrauschtes Gewitter, stehen Kämpfe und Leiden, dehnt sich ein Abgrund, über den der Dichter hinausweist mit stiller, abwehrender Gebärde... Als ob Marmor tönen würde, ist der Gefühlston der Gedichte..." Man muß Baumgarten zitieren, um ihm gerecht zu werden.

Mit Baumgartens Kritik war alles gesagt, was ein Geschlecht, das sich an Kellers Lebensfülle berauscht, und in Dostojewskis Analyse mit seelischer Erkenntnis gesättigt hatte, gegen Meyer vorbringen konnte. Nun galt es, für Meyer zu sprechen und die positiven Werte, die ein fremdes Rasseempfinden vielleicht nicht immer genügend gewürdigt hatte, ins Licht zu stellen. Es galt, den persönlichen Gehalt, die Erlebnisnähe, den Anteil am Zeitgeschehen, das Schweizerische zu betonen. Mit Glück versuchte dies Max Nußberger (C. F. Meyer, Leben und Werke, 1919). Nußbergers Buch ist nicht eine eigentliche Biographie, sondern eine Abhandlung über Meyers Gedichte; die Kapitel über Leben und epische Werke sind angefügt und graben nicht tief genug. Nußbergers unleugbares Verdienst liegt in der Betonung des Einflusses der Vaterstadt, des aristokratischen und politischen Zürich, in der Hervorhebung der (von Ausländern mehrfach angezweifelten) Liebe Meyers zur schweizerischen Heimat; mit gewissem Recht nennt er Meyer den „Entdecker dichterischen Neulandes": den „lyrischen Eroberer der hochalpinen Natur". Er verfolgt Meyers Stellung zum Zeitgeschehen und dessen Reflex im Werk (Deutschlands Einigung im „Hutten", „Jenatsch", Kul-

turkampf im „Heiligen" u. s. w.); er sucht in Lyrik und Epik nach der Erlebnisnähe und glaubt Modelle nachweisen zu können. Unleugbar geht er aber hierin viel zu weit. Sehr erstaunt ist man vor allem, zu lesen, daß Meyer in seinem Gedichte „Thibaut von Champagne" eine Spiegelung seines „ehelichen Glückes" auf Kilchberg gegeben habe! (S. 177). Der „zart-barocke Ritter" (um Nußbergers Ausdruck zu brauchen) bringt nämlich seiner Gattin vom Kreuzzuge einen Wald von Rosen heim, worüber die Gattin, die Anderes erwartet hat, verdrußvoll das Mündchen verzieht... — Es kann Nußbergers Arbeit der Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit in einigen Fragen nicht erspart werden. So verschweigt er durchaus die Grundtatsache des Meyer'schen Lebens: seine mehrmalige Erkrankung, redet von der Katastrophe von Préfargier (1852) als von einer „Reise nach der Westschweiz", einer „gesundheitlichen Krise", die er — welche Psychologie! — unter Verhüllung der erblichen Belastung, auf einen zufälligen Freundes- und Liebeskonflikt zurückführen will; ebenso verschweigt er den Namen und den Einfluß Merimees und daß Meyers „Amulett" eine bloße Nachdichtung, eine Variation eines Romans des französischen Dichters ist u. s. w. Schwerer wiegt die wiederholt zu Tage tretende Unsicherheit seines künstlerischen Urteils.

Auch Walther Linden (C. F. Meyer, Entwicklung und Gestalt, 1922) will das „Lebendige" in Meyer erweisen, den „leidenschaftlichen Untergrund der Meyer'schen Dichtung" vor Augen stellen, ihn „als Dichter der Subjektivität und der Gegenwart" auffassen. Aber statt dem subjektiven Erlebensgehalt der Werke nachzugehen (bezeichnenderweise wird das „Leiden eines Knaben" bloß erwähnt), bringt er Meyers Wesen auf eine abstrakte Formel und untersucht nun die Werke in Hinsicht auf diese. Es ist ein „Weltanschauler" und Schematiker am Werk. Er findet in Meyer eine „Polarität": „Psychologisch betrachtet handelt es sich um den allgemeinen Gegensatz des Konkreten und Abstrakten, d. h. der unmittelbaren Sinnesempfindung einerseits, der mittelbaren Vorstellung (Erinnerungsbild und Begriff) anderseits." (Man staunt ob dem Tiefsinn!) Die Formel selber lautet „Gegensatz eines ästhetisch-konkreten und eines ethisch-abstrakten Prinzips", was bedeuten soll „Widerstreit eines in sich selbst gegründeten, amoralisch-gewissenlosen, weltfreudig-leidenschaftlichen Individualismus und einer ethisch-gewissenhaften, gedankenhaft-scheuen, jenseitig-gebundenen Schicksalsfrömmigkeit". Was ist mit dieser adjektivgesegneten Formel Neues gesagt? Nichts — als daß Linden übersieht, daß die eine Seite wirklich Meyers Wesen bezeichnet, die andere aber das Komplement desselben, Sehnsucht, Traum, Vision ist. Wie Nußberger untersucht er den Einfluß des Zeitgeschehens und vergewaltigt auch da die Tatsachen. „Er war Massenmensch (!), er ging mit den großen Verbänden der Menschheit und findet sich an sie gebunden, ihr Schicksal war seines." Er redet von einem „religiösen Miterleben der Tagesgeschichte" und will Meyers Krisen von 1852, 1870 und 1890 mit „den Wendepunkten der geistigen Entwicklung des Jahrhunderts" zusammenfallen lassen: 1848, 1870, 1890. Was hat

Meyers Erkrankung (1852!) mit 1848 zu tun? Wir werden belehrt: „Die krankhaften Äußerungen seines Seelenlebens ... sind keine Ursachen, sondern nur Begleiterscheinungen." Die Frage, warum seine künstlerische Entwicklung so spät zur Reife führte, „fällt im Grunde mit derjenigen zusammen, warum die Einheit Deutschlands nicht schon 1848, sondern erst 1870 gegründet wurde. Dieser Schicksalsmensch vermochte nichts ohne sein Jahrhundert" (S. 61). Seien wir also froh, daß 1870 der Krieg endlich kam „und der Tataufschwung des deutschen Volkes"! Denn: „Der göttliche Geist, der in der Geschichte waltet, hatte seine Einwilligung gegeben, Gnade war ergangen, mit seinem (!) ganzen Volke tat Meyer den Schritt zur Gegenwart und zur Tat, zur Wirklichkeit und damit zur Einheit" (S. 48). Man muß auch Linden zitieren, um ihm gerecht zu werden! Was Linden über Meyers Weltanschauung schreibt, war von Köhler besser gesagt worden; bei der Darlegung der geistesgeschichtlichen Einflüsse hat er ein gewisses Verdienst durch den Hinweis auf Vischers positiven Einfluß (der aber auch schon von Kalischer bemerkt worden war); — aber dem Schema zuliebe muß dafür ein anderer zurücktreten: Jakob Burchhardt, „er beeinflußte ja nur den Stoff, die Verkleidung, die Hülle" (!) (S. 176). Von Lindens künstlerischem und psychologischem Scharfblick erhält man einen Begriff, wenn man mit Beziehung auf Meyers Lyrik, die „dem Tag, dem Augenblick angehört" (weil hier die Formel versagt!), liest: „Nur die großen Novellen enthalten Wahrheit"..., wenn man Astorre (den haltlosen Mönch der „Hochzeit") als Verkörperung der Energie, des Persönlichkeitswillens, Stemma, die Richterin, als „von blühendem Leben erfüllte Gestalt" hingestellt sieht (S. 51), wenn Linden ernsthaft eine Parallele zwischen dem Kunstschaffen Michelangelos — das Wirklichkeit, Gegenwart, Leidenschaft, Erlebnis, organische Gestaltung bedeutet — und dem Meyers — das Sehnsucht, Vision, Ergänzung und Kontrast zum Leben, dekorative Gestaltung ist — zieht u. s. w. Schematik und Phrase charakterisieren dieses Buch; das Bild Meyers erscheint verwirrter als je.

Angesichts derartiger Verwirrung der Linien im Bilde Meyers war der Versuch wohl nicht ungerechtfertigt, dieser komplizierten Dichterpersönlichkeit auf einem neuen, noch nicht beschrittenen Wege nahe zu kommen. Der Verfasser des Vorliegenden versuchte dies auf dem Wege über die dramatischen Fragmente des Nachlasses.[1]) In diesen Bruchstücken belauschen wir den Dichter über der Arbeit, sehen wir die schöpferischen Kräfte in einer Richtung tätig, die zu keinem Ziele geführt hat. Die entsprechenden epischen Parallelen aber lassen eine so bedeutende Bereicherung erkennen, daß diese einen entscheidenden Rückschluß auf das Wesen der dichterischen Begabung Meyers gestattet. Über mein Buch zu urteilen, muß ich andern überlassen; man erlaube mir, einige der wichtigsten Ergebnisse der Untersuchung hier anzuführen. „Damit sind die Komponenten genannt, die C. F. Meyers Stellung zu Gott,

[1]) Hans Corrodi, C. F. Meyer und sein Verhältnis zum Drama. Leipzig, 1923.

zur Welt, zur Gegenwart, zur Dichtung bestimmen: ein von den Vorfahren ererbtes hohes Ethos als immer lebendiges und durchgehendes Grundgefühl, eine leidenschaftliche Sehnsucht nach allem Großen, Heroischen und Schönen, die nie tätige Auswirkung, Befriedigung findet, ein geschwächtes Nervensystem und frühe Keime von Melancholie, eine zarte und leicht erschütterte Gesundheit" (S. 87)... „Meyers Erleben ist ein Erleben an sich selber und in sich selber. Der Kampf seines Lebens ist ein Kampf gegen die Hemmungen und Belastungen seiner Natur, der Sieg seines Lebens die Überwindung dieses schwachen, leidenden und unzulänglichen Selbst. Es ist ein ganz nach innen gewendetes Erleben — das Erleben eines Lyrikers" (S. 95)... „Sehnsucht und Trauer ist der tiefe Grundklang, der sein Wesen und seine Dichtung durchzieht. Diese Sehnsucht aber ist die Sehnsucht eines Edlen; nicht auf das gewöhnliche „Glück", nicht auf die Genüsse des Daseins ist sie gerichtet, sondern vor allem auf das bleibende Werk, auf die „hohe" Kunst, auf die große Tat, — auf das Heroische. In dieser Richtung auf das Heldische, auf das auch äußerlich Große, nach der Atmosphäre der Staatslenker und Feldherren hat diese Sehnsucht etwas Jünglinghaftes behalten, es ist die Sehnsucht einer nicht verwundenen Jugend" (S. 99)... Die heroische Sehnsucht eines nie gestillten Lebens- und Tatendranges in Verbindung mit der Schicksalsstimmung eines von Schwermut und Todesahnungen überschatteten Lebens machen C. F. Meyer zum Tragiker (S. 100)... Er ist im tiefsten Grunde seines Wesens Lyriker. Als Lyriker hat er begonnen und Lyriker ist er auch in seiner Epik geblieben. Er gehört in die lange Reihe jener deutschen Lyriker, von denen Hermann Hesse schreibt: „Die Erzählung als verkleidete Lyrik, der Roman als erborgte Etikette für die Versuche poetischer Naturen, ihr Ich- und Weltgefühl auszudrücken, das war eine spezifisch deutsche und romantische Angelegenheit." Während aber ein Eichendorff als reinster Vertreter der musikalischen Lyrik sich eine gleichsam musikalische Novelle schuf, in der sich sein Lebensgefühl in klingenden Lyrismen ausspricht, gestaltete Meyer, der Schöpfer und hervorragendste Vertreter der plastischen Lyrik, sich seine plastische Novelle, in der sein Lebensgefühl als trauervoll gefärbter tiefer Grundton alle diese bis zur höchsten Schaubarkeit gestalteten Formen durchdringt... Von der Ballade aus ist C. F. Meyer zu dieser seiner Form gekommen, und was das Wesen dieser Novelle ausmacht: großes, ungewöhnliches Geschehen, mächtige, dunkle Gestalten auf einem von Schicksalsschauern umwitterten Hintergrunde, scharfe Beleuchtung der äußern Gestalt und geheimnisvolles Dunkel über dem innern Leben, Unausgesprochenes, Unaussprechliches, Schicksalsahnungen: das ist das Wesen der Ballade: Meyers Novellen sind gewissermaßen breit ausgeführte, in allen Einzelheiten plastisch gestaltete Prosaballaden" (S. 118).

So geht der Kampf der Erkenntnis weiter; des Dichters Werk aber schwebt in rätselvoller Schönheit hoch darüber; neue Generationen werden kommen und ein neues Gesicht darin sehen, vielleicht ein ge-

wohntes missen — enträtseln werden sie das Geheimnis genialer Schöpfung niemals ganz.

Politische Rundschau

Schweizerische Umschau.

Um den Austritt aus dem Völkerbund. — Die Wintersession der Bundesversammlung. — Der Ausgang des Zonenkonflikts. — Aus Genfs politischem Leben. — Der Lausanner Fehlspruch.

Die Sorge um die weitere Zugehörigkeit der Schweiz zum Völkerbund treibt heute Beflissene im Lande herum. In 18 Vorträgen will Prof. Bovet, der Generalsekretär der schweizerischen Völkerbundsvereinigung, wie wir der letzten Nummer der „Mitteilungen" dieser Vereinigung entnehmen, zwischen dem 10. Oktober und 2. Dezember das Schweizervolk in seiner Liebe und seinem Glauben zum Versailler Völkerbund bestärken. Ein beinahe heroisches, beinahe auch lächerliches, sicherlich aber aussichtsloses Unternehmen. In diesen Vorträgen kann man viel von dem „Weltgewissen" hören, das sich in Genf jeweils rege, zwar weniger unter den Völkerbunds-Delegierten als auf den Tribünen, unter dem zuschauenden Publikum, insbesondere in Herrn Bovet, dem unermüdlichen Tribünenbesucher selbst (wann endlich wird ein Amt für Herrn Bovet im Völkerbund frei?). Politisch von Bedeutung an Herrn Bovets Tätigkeit ist seine Stellungnahme zu unserer Neutralität. Herr Bovet hat in einem Vortrag in Zürich hervorgehoben, wie wenig Verständnis in Genf die Vertreter beispielsweise Frankreichs, Italiens, Englands u. s. w. dafür hätten, daß die Schweiz dem Völkerbund angehören, seiner Vorteile teilhaftig, aber trotzdem neutral sein wolle. Er, Bovet, sei der Überzeugung, daß unsere Außenpolitik künftig nicht mehr die gleiche sein könne wie vor 1914, sondern auf vollständig neue politische Grundsätze gegründet werden müsse.

Daß die Großmächte des Völkerbundes unsere Neutralität nicht gerne sehen, braucht uns Herr Bovet nicht erst zu versichern. Die Note des Obersten Rates vom 2. Januar 1920 ist uns noch zu gut in Erinnerung; die Völkerbundsgroßmächte hatten darin zu verstehen gegeben, daß sie eine unter dem Vorbehalt des Weiterbestehens der immerwährenden Neutralität abgegebene Beitrittserklärung der Schweiz nicht als gültig anerkennen könnten. Erst unter der Drohung, daß die Schweiz dann überhaupt nicht beitreten könne, ließen sie sich in der sog. Londoner Deklaration zu dem Zugeständnis einer „differenzierten" Neutralität herbei, über deren Auslegung und Tragweite aber anläßlich des französischen Truppendurchzugsbegehrens vom Februar 1921 zwischen der Auffassung der Schweiz und des Völkerbundsrates bereits eine sehr große Verschiedenheit zu Tage trat. Wir meinen nun, es liege im Interesse unseres Landes, wenigstens noch das Wenige zu behaupten, was uns die Londoner Deklaration zugestanden hat. Herr Bovet, sich völlig mit dem Völkerbund solidarisierend, neigt zu der Auffassung — natürlich ohne böse Absicht und ohne sich der Tragweite seines Bestrebens bewußt zu sein —, wir sollten unsere schweizerischen Interessen den Großmachtsinteressen opfern und freiwillig auch auf den uns noch verbliebenen Rest unserer Neutralität zugunsten des „Völkerbundes" verzichten.

Einer Politik, die in ihren Folgerungen zum gleichen Ergebnis führen müßte, redet als Abgesandter der „Neuhelvetischen Gesellschaft" heute auch Dr. Oeri, der Auslandsredaktor der „Basler Nachrichten", das Wort. Zur Zeit des Beitritts im Jahre 1920 eine Einmischung der kleinen Neutralen in die Großmachtspolitik der Völkerbundsmächte noch mit dem „Herumhüpfen eines Hundes im Kegelries" vergleichend, erwartet Herr Oeri heute die Rettung der