



GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

Neunundzwanzigster
Jahresbericht 1960

VERLAG DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT
ZÜRICH 1961

G 2122
Prof. L. Forrer
Z.

DIE MITGLIEDSCHAFT DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

wird erworben durch schriftliche Anmeldung beim Aktuar und gleichzeitige Einzahlung des Jahresbeitrages auf Postcheck-Konto VIII 6471. Die Mitgliedschaft berechtigt zur Teilnahme am Herbstbott, zum Bezug der Jahresgabe und zum freien Eintritt in die Gottfried Keller-Ausstellung in der Zentralbibliothek Zürich.

DAS GEHEIMNIS DES SCHÖPFERISCHEN IM WORT CONRAD FERDINAND MEYERS

VORTRAG ZUM HERBSTBOTT

DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT 1960 IN ZÜRICH

VON LOTHAR KEMPTER

«Nun kam er nach Rom und sah die Sistina Michel Angelos. Diese Kunst traf ihn wie ein Lichtblitz. Buonarotti erschien ihm in seinen Schöpfungen als der größte Poet. Hier stand vor seinem Blicke, was er immer gesucht hatte: gewaltige Verkörperung großer Gedanken. Nicht daß er je daran gedacht hätte, es diesem kühnsten der Meister Italiens nachzutun oder sich auch nur von ferne für eine ähnliche Künstlernatur zu halten! Das war diesem gigantischen Menschen gegenüber ganz undenkbar. Aber es offenbarte sich ihm in Michel Angelo wie nie zuvor das große Geheimnis der schöpferischen Kunst.»

Was Betsy Meyer in ihren Erinnerungen von dem Bruder sagt, bestätigt dieser mit seinen Michelangelo-Gedichten und in einem Brief an Johann Rudolf Rahn, den Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte. «Unsere Tätigkeiten», schreibt Conrad Ferdinand Meyer aus Venedig an diesen, «haben gerade die erforderliche Verwandtschaft und Verschiedenheit, um ein reges Verhältnis zu begünstigen. Ich bin gerade jetzt in der etwas peinlichen Lage, einen herrlichen Stoff zu haben, mit dem ich aber mühsam ringen muß, wenn ich ihm seinen Wert geben will. Ich kann mich auch einem gewissen ziemlich wohlfeilen Feuer, das jeder Dichter mehr oder weniger von Natur hat, nur sehr bedingungsweise überlassen, da ich meine Idee *nichts mehr* und *nichts weniger* verkörpern will. Ich stehe, wie Michel Angelo sagte, vor dem Stein und sage mir stündlich: Courage, es steckt darin, es handelt sich nur darum, es herauszukriegen.» Und weiterhin, im selben Brief: «Meine letzte Woche war in der weichlichen Venezia geradezu eine mühselige, weil mich die Kluft zwischen meinem Ideenbild und der angefangenen Ausführung der Angela (gemeint ist ‚Engelberg‘) erschreckte.»

Meyer nennt die Elemente seines Schaffens: Idee, Stoff, Verkörperung, Feuer, Ausführung. Die Elemente stehen in einem Verhältnis des Widerstreits, und der Dichter sieht sich genötigt, «mühsam zu ringen», wenn

er dem Stoff seinen «Wert» geben will. Dieser Wert ist die Gestalt, die in dem Stoff schlummert und die es zu wecken gilt, so wie der Bildhauer die innere Schau aus dem Stein herausholt. Dazu genügt nicht jenes «gewisse wohlfeile Feuer, das jeder Dichter mehr oder weniger von Natur hat». Der Ausdruck erregt unser Aufsehen. Welche Ironie dem feu sacré gegenüber! Dieses Feuer ist kein Verdienst, es ist ein Geschenk. Daß dieses Feuer die künstlerische Leistung vollbringe, ist die Meinung der Unerfahrenen. Meyer ist durch Erfahrung gewitzigt. Die Kluft zwischen dem Ideenbild und der gewiß «mit Feuer» begonnenen Ausführung erschreckt ihn. Zu dem Feuer muß ein Weiteres hinzutreten, damit die Gestalt gelinge. Das Weitere erfordert «Courage», harte Arbeit. Die Mühsal aber lohnt. Sie verheißt, daß die Idee Gestalt annimmt, und sie gibt dem ringenden Künstler das Bewußtsein des Verdienstes. Den Mut zur Arbeit empfängt Meyer von Michelangelo, der in Bildwerk und Gedicht ihn lehrt, wie die «lebendige Figur» aus dem Stoff zu ziehen sei:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
ch'un marmo solo in sé non circonscriva
col suo soverchio ...

Nie faßt der beste Künstler einen Plan,
den nicht bereits der Marmorblock enthalten
im Übermaß ...

Der Hinweis auf die Gestalt, die, im Stein verborgen, auf Erlösung harret, erscheint nicht erst in dem Brief von 1872. Er belebt schon das Gedicht «Michel Angiolos Gebet», das 1865 im Stuttgarter «Morgenblatt für gebildete Leser» Aufnahme gefunden hatte. Der greise Meister vergleicht sich dem Stein, in dem die Gestalt unerlöst gefesselt ist:

Ich stemme mich, und kann mich nicht befrein,
Mein Herz ist feig und trotzig, trüb und wild.
Mein Gott, entreiß du dem toten Stein
Mit mächt'ger Meisterhand dein Ebenbild!

Doch, Meister, ist der Stein zu schlecht und alt,
Brich ihn entzwei mit deines Hammers Schlag,
Und aus den Trümmern hebe die Gestalt,
Die göttliche, zu dir in deinen Tag!

Menschliches Schaffen wird Gleichnis für göttliches Schaffen. Der Bildhauer Michelangelo spricht zu dem Bildhauer Gott. Eine kühne Fügung, wiederum ermutigt durch Worte Michelangelos, der seinen Hammer mit dem göttlichen vergleicht: «il mio rozzo martello ... ma quel divin ...»

Noch aber hat der Dichter dem Stoff die Gestalt nicht vollends abgerungen. Das «ziemlich wohlfeile Feuer» taugt wohl nur, einen Entwurf zu schaffen. Erst siebzehn Jahre später, in der Gedichtausgabe von 1882, erlangt das Bildhauer-Gleichnis seine Vollkommenheit:

So schuf ich dich mit meiner nicht'gen Kraft:
Damit ich nicht der größte Künstler sei,
Schaff mich, ich bin ein Knecht der Leidenschaft –
Nach deinem Bilde schaff mich rein und frei!

Den ersten Menschen formtest du aus Ton,
Ich werde schon von härterm Stoffe sein,
Da, Meister, brauchst du deinen Hammer schon.
Bildhauer Gott, schlag zu! Ich bin der Stein.

Noch mehr als der Schluß aber rührt der Anfang des Gedichtes an das Geheimnis des Schöpferischen. Er lautet in der ersten Fassung:

Ein Lichtlein schimmert in der Mitternacht
Und Michel Angiolo, der hohe Greis,
Der wundersame Meister, sinnt und wacht
In seiner Marmorbilder blassem Kreis.

Gegensätze fallen auf: kleines Licht in ungeheurer Nacht, Einzelwesen im raumlosen All – ein Einzelwesen, das sich gegen diese Gestaltlosigkeit abschirmt, indem es Gestalten um sich stellt. Anscheinend ist dies gelungen: Michelangelo ist der «wundersame Meister». Er ist ein Greis, er überdenkt sein Leben, er gibt sich und Gott Rechenschaft, er «sinnt und wacht». Der Widerspruch Nacht und Wachen fördert die Arbeit des Denkens und Prüfens.

Die endgültige Form rafft, versinnlicht, begrenzt, ohne das Hochziel zu verlieren:

In der Sistine dämmerhohem Raum,
Das Bibelbuch in seiner nerv'gen Hand,
Sitzt Michelangelo in wachem Traum,
Umhellt von einer kleinen Ampel Brand.

«In der Sistine» – so heißt nun auch die Überschrift des Gedichtes, nicht mehr «Michel Angiolo». An die Stelle des Schöpfers tritt die Schöpfung. Die Schöpfung eines Menschen und zugleich die Schöpfung Gottes. In wundersamem Zwiellicht – «in der Sistine dämmerhohem Raum» – deuten Abbild und Urbild aufeinander hin, von der Erschaffung der Welt bis zum Jüngsten Gericht. Nun klagt Michelangelo nicht mehr:

Statt zu erfassen in dem Wesen dich,
Ergriff ich dich, o Gott, an deinem Kleid.

Nun spricht er zu Gott «wie mit seinesgleichen schier»:

Umfaßt, umgrenzt hab' ich dich, ewig Sein,
Mit meinen großen Linien fünfmal dort!
Ich hüllte dich in lichte Mäntel ein
Und gab dir Leib wie dieses Bibelwort.

Der Sprung vom Maler Michelangelo zum Bildhauer Gott in der letzten Strophe ist ein geringes künstlerisches Opfer, das der Umwandlung des Gedichtes gebracht werden mußte.

Wie das raumlose All sich zu dem dämmerhohen Raum der Sistina vergegenständlicht, so das «Lichtlein» der ersten Fassung zu dem Brand der kleinen Ampel. Spannung und Sinnkraft bleiben bestehen: das Einzeldasein im ungeheuren, «dämmerhohen» Schöpfungsraum. Das Streben nach Körperlichkeit arbeitet weiter; aus der zweiten Strophe der Urfassung wird das Buch übernommen und dem Meister in die Hand gefügt: «Das Bibelbuch in seiner nerv'gen Hand». Buch und Hand als Sinn und Tat, das Bibelbuch auf den höchsten Sinn, die nervige Hand auf den Gestaltungswillenweisend, verdeutlichen die Haltung des Meisters. Er «sitzt», heißt es nunmehr von ihm, und dieses Sitzen deutet seinerseits, wie schon bei Walther von der Vogelweide («ich saz ûf eime steine»), auf innere Sammlung, auf ein Sinnen über Geschaffenes oder zu Schaffendes. Die Gegensatzpaare erläutern den Vorgang und Gehalt dieses Sinnens: dämmerhoher Raum und kleine Ampel, Buch und Hand, Bibel und Bildwerk, Mensch und Gott, Tat und Betrachtung. Und sie sammeln sich in einem Ausdruck, der unvereinbar Scheinendes in sich vereinigt. Von Michelangelo heißt es nicht mehr, er sinne und wache; nun sitzt er «in wachem Traum».

Mit diesem *wachen Traum* ist uns ein Schlüsselwort für das Geheimnis des Schöpferischen in die Hand gegeben. Gegensätze begegnen einander in dem Oxymoron nicht als zerstörerische, sondern als zeugende Kräfte.

Die eine dieser Kräfte ist der *Traum*. Seine Vorstellungswelt gilt der Wirklichkeit gegenüber als nichtig oder trügerisch, aber auch, sie übersteigend, als Wunsch, Hoffnung, Warnung, Vision, Ideal, Idee. Es ist unnötig, den Riesenfächer aller Bedeutungsstufen zu entfalten; wir alle wissen ihn zu handhaben. In Meyers Werk liegt er in schillernder Fülle ausgebreitet. Von der Angela in «Engelberg» bis zur Angela Borgia spielt der Traum eine bestimmende Rolle, und als Wort erscheint er in allen möglichen Tönungen. Ich erinnere nur an die «Traumkrone» von Italien, die dem Pescara geboten werden soll. Indem der begeisterte Guicciardin das Wort von dem Spötter Lelio übernimmt, wendet sich dessen Sinn: aus dem Truggebilde wird das höchste Wunschbild.

Als «Traumleben» bezeichnete der Dichter seine eigene Jugend, Traum und Phantasiewelt hier gleichsetzend. Mutter und Schwester bestätigen das Bekenntnis und verschärfen noch die Züge. Die Mutter schreibt von dem Neunundzwanzigjährigen: «Son ennemi, c'est l'imagination ... qui l'a fait vivre jusqu'à présent dans un monde chimérique, où les idées se sont succédées avec une telle rapidité que sa pauvre tête m'a souvent fait l'effet d'une lanterne magique.» Die Schwester spricht von der «Planlosigkeit seiner weltumfassenden Phantasien», von «seinem wolkenhaften geistigen Dasein». Wir wissen, daß die Hingabe an den Traum den jungen Mann beinahe zerstört hat. «Einmal», gesteht der Dichter selber, «hat mich die Ziellosigkeit meines Daseins fast zur Verzweiflung gebracht.» Die heilende Wirkung seines Aufenthaltes in der Westschweiz, in Préfargier und bei dem waadtländischen Geschichtsschreiber Louis Vulliemin in Lausanne, ist bekannt.

«Es konnte nicht ausbleiben», schrieb Meyer, «daß ... dieses Traumleben ein Ende nehmen mußte, und ich zu einer scharfen Wendung bereit war, etwa wie sie der Rhein zu Basel nimmt.» Die Wendung bestand darin, daß er seine ruhelos schweifende Vorstellungs- und Einbildungskraft lenken lernte. Die Schwester hat dafür ein unübertreffliches Wort gefunden: «Seine starke Phantasie», sagt sie in ihren Erinnerungen, «bedurfte einer festen Gürtung.» Das Mittel lag in der andern Teilkraft des «wachen Traums». Der Wache ist nicht wie der Schlafende in den Mächten des Triebes, des Gefühles, der Stimmung, der Phantasie befangen. Dem jungen Conrad war Wachheit nicht fremd, er besaß auch sie im Übermaß, aber nicht im Sinne eines befreienden, sondern eines schmerzenden Abstands von den Dingen. Sie äußerte sich als schneidende Schärfe, als Kälte. Sie war vorerst nicht imstande, die schweifende Phantasie zu zügeln, sondern trat der Fessellosigkeit als Lähmung gegenüber. Sie bewirkte keinen Ausgleich, sondern Krieg.

Als Krieg empfand er das Leben. «Glücklich die», antwortet er der Mutter auf eine Todesnachricht, «die ihren Spieß aus dem Krieg gezogen haben und im Frieden beigesetzt sind.» Die Mutter nennt ihrerseits den Sohn «une nature à la fois glaciale et violente ... qui l'a conduite déjà plus d'une fois à des extrémités dont le souvenir me fait frémir», und auch der väterliche Freund Vulliemin erkennt «des deux hommes qu'il porte en lui». Solche Zwieheit aus dem Zerstörerischen ins Schöpferische zu wenden und die in ihr lauernden Gespenster zu bannen, gelang durch die Poesie in ihrem ursprünglichen Dienst als Beschwörung, als Zauberspruch.

«Gestaltend gewann er selbst innere Gestalt», sagt die Schwester. Aber welche Spannungen waren zu meistern! Da ist der Unentschlossene in der verzehrenden Sehnsucht, Außerordentliches zu leisten. Da ist der Unsichere, der den stoßenden Eindruck der Überheblichkeit macht. Da ist der Zerfahrene, der sich zu einer beispiellosen Sammlung aufrafft. Da ist der «arme Conrad», wie die Mutter ihn nannte, der Ariost, Dante, Michelangelo sprechen lassen und im wachen Traum des Dichtens mit Feldherren, Königen und Kaisern umgehen wird. Da ist der rosige, rundliche, sehr vermögliche, mit Haus, Weib und Kind ausgestattete Bürger, der doch nie die Frage nach dem Rätsel des Woher und Wohin des Menschen und der Menschheit vergaß. Da ist das Nestleben in kleinstaatlichen Verhältnissen neben den Wanderungen durch Europa in Reise, Lektüre und eigenem Schaffen. Germanisches Wesen war mit der Neigung zum romanischen in Einklang zu bringen. Glaubenszuversicht und Kritik, Lebensgefühl und Todesgedanke mußten sich vertragen. Der Widerspruch zwischen ethischem und ästhetischem Verhalten war zu lösen und innerhalb des Künstlerischen das Widerspiel zwischen Mangel und Fülle, zwischen Stoff und Form, zwischen Erlebnis und Vergegenständlichung, zwischen Traum und Wachen zu bewältigen. «Was tun», schreibt der Dichter an den Maler Ernst Stückelberg, «bei diesem innern Streit, den Sie wohl auch kennen, der Stoffe und Formen? Nüchtern bleiben und die verschiedenen Geister in meinem Kopfe den Streit unter sich selbst austragen lassen, bis, wo nicht eine Überzeugung, doch ein *Impuls* entstehe.» Auf die Rätselnatur des Dichters weist Adolf Frey, der Vertrauteste im Kreis eines jüngeren Geschlechtes: «Da er bei flüchtiger Bekanntschaft dem Beschauer wohl als das völlige Gegenteil seines innersten Seins vorkommen mochte, so wüßte ich ... kaum jemand zu nennen, der schwieriger zu durchschauen und ergründen war, als Conrad Ferdinand Meyer, wie ihn denn auch meines Erachtens nur äußerst wenige Menschen wirklich gekannt haben.» Diese Rätselnatur spiegelt sich in der Handschrift, deren Form bis zur Zeit der Meisterschaft einem Wechsel unterworfen erscheint, der ohne Vergleich ist.

Die gefährlichen und fruchtbaren Gegensätze im eigenen Wesen ermöglichten es Meyer, sie in andern Menschen, andern Schriftstellern zu entdecken, und indem er sie bezeichnete, gab er maskiert ein Selbstbildnis. So etwa bei der Würdigung des Freundes Vulliemin. Meyer schließt sie, das Urteil von sich abrückend, mit Sätzen aus dessen Aufzeichnungen, die ihrerseits auf einen Kritiker Bezug nehmen. «Mein Kritiker», läßt er Vulliemin sagen, «beklagt sich, daß er in meiner Natur allerhand Gegen-

sätze finde: Treuherzigkeit neben Weltkenntnis, Überzeugungen neben Vorurteilslosigkeit, Begeisterung neben gesundem Verstande und – das Schlimmste – unter einer ehrwürdigen Miene den feinen Schalk. Er entschuldigt mich dann aber und findet schließlich einen Menschen doch nicht so übel, dessen Geist sich ausgereift hat, aber dessen Herz jung geblieben ist.» Verkappte Selbstschilderung enthält auch das Charakterbild, das er, hier sich hinter das Manuskript des Schriftstellers Edmund Dorer versteckend, von Johann Georg Zimmermann, dem berühmten Verfasser der Schrift «Über die Einsamkeit» entwirft. Mit Zimmermann teilt Meyer die Spannung zwischen dem Selbstgefühl des bedeutenden Menschen und dem Ungeist der Kleinstadt («Wäre ich in Brugg nicht verachtet und verfolgt gewesen, ich hätte keine Bücher geschrieben und wäre nicht berühmt geworden»), das halb freiwillige Eremitentum, das Bedürfnis, sich zu verlarven, das Widerspruchsvolle seiner Natur. Bemerkenswert ist für uns Meyers Folgerung, daß in diesem Widersprüchlichen das Geheimnis der schriftstellerischen Begabung liege, in der «eigentümlichen Mischung nämlich einer kaum beherrschbaren Vehemenz und eines kalten, schneidenden Verstandes». Die Frucht dieser «Mischung» zeigt freilich zugleich auch den Gegensatz zur Kunst Meyers. Die «äußerlich gedrechselten und innerlich so wild menschenfeindlichen Sätze» beweisen dem Zürcher Dichter, daß «der königlich britische Leibarzt die alten Fratzen nicht los werden» konnte. «Alles, was er schrieb, wurde ihm zur persönlichen Sache. So wenig als Lavater, hatte er den Begriff des uneigennütigen Denkens oder des selbständigen Kunstwerkes.»

Die *Bindung von Gegensätzen* wird Grundgesetz im dichterischen Werk Meyers, von dem frühen Erzählversuch «Clara», wo sich in zwei ungleichen Schwestern träumerische Hingabe und wache Kraft begegnen, bis zu der letzten Novelle, wo wiederum das Gegenüber zweier Frauen, der Lucrezia und der Angela Borgia, den schöpferischen Gedanken bildet. Selbst die als liebenswürdig-harmloser Seitenschoß meist wenig beachtete Verserzählung «Engelberg» ist von dem Gesetz der Antithese beherrscht. Sie wirkt schon in der Art der Entstehung. In Venedig huldigt der Dichter heimatlicher Berglandschaft, und ein mit dem Naturleben verwachsenes einfaches Frauenschicksal erscheint als Gegenbild zu dem mit der Geschichte verflochtenen Los des Ritters Hutten. Angela steigt aus der Legendenwelt ins Erdenleben und aus diesem wieder in die Legendenwelt. Liebliche und drohende Bergnatur bestimmen das Menschendasein. Der anspruchslos stillen Angela wird die dunkle, friedlose Jutta, dem wilden Wolfenschießen der fromme Rudolf von Habsburg gesellt. Die

vier Söhne der Angela beziehen kontrapunktische Stellungen: Benedikt der Kaufmann – Werner der Künstler, Beat der Klostermann – Kurd der Soldat. Der einheimische und der italienische Künstler grüßen und scheiden sich, und in ihnen Lebensfülle und Leidensfülle, Ruhm und Trost. Und über dem Sündenstand des irdischen Daseins wölbt sich der Himmelsbogen der Gnade.

Eine höchste Stufe erreicht die Kunst der Antithese in Meyers Novelle «Der Heilige». Hans der Armbruster, Bogner des englischen Königs Heinrich II., erzählt einem greisen Chorherrn des Großmünsterstifts zu Zürich die Geschichte des heiligen Thomas von Canterbury. Gegensätze versammeln sich schon, bevor die Erzählung anhebt: das Schneetreiben draußen und das Kaminfeuer in dem schmalen Wohnraum, der von den Stürmen des Lebens gebeizte Heimkehrer und der nachrichtenhungrige Stubengelehrte, das mit fliegenden Glocken den neuen Heiligen feiernde Fraumünster und das in mißbilligendem Schweigen verharrende Großmünster. Dies der behagliche Rahmen für eine höchst unbehagliche Geschichte. Die Geschichte selber, mitgeteilt von einem Untergeordneten, handelt von Hochgestellten. In dem Widerspiel zwischen dem König und seinem Kanzler tritt die überall waltende Zwieheit schicksalhaft zutage. Machtbewußtsein und Überlegenheit des Geistes, in König und Kanzler verkörpert, trennen sich, als der König in fürstlichem Leichtsinn das Kind seines Günstlings, die junge Grace oder Gnade, verdirbt. Der Herrscher, ohne Gefühl von der Schwere seiner Tat, hält den Tiefbeleidigten für der Rache unfähig. Er macht ihn zum Primas der englischen Geistlichkeit, um ihn als Werkzeug gegen den Papst zu gebrauchen, nicht ahnend, daß er im Übermaß solcher Selbstsicherheit von einem Höheren zu seinem eigenen Verderben gelenkt wird. In Thomas Becket vollzieht sich die unglaubliche Wandlung: der dienstbereite und prachtliebende Kanzler erscheint fortan als Knecht der Kirche und Widersacher des Königs. Verfolgung und Opfertod vollenden seinen Sieg.

Dieser beherrschende Gegensatz wird begleitet von einem Chor vielfach gestufter Gegenstimmen. Die Normannen als Eroberer stehen gegen die unterdrückten Sachsen, die Höflinge des Königs gegen die Bettler des Primas, England gegen Frankreich, Abendland gegen Morgenland, Staat gegen Kirche, Kirche als Leib gegen Kirche als Seele, die Söhne gegen den königlichen Vater, die Söhne gegeneinander, die naive Unsittlichkeit des Königs gegen die lasterhafte Bosheit der Königin und gegen die elfische Lieblichkeit der jungen Grace, der lodernde Haß Bertrams de Born gegen die langsam grabende Rachbegierde des Thomas.

Die Spannungen lassen sich bis ins «Decorative» verfolgen, worunter Meyer nicht Schmückung, sondern äußerste Verdinglichung verstand. Im Kreuzgang des französischen Klosters, wo Prinz Richard Löwenherz den vertriebenen Primas aufsucht, bemerkt der Erzähler auf dem Gesims, in abwechselnder Reihe, je ein Geschöpf der obern oder der untern Regionen, hier einen Engel, dort einen Wechselbalg: «Da mußte ich, wehe, über den Häuptern der Zweie ein steinernes kleines Scheusal erblicken, das, auf dem Gurt eines Pfeilers hockend, mit seinem Krötenbeinchen höhnisch nach ihnen stieß und dazu die Zunge reckte. Dieses mißfiel mir, obschon es ein Zufall war, und ich hätte die beiden Herren lieber erst am nächsten Pfeiler sich scheiden sehen, wo ein harfenierender Engel seine Schwanenfittiche ausbreitete.»

Die Gegensätze und Gegengesetze, welche die Erzählung durchdringen, erscheinen gesammelt in der Hauptgestalt des Thomas Becket, des Sohnes eines englischen Handelsmannes und einer Sarazenin, die diesem – «mit zwei Worten» – nach London gefolgt war. Das Hutten-Wort: «Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch» erlangt für Thomas Geltung im Maß des Monumentalen. Das Wunder seiner Wandlung kehrt die widerspruchsvolle Vielfalt seiner Anlagen nach außen: er tauscht Pracht gegen Armut, Stolz gegen Erniedrigung, Herrschaft gegen Duldetum. Bis zur Fußbekleidung wird die Gegensätzlichkeit augenfällig gemacht: wir blicken auf die köstlichen Schnabelschuhe des feinen Weltmannes und auf die Sandalen des christlichen Asketen. Diese Zwieheit, derart ins Sichtbare gewendet, entlockt dem überraschten König die Frage: «Was bedeutet diese Verwandlung? Öffne deinen Mund, du Rätselhafter, Geheimnisvoller.» Wir fragen mit dem König. Thomas Becket ist einer jener Rätselmenschen, deren Gestaltung den Dichter immer wieder angezogen hat, weil er in der Bindung des Widersprüchlichen das Leben in seiner Fülle dargestellt sah. Wir erinnern an die zwielichtige Persönlichkeit des Jürg Jenatsch, an die «dunkle und deutbare Gestalt» des Pescara, an das «dämonische Zwitterding» Lucrezia Borgia. Handelt Jenatsch als Patriot? Ist Pescara treu? Ist der Heilige heilig? Leiten Verführung und Tod seines Kindes ihn zu wahrer Demut, oder bedient er sich der christlichen Tugenden, um den Gegner um so sicherer zu Fall zu bringen? Tritt er als Primas für die Rechte der Kirche ein, weil er nun, wie er sagt, einem mächtigern Herrn als dem König gehorchen muß oder weil er in ihr das Werkzeug seiner Rache gefunden hat? Auf die Frage gibt es kein entschiedenes Ja oder Nein. «In dem Akt seiner Bekehrung», erklärt Meyer selbst in einem Brief, «durchdringen sich Rachsucht und

Frömmigkeit auf eine unheimliche Weise.» Durch die langmütige Barmherzigkeit des Kanzlers verliert ein mit Hochverrat spielender Edelmann, allzu sorglos gemacht, Erbe und Haupt; durch sein Martyrium vernichtet er den König. «Eine wie das Leben vieldeutige Komposition» nannte Meyer seine Thomas-Becket-Novelle gegenüber Kinkel, und gegenüber Louise von François wiederholte er, der Heilige sei «absichtlich mehrdeutig». Das Letzte bleibt schwer bestimmbar, unbestimmbar, bleibt ein Oxyoron wie das Lächeln des sterbenden Thomas, das «heilige Hohnlächeln», das den Erzähler verfolgt.

In einem Zeitalter unbedenklichen Daseins- und Fortschrittsglaubens weiß Conrad Ferdinand Meyer um die Fragwürdigkeit des Menschen und schafft er in seinem «Heiligen» eine der am tiefsten lotenden Dichtungen. Dem Menschen gegenüber steht der «Andere», wie Thomas den Heiland nennt. Diesem allein gelingt das Menschenunmögliche der Vergebung, während es den Primas vor dem Versöhnungskuß ekelte, den er dem König geben soll. Die Gegensätze ordnen sich nicht wie bei Hölderlin zu einer harmonischen Entgegensetzung, sondern sie werden als Antinomien, als Gegengesetze hingenommen. Es reizt den Dichter, den Klugen darzustellen, den feinen Diplomaten, der dann diesen Antinomien doch nicht gewachsen ist. Thomas Becket, der klügste Mann Europas, ist zugleich der aufs fürchterlichste Betrogene. Die *coincidentia oppositorum* in Gott wird zwar nicht bezweifelt; aber im «Heiligen» leuchtet nicht mehr wie in «Engelberg» der Himmelsbogen der Gnade über dem Geschehen. An den Gnadengaben des Martyriums haben weder der König Heinrich noch sein Knecht Armbruster Anteil. Das Tüchlein mit dem Blut des Heiligen bringt der Geliebten Armbrusters nicht das Leben, und das Gebet des Königs nach seiner Geißelung am Grabe des Heiligen wird nicht erhört. Das Walten der Gnade ist in Frage gestellt. *Gratia*, der Name der Mutter und der Tochter des Heiligen, wird doppelsinnig: sie bedeutet die feinste Blüte menschlicher Art und Anmut und zugleich die himmlische Gnade. Aus diesem Doppelsinn ersteht ein tiefgründiges Wortspiel:

«Verzeiht dem Könige», schrie ich wieder, «daß Gnade verloren ging!» Da senkte Herr Thomas das Haupt und antwortete rätselhaft: «Schlimm, wenn die süße Gnade verloren ging ... das sei ferne.»

Der Mensch, der seine Fragwürdigkeit erkennt, bedarf der Gnade. Mit der Besorgnis, die Gnade zu verlieren, tritt Meyer in die Reihe Dostojewskijs, der neun Jahre zuvor die «Dämonen» zu schreiben begann, und Nietzsches, der in der «Fröhlichen Wissenschaft» die bange Frage nach der Gnade bald mit dem Ruf «Gott ist tot» zu übertönen wagt.

Die Betrachtung der Rätselmenschen und Rätselgründe macht eine letzte Antithese in den Werken Meyers sichtbar: die stereoskopische Überdeutlichkeit der Figuren steht im Gegensatz zu dem geheimnis-schweren Schwebestand ihrer Geschehnisse und Entscheidungen. Man hat dem Dichter vorgeworfen, er lasse seine Leser im unklaren, ob Zufall, Schicksal, menschlicher Plan oder Fügung Gottes walte, ja er wisse selber nicht über das Innerste seiner Gestalten Bescheid. Wir erkennen darin einen Vorzug. Der Dichter gestattet sich und dem Vorstellungsvermögen der Leser freies Spiel an jener Schwelle, wo wir das Unerforschliche als unerforschlich anzunehmen haben. Welch sublimen Mystifikation in der «Versuchung des Pescara»! Mystifikation der Figuren, die sich aufgeregt um den nicht mehr Versuchbaren drängen, und Mystifikation des Lesers, der sich nicht minder in seiner Erwartung getäuscht findet. Der Zug geheimer Schalkhaftigkeit, von Gesprächspartnern überliefert, wird hier, im tragischen Geschehen, spürbar. Der Dichter rühmte an einem Aufsatz die feine Bemerkung, man wisse nicht, was Pescara, ohne seine Wunde, getan hätte. «Ja wohl», setzte er hinzu.

Die Gegensätze und Gegengesetze schlüpfen auch in die Titel der Werke. «Der Schuß von der Kanzel», «Plautus im Nonnenkloster», «Die Hochzeit des Mönchs» lassen sie offen zutage treten. Versteckt wirken sie in den Überschriften «Der Heilige», «Die Richterin», «Die Versuchung des Pescara», deren angebliche Eindeutigkeit zu den Gegenfragen lockt: ist er heilig, ist sie gerecht, ist die Versuchung eine Versuchung? «Angela Borgia» vereinigt den Namen der Himmelsbotin mit dem des verruchtesten Geschlechts.

Geleitet von dem Oxymoron «wacher Traum» als einem Merkzeichen des Künstlers, haben wir Antithese und Antinomie als Grundzüge in Leben und Dichtung Conrad Ferdinand Meyers wahrgenommen. Es soll uns auch beistehen, wenn wir es nun wagen, dem Geheimnis des *Schafensvorganges* nachzuspüren. Als Helfer bietet sich überraschenderweise außerdem ein Mann an, dem wir bereits begegnet sind: Hans der Armbruster, der Erzähler der Geschichte des heiligen Thomas. Viele Jahre lang, erklärt er, habe ihn die Geschichte «während des Tages in Gedanken und des Nachts im Traume» beschäftigt. «Jene Ereignisse», heißt es weiter von ihm, «waren der wichtigste Teil seiner eigenen Geschichte, die es dem verschlossenen Manne zu erzählen schwer wurde, und griffen in Tiefen seiner Seele hinunter, wo sein Empfinden zwiespältig wurde und seine Gedanken wie vor einem Abgrunde stehen blieben.» Die Erzählung selbst aber erleichtert ihn wie eine Beichte. Nehmen wir hinzu,

daß der Armbruster ungerne von seiner Jugend spricht, daß er den Vater verliert, daß er im Kummer um seine kranke Mutter sich verfehlt, daß ihn Klostermauern retten und daß eine Losung des prophetischen Virgilius aus dem Irrenden einen tüchtigen Bogner macht, dann glauben wir uns nicht zu täuschen, wenn wir in solchen Zügen den Entwicklungsgang des Dichters durchschimmern sehen. Und wir dürfen wohl auch in den Worten des Armbrusters über seine Kunst einen verkappten Wink des Dichters erblicken, wie sich ihm das Geheimnis des Schöpferischen andeute. Die Worte des Armbrusters lauten:

«In jeder, auch der geringsten Kunst ist ein Ziel der Vollendung verborgen, das uns ruft und lockt, ihm Tag und Nacht sehnsüchtig nachzuziehen.

Oft hab' ich damals im Traume eine Armbrust gebaut und einen Bolzen gebildet, die noch weiter trugen als das sarazenische Schießzeug, aber im Frühlicht verblichen meine Fündlein wie höhnische Irrwische; denn es waren plumpe Tastungen oder willkürliche Gedanken, da ich wohl einige Griffe, aber noch nicht die Gründe und Gesetze meiner Kunst erkannt hatte.

So beschloß ich zu wandern und bei den Meistern zu lernen. Durch Frankreich und Aquitanien wanderte ich und überstieg den Pyrenäenberg und erblickte jeden Abend in den roten Wolken des Sonnenniederganges die Wunderstadt Granada, wohin mich meine Seele zog, bis sie zuletzt wahr und wirklich vor mir auf dem Abendhimmel stand.

... Es ist nur die Wahrheit, lieber Herr! die heidnischen Bogner sind unübertroffen. Haben sie doch vor Zeiten mit klugem Witze aus dem Umfange des Bogens die gedrungene und handliche Gestalt der Armbrust gezogen, wie die Sage lautet und ich gerne glauben will: denn Gott hat den Heiden viele Kunst und Wissenschaft gegeben, Mathematik, Mechanik, Baukunde, alle Lehre, wo gezählt und gewogen wird, um ihnen, wie ich meine, vor dem ewigen Tode einen kurzen Stolz zu gönnen.»

Ein Ausdruck verrät die enge Beziehung zu dem Dichter. Der Armbruster bezeichnet seine ersten Versuche als «plumpe Tastungen». Den gleichen Ausdruck verwendet Meyer in Briefen zur Zeit der Arbeit am «Heiligen», wenn er von seinen ersten Versuchen spricht. «Meine Erstlinge, noch sehr plumpe Tastungen», schreibt er Ende 1878 an Friedrich Theodor Vischer; «meine ‚Balladen‘ ... diese plumpen Tastungen», schreibt er im Mai 1879 an Gottfried Kinkel.

Am Beginn des schöpferischen Vorganges steht der *Traum*. Der Dichter, dem so oft Künstlichkeit nachgesagt wird, weist immer wieder auf den Traum als Voraussetzung seines Schaffens, Traum im Sinne der Einbildungskraft, der Eingebung, der Erleuchtung, der platonischen *μανία ἀπὸ Μουσῶν*. Wir greifen aus der Fülle ein paar Belege. Über den «Heiligen»: ein «rein aus meinem Gemüte gehobener und in der Wirklichkeit schwer ein Analogon findender Charakter» (an Betty Paoli, 19.4. 1880). Über die «Richterin»: «Da ich aber den Stoff (übrigens eine von

mir ersonnene Fabel) nicht fahren lassen wollte, schloß ich klüglich die Augen und ließ das Saumroß (um nicht zu sagen das Maultier) meiner Einbildungskraft den Fuß setzen, wie es für gut fand» (an Louise von François, 20. 10. 1885). Über «Angela Borgia»: «Was an der Borgia-novelle vielleicht merkwürdig ist und ihre Fehler und Tugenden konstituiert, ist die geradezu unglaubliche, bis zur Vision gehende, jedes Denkens und Rechnens bare Spontaneität ihrer Entstehung» (an Anna von Doß, 24. 1. 1892). Spontaneität, Impuls, Gemüt, Einbildungskraft, Vision, Natur, instinktiv, vegetativ, unbewußt sind Umschreibungen Meyers für jene Voraussetzung des dichterischen Schaffens. «Kräfte und Ideen überströmen mich», meldet er dem Verleger Haessel. «Es sind hier wirklich Kräfte im Spiel, die wir nicht berechnen können», versichert er Louise von François.

Vom Traum zur Gestalt aber ist der Weg nicht leicht und nicht kurz. Granada liegt in der Ferne. «Im Frühlicht verblichen meine Fündlein», sagt der Armbruster. Die Kluft zwischen Ideenbild und Ausführung erschreckt den Dichter. Aus plumpen Tastungen und willkürlichen Gedanken ersteht kein reines Kunstgebilde. Durch die Mißerfolge wird dem Armbruster der Mangel an handwerklicher Erfahrung und an Einsicht in die Gründe und Gesetze seiner Kunst bewußt. Er beschließt deshalb, «bei den Meistern zu lernen» – nicht anders als der Dichter, der, nach seinem Wort, das Unzulängliche in den Tod haßte. Paul Heyse, der Virtuose der Novelle, erregt seinen Lerneifer. «Dann hat mir Paul Heyse neueste Novelle in der ‚Rundschau‘ gezeigt», schreibt Meyer an Julius Rodenberg, den Herausgeber der Zeitschrift, «wie viel ich noch, ohne im Geringsten meine Eigentümlichkeit zu lassen, technisch zu tun habe.» «Phantasie und Empfindung werden bei mir bis in das Alter, wenn ich es erreiche, vorhalten, da ist mir nicht bange, aber ruhige Gestaltung, Kunstvollendung, da ist noch so viel, noch fast alles zu tun», bekennt der Dichter des Hutten, des Jürg Jenatsch und der ersten Novellen. «Mit klugem Witze», gleich den Bognern von Granada, hofft er dem Traum zur Wirklichkeit, zur Gestalt zu verhelfen.

Die «Gründe und Gesetze» seiner Kunst soll ein Vergleich zweier Fassungen erhellen, wie er dem Leser dank der historisch-kritischen Ausgabe nun möglich wird. Ich wähle die einleitenden Sätze aus dem «Jürg Jenatsch»¹. Der Erstdruck in der Zeitschrift «Die Literatur» 1874 bietet sie in folgender Form:

¹ Historisch-kritische Ausgabe, Band 10, hrg. von Alfred Zäch (S. 307 und S. 7).

«Ein junger Wanderer schritt über die kahle, von Felshäuptern umragte Höhe des Julierpasses im Lande Bünden. Die Steinwände brannten und schimmerten unter den senkrechten Strahlen der Mittagssonne. Zuweilen, wenn eine Gewitterwolke vorüberzog, schienen sie näher heranzutreten, schroff und unheimlich die Landschaft verengend, und die wenigen dazwischen hangenden Schneeflecke und Gletscherzungen leuchteten bald grell auf, bald verdunkelten sie sich. Nur das niedrige Geflatter der Steinlerche bewegte sich zwischen den nackten Blöcken, oder der scharfe Pfiff eines Murmeltiers durchdrang die Stille.»

Die endgültige Fassung lautet:

«Die Mittagssonne stand über der kahlen, von Felshäuptern umragten Höhe des Julierpasses im Lande Bünden. Die Steinwände brannten und schimmerten unter den stechenden senkrechten Strahlen. Zuweilen, wenn eine geballte Wetterwolke emporquoll und vorüberzog, schienen die Bergmauern näher heranzutreten und, die Landschaft verengend, schroff und unheimlich zusammenzurücken. Die wenigen zwischen den Felszacken herniederhangenden Schneeflecke und Gletscherzungen leuchteten bald grell auf, bald wichen sie zurück in grünliches Dunkel. Es drückte eine schwüle Stille, nur das niedrige Geflatter der Steinlerche regte sich zwischen den nackten Blöcken und von Zeit zu Zeit durchdrang der scharfe Pfiff eines Murmeltiers die Einöde.»

An Stelle des über den Julier schreitenden Wanderers steht gleich zu Beginn die Mittagssonne über dem Paß. Die Scheitelhöhe des Weges wird durch die des Gestirns betont. Ungehindert gleitet die Vorstellung weiter zu den Strahlen, die nun nicht nur senkrecht, sondern auch stehend genannt werden, was wiederum weiterweist auf die vorüberziehenden Wetterwolken. Wetterwolke ersetzt, sachlich richtiger, die Gewitterwolke, und ihre Form wird genauer umschrieben: «wenn eine geballte Wetterwolke emporquoll und vorüberzog». Das folgende gestaltlose «sie», in der Beziehung auf die Steinwände nicht mehr ganz deutlich, wird durch den Ausdruck «Bergmauern» versinnlicht. Steinwände und Bergmauern wären nicht vertauschbar: der Klang der Worte malt die Veränderung ins Düsterdrohende. Eine Veränderung, die überdies durch die härtere Satzform betont erscheint. Von den Steinwänden hieß es: «... schienen sie näher heranzutreten, schroff und unheimlich die Landschaft verengend»; jetzt lautet der Satz: «... schienen die Bergmauern näher heranzutreten und, die Landschaft verengend, schroff und unheimlich zusammenzurücken». Der erste Text läßt die Schneeflecke und Gletscherzungen «dazwischen» hangen, der endgültige Wortlaut läßt sie «zwischen den Felszacken herniederhangen», und sie «verdunkeln sich» nicht bloß, sondern «wichen zurück in grünliches Dunkel». Neu eingefügt ist der Satz «Es drückte eine schwüle Stille», der das Auszusagende im Klang nachbildet. Das Geflatter der Steinlerche «bewegt» sich nicht mehr, es «regt» sich zwischen den Blöcken, und der Pfiff des Murmeltiers durchdringt jetzt nicht die bereits erwähnte Stille, sondern «von

Zeit zu Zeit ... die Einöde». Die bedeutendste Umbildung aber besteht darin, daß der allzu unvermittelt eingeführte junge Wanderer erst an späterer Stelle erscheint, einbezogen in eine großgeschauten Steigerung der auftretenden Figuren: Vogel und Murmeltier, Hund, Hirt und Herde, weidende Pferde, der Wanderer Heinrich Waser, der alte Knecht Lucas, Pompejus und Lucretia Planta. Zugleich sieht sich der Leser bewußt und doch unmerklich in das Zeitgeschehen geleitet: Geschichtslosigkeit der Natur, Urzeitlichkeit des Schafhirten, die römischen Säulen auf der Paßhöhe, auf eine nähere Vergangenheit anspielende Ausdrücke wie Fell-eisen, Ratsdegen, fünfthalb Fuß, bis nicht der Dichter, sondern eine seiner Figuren, der Zürcher Amtsschreiber Waser, den Zeitpunkt fixiert: «Sind wir im finstern Mittelalter oder zu Anfang unseres gebildeten sieb-zehnten Jahrhunderts?»

Aus der Umgestaltung wird deutlich, worauf Meyer zielt. Sein Verfahren entspricht dem, was die Schwester Betsy «Gürtung der Phantasie» nannte. Durch geeignete Wortwahl, durch ungehinderten Ablauf der Vorstellungen, durch Beachtung der großen Linien sucht er den Ideen und Schemen, die ihn bedrängen, körperliche Schwere zu geben. Was er in der «Angela Borgia» von Ariost sagt, gilt für ihn selber: «Ihn aber schauderte vor dem Verharren in solcher gestaltlosen Tiefe. Alles, was er dachte und fühlte, was ihn erschreckte 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.»

Das Wort Chirons im «Faust», den Poeten binde keine Zeit, durfte Conrad Ferdinand Meyer nicht leiten. Er war genötigt, die schweifenden Ideenbilder in Zeit und Raum festzuheften. Der Historismus des Zeitalters kam ihm scheinbar entgegen, brachte aber zugleich das ihn im tiefsten schmerzende Mißverständnis, daß man die Bedeutung von Stoff und Form verwechselte. Der geschichtliche Stoff war für ihn keine Stütze, seine Wahl entsprang nicht einem Anlehnungsbedürfnis, sondern sie war ein dichterisches Müssen, noch mehr: eine Lebensnotwendigkeit. Ergreifend ist die Frage des greisen Dichters, als ihn wie in der Jugend nochmals der Wirbelsturm der Wahngeister überwältigte: «In welcher Zeit, in welchem Jahrhundert leben wir eigentlich?» Wie sehr das Geschichtliche jedoch nur Mittel ist, zeigt, außer den Beteuerungen des Dichters und seiner Schwester, die Tatsache, daß Schauplatz und Zeitraum für einige der Novellen nicht von Anfang an festgelegt sind. Die «Hochzeit des Mönchs» wandert vom Papstpalast zu Avignon über Nürnberg nach Padua, und die «Richterin» wird von Corsica als norman-

nische Herzogin nach Enna in Sizilien und schließlich nach Graubünden und in die Zeit Karls des Großen versetzt.

Während das Wesen und die Führung der Gestalten, ungeachtet der Maske des Historischen, das Werk der dichterischen Einbildungskraft sind, hat Meyer das Beiläufige mit Sorgfalt der Welt der Gegebenheiten angepaßt oder entnommen, wobei er sich der Hilfe gelehrter Freunde wie Johann Rudolf Rahn und Georg von Wyß versicherte. Die Einzelzüge vollziehen das Festheften an Ort und Stunde. Mit dem Beiwerk wird der Rahmen und wird die Bühne gezimmert; denn die Neigung des Dichters zu diesem Festheften äußert sich auch darin, daß er die Handlung nicht frei fluten und strömen läßt, sondern sie in Szenen staut und bannt.

Fixieren heißt zugleich objektivieren. «Die Neigung zum Rahmen», gesteht Meyer dem Dichter Heyse, «ist bei mir ganz instinctiv. Ich halte mir den Gegenstand gerne vom Leibe.» Sofort meldet sich jedoch seine Scheu vor Enthüllung, und er fährt, sich verbessernd, fort: «... oder richtiger gerne so weit als möglich vom Auge». Vom Leibe halten und vom Auge halten bedeutet etwas durchaus Verschiedenes: das erste weist auf instinktive Abwehr, das zweite auf kritische Betrachtung. In dem Drang nach Abstand von der eigenen Person wird die Doppelheit des Schaffensvorganges, werden das Unbewußte und das Bewußte, Traum und Wachheit, spürbar. Und wenn der Dichter mit hellen, hellgewaschenen, erfrischten Augen – ein Bild, das häufig wiederkehrt – sein Werk nochmals zu betrachten wünscht, so waltet auch hier diese Doppelheit. Es handelt sich um eine Re-vision im üblichen und im tiefsten Sinne! Durch zeitlichen Abstand befreit sich der Dichter aus der traumartigen Befangenheit seines Bildens und vermag er dem eigenen Schaffen mit wachem Urteil (mit hellem Auge) zu begegnen; das Liegenlassen aber begünstigt ein weiteres Mal den Traum, die Intuition, die Vision. «Die Poesie», erklärt Meyer, «ist in letzter Linie eine Machtfrage und die Machtfrage ist eine Zeitfrage: nach dem ersten Entwurfe muß man ein paar Monate die Natur wirken lassen¹, die tut das Beste.»

Wir müssen uns von der vereinfachenden Vorstellung lösen, auf die Inspiration folge die bewußte Ausarbeitung. Der Vorgang des Schaffens ist verwickelter, geheimnisvoller. Wie nach Kleists Aufsatz «Über die

¹ Folgende Beifügung hat Meyer in dem Brief an Otto Brahm vom 5. Februar 1883 geschrieben: «das Unbewußte – um kürzlicher ein Modewort zu gebrauchen». Im Gespräch mit Anna von Doß am 18. Mai 1887 erscheint jedoch der Ausdruck aufs neue: «jenes Unbewußte, das immer das Beste von allem ist» (Anna von Doß, Briefe über Conrad Ferdinand Meyer, hrg. von Hans Zeller, Benteli-Pressen Bern 1960/61).

allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» die Idee sich während des Sprechens einstellen kann, vermag die Inspiration noch während der kunstgerechten Behandlung eines Stoffes entscheidend einzugreifen. Alle Kräfte stehen zum Einsatz bereit. In solchem Sinn fordert Morone den Feldherrn Pescara zum schöpferischen Tun auf: «Du rufst alle Seiten und Eigenschaften deines Wesens unter die Waffen: Geduld und Entschluß, Begeisterung und Berechnung, Arglist und große Gesinnung. Kein Teilchen von dir wird müßig gehen.»

Das Gerüst von Zeit und Raum, der geschichtliche Stoff, die Szene, das Kostüm, das Dekorative, der genaue Einzelzug – dieses ganze Instrumentarium, das der Dichter aufbietet, um das Schweifende zu stellen, das Bedrohliche zu bannen, wird erst wirksam durch das *Wort*. Wie bei der Zauberformel eine Anwendung aufs Geratewohl nicht zum Ziele führt, so verlangt das dichterische Wort, wenn es treffen und damit bannen soll, Behutsamkeit und Sorgfalt. Der Wahl, dem Klang, dem Gewicht, der Stellung des Wortes mißt daher der Dichter höchste Bedeutung zu. Seinem Verleger Haessel, der dafür keine Witterung besaß, versicherte Meyer: «Schlagen Sie sich doch aus dem Kopfe, daß ich mich mit den Änderungen quäle, im Gegenteil, es ist für mich ein Genuß, immer wieder den vollendeteren Ausdruck zu suchen.» Und nochmals, bei der Vollendung der «Angela Borgia»: «Es ist eine schwere aber durchaus nicht ‚saure‘ – wie Sie meinen – sondern im Gegenteil – eine süße Arbeit.»

Nie war seine Abwehr gereizter, als wenn man dieses Verantwortungsbewußtsein, das für ihn Lebenserfüllung bedeutete, als artistisch bezeichnete. Dies mußte Eugène Rambert erfahren. «Il est surtout artiste», hatte Rambert von Conrad Ferdinand Meyer behauptet, «et son beau talent reçoit un relief particulier d'un travail assidu soutenu par une haute culture. Son atelier est bien outillé, bien pourvu surtout de limes, grandes et petites ... Ferdinand Meyer est un écrivain qui s'entend à ciseler son style.» Der Dichter quittiert die Charakteristik mit einem recht ungeschliffenen Ausdruck: «Cet imbécile de Rambert», schreibt er dem Neuenburger Freund Felix Bovet, «m'appelle un homme de ‚haute culture‘», und nicht weniger ärgert er sich über die «limes, grandes et petites», die großen und kleinen Feilen. «Au contraire», betont er, «je n'écris que toutes les fois qu'un fait moral me frappe ou même m'a ébranlé, sans doute en effaçant dans l'œuvre d'art, tout ce qui pourrait être trop individuel.» Um so mehr mag ihn ein Urteil erfreut haben, wie es Paul Wislicenus schon 1873 abgegeben hatte: «C.F. Meyer ist ein ganzer Dichter, ein denkender und empfindender zugleich.»

Wachheit und Traum haben an dem Werk teil, und so sehen wir uns auf jenes Oxymoron zurückgewiesen, in welchem wir das geheimnisvolle Doppelwirken angedeutet glaubten. Der «wache Traum» ist nicht auf das Gedicht «In der Sestina» eingeschränkt. In einem Werk, durch das der Traum, dunkel und hell, schwer und leicht, als Warnung und als Lockung, unzählige Male zieht, wird zu diesem nicht selten sein Gegenspiel, das Wachen oder Denken, treten. «Wachend und träumend» steht dann für ein inneres Erfülltsein, der «wache Traum» für schlafwandlerische Unbesorgtheit. Ein Gegenbild zu dem «wachen Traum» Michelangelos aber enthält die Erzählung «Das Leiden eines Knaben». Es ist jener Maler, welcher den Namen Mouton trägt und ihn mit seinem Pudel teilt und welcher der Verwahrlosung anheimfällt. Von ihm wird gesagt, daß er «in genialer Dumpfheit» eine Zeichnung auf das Blatt «hinträume».

Der «*wache Traum*» ist keine Prägung Meyers. Wir entdecken ihn in Schillers «Don Carlos», in Lessings «Nathan», in Wielands «Oberon». Der Sinn ist indes ein anderer, geringerer: Verwirrung der Lebensgesetze, Schlafwandel, Vorspiegelung, Selbsttäuschung, bestenfalls Macht der Einbildungskraft. Und wenn Shakespeare Wachen mit Traum und Schlaf sich mischen und verwechseln läßt, dann ist das Rätsel des Lebens angesprochen oder die Liebe, die, schöpferisch und zerstörerisch, alle Widersprüche in sich vereinigt: «Stets wacher Schlaf ... verständige Raserei ...» Überraschend nahe kommt der Fassung Meyers hingegen eine Stelle aus der Schriftwelt des Altertums, ohne sich freilich mit ihr zu treffen: bei Plutarch werden die poetischen Phantasien (αἱ ποιητικαὶ φαντασίαι) wegen ihrer Bildhaftigkeit (διὰ τὴν ἐνάργειαν) «Träume der Wachenden» (ἐγρηγορότων ἐνύπνια) genannt¹. Der Grundzug der Zeugungskraft fehlt dem griechischen Gleichnis, ein Grundzug, welcher das Oxymoron Meyers daher weit eher in die Nähe eines Begriffs von Henri Bergson stellt, der «fonction fabulatrice», an der Intelligenz und Instinkt beteiligt sind.

Das Gewicht der Bedeutung, das dem «wachen Traum» in dem Michelangelo-Gedicht Meyers eigen ist, scheint unvergleichlich zu sein. Gerade darum aber meldet sich das Bedenken, wir könnten den Ausdruck überanstrengt haben. Sind wir nicht der Versuchung erlegen, die Antithese, die in ihm waltet, zu überschärfen und den Bezug auf das Schöpferische zu überspannen? Auf diese Fragen gibt ein Werkstattgespräch die Antwort.

Ein Gespräch, wie es sich zwischen Goethe und Schiller entwickelte, war dem Zürcher Dichter versagt, obwohl das große Gegenüber nicht

¹ Ἐρωτικός (Amatorius) 2, 759c (Ausgabe von Wytttenbach); vgl. Lessing, Laokoon, Kapitel 14, Anmerkung 2.

fehlte. Aber der Verkehr zwischen Keller und Meyer gedieh kaum über Respektsbezeugungen hinaus. Hingegen sollte sich ein Werkstattgespräch mit einem zwanzig Jahre jüngeren Mann anbahnen, dem Verfasser von «Pro und Epi und Extra», wie Meyer sich gegenüber Keller launig ausdrückt. Carl Spitteler trat mit kecken Fragen an den Meister heran. Auf die erste Bitte, ein Urteil über die «Extramundana» abzugeben, erklärt sich Meyer, betroffen von den ungewöhnlichen Wegen der ungewöhnlichen Begabung, als «incompetent», und auch späterhin betont er, an seiner «höchst wohlwollenden, aber strengen Neutralität» festhalten zu wollen. Die nächsten Fragen Spittelers beziehen sich auf das Handwerk des Epikers: «Gerne würde ich Ihre Ansicht von den epischen Versmaßen kennen» – und er legt eine ganze Liste vor. Meyer entgegnet mit einer Einladung nach Kilchberg und dem einzigen Satz: «Mit Ihren Metra-Fragen haben Sie mich lachen machen: ich bin der reinste Naturalist.» Die unerwartete Bezeichnung verrät, wie Meyer jeweils *die* Seite seines Wesens hervorkehrt, die der Partner an ihm zu übersehen scheint. Spitteler läßt sich durch die Abfertigung nicht entmutigen. Zwei Jahre später rührt er an Wesentliches: an Meyers Verhältnis zur Geschichte. Dieser hatte erfahren müssen, welch törichten Urteilen seine Dichtung ausgesetzt war, indem man sie für Poetisierung der Geschichte hielt. Nun darf er vernehmen, wie der eigenwillige Vertreter eines neuen Geschlechtes Stoff und Form in ihrer Bedeutung zu würdigen wußte. Da sich aber mit der Genugtuung die Sorge verband, auch Spitteler möchte der Bewußtheit seines Gestaltens, dem Wachsein mehr als dem Traum den Vorrang einräumen, entschließt er sich zu einem ausführlicheren Bekenntnis: «Ihre Frage ist leicht beantwortet. Ohne System, instinctiv, liegen bei mir immer fünf bis zehn Jahre zwischen Composition und historischer Lektüre ... Aus diesem Wüste arbeitet sich dann von selbst im Laufe der Jahre irgend ein Novellchen heraus ... Stoffe habe ich nie gesucht noch je sogenannte ‚Vorstudien‘ gemacht.» Der nächste Schritt Spittelers ist keine Frage an Meyer, sondern eine an die Öffentlichkeit gerichtete Charakteristik des Dichters, erschienen zu Weihnachten 1885 in der «Schweizer Grenzpost».

«Das Auffallendste an Meyers Kompositionsstil», schreibt Spitteler, «ist die beispiellose Bewußtheit des Schaffens. Da ist kein Motiv, das nicht seinen bestimmten, genauen Zweck hätte ..., und jede Einzelheit bedeutet mehr als sie selbst, nämlich zugleich ein Mittel ...»

Das Unbewußte gilt in der neuesten Poetik für das spezifisch Poetische ... Die Methode Meyers scheint nun diesem Grundsatz schnurstracks entgegenzuarbeiten; und in der Tat fehlt es an Kritikern nicht, welche sich durch ihre ästhetische Dogmatik verleiten lassen, die verstandesrichtige Arbeit unseres Autors für das Symptom eines Mangels an Unmittelbarkeit

anzusehen. Hierin aber täuschen sie sich durchaus. Meyer nämlich konzipiert ebenfalls in jenem Sinn ‚unbewußt‘, daß die plötzliche innere Vision seine Arbeit beherrscht.

Aber zufolge seiner durch Dichten und Trachten, Denken, Deuten, Schauen und Sichten, Lernen und Leiden durchfurchten Innenwelt entstehen jetzt in ihm die Visionen in solcher Menge, daß es ihm erlaubt ist, unter den vorhandenen die passendsten zu wählen, und in solcher Spontaneität, daß er hoffen darf, die zur Ergänzung nötigen werden sich seinerzeit ob der Arbeit einstellen.

Ähnlich rechnen alle Meister der Form ... Jeder wahrhaft schöpferische Mensch ... verfügt über einen unendlichen Überschuß latenter Bilder und Bilderkeime, welche nur auf den Anlaß warten hervorzutreten; der Anlaß aber ist die Arbeit. Energie des Willens ist dabei keine zu unterschätzende Macht, weil sie den Brunnen aus dem Felsen schlägt, und diese Macht besitzt Meyer in erstaunlichem Grade.

Damit glaube ich den Hauptschlüssel zum Verständnis unseres Meisters gefunden zu haben.»

Conrad Ferdinand Meyer ist überrascht wie einer, der sich im Innersten getroffen fühlt, auch wenn er seine Überraschung zunächst hinter der förmlichen Einleitung verbirgt: «Gehrtester Herr, freundlichen Dank für Ihr Christkindchen.» Darauf folgt aber gleich das Geständnis: «Sie glauben mir ohne Beteuerung, daß ich Ihren Artikel *aufmerksam* gelesen habe. Ich glaube: er enthält viel Wahres, einiges frappant Wahre.» Dann, sich gleichsam von dem Schock erholend, lenkt er verbindlich ins Allgemeine: «Er ist mir auch wertvoll als Ausdruck der gebildeten öffentlichen Meinung in der Schweiz. Einiges habe ich da zum ersten Male erfahren und bin dafür dankbar.» Aber es ist ihm doch nicht möglich, es bei diesen Allgemeinheiten bewenden zu lassen. Er fühlt sich zu sehr dem Brennpiegel ausgesetzt und fügt nun ein Bekenntnis hinzu, das jenem «wachen Traum» in dem Michelangelo-Gedicht an Gehalt ebenbürtig erscheint. «Wenn ich auch ein bißchen meine Meinung sagen darf», fährt er fort, «so finde ich: ein starker Faktor meiner *Sachen* ist die Länge der Zeit (3, 5, 10 Jahre), während welcher meine bildende Kraft sich mit *denselben* beschäftigt, ganz mühelos, aber unablässig: vegetativ sozusagen aber doch mit latentem Verstande, durchaus zweckmäßig. Bildet die Natur im Großen nicht auch instinctiv-teleologisch?» Meyer beansprucht für die Art, wie das Schöpferische waltet, Allgemeingültigkeit. Instinktiv-teleologisch ist das Schaffen des Dichters und das Schaffen der Natur. Und jetzt findet Meyer, in einer jener plötzlichen Inspirationen, für das Rätsel dieses Schöpferischen die sprachliche Formel. Nicht in der Sprache, in der er dichtet, sondern in einem zwar vertrauten, aber doch Abstand gewährenden Idiom. Im Französischen kommt ihm ein Wort entgegen, das in sich die Zweiseitigkeit, die doch eine Einheit ist, enthält und aufhebt – das Wort «*songer*». Auf nichts zielend, sagt es soviel wie *s'abandonner à ses rêveries*, sinnen, träumen; sich mit einem Gegenstand verbindend, wandelt

sich seine Bedeutung in avoir une intention, faire attention, considérer, réfléchir, penser, beabsichtigen, bedenken, denken. «Elle songe», sagt Meyer von der schöpferischen Natur: sie sinnt, sie träumt. Der Satz ist jedoch nur scheinbar abgeschlossen. An Stelle eines Punktes folgt ein Gedankenstrich und diesem die zuerst vorenthaltene Ergänzung: «à tout» – «Elle songe – à tout». Dadurch aber wird der Inhalt des Wortes «songer» einer Verwandlung unterworfen: aus dem *Träumen* wird ein *Denken!* «Elle songe à tout» heißt nun soviel wie: sie bedenkt alles, sie denkt an alles. Michelangelos «wacher Traum» findet seine theoretische Auslegung.

Mit dem nächsten Satz droht Meyer, in rasch aufsteigendem, heftigem Widerspruch, das Gesagte wieder aufzuheben: «Doch das sieht wie Philosophie, das mag ich nicht, das stört, das schwächt.» Die Abwehr hat nicht den Sinn einer Verleugnung. Sie entstammt dem Empfinden, zu weit gegangen zu sein, an etwas Verbotenes gerührt zu haben. «C'est le Rameau d'or de Virgile que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'est conduit par la Fatalité» (Es ist der goldene Zweig Virgils, den niemand auffinden noch brechen darf, er sei denn vom Schicksal geleitet), schrieb Poussin in seinem Todesjahr, nachdem er das Wesen der Malerei zu bestimmen versucht hatte.

Der Unmut Meyers über die Auslieferung eines Geheimnisses wendet sich schließlich gegen den Briefempfänger, der ihn dazu verführt hat: «Wissen Sie, lieber Herr, daß Sie mir meine ‚Manier‘ ein bißchen verleiden? ... Ich hätte wohl Lust, etwas Neues zu versuchen.» –

Aus Traum und Wachheit, aus der energischen Gürtung einer gefährlich schweifenden Phantasie ist ein Werk entstanden, von dessen Urheber Albert Steffen sagen konnte, er sei «der besonnenste und abgeklärteste Dichter der Schweiz». Besonnenheit und Abgeklärtheit waren dem Dichter nicht in die Wiege gelegt. Wenn sie die hohen Ordenszeichen seines Schaffens geworden sind, dann hat ein schwerer Weg der Irrfahrt und Mühsal zu ihnen geführt. Der Dulder Odysseus und der arbeitsbeladene Herakles waren Lieblingsgestalten des Dichters. «Ein irrender Odysseus bin ich ja» – so stellt sich Hutten gleich im ersten Gedicht vor, und die «Odyssee» begleitete den Dichter auf dem ganzen Lebensgang. Die Gestalt des Herakles machte ihm Schillers Gedicht «Das Ideal und das Leben» teuer. «Es sind in dem Gedichte», sagte er der Schwester, «Stellen von überwältigender Schönheit. Dieser in seiner starken Geduld alles überwindende Herkules ist herrlich:

Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten ...

Welch ein Bild! Siehst du es nicht vor dir: diese gebeugten, willigen Schultern? Und der Schluß! Schwebt man nicht mit ihm aufwärts?

... und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt!»

Wie Geduld, Tragkraft, Selbsterziehung aus dem schweren Traumbild widerstreitender Mächte ein reines dichterisches Werk zu bilden vermochten, erfüllt uns mit Erschütterung und Bewunderung. Das Wort von der «Moral der Form», heute gern getauscht und erörtert, ist in der Erscheinung des zürcherischen Dichters, dem wir diese Stunde widmeten, Wahrheit geworden.

Der «wache Traum» gibt uns noch eine letzte Frage auf. Gilt er auch heute als Sinnbild für das Geheimnis des Schöpferischen? Wir kennen zwar die Einzelmächte, handhaben sie oder werden von ihnen gehandhabt. Aber sind wir vermögend oder willens, sie zu jener Einheit zu nötigen, aus der die Gestalt erstet? Wenn der grüne Heinrich «mit eingeschlummerter Seele, aber großem Scharfsinn» an seiner «kolossalen Kritzelei» arbeitet, treten Instinkt und Intelligenz, Wachheit und Traum auseinander. Mit frohem Grausen, von Ismen geschüttelt, halten wir die Stücke in der Hand, überredet oder überzeugt, daß, wie im Imperium der Technik, auch im Reich der Kunst durch Zertrümmerung ungeahnte Kräfte entbunden werden.

Conrad Ferdinand Meyers Wort vom «wachen Traum» aber sei durch eine einzige Probe bestätigt. Es ist ein Dichter, den wir zum Anwalt wählen. Nach der Art seines Schaffens befragt, antwortete dieser: «Hier treten nun die mannigfaltigen Bezüge ein zwischen dem Bewußten und Unbewußten; denke man sich ein musikalisches Talent, das eine bedeutende Partitur aufstellen soll: Bewußtsein und Bewußtlosigkeit werden sich verhalten wie Zettel und Einschlag, ein Gleichnis, das ich so gerne brauche.» Die Sätze beziehen sich auf die Frage nach der Entstehung des «Faust» und stammen aus dem letzten Brief Goethes, geschrieben am 17. März 1832, fünf Tage vor dem Tod.

Neunundzwanzigster Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft

1. Januar bis 31. Dezember 1960

Im Berichtsjahr hat das Erscheinen der Conrad Ferdinand Meyer-Ausgabe eine Unterbrechung erfahren. Band 12 (Novellen II: Die Leiden eines Knaben, Die Hochzeit des Mönchs, Die Richterin), den Prof. Alfred Zäch betreut, kann infolge einer langwierigen Erkrankung des Herausgebers erst gegen den Sommer 1961 erscheinen. Die Volksausgabe, die den Text von Meyers Werken in sieben Bänden darbietet, wird programmgemäß vom Herbst 1961 an herauskommen und gleichzeitig mit der wissenschaftlichen Ausgabe abgeschlossen sein.

Am Sonntag, den 23. Oktober 1960, fand im Zürcher Rathaus das Herbstbott statt. Prof. Dr. Lothar Kempfer, Gymnasiallehrer in Winterthur, hielt den Festvortrag über «Das Geheimnis des Schöpferischen im Wort Conrad Ferdinand Meyers». Wie in jedem Jahre umrahmten die Darbietungen eines Quartetts den Vortrag.

Auf das Jahresende wurde den Mitgliedern der Gesellschaft ein vom Benteli-Verlag, Bern, bibliophil ausgestattetes Bändchen überreicht, das die Briefe der Anna von Doß über Conrad Ferdinand Meyer enthält und von Dr. Hans Zeller herausgegeben ist.

Die Werbeaktion, die sich infolge eines merklichen Rückgangs der Mitgliederzahl als notwendig erwiesen hatte, führte der Gesellschaft im Berichtsjahr 45 neue Mitglieder zu, erhöhte also den Gesamtbestand um etwa den sechsten Teil. Im Anschluß an diesen Zuwachs wurde die Erstellung eines neuen Mitgliederverzeichnisses beschlossen, das 1961 erscheint.

Die Gesellschaft verlor im Berichtsjahr eines ihrer Gründungsmitglieder, Herrn Prof. Dr. Fritz Hunziker, der als zweiter Rechnungsrevisor gematet hatte. An seine Stelle wurde Prof. Dr. Walter Clauß gewählt.

Der Vorstand der Gesellschaft setzt sich wie folgt zusammen:

Ständerat Dr. Ernst Vaterlaus (Präsident)
Generaldirektor Felix W. Schultheß (Quästor)
Dr. Hanno Helbling (Aktuar)
Stadtpräsident Dr. Emil Landolt
Prof. Dr. Ludwig Forrer
Prof. Dr. Alfred Zäch
Dr. Verena Bodmer-Gefßner

Die Betriebsrechnung 1960 zeigt folgendes Bild:

Einnahmen	Fr. 6 970.05
Saldo vom Vorjahr	Fr. 2 663.80
	<hr/>
	Fr. 9 633.85
Ausgaben	Fr. 7 039.90
Aktivsaldo	Fr. 2 593.05

Von Kanton und Stadt Zürich wurden der Gesellschaft für das Jahr 1960 wiederum Beiträge von je Fr. 400.- zugesprochen. Den Spendern sei der beste Dank ausgesprochen.

Verzeichnis der Reden,

die im Schoße der Gottfried Keller-Gesellschaft gehalten wurden

- 1932: Prof. Dr. Fritz Hunziker, «Gottfried Keller und Zürich»
1933: Dr. Eduard Korrodi, «Gottfried Keller im Wandel der Generationen»
(1934: Prof. Dr. Max Zollinger, «Gottfried Keller als Erzieher»
(1935: Dr. Oskar Wettstein, «Gottfried Kellers politisches Credo»
1936: Prof. Dr. Paul Schaffner, «Gottfried Keller als Maler»
(1937: Prof. Dr. Emil Staiger, «Gottfried Keller und die Romantik»
1938: Prof. Dr. Carl Helbling, «Gottfried Keller in seinen Briefen»
1939: Prof. Dr. Walter Muschg, «Gottfried Keller und Jeremias Gotthelf»
(1940: Prof. Dr. Robert Faesi, «Gottfried Keller und die Frauen»
(1941: Prof. Dr. Wilhelm Altwegg, «Gottfried Kellers Verskunst»
1942: Prof. Dr. Karl G. Schmid, «Gottfried Keller und die Jugend»
1943: Prof. Dr. Hans Corrodi, «Gottfried Keller und Othmar Schoeck»
1944: Dr. Kurt Ehrlich, «Gottfried Keller und das Recht»
1945: Dr. Fritz Buri, «Erlösung bei Gottfried Keller und Carl Spitteler»
1946: Prof. Dr. Charly Clerc, «Le Poète de la Cité»
1947: Prof. Dr. Hans Barth, «Ludwig Feuerbach»
(1948: Dr. Erwin Ackerknecht, «Der grüne Heinrich, ein Buch der
Menschenkenntnis»
(1949: Prof. Dr. Max Wehrli, «Die Züricher Novellen»
1950: Prof. Dr. Gotthard Jedlicka, «Die ossianische Landschaft»
1951: Dr. Werner Weber, «Freundschaften Gottfried Kellers»
1952: Dr. Gottlieb Heinrich Heer, «Gottfried Kellers Anteil an der
Schweizer Polenhilfe 1863/64»
1953: Prof. Dr. Fritz Ernst, «Gottfried Kellers Ruhm»
1955: Prof. Dr. Alfred Zäch, «Ironie in der Dichtung C. F. Meyers»
1956: Dr. Werner Bachmann, «C. F. Meyer als Deuter der Landschaft
Graubündens»
1957: Prof. Dr. Ernst Merian-Genast, «Die Kunst der Komposition in C. F. Meyers
Novellen»
1958: Prof. Dr. Werner Kohlschmidt, «C. F. Meyer und die Reformation»
1959: P.-D. Dr. Beda Allemann, «Gottfried Keller und das Skurrile, eine Grenzbe-
stimmung seines Humors»
1960: Prof. Dr. Lothar Kempter, «Das Geheimnis des Schöpferischen im Wort Con-
rad Ferdinand Meyers»

