



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Teutenberg, Adolf: Konrad Ferdinand Meyer, der Novellist

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Konrad Ferdinand Meyer, der Novellist

Von Adolf Tentenberg in Weimar



an könnte den neuzeitlichen Meister der historischen Novelle, der Konrad Ferdinand Meyer in glänzendstem Alleinsein auch heute noch ist, den Dichter der Gebildeten nennen. Denn der Vollgenuß seiner novellistischen Werke setzt ein nicht gewöhnliches Maß von Bildung voraus. Bildung nicht im Sinne aufgespeicherter Vielwisserei — die besaß der Dichter, der die vorgezeichnete Gedankenbahn eines akademischen Studiums niemals folgerecht durchlaufen lernte, wohl selber nicht. Vielmehr Bildung als Menschenkenntnis, Bildung als Stilgefühl, Bildung als psychologische Sinnesschärfe, Bildung als Wahrnehmungsvermögen für sprachliche Reize, mit einem Wort: Bildung als Besitz an künstlerischer Kultur. Dem so Gebildeten hat Meyer viel zu sagen. Er ist die stille Freude des Liebhabers von vornehmem Geschmack, dem die holde Kunst der Andeutung und der knappkonzentrierten Gestaltung über die der breitspurigen Bezeichnung und der subjektiven Gefühlsexplosionen geht. Er ist das leise Entzücken des unblasierten literarischen Feinschmeckers, der das Gebild aus Dichtershand „mit den feinen Fingerspitzen des Kunstgefühls zu betasten“ liebt. Er ist der gute alte Freund des durchbildeten Weltmannes, der gern mit sehr distinguierten Leuten zu tun hat. Er ist der gern aufgesuchte Umgang des religiösen Menschen, dem aus schmerzvoller Weltkenntnis die erlösende Resignation erwuchs und der „mit der höchsten Gerechtigkeit einer vollkommenen Menschenkenntnis“ alle Dinge zu wägen bestrebt ist. Für das breite Publikum dagegen ist Meyer ein Schwerverständlicher und Schwerverdaulicher. Er kocht ihm nicht die breiten Bettelsuppen, die seinen Magen lezen. Er kitzelt die Nerven nicht durch schwüle Crotik. Er hat es nicht mit Gegenwartsmenschen und Tagesfragen. Dazu der lästige Geschwindschritt der Darstellung, die mit wenigen, aber allerdings gewählten Worten innerste Seelenvorgänge entschleierte und große Tableaus aufrollt, nie behaglich ausruht oder ausruhen läßt und immer ins Große stilisiert. Und zuletzt die Schwierigkeiten der „Rahmenerzählung“, das heißt die Zumutung, auf Erzählung und Erzähler zugleich zu achten und auch die Zuhörer des Erzählers nicht aus dem Auge zu verlieren . . . Das ist zuviel für den Durchschnittsleser, der nicht auf künstlerischen Feingenuß, sondern auf grobsinnliche

Reize oder auf leichte Unterhaltung eingestellt ist. Meyer ist kein Poet für die Masse. Er erwartet von ihr auch kein Verständnis. Er spricht es lächelnd aus, daß „ganze Bevölkerungen“ seine Novelle „Der Schuß von der Kanzel“ gelesen haben — „natürlich ohne sie zu verstehen“. Er weiß es von seinen Sachen, wie Goethe es von den seinigen mußte: daß sie nicht populär werden können.

Die dem Novellisten Konrad Ferdinand Meyer eigene Formvollendung hängt nicht zuletzt mit seinem späten Erwachen zusammen: der Dichter war bereits ein stattlicher Bierziger, als er mit seinem ersten größeren und durchschlagenden Werk hervortrat. Ein einzig dastehender Fall von Spätreise. Wie aber spätreisende Früchte oft die geratensten sind, so war gleich dem ersten Kinde der Meyerschen Muse eine äußere und innere Vollkommenheit und Ausgetragenheit zu eigen, die es von den Wildlingen sonstiger poetischer Erstgeburten vorteilhaft unterschied. Das machte: die Zeit des Tragens und stillen Ausreisens war bei Meyer gleichzeitig eine Zeit notgedrungener Schweigsamkeit. Er tat den Dichtermund nicht auf, solange er noch nicht den vollen, starken Ton in sich erklingen hörte, der mit Naturgewalt sich auf die Lippe drängt — und so trat er als ein Vollendeter auf den Plan, als seine Stunde endlich gekommen war.

Aber die vollendet geprägte Form der Meyerschen Novellen hat — sein angeborenes Dichtertalent, das dabei natürlich stets das Entscheidende ist, beiseite gelassen — hierneben noch eine besondere Ursache. Der Dichter verfügt über einen eminenten Kunstverstand und überläßt diesem bei seinem Schaffen die Führung. Daher die Eigentümlichkeiten seiner so überaus starken Stilisierung: die epigrammatische, mehr andeutende als ausmalende Kürze in der Dialogisierung und Charakterisierung, ja selbst in der Natur- und Zustandsschilderung; der strenge und energische Aufbau in der Komposition; das geistvolle Spiel mit symbolistischer Parallelisierung; die Vorliebe für die sogenannte Rahmenerzählung, die die Begebenheit, anstatt sie selbst vorzutragen, einer historischen oder beliebig erfundenen Person in den Mund legt und den Leser so vor zweierlei Tableaus stellt, das der Novelle und das des Zuhörerkreises — alles Eigentümlichkeiten, die man Meyer wohl als „künstlich zubereitete Wirkungen“, als „Manier“ und „Artiferei“ vorgeworfen hat. Worauf dann der Meister, der wohl wußte, daß seine Art von Kunstschaffen an seine reflexive Aber gebunden war, mit gutem Recht antwortete: diese Stilisierungskünste mußten ihm wohl „im Blute stecken“ und seien daher „ganz instinktiv“. — Außer dem Kunstverstand, der sich im Durchdenken des komplizierten Werkes, also vor der eigentlichen Gestaltung, bei Meyer tätig erweist — er „zerdenkt“ sich fast an seinen Stoffen —, ist die Formvollendung seiner Werke aber auch der treu-geübten poetischen Kleinarbeit zuzuschreiben, der er sich nach der Herausstellung der Dichtung mit beharrlichem Eifer hingibt. Wie bei Heine, so spielt auch in Meyers Kunstschaffen die Überfeilung des Werkes eine bedeutende Rolle. Eine

so bedeutende Rolle, daß das Überarbeiten oft ein völliges Umarbeiten wird. „Seine Liebe zur Vollendung“ nennt der Dichter das: es ist ihm „ein Genuß, immer wieder den vollendeteren Ausdruck zu suchen“.

Das eigentlich Persönliche und menschlich Große liegt in der Gehaltsbeschaffenheit der Novellen Meyers. Zwar sie sind nicht unmittelbare Erlebnis schilderungen, kein Bekennen oder Gestalten nach persönlichen Lebensschicksalen. Aber doch drücken die problemtiefen ethischen, psychologischen oder geschichtsphilosophischen Gehalte, mit denen seine Kunst nicht belastet, sondern leicht durchsetzt ist, des Dichters innerste Gefühlswelt aus. Meyer selbst nennt sich einmal den Schilderer der „welthistorischen Mächte“ — es sind ganz wie bei Schiller „der Menschheit große Gegenstände“, die seine künstlerische Gestaltungskraft und seine große ethische Natur zur dichterischen Bewältigung aufrufen. Den Werdeprozeß der Meyerschen Dichtungen muß man sich etwa so vorstellen. Der Dichter steht in der Tatsachenwelt der Geschichte irgendein bewegtes Ereignis sich abspielen, hinter dem allerlei Problematisches steckt, in dem er eine „Idee“ lebendig sieht, und diese seine „Idee“, deren Manifestation jenes Ereignis ist, verlangt es ihn nun zu „realisieren“. Oder er stößt auf einen interessanten Charakter, der hochragend und womöglich vom Zwielficht vager Überlieferungen umflossen, aus dem Wust der Geschichte heraussticht und den er nun „enträtseln“ („Der Heilige“) oder aber zu einem Rätsel machen („Jürg Jenatsch“) oder in einer edelmenschlichen Gestalt wieder erstehen lassen („Putten“) will. Dieses Gestalten nach „Ideen“, die ihm auf den Nägeln brannten wie anderen Dichtern etwa persönliches Erleben und Erleiden, wies Meyer ähnlich wie Schiller, seinem Seelenverwandten, zum vornhinein die Geschichte als das Feld seines Schaffens zu, und zwar die Kolossalwelt der Geschichte, die von Riesengestalten zu berichten weiß. So sind es fast immer große Stoffe und große Figuren, denen der Pathetiker Meyer den Odem seiner weiträumigen und aufs Große gestimmten Seele einzublasen weiß. Was diese großen Gehalte seiner Kunst aber erst wertvoll macht, ist das weise Maßhalten in der Steigerung der Verhältnisse und der Charaktere: nie wachsen ihm seine Helden, weder im Guten noch im Bösen, über das Menschliche hinaus, nie wird die Zuspitzung eines Konflikts, ein tragischer Ausgang psychologisch zu einer Unmöglichkeit. Meyer ist ein Menschenkenner von Raffinement und bleibt daher bei aller Großzügigkeit immer in den Grenzen einer realistischen Erfassung des Lebens. Dabei versteht er seine Dichtungen doch — es gibt einen „Realismus“ in der Kunst, der alles Ethische mit einer Art von närrischer Idiosynkrasie ignorieren zu sollen meint — mit starken ethischen Einschlügen, ohne indessen auch nur die Handbewegung eines Predigers der Moral zu machen. Schon von der Zeit seines dichterischen Offenbarens wird es ihm klar, daß „allenthalben erst das moralische Element den Kunstwerken Tiefe und Anziehungskraft geben kann“ und über der Arbeit am „Pescara“ bekennt er: „Ich fühle immer mehr, was für eine ungeheure Macht das Ethische ist; es soll in meinem neuen Buche mit Posaunen und

Zubenstößen verkündet werden.“ Die großen, weltbewegenden Konflikte, das Zusammenstoßen gewaltiger Leidenschaften, die psychologisch tiefe Erfassung seltener Charaktere (die unter der historischen Maske immer moderne Menschen, das heißt zusammengesetzte und oft höchst komplizierte Naturen sind), und endlich die ethischen Grundlagen: dies sind die Gehalte, die der Dichter als Stücke seines Ich in seine Werke hineinversenkt hat, und die es bei der Lektüre herauszuheben gilt.

Einer solchen Bemühung, die nicht gerade obenauf schwimmenden Werte seiner Kunst sich ganz zu eigen zu machen, kommt Konrad Ferdinand Meyer sowohl in Hinsicht der formalen wie der gehaltlichen Beschaffenheit selber entgegen: er ist in seinen zahlreichen Briefen nicht selten der Ausdeuter seiner Dichtungen, der hier und da sogar recht einläßliche Analysen gibt. Es sei daher versucht, an der Hand dieser Interpretationen und auf Grund eigener Ansehung des Dichters Hauptwerke kurz zu erläutern.

„Guttens letzte Tage“, der Erstling Meyers, der ihm Deutschlands ungeteilten Beifall einbrachte (die Versdichtung wurde vollendet unter dem Eindruck des Krieges 1870/71), ist nach des Schöpfers Worten „aus drei Elementen geboren: aus einer jahrzehntelang genährten, individuellen Lebensstimmung, dem Eindruck der heimatlichen, mir seelenverwandten Landschaft und der Gewalt großer Zeitereignisse. Alle drei gewannen ganz von selber Gewalt in meinem Helden.“ Die Dichtung als Ganzes, die im einzelnen aus einer Zahl von monologischen Gesprächen des auf der Insel Usenau im Zürichsee seinem Ende entgegengehenden Guttens ist, zieht „das verwegene Leben des kühnen Streiters in den Rahmen seiner letzten Tage zusammen“, diese „füllend mit klaren Erinnerungen und Ereignissen, geisterhaft und symbolisch, wie sie sich um einen Sterbenden bewegen, mit einer ganzen Skala von Stimmungen: Hoffnung und Schwermut, Liebe und Freude, heiliger Zorn und Todesgewißheit.“ Es sind „die Gefühle eines Einsamen“, die Meyer in Guttens Selbstgesprächen zu Worte kommen läßt — er kannte die „zur Genüge“, wie er bekennt, und war auch, gleich Guttens, „Ghibelline von jung an.“

Von blasserer Farbe und zarterem Ton ist das lyrische Epos „Engelberg“, das nach Meyers Worten „ein typisches Frauenschicksal, eine Art mittelalterlicher Psyche“ behandelt. Der Dichter pflegte dieses Werkchen mit Vorliebe und Absicht den Frauen seines Bekanntenkreises zu schenken. Nicht besser hätte er jenen Ausspruch symbolisch verstärken können: die Dichtung singt von der Tragik des Frauenlebens, das in die Verlassenchaft der Mutter auszuklingen pflegt . . .

Noch eine andere Dichtung widmete Meyer der Frau: „Das Leiden eines Knaben“, jene Novelle, die in gedämpften, aber um desto ergreifenderen Tönen schildert, wie ein still in sich verschlossener junger Mensch in einer Jesuitenschule Ludwigs des Bierzehnten zu Tode gequält wird. Meyer hatte, wie diese Gefühlskäufierungen zeigen, nicht die moderne Auffassung von der Frau. Aber er kannte darum doch die Frau in der Naturgewaltigkeit ihrer Triebe und in

der Fähigkeit ihrer Selbsterhaltung. Wovon die beiden Novellen „Die Richterin“ und „Angela Borgia“ gewaltig zeugen. Die erstere schildert die Selbstenttarnung eines verbrecherischen Weibes in einem Zeitalter milder Sitten und ungebändigten Lebens (Karls des Großen Zeit ist gemeint), die nach furchtbarem Sichsträuben am Ende wie mit Notwendigkeit sich vollzieht: „Es ist das arbeitende Gewissen,“ sagt Meyer selbst, „das die Richterin überwältigt,“ so daß „die immanente Gerechtigkeit,“ die der Dichter als „den Grundgedanken der Novelle“ bezeichnet, zuletzt triumphiert. Die Renaissancenovelle „Angela Borgia“ hat nach dem Dichter zum Gegenstand „das Gegenüber zweier Frauen nach Art der Italiener, z. B. Tizians ‚Himmliche und Irdische Liebe‘, die eine mit zu viel, die andere mit zu wenig Gewissen“. Meyer hätte auch sagen können, daß er hier das Weib in seiner gesteigerten edlen Weiblichkeit und das Weib in seiner Entartung behandelt habe. Womit freilich das überreiche Geschehen in dieser von Ungebundenheit, Kraft und Gewaltigkeit strotzenden Novelle weitaus nicht erschöpft ist. Wie diese Angela Borgia so spielen auch „Die Hochzeit des Mönchs“ und „Die Versuchung des Pescara“ auf italienischem Boden. Die erstere Novelle — nebenbei wohl das beste Beispiel der „Rahmenerzählung“, die Meyer hier allzu bescheiden als zu weitgehend bezeichnet — erzählt das tragische Schicksal eines Mönchs, der, von dem sterbenden Vater zur Fortpflanzung seines Geschlechts verpflichtet, unter der Heirat mit der ihm bestimmten Braut von einer jäh aufflackernden Leidenschaft zu einer anderen ergriffen wird, dieser Leidenschaft nachgibt und von der beleidigten Verwandtschaft ermordet wird. Der Dichter nennt diese dem großen Dante in den Mund gelegte Novelle nicht zu Unrecht eine „shakespeareisierende“, die ihm „ein bißchen à la Mafart geraten“ und deren Form nach den alten Italienern gestaltet sei. Auf dem Kulturboden der Renaissance steht wieder „Die Versuchung des Pescara“ — rein technisch betrachtet wohl das vollendetste Werk des Dichters. Der Held — Pescara — der Sieger von Pavia (1525) wird von der antispänischen Liga: Rom, Mailand, Venedig in Versuchung geführt, von seinem König Karl dem Fünften abzufallen und Italien von der Fremdherrschaft zu befreien. Aber der Versuchte ist nicht mehr versuchbar: der Tod sitzt ihm in der verwundeten Brust, und er muß sterben und stirbt auch, nachdem er, ein treuer Diener seines Herrn, einen letzten Sieg für seinen König davongetragen. Meyer durfte von dieser Novelle, die auf dem bewegten Grunde welthistorischer Begebenheiten spielt und die bedeutendsten Persönlichkeiten der Zeit in ihren Kreis zieht, wohl sagen: es stecke „viel Renaissance und noch einiges andere“ darinnen. Er durfte es auch wohl „die großen Momente“ der Novelle nennen, was er als das Bemerkenswerteste davon aufzählt: „die männlich rührende Ergebung des Helden in sein Los; die Veredlung seines Charakters durch die Nähe des Todes; die Aufregung und leidenschaftliche Bewegung einer ganzen Welt um einen schon nicht mehr Versuchbaren; die Fülle von Zeitgestalten. Die Symbolik: das sterbende Italien bewirbt sich unwissentlich um einen sterbenden Helden.“ — Einen ähnlich großen

historischen Hintergrund hat „Das Amulett“: diesmal die Stadt Paris in der Bartholomäusnacht. Der Novelle, die als solche Meyers erster Versuch ist, liegt als Motiv eine sozusagen religionspsychologische Wahrheit zugrunde: ein Amulett kann den, der daran glaubt, nicht retten, bewahrt aber den Ungläubigen vor dem Tode. — Eine heitere Ironie lebt in des Dichters kleiner, zierlicher Fasette „Plautus im Nonnenkloster“. Ein diebischer höherer Kleriker (Poggio) pürscht in einem Nonnenkloster, in dem es nicht wenig skandalös hergeht, nach einem wertvollen Koder des römischen Schriftstellers Plautus und kommt dabei der betrügerischen Oberin (Brigittchen) auf allerlei Schliche, wodurch er ein wackeres, zum Klosterdienst gepreßtes deutsches Mädchen (Gertrude) vor dem Lebendigbegrabenwerden als Nonne rettet und die Arme dem Leben und der Liebe wiedererschentt. Bei aller Heiterkeit und Laune entbehrt dieses niedliche Geschichtchen dennoch nicht des Ernstes: in den drei Figuren des Poggio, des Brigittchen, der Gertrude sind, wie Meyer betont, „die historischen Bedingungen der Reformation in komischer Maske verkörpert: die Verweltlichung des hohen Klerus, die Vertierung der Geistlichkeit und die ehrliche deutsche Volksnatur.“ — Die andere auf einen heiteren, ja fast ausgelassenen Ton gestimmte Meyersche Novelle ist „Der Schuß von der Kanzel“ — ein Schuß, der tatsächlich mitten hinein in die feierliche Predigt von der Kanzel herabfällt und zwar durch den Schabernack eines offenbar von sieben Teufeln gerittenen höheren Offiziers namens Wertmüller, der, wie der Dichter sagt, auf der Halbinsel Au (bei Zürich) „sein Wesen à la Rübezahl treibt“. Meyer, der mehr aufs Tragische eingestimmte Mensch, gesteht einmal, daß ihm „das tolle Zeug“ dieser übermütigen Novelle „eigentlich nicht zu Gesicht“ stehe: „Mir individuell hinterläßt das Komische immer einen bitteren Geschmack, während mich das Tragische erhöht und beseligt. . .“

Das Tragische war das Element, in dem die Seele Konrad Ferdinand Meyers sich gern ausbadete. Und so sind die meisten seiner Werke von einem breiten und gewaltigen Strom tragischen Geschehens durchflossen, der nicht selten einmündet in ein unergründliches Meer von Tragik, als welches sich ihm das Leben mit seinen Ausichten in die Ewigkeit darstellt. Von solch tragischem Verlaufen und Auslaufen des Lebens zeugen die beiden von wildem Kämpfen erfüllten großen Novellen „Der Heilige“ und „Jürg Jenatsch“. Die erstere stellt die Geschichte des historischen Th. Becket, nachmaligen Erzbischofs von Canterbury, dar, der, erst ein ergebener Diener seines Herrn, nach seiner Wahl zu einem Verfechter der Politik Roms wird, über die weltliche und geistliche Jurisdiktionsbefugnis mit seinem König Heinrich dem Zweiten von England in Konflikt gerät, auf dessen Anstiften in der Kathedrale von Canterbury ermordet und vom Papste darauf heilig gesprochen wird. Diese mehr politische Geschichte hat Meyer menschlich vertieft dadurch, daß er Becket's einziges, fast noch unerblühtes Kind von dem König vergewaltigen und dadurch „ruinieren“ läßt. So entsteht „ein entsetzliches Ringen zwischen König

und Bischof“, und „dieser mit den ungleichartigsten Waffen bis zur gegenseitigen Vernichtung geführte Kampf in allen seinen Stadien“ ist, wie der Dichter es selber definiert, „der Gegenstand der Novelle“. Warum dieser Kampf so ungleichartig ist, hat Meyer sehr ausführlich ebenfalls dargetan: es stehen sich zwei ganz verschiedenartige Persönlichkeiten gegenüber, eine robuste, ja brutale, ohne jedes Feinempfinden und ohne Geistigkeit (der König) — und eine höchst komplizierte, in der sich höchste geistige Potentialität und Wehrlosigkeit gegenüber den Brutalitäten des Mittelalters, überlegene Ruhe mit Humanität und ein mit Grausamkeitsinstinkten durchsetzter Haß unheimlich durcheinandermischen (der Bischof). Naturmensch und Kulturmensch, die sich hier in ihrer prachtvollen Nacktheit und vielfältigen Verstecktheit gegenüberstehen, vereinigen sich in der Kolossalgestalt, die der Dichter aus dem Graubündener Obersten Jürg Jenatsch geschaffen, der zuerst ein Pfarrer, von einer rasenden Vaterlandsliebe besessen, sein Pfarrhabit mit dem Soldatenrock vertauscht und darauf seine bärenhaften Körper- und seine gewaltigen Spannkräfte des Geistes und der Seele in prachtvoller Steigerung entfaltet, um sein von Frankreich und Österreich bedrohtes Graubünden zu befreien. (Die Geschichte spielt zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges.) Wohl gelingt dem leidenschaftlichen Menschen, dem Diplomaten und genialen Soldaten der große Wurf; aber als rücksichtsloser Draufgänger und als allzusehr und allzu hoch Gestiener hat Jenatsch viele Feinde — sie fallen zu festlicher Stunde über den Unbewehrten her und er fällt, von dem Beilschlag seiner Geliebten getroffen, die ihm einen ehrenvollen und sühnenden Tod (er hat mit demselben Beil einst ihren Vater als politischen Gegner ermordet) als letztes Geschenk darreicht. Meyer selbst nennt diesen seltenen Jürg Jenatsch einen Menschen „von reichstem Temperament, wild und schlau, Weltmann und Naturmensch, um die Mittel nie verlegen, aber von großartiger Vaterlandsliebe“. Als den Konflikt dieser seiner größten und bedeutendsten Novelle gibt er an den Streit von „Recht und Macht, Politik und Sittlichkeit, Religion und Konfession“. Auch hier werden in Verbindung mit den Schicksalen des Helden die großen Fragen der Zeit, ja man kann sagen: die großen und immer wieder auftauchenden Fragen der Menschheit aufgerollt und mit Künstlergriff gegeneinandergestellt und gestaltet.

Es geht ein großer Zug, ein Ewigkeitszug durch Konrad Ferdinand Meyers Natur und durch sein künstlerisches Schaffen, den er bei aller resignierten Lebensstimmung nicht verleugnen kann und mag. Schmerz über menschliche Kleinheit, Sehnsucht nach Größe, nimmer ruhender Aufwärtsdrang — das ist, was seine Seele füllt: „Das große, stille Leuchten . . .!“ So wird und darf der moderne Mensch, der an der Kunst seine Seele nicht nur zu delectieren, sondern auch sie zu erheben und aufzuerbauen liebt, immer wieder zu ihm zurückkehren.

