



GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

Sechszwanzigster
Jahresbericht 1957

VERLAG DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT
ZÜRICH 1958

G 2013
Hg

GOTTFRIED KELLER GESELLSCHAFT

Sechshundertzwanzigste

Jahresberichte 1977

DIE MITGLIEDSCHAFT DER GOTTFRIED KELLER-GESELLSCHAFT

wird erworben durch schriftliche Anmeldung beim Aktuar (Oetlisbergstraße 40, Zürich 53) 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.

DIE KUNST DER KOMPOSITION
IN C.F.MEYERS NOVELLEN

REDE VON ERNST MERIAN-GENAST

Goethe erklärt im Gespräch mit Eckermann (20. 6. 1831) Komposition für ein niederträchtiges Wort, das wir den Franzosen zu danken hätten und das wir so bald wie möglich wieder loswerden sollten. «Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan komponiert! Komposition! – Als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! – Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus *einem* Geiste und Guß und von dem Hauch *eines* Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot.» Ganz ähnlich hat auch C. F. Meyer das Instinktive seines Schaffens betont, wenn Kritiker «seine beispiellose Bewußtheit» (Spitteler) oder seine besonders künstlich zubereiteten Wirkungen hervorhoben. «Sie glauben nicht, wie instinktiv ich gemeiniglich verfare, die Zügel dem Rosse und dieses den Weg suchen lassend», schreibt er an J. V. Widmann¹. Seine bildende Kraft habe sich jahrelang mit den Stoffen beschäftigt, ganz mühelos, aber unablässig, vegetativ sozusagen, aber doch mit latentem Verstande, durchaus zweckmäßig (an Spitteler)².

Aber freilich, wenn der Kritiker versucht, diese Kunst der Komposition, die Verbindung der Teile zu einem Ganzen, zu erfassen, so muß er, was der Dichter so unbewußt gestaltete, in die Sphäre des Bewußtseins heben und aus dem Gefühlsmäßigen ins Begriffliche übersetzen. Außer dem von Goethe hervorgehobenen Nachteil einer zu mechanischen Auffassung des künstlerischen Schaffens hat der Begriff «Komposition» in seiner Anwendung auf die Dichtung noch einen weiteren Mangel: er ist doppeldeutig. Man versteht darunter einmal wie in der Malerei das Nebeneinander der Figuren in einem Bild, aber auch wie in der Musik das Nacheinander der Motive, ihre Verflechtung zu einem Ganzen. Man könnte das erste als szenische, das zweite als dramatische Komposition bezeichnen. C. F. Meyers Meisterschaft der szenischen Komposition ist unbestritten. Man hat von jeher seine an der italienischen Kunst und der französischen Literatur geschulte Gabe bewundert, eine Situation plastisch und tektonisch zu gestalten, die Figuren in Gruppen zu ordnen und im Raum zu gliedern. Dagegen hat ein so scharfsinniger Kritiker wie Franz Ferdinand Baumgarten die These aufgestellt: «Meyers Novellen haben keine organische Gestalt, nur eine dekorative Form. Das Stilmerkmal seiner Novellen ist bei einer großen Plastik der Teile Fehlen der inneren Einheit ... Seiner Erzählung fehlt die Geschlossenheit: sie ist gestaltlos³.» Der Dichter selbst hat aber gerade diese Geschlossenheit als charakteristisches Merkmal seiner Erzählungsart im Gegensatz zu Gottfried Keller empfunden. Er urteilt über dessen «Die-teen»: «Keller, nach Malermanier, erzählt von Tableau zu Tableau. Das har-

monische Eintreten der Einzelheiten ins Ganze mangelt⁴.» Von seiner eigenen Arbeitsweise aber sagt er: «Bei der Ausarbeitung suche ich alles so einzurichten, daß die einzelnen Teile auf einen und denselben Mittelpunkt hinschauen⁵.» Das Urteil über den Bau der Novellen wird daher davon abhängen, wo man diesen Mittelpunkt sucht. Baumgarten sah ihn in einem psychologischen Problem, einem Gewissenskonflikt, und kam von da aus zur Folgerung, die Handlung der Novellen sei bloße Fassade, weil sie nicht auf dem Problem aufgebaut sei. Wenn aber dieser Ansatz falsch ist, dann entfallen auch alle daraus gefolgerten Einwände gegen die Komposition. Überblickt man nun unvoreingenommen die Gipfelpunkte von C.F. Meyers Novellen, so ergibt sich, daß sie keineswegs Gewissensentscheidungen darstellen. Im «Jürg Jenatsch» ist der Gipfel- und Mittelpunkt (II. Buch, 5. Kapitel) die Begegnung zwischen Lucretia und dem Helden in Venedig, im «Amulett» das Duell zwischen Schadau und dem Grafen Guiche, im «Heiligen» die Ernennung des Kanzlers zum Primas, im «Pagen» der Besuch Wallensteins bei Gustav Adolf, im «Leiden eines Knaben» die ungerechte Züchtigung Julians, in der «Hochzeit des Mönchs» die unterbrochene Vermählungsfeier mit Diana, in der «Richterin» Wulfrins Entschluß, Hochzeit mit der Schwester zu halten, im «Pescara» der Anfall, der Victoria Colonna das Geheimnis des Gatten entdeckt, in der «Angela Borgia» die Blendung Giulios. Was ist nun all diesen dramatisch aufgebauten Szenen, die gleichsam den dritten Akt, Höhe und Peripetie der Handlung, bezeichnen, gemeinsam? Es sind Krisen, Entscheidungen – aber nicht der Held entscheidet sich, sondern es wird über ihn entschieden, und zwar vom Schicksal. Er steht wohl wie Herkules am Scheidewege, aber nicht er wählt die Richtung, er wird «geführt, wohin er nicht will». So empfindet Thomas Becket seine Ernennung zum Primas: «Wohin werde ich geführt? In welche Zweifel? In welchen Dienst und Gehorsam? In welchen Tod?» Und doppeldeutig, auf den König und auf Gott hindeutend, ruft er aus: «Was du verhängst, das geschehe!»

An diesen entscheidenden Punkten verzweigt sich die bisher eingleisige Handlung. Das Schicksal ist gleichsam der Weichensteller und lenkt den Zug auf das Geleise, das zur Katastrophe führt. Dabei bedient sich Meyer als eines Symbols für die zwei Möglichkeiten der Entwicklung, die glückliche und die verhängnisvolle, gern der Doppelheit eines Requisits oder der Doppeldeutigkeit eines Wortes. Zwei Ringe führen durch eine unglückliche Verkettung von Umständen dazu, daß Astorre sich von Diana zu Antiope wendet; der zugerollte Ring heißt geradezu «eine neue Form des Schicksals». Ein Handschuh, der dem des Pagen ähnlich ist, aber seinem Doppelgänger, dem Herzog von Lauenburg, gehört, wird zum Anlaß, daß Gustel sich vom König trennt. Von

zwei Fläschchen zerschmettert Stemma das falsche, das das Gegengift enthält, und bereitet sich so das Gericht vor. Auch wo, wie in den heitern Novellen «Plautus im Nonnenkloster» und «Schuß von der Kanzel», ein Mensch Schicksal spielt und alles zum Guten lenkt, bedient er sich dabei zweier gleicher Objekte: von zwei Kreuzen wählt Gertrud, von Poggio beeinflußt, das schwere, von zwei Pistolen spielt Wertmüller dem Pfarrer die geladene zu. Aber das Falsche ist hier paradoxerweise das Richtige, das zum glücklichen Ende führt. Im «Dynasten» waren nach Ausweis des Entwurfs für den Höhepunkt, den Tod des Toggenburgers, zwei Testamente oder ein doppeldeutiges als Anlaß für den Bürgerkrieg vorgesehen, ein Beweis, daß für den Dichter auch Doppelsinn ein Symbol für die Macht des Schicksals war. Daß Julian zugrunde geht, daran ist ein albernes Wortspiel «bête à miel: bête Amiel» schuld. Die Blendung Giulios veranlaßt Angela ahnungslos durch ihr zweideutiges Lob seiner Augen: «Die müßt ihr ihm lassen!», was für den eifersüchtigen Kardinal Ippolito das Stichwort ist, um sie ihm zu rauben. Auch wo scheinbar eine freie Entscheidung vorliegt, handelt es sich in Wirklichkeit um ein Eingreifen des Schicksals: die übrigens mehr als Verhängnis empfundene Liebe Wulfrins zur Schwester wird für die Richterin zum Gericht. Nur im «Jürg Jenatsch» wird Lukretia vor eine echte Wahl gestellt, wenn der Held ihr zruft: «Bei dir steht die Entscheidung, wer von euch beiden das größere Recht auf mein Blut habe, ob Bünden oder du.» Aber eben daß das Leben des ihrer Rache Verfallenen in ihre Hand gegeben wird, erscheint Lukretia (und dem Dichter) als «ein seltsames Verhängnis», und überdies folgt Meyer hier einem fremden Vorbild, Corneille, dem Dichter der Willensfreiheit, der in seinem «Cid» Chimène vor dieselbe Entscheidung stellt. Die Kollision der Pflichten, von der Papst Clemens im «Pescara» spricht, ist dagegen nur scheinbar. Der Feldherr kann sich eben nicht, wie Morone meint, «in voller Freiheit entscheiden», und der Höhepunkt der Novelle ist gerade die Szene, wo dies offenbar wird.

Das zentrale Motiv der Meyerschen Novellen ist also nicht, wie Baumgarten hineindeutet, ein Gewissensproblem, sondern die Macht des Schicksals. Daß es sich hier nicht um literarische Tradition, sondern um persönliches Erlebnis handelt, bedarf für den Kenner von Meyers Leben keine Begründung: der frühe Tod seines Vaters, seine eigene schwere Krise von 1852 bis 1856, der Selbstmord der Mutter mußten in ihm das Gefühl entstehen lassen, daß er, wie er kurz vor seiner erneuten Erkrankung schreibt, «in der Hand des Schicksals» sei⁶. Dieses Urerlebnis ist also das punctum saliens der Novellen, das in ihren Gipfelszenen dramatisch gestaltet ist. Auf diesen Mittelpunkt schauen nun aber auch, wie Meyer selbst hervorhob, die einzelnen Teile hin, als eine Kette

von Ursachen, die zu ihm hinführen, von Wirkungen, die aus ihm folgen. Die Hinweise auf die Peripetie und Katastrophe, die der Dichter in die Erzählung einstreut, sind keineswegs, wie Baumgarten behauptet, künstliche Mittel, um den durch die Zerlegung in Situationen verdunkelten Zusammenhang zu veranschaulichen, sondern organischer Ausdruck von Meyers Schicksalsgefühl, wie es Thomas Becket formuliert: «Es regen sich unter dem Tun eines jeden unsichtbare Arme. Alles Ding kommt zur Reife, und jeden ereilt zuletzt seine Stunde.» Daneben wirkt freilich auch das künstlerische Bedürfnis nach Zielstrebigkeit und Geschlossenheit mit, wie es Meyers an französischen Mustern geschultem Formgefühl entsprach. Der Dichter selbst spricht vom «treibenden dramatischen Element»⁷, vom «dramatischen Gang»⁸ und «Stoß» seiner Novellen, und bezeichnet damit jenes von Emil Staiger in seinen «Grundbegriffen der Poetik»⁹ so eindrücklich herausgearbeitete Merkmal des Dramatischen, die Spannung, die aus der Unselbständigkeit der Teile, ihrer Beziehung auf einander und auf das Ganze entsteht. Der dramatische Dichter in diesem weiteren Sinn, der sich auch in der Novelle betätigen kann, «stellt den Punkt fest, auf den es hinauswill, und überlegt sodann, wie alles auf diesen Punkt hin zu ordnen sei»¹⁰. Genau so hat, wie wir sahen, C.F. Meyer seine Arbeitsweise beschrieben. Nachdem wir diesen Punkt als die schicksalhafte Wendung im Leben des Helden bestimmt haben, gilt es nun, die Mittel zu erkennen, mit denen der Dichter die Spannung auf ihn erweckt. Er verfügt dabei über mehr Möglichkeiten als der Dramatiker, da der Erzähler ja auch mit direkten Hinweisen arbeiten kann, die jenem versagt sind. Es lassen sich folgende Arten der Verzahnung unterscheiden:

1. Der Titel.
2. Die Zielangabe durch den Erzähler oder eine Person der Geschichte.
3. Die indirekte Vordeutung durch symbolhaltige Gegenstände oder Aussprüche.

Schon mit dem Titel weist C.F. Meyer gern auf den Mittelpunkt der Novelle hin: «Das Amulett», «Die Hochzeit des Mönchs», «Die Versuchung des Pescara», «Das Leiden eines Knaben». Auch wenn der Held selbst genannt ist, wird nicht seine Person, sondern sein Schicksal bezeichnet: «Der Heilige», «Die Richterin». Besonders charakteristisch sind Fälle, wo der ursprüngliche Titel in diesem Sinne geändert worden ist. Aus dem «Brigittchen von Trogen» wurde «Plautus im Nonnenkloster», aus «Gustel Leubelfing» «Gustav Adolfs Page». Umgekehrt hieß «Angela Borgia» zuerst «Die geraubten Augen», was dem Dichter wohl aber doch zu unbestimmt schien. Unverkennbar ist jedenfalls, daß bei der Wahl des Titels das Bestreben mitwirkte, im Leser die Spannung

auf den Ausgang zu wecken. Sie sind problematisch in Staigers Sinn, indem sie das Vorgeworfene bezeichnen, das der Werfende in der Bewegung einholen muß, aber auch in der üblichen Bedeutung, daß sie ein Rätsel aufwerfen, zu dem die Geschichte die Lösung gibt.

Was der Titel nur andeutet, das spricht der Erzähler der Rahmennovellen deutlich aus in einer «propositio thematis». Fagon weckt die Neugier des Königs mit dem lapidaren, auf den neuen Beichtvater gemünzten Satz: «Dieser Bösewicht hat einen edlen Knaben gemordet!» Poggio gibt geradezu eine Inhaltsangabe im Stil italienischer Novellen: «Meine Facetie handelt von zwei Kreuzen, einem schweren und einem leichten, und von zwei barbarischen Nonnen, einer Novize und einer Äbtissin.» Dante, den Meyer, wie er Heyse erklärt, eben deshalb als Erzähler wählte, «damit er das Thema herrisch formuliere»¹¹, tut nicht nur dies, indem er das allgemeine Motiv des entkutteten Mönches einengt auf den besonderen Fall, daß das Gelübde aus heiligen Gründen der Pietät gebrochen wird, sondern nimmt, wiederum «problematisch», das Ende vorweg, indem er seine Geschichte aus einer zweideutigen Grabschrift entwickelt: «Hier schlummert der Mönch Astorre neben seiner Gemahlin Antiope», ein Satz, der dann in tragischer Ironie von dem trunkenen Mönch Serapion am Schluß abgewandelt wiederholt wird: «Über ein kurzes» ... dann: «Jetzt schlummert der Mönch Astorre neben seiner Gattin Antiope.» Eine ähnliche Refrainttechnik findet sich im «Heiligen». Am Anfang und auf dem Höhepunkt seiner Erzählung erwähnt der Armbruster das heilige Hohnlächeln des sterbenden Thomas Becket, und er endet mit dem Satz: «Herr Thomas aber auf seinem Grabsteine lächelte.» So entsteht eine Verklammerung im eigentlichsten Sinn: am Anfang wird eine Klammer geöffnet, die sich erst am Ende schließt.

In den vom Dichter selbst erzählten Novellen wird die Zielangabe meist einer Person in den Mund gelegt, und zwar immer an einer tektonisch hervorgehobenen Stelle, etwa am Schluß der Exposition, der mit dem Kapitelschluß zusammenfällt. In «Gustav Adolfs Pagen»: «Gehe du als Page zu dem König!» In der «Versuchung des Pescara»: «Gehe du hin, mein Sohn, und versuche den Pescara!» Kunstvoller, wieder im doppelten Sinn problematisch, sind versteckte Hinweise, die im Laufe der Erzählung wiederholt werden und dann erst ihren vollen Sinn erschließen. Im «Jürg Jenatsch» wird das «Giorgio, guardati», das Lukretia in Wasers Taschenbuch schreibt, zu einem eigentlichen Leitmotiv, das bedeutungsvoll variiert wird: «Hütet Euch vor Georg Jenatsch!» sagt Grimani zum Herzog, «Hüte dich vor mir!» Lukretia zu dem Geliebten, und mit unheimlichem Doppelsinn kurz vor seiner Ermordung: «Hüte dich, hüte dich, Jürg!», was Warnung und Drohung zugleich ist. Am

Schluß des ersten Kapitels schleudert Angela, in Giulios wunderbare Augen blickend, ihm halb willenlos die Worte entgegen: «Schade um Euch! Fürchtet Gottes Gericht!», und der Träumende vernimmt später aus dem Munde Kaiser Karls das Urteil: «Das von der Jungfrau dir verkündigte Gericht ist da. Sie ist es selbst.» Eine ähnlich unbewußte Prophezeiung spricht der Vater der verführten Hilde aus, wenn er zu Thomas Becket sagt: «Schade, Pfaffe, daß du kein Kind hast, das dir ein Normanne verderben kann!» Als echte Sibylle, wie die scheinbar absichtslos genannt wird, das heißt als zukunfts kundig, erweist sich auch das alte, stocktaube Mütterchen in der «Richterin», das den als Bruder Palmas vorgestellten Wulfrin für den Bräutigam hält.

Neben solchen mehr oder weniger direkten Hinweisen verwendet C.F. Meyer aber auch indirekte in Form von symbolischen Bildern oder Gegenständen. Schon in der Jugendnovelle «Clara» wird die schicksalhafte Entscheidung, die Werbung des Helden um die liebliche Schwester an Stelle der stolzen, tugendhaften, durch ein Bildwerk vorbereitet, das Paris darstellt, wie er sich von Minerva abwendet. Doch hier folgt das Ereignis unmittelbar auf die Vordeutung, der Spannungsbogen kann sich nicht entfalten, wie es der Fall ist, wenn zwischen beiden Polen, Rätsel und Lösung, ein größerer Zeitraum liegt. Dies ist zum Beispiel der Fall in der «Versuchung des Pescara», wo das Bild, das Pescara mit Victoria Colonna beim Schachspiel zeigt, zunächst rein als Kunstwerk beschrieben wird. Am Schluß des ersten Kapitels, vom Mond geheimnisvoll beleuchtet, wird es zur dunkeln Vordeutung, die erst das vierte Kapitel aufhellt. Victorias Auge scheint angstvoll zu fragen: «Was wirst du tun, Pescara? Dieser war bleich wie der Tod, mit einem Lächeln in den Mundwinkeln.» Ein schicksalhaftes Omen ist es auch, wenn Victoria im Evangelienbuch gerade die Geschichte von der Versuchung Jesu liest und vor ihrem geistigen Auge die Gestalt des Heilands, der auf die Stelle seiner künftigen Speerwunde weist, sich in die Pescaras verwandelt, der die Hand über seine durchschimmernde Wunde legt.

Wo der Vergleich mit einer ersten Fassung möglich ist, wie bei der «Richterin», läßt sich verfolgen, wie C.F. Meyer die direkte Ankündigung des Themas durch die indirekte Hindeutung ersetzt. Ursprünglich weigert sich Stemma als einzige unter den Baronen Friedrichs II., auf die Blutgerichtsbarkeit zugunsten des Kaisers zu verzichten, und Petrus Vinea errät sogleich das Motiv: «Wenn sie selbst in ihrem Enna etwas Todwürdiges begangen hätte, dann wäre sie sehr unklug, ihre hohe Gerichtsbarkeit aus den Händen zu geben¹².» In der vollendeten Novelle geht der Dichter nicht so gerade auf sein Ziel los. Stemma verlangt vielmehr, daß Wulfrin sie zur Rechenschaft ziehe, freilich, damit sie ihre Unschuld beweise. Aber, wenn auch nur in versteckten Andeutungen,

werden wir darauf vorbereitet, daß eine Schuld zu sühnen ist. Aus der Kirche klingt «zornig und drohend» das «Dies irae» der Mönche. Das Wulfenhorn, das verborgene Sünde an den Tag bringt, gibt einen gewaltigen und grauenhaften Ton, als Kaiser Karl hineinstößt, «als nahe ein plötzliches Gericht. Karl aber stand wie ein Cherub.» Noch rätselhafter wirkt die Vordeutung auf den Höhepunkt im Entwurf zum «Dynasten». Zwei Gäste des Toggenburgers betrachten an der Mauer der Schattenburg ein Bild des Jüngsten Gerichtes, auf dem zwei mit den Haaren aneinander geknüpfte Hölleninsassen sich vergeblich zu bekämpfen trachten. Seltsamerweise gleichen diese beiden in Haarfarbe, Zügen und Statur den Beschauern, die denn auch ihrerseits einen Ausdruck gegenseitigen Hasses annehmen¹³. Der Schlüssel zu diesem Rätsel liegt in einer Äußerung des mittelalterlichen Chronisten, aus der der Dichter nach seiner Angabe, wie sein Dante aus der Grabschrift, die ganze Novelle entwickelt hat: der Graf von Toggenburg habe den Schweizern (d. h. den Zürchern und Schwyzern) die Haare zusammengebunden¹⁴. Auch der ursprüngliche Titel: «Die verstrickten Haare» sollte auf dieses Thema hindeuten. Bild und Wort verbinden sich zum symbolischen Hinweis im Grabmal des Comes, das auch seine Gattin mit gefalteten Händen zeigt; rings um das Frauenhaupt steht: «Orate pro magna peccatrice!», ein Satz, der erst am Schluß seine Deutung erhält und dann von Karl variierend wiederholt wird: «Oremus pro magna peccatrice!»

Außer symbolischen Bildern und schicksalträchtigen Worten werden in der Exposition auch Dinge eingeführt, die im weiteren Verlauf der Novelle eine bedeutsame Rolle spielen und in denen das Fatum gleichsam Gestalt annimmt. Seiner doppelten Erscheinungsform, als Rache und als Liebe, entsprechen im «Jürg Jenatsch» das Mordbeil und der von Jürg Lukretia geschenkte Becher, in der «Richterin» das Wulfenhorn und der Becher mit der verwischten Inschrift. Beide Requisiten tauchen an entscheidenden Wendepunkten der Geschichte wieder auf und bezeichnen so den Lauf, den das Schicksal nimmt. Das Amulett in der gleichnamigen Novelle, die beiden Ringe in der «Hochzeit des Mönchs» haben eine ähnliche Funktion.

Außer zu Beginn der Erzählung treten solche unheilverkündenden Vorzeichen auch vor der Katastrophe auf. Der Dichter teilt offenbar die Ansicht, die sein Fortunatus Sprecher äußert, als ein Unwetter den alten Glockenturm zu Sankt Luzi einstürzen läßt im Augenblick, wo Oberst Jenatsch durch das Tor einreitet: «Wir wissen aus Tito Livio und haben auch hier die Erfahrung öfter gemacht, daß die Natur mit der Geschichte in geheimem Zusammenhang steht, große Begebenheiten vorausfühlt und mit ihren Schrecknissen ankündigt und begleitet.» So geht denn wiederholt der Katastrophe im Schicksal des Helden

drückende Schwüle und Ausbruch des Gewitters parallel, etwa in der «Richterin» bei Wulfrins Begegnung mit der Schwester in der Schlucht, in der «Angela Borgia» bei der Blendung Giulios. Daneben finden sich andere Omina. Im «Heiligen» zerbricht das vom Primas dem König zurückgegebene Staatsiegel, im «Amulett» reißt das Band, an dem Boccard die Reliquie trägt, im «Pescara» häufen sich die Todeszeichen wie im Schicksalsdrama: die Ampel erlischt, aus dem nahen Kloster ertönt ein Requiem, der Schweizer wünscht dem Feldherrn «selige Urständ», das Schlachtroß muß ihm ledig nachgeführt werden, der Thronhimmel im Saal zu Mailand stürzt zusammen. Noch eindrücklicher wirken solche schlimme Omina, wenn sie eine scheinbare Wendung zum Guten begleiten. C.F. Meyer, der Freytags «Technik des Dramas» gründlich studiert hatte, versäumt nie, zur Erhöhung der Spannung ein retardierendes Moment vor der Katastrophe einzuschalten, aber dieser Lichtblick wird sogleich durch eine düstere Wolke verdunkelt. Es ist, als wollte der Dichter zeigen, wie vergeblich alle Bemühungen sind, den Lauf des Schicksals zu hemmen. Lukretia ist entschlossen, ins Kloster zu gehen und ihrer Rache zu entsagen, aber im Traum sieht sie die Leiche ihres Vaters und sich selbst mit dem geröteten Beil in der Hand. Auch in der «Angela Borgia» zeigt ein Traum Giulio, der schon beschlossen hat, nach Venedig zu reisen, die bevorstehende Blendung, so daß er vor Schmerz aufheulend erwacht und der Bandit seine Nähe flieht in der festen Überzeugung, daß der Prinz «einem dunklen Schicksal verfallen» ist. Neben solchen subjektiven Ahnungen der Personen verwendet der Dichter auch hier gern objektive Symbole, besonders aus dem Bereich der Kunst, um, vom Helden unbemerkt, im Leser das Gefühl zu erwecken, daß die Katastrophe trotz scheinbar günstigen Aussichten unvermeidlich ist. Prinz Richard unternimmt es, den Primas zur Versöhnung mit dem König zu überreden, aber in dem Kreuzgang, wo das Gespräch stattfindet, befindet sich am Kapitäl zu Häupten der beiden ein steinernes Scheusal, das hohnlachend die Zunge herausstreckt, und die Zusammenkunft zwischen Heinrich II. und Thomas Becket nimmt denn auch ein schlimmes Ende. Fagon hat für Julian einen Zukunftsplan entworfen, der seinem Leiden ein Ende machen soll – da fällt sein Blick auf das unheimliche Blatt mit dem von den Mänaden gehetzten Pentheus, der Julians Züge trägt und vor dem sich eine Felswand wüst und unerklimmbar auftürmt, «wie ein finsternes Schicksal». Ähnlich wird in der «Richterin» die Illustration einer ovidischen Szene als Omen verwendet. Wulfrin macht bei Palma den Brautwerber für Graciosus, wodurch die Gefahr der Geschwisterliebe abgewendet erscheint – da sieht er in einem Buch des Jünglings ein Bild, das ein Mädchen wie Palma mit einem behelmten Krieger darstellt: Byblis, die ihren Bruder sündig liebt. In der «Hochzeit des Mönchs»

geht das Omen dem retardierenden Moment, das hier in einer großen dramatischen Gerichtsszene unter dem Vorsitz Ezzelins besonders eindrücklich gestaltet ist, voraus: Ascanio und Antiope, die heimlich Vermählten, werden auf ihrem Weg in den Palast aufgehalten durch die umgestürzte Bahre der Sposina, eines Bräutchens aus dem Volk, das eben zu Grabe getragen wird.

So sind die plastisch ausgestalteten Einzelszenen durch eine Fülle verschiedener Beziehungen zu einem Ganzen verknüpft. Bedeutungsvolle Worte, Dinge, Vorzeichen aller Art ziehen sich wie rote Fäden durch das Gewebe der Handlung, nicht als äußerliche Dekoration, wie Baumgarten meint, sondern als Sinnbild jener von Gott gezogenen verborgenen Linien, die das Ganze leiten und zusammenhalten und die der Dichter, wie er seinem Freund Fr. v. Wyß einmal schreibt, in der Geschichte zu erkennen glaubte¹⁵.

Wie die einzelnen Momente der Handlung auf ihren Höhepunkt, so sind die einzelnen Personen auf den Helden bezogen. Dieses Kompositionsprinzip hat der Dichter selbst wiederholt betont. So erklärt er etwa, Brigittchen stehe als die grobe mit der feinen Lüge des Poggio im Gegensatz, beide mit dem ehrlichen Fonds der deutschen Volksnatur (Gertrude)¹⁶, oder die Frömmigkeit des Königs fordere als Gegenbild die Heuchelei: neben der unschuldigen Maske des Pagen die teuflisch geniale des Lauenburgers¹⁷. Er bezeichnet Lukrezia Borgia als Pendant seiner Hauptfigur¹⁸: diese habe zu viel, jene zu wenig Gewissen¹⁹, und er vergleicht beide Frauen mit Tizians «Himmlicher und irdischer Liebe»²⁰. Eine ähnliche Polarität – robustes und zartes Gewissen – besteht zwischen Jürg Jenatsch und Herzog Rohan. Aber solche Kontraste, deren sich noch viele aufzählen ließen, sind keineswegs kühl konstruiert, sondern entspringen einem Bedürfnis nach komplementärer Ergänzung, das der Dichter auch persönlich empfand. So erklärt er einmal seine Sympathie für Heinrich Laube mit den Worten: «Mir, der ich meine Gegensätze liebe, war sein Realismus und sein resolutes Wesen stets höchst angenehm²¹.» Die enge Bindung zwischen gegensätzlichen Gestalten wie dem König und seinem Kanzler, dem französischen Herzog und dem Bündner Krieger hat geradezu etwas Schicksalhafteres. Träumt doch Jürg Jenatsch nach der ersten Begegnung mit Rohan, die seinen Entschluß, den Pfarrock mit dem Soldatenkleid zu vertauschen, zur Folge hat, ein Astrologe zeige ihm den Feldherrn mit den Worten: «Dieser ist dein Schicksal», und dem Tod Rohans folgt denn auch seine Ermordung.

Neben diesen Gestalten, die nicht nur durch ihren Charakter, sondern auch durch die Handlung eng mit dem Helden verbunden sind, zugleich Gegenbilder und Gegenspieler, stehen andere, die mit der Fabel nur lose zusammenhängen, deren Funktion es hauptsächlich ist, das Wesen der Hauptgestalt durch verwandte oder gegensätzliche Züge deutlicher hervorzuheben. Da der Dichter

ter selbst sich hinter seinen Personen oder hinter dem Erzähler verbirgt und die psychologische Analyse verschmäht, ist es oft ein Charakter- oder Schicksalsverwandter, der, wie Heinrich Waser es von sich sagt, uns den Schlüssel zum Verständnis des Helden liefert. Der Hasser Bertran de Born erkennt in Thomas Becket einen, der noch besser haßt als er, und offenbart uns damit die geheime Triebfeder des Heiligen. Die ihre Leidenschaft für den Lauenburger stolz zeigende Slavonierin liest in den Augen des Pagen, den sie als «Schwester» im doppelten Sinne begrüßt, seine verborgene Liebe zu Gustav Adolf. Ähnlich spricht Guntram in den «Leiden eines Knaben» aus, was Julian, wie er sagt, «wußte, aber sich selbst verhehlte, so gut es gehen wollte»: daß er ein Dummkopf ist. Auch hier führt die Polarität zur Schicksalsgemeinschaft: der begabte, aber kurzsichtige Freund findet den Tod auf dem Schlachtfeld, den der körperlich starke, aber geistig schwache Julian ihm in der Phantasie nachstirbt. Besonders wirkungsvoll ist die Beziehung zwischen der Kontrast- oder Parallelfigur und dem Helden, wenn sie sich durch die ganze Novelle erstreckt. Wie bedeutsame Worte und Dinge, tauchen auch gewisse Personen immer wieder an wichtigen Punkten der Handlung auf und begleiten und beleuchten den Schicksalsweg des Helden. So beneidet der Mönch wider Willen Serapion zu Beginn der Novelle Astorre um seine Rückkehr in die Welt, wird durch sein Beispiel angestachelt, der Zelle zu entspringen, und verkündet an der Seite einer Dirne zynisch die Hochzeit seines «Brüderchens». Welch tragische Ironie: der aus edelsten Motiven und mit päpstlicher Erlaubnis seinem Gelübde untreu gewordene Astorre reißt sich und andere ins Verderben – der es frevelhaft brechende Serapion freut sich seiner Freiheit! Anders ist die Beziehung zwischen Faustina und der Richterin. Beide haben das gleiche Vergehen begangen: sie haben den Gemahl vergiftet, weil sie das Kind des toten Geliebten unter dem Herzen trugen. Aber Faustina unterliegt unter der Last des Gewissens, sie bekennt und begehrt den Tod als Strafe. Die Richterin dagegen hat das Bewußtsein ihrer Schuld verdrängt, sie hat, wie sie sich rühmt, den Verstand und die Kraft, das Geheimnis der Sünde zu tragen. Doch weigert sie sich, Faustina zu richten, nicht aus den formal-juristischen Gründen, die sie anführt, sondern aus dem tieferen, daß sie dasselbe Verbrechen begangen hat. Als «große Sünderin» begegnet Faustina in der Schlucht Wulfrin und entlockt ihm durch ihr Geständnis das seine: «Ich habe den Mann vergiftet – Ich begehre die Schwester.» Aber auch die von Frau Stemma ihr auferlegte Buße bringt Faustina nicht den Seelenfrieden. Man findet sie tot vor dem Burgtor, gerade als Karl zum Gericht kommt. Auch hier ist der Tod der Parallelfigur die Präfiguration zu dem der Hauptgestalt, deren Schuld die gleiche war: «Die Herrin ist wie die Eigene.» Eine ausgesprochene Kontrastfigur, die dem Hel-

den an entscheidenden Stationen seines Weges begegnet, aber mehr einen Zuschauer und Zeugen als einen Mitspieler seiner Tragödie darstellt, ist auch Heinrich Waser. In der gleichen Nacht, wo Jürg Jenatsch sein Schicksal in der Gestalt Herzog Rohans im Traum sieht, hat auch er eine Zukunftsvision: er sieht sich als Bürgermeister von Zürich, und als solcher hält er tatsächlich später die Leichenwache bei seinem toten Freund. Der abschließende Charakter des Finales, das bei C.F. Meyer meist zu einer großen Szene ausgestaltet ist, wird auch sonst dadurch unterstrichen, daß Figuren der Exposition, selbst wenn sie im Laufe der Erzählung keine Rolle spielen, noch einmal auftreten: der Fechtmeister im «Amulett», Rollo und Tristan Grim^m im «Heiligen», der Kornett und Vetter Leubelfing in «Gustav Adolfs Page», der Herzog Sforza und Guiccardini in der «Versuchung des Pescara», wo auch der Schauplatz der gleiche ist wie zu Beginn. Auch dieser Zug der Komposition ist nicht nur formal begründet in dem Bedürfnis nach Geschlossenheit, Abrundung, sondern Ausdruck von C.F. Meyers Lebensgefühl: der Kreis ist für ihn Symbol des Schicksals, wie es Hutten ausspricht, als er auf Ufenau die Herdenglocken hört wie einst auf der väterlichen Burg:

«Der Reigen, der die Wiege mir umfing,
Haltt wieder hell und schließt den Schicksalsring.»

(Die erste Nacht)

Zu den Kompositionsfiguren, wie ich sie nennen möchte, das heißt solchen Gestalten, die nicht als Handlungsträger, sondern zur Bereicherung des Gesamtbildes eingeführt sind, gehören endlich noch Personen, die nicht auf den Helden, sondern auf den Hintergrund bezogen sind. Wie die Staffagefiguren in der Malerei eine Landschaft, so beleben sie die historische Szene, veranschaulichen durch die Assoziationen, die sie im gebildeten Leser erwecken, eine ganze Epoche besser, als es die der politischen Geschichte angehörigen Persönlichkeiten können. Was der Dichter von seinem Dante sagt, er bedeute Mittelalter²², das gilt, entsprechend abgewandelt, von ähnlichen Figuren in anderen Novellen. So tritt im «Amulett» Montaigne auf als Vertreter der französischen Renaissance, im «Leiden eines Knaben» werden Molière und Saint-Simon beschworen, um das Grand Siècle zu charakterisieren, im «Heiligen» hat Bertran de Born neben seiner Bedeutung als Parallelfigur des Thomas Becket auch diese repräsentative Funktion. In der «Angela Borgia» beleuchten Ariost und Bembo, in der «Versuchung des Pescara» Guiccardini und Pietro Aretino von verschiedenen Seiten aus die Welt der italienischen Renaissance, als deren Wortführer der Humanist Poggio seine Facetie erzählt. Diesen Kunstgriff hat C.F. Meyer offenbar bei den französischen Romantikern gelernt,

bei denen die literarische Tradition ja besonders lebendig ist. So tritt in Victor Hugos «Cromwell» Milton, in seinem «Le roi s'amuse» Marot auf. Vigny vereint gar im Kapitel «La lecture» seines historischen Romans «Cinq-Mars» Corneille, Molière und Milton mit Vertretern der Präzisen zu einem literarischen Kränzchen im Salon der Marion Delorme, wobei der englische Dichter Stellen aus dem «Paradise lost» rezitiert. Die französischen Schriftsteller bedienen sich aber dieser literarischen Größen der Vergangenheit zur Gegenwarts polemik: sie vertreten die künstlerischen Ideen der Romantiker und werden von den Zeitgenossen ebenso verständnislos kritisiert wie diese.

Meyer stellt auch hier die Einzelheit in den Dienst des Ganzen. Er baut seine Novellen mit demselben künstlerischen Verantwortungsbewußtsein, wie der Meister in seinem Gedicht das Münster, den sein Gewissen sofort mahnt, «wollt er in schwelgendes Verzieren, in üppig Blattwerk sich verlieren, und opfert's nicht mit keuschem Sinn dem Ganzen streng er zu Gewinn».

So glaube ich im Sinne des Dichters gehandelt zu haben, wenn ich mich bemühte, in der Komposition seiner Novellen das Grunderlebnis des Schicksals aufzuzeigen, das die Führung der Fabel wie die Gestaltung der Charaktere bestimmt und alle Einzelheiten zu einer organischen Einheit verbindet. Ich habe dabei versucht, dem Bild des Kritikers nachzueifern, das C. F. Meyer selbst in seiner Jugendnovelle entworfen hat, wenn er von Clara sagt: «Sie überblickte erst das Ganze, den Grundbau des Gedichtes, ehe sie den Zierat besichtigte. Wie mächtig sie das Ganze erfaßt, so deutlich machte sie sich das Kleinste²³.»

Anmerkungen

¹ C. F. Meyer, Briefe, hg. von A. Frey, Leipzig 1908, I, S. 411.

² a. a. O. I, S. 439.

³ Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk C. F. Meyers, München 1917, S. 145 f.

⁴ Briefe II, S. 263.

⁵ Adolf Frey, C. F. Meyer, Sein Leben und seine Werke, 2. Aufl., Stuttgart u. Berlin 1909, S. 286 f.

⁶ Briefe II, S. 272.

⁷ Briefe II, S. 169.

⁸ Briefe II, S. 306.

⁹ Zürich 1946, S. 174 ff.

¹⁰ ebd. S. 176.

¹¹ Briefe II, S. 340.

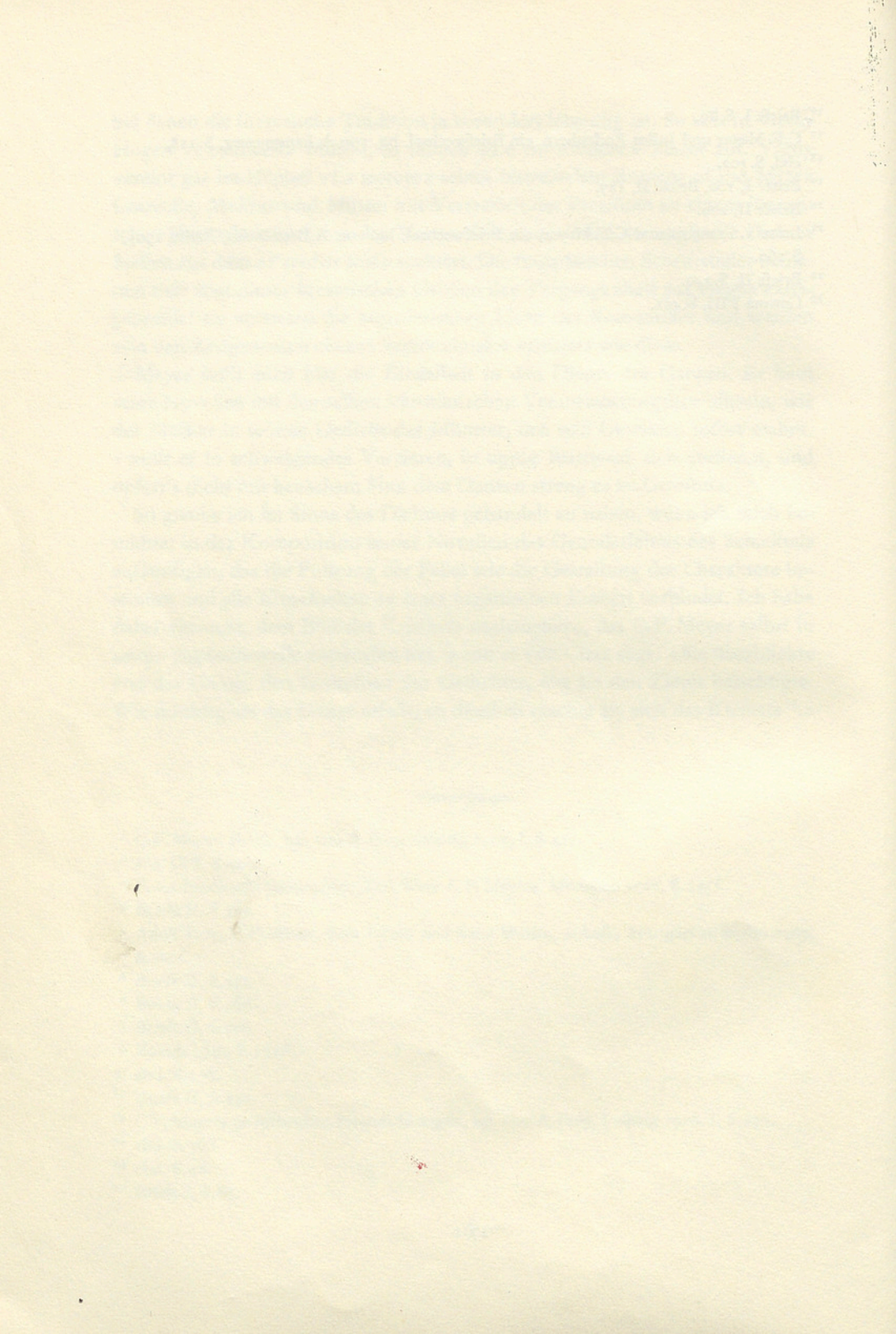
¹² C. F. Meyers unvollendete Prosadichtungen, hg. von A. Frey, Leipzig 1916, I, S. 276.

¹³ ebd. S. 76 f.

¹⁴ ebd. S. 40.

¹⁵ Briefe I, S. 65.

- ¹⁶ Briefe I, S. 89.
- ¹⁷ C.F. Meyer und Julius Rodenberg, ein Briefwechsel, hg. von A. Langmesser, S. 118.
- ¹⁸ ebd. S. 302.
- ¹⁹ Briefe I, 100, Briefe II, 187.
- ²⁰ Briefe II, 209.
- ²¹ Luise v. François und C.F. Meyer, ein Briefwechsel, hg. von A. Bettelheim, Berlin 1905, S. 160.
- ²² Briefe II, S. 340.
- ²³ Corona VIII, S. 401.



Sechszwanzigster Jahresbericht der Gottfried Keller-Gesellschaft

1. Januar bis 31. Dezember 1957

Das Vertragswerk um die historisch-kritische Ausgabe der Werke von C.F. Meyer ist abgeschlossen. Im Herbst 1958 erscheint der erste Band, der von Prof. Alfred Zäch kommentiert wurde. Die Gottfried Keller-Gesellschaft mußte sich verpflichten, 40 Exemplare abzukaufen. Sie können zu einem herabgesetzten Preis an die Mitglieder abgegeben werden. Die kritische Ausgabe umfaßt 15 Bände; der letzte soll 1968 vertrieben werden. Außerdem ist eine Volksausgabe vorgesehen, die den gleichen Text bringt wie die große Ausgabe, aber nur mit kurzen Sacherläuterungen versehen ist. Der erste Band dieser zweiten Ausgabe soll 1961 erscheinen. Der Vorstand unserer Gesellschaft hofft, daß möglichst viele Mitglieder die historisch-kritische Ausgabe beziehen.

Am 27. Oktober 1957 fand das Herbstbott im Zürcher Rathaus statt. Prof. Dr. Ernst Merian-Genast, Basel, sprach über «Die Kunst der Komposition in C.F. Meyers Novellen». Die gehaltvolle Rede war von musikalischen Darbietungen eines Quartetts umrahmt.

Die Mitgliederzahl betrug am 31. Dezember 1957 273.

Dem Vorstand gehören an:

alt Regierungsrat Dr. Robert Briner (Präsident)
alt Generaldirektor Heinrich Blaß (Quästor)
Dr. Karl Naef (Aktuar)
Prof. Dr. Ludwig Forrer
Prof. Dr. Carl Helbling
Stadtpräsident Dr. Emil Landolt
Regierungsrat Dr. Ernst Vaterlaus

Die Betriebsrechnung 1957 zeigt folgendes Bild:

Einnahmen	Fr. 4 818.95
Saldo vom Vorjahr	» 2 892.55
	<hr/>
	Fr. 7 711.50
Ausgaben	» 6 112.50
	<hr/>
Aktivsaldo	Fr. 1 599.—

Der Kanton Zürich hat unserer Gesellschaft wiederum Fr. 400.— überwiesen. Der Beitrag der Stadt Zürich wurde von Fr. 200.— auf Fr. 400.— erhöht. Beiden Spendern sei für ihre Hilfe gedankt.

Das Dichtezimmer im Hause Talegg wurde liquidiert, da der Besuch allzu schwach war; die Ausstellungsgegenstände sind der Zentralbibliothek Zürich übergeben worden.

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».