Zeitschrift: Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 7 (1912-1913)
Heft: 7-8

Artikel: Neue C. J. Mener-Studien
Autor: Rukberger, M.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-751424

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

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

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

Download PDF: 31.01.2026

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

Kandaules vom Werkzeug zum eigentlichen Gegenstand des tragischen Schauspiels aufsteigt. Der tragische Held des Stückes ist Kandaules. Wenn man will, auch Gyges, insofern er dem Kandaules kongenial und am tragischen Ausgang beteiligt ist. Und folgerecht sollte dieses Tragödienspiel „Gyges und Kandaules" heißen.

Neue C. F. Meyer-Studien

Man macht der Philologie etwa den Vorwurf, sie bleibe in der mechanischen Methode stecken, sei nur eine Hülfswissenschaft, die gerade bis dorthin führe, wo für andere Wissenschaften die Forschung beginnt. Dem braucht nicht so zu sein. Daß sie selbst einem so komplizierten Problem wie der Künstlerschaft C. F. Meyers auf den Leib zu rücken und mit ihren eigensten Mitteln den Geheimnissen dichterischen Schaffens und den Tiefen der Persönlichkeit nachzuspüren vermag, zeigen die C. F. Meyer-Studien, die Eduard Korrodi jüngst bei Haessel in Leipzig veröffentlichte[1]).

Wir treten nicht in den bekannten Bildersaal, wo an kahlen Wänden Tropen und Gleichnisse hängen. Hier ist das Unzulängliche der üblichen Stiluntersuchung zum wissenschaftlichen und literarischen Ereignis geworden. Grundzüge des Wesens und Schaffens von C. F. Meyer werden sichtbar; Ausblicke nach vor- und rückwärts über die Geschichte der schweizerischen Literatur tun sich auf, die Eigenart und Wirkung Meyers, mehr im Kontrast als durch Ähnlichkeit, zu beleuchten. Und das alles ist in einem capriziösen, den Gedanken mehr umhüllenden als entblößenden, aber doch in einem eigenen und nie müden Stile geboten.

Seit Manuel und Salomon Geßner ist in der Geschichte der schweizerischen Künste die Personalunion von Dichter und Maler keine Seltenheit[2]). In den anmutigen Dilettantenkreisen der Hegner und Heß führte sie zu einem harmonischen „Doppelspiel von Feder und Palette"; bei Gottfried Keller wird sie, weithin sichtbar, ein tragisches Problem der Entwicklung. Sie bedingt den opti-

[1]) E. Korrodi, C. F. Meyer-Studien. H. Haessel, Leipzig 1912.

[2]) Vergl. Robert Fäsi, Die Malerdichter in der Schweiz, „Wissen und Leben", Okt. 1911 und meinen Artikel über Frank Buchser, Basler Nachrichten, Sonntagsblatt vom 4. August 1912.

schen Phantasietypus der schweizerischen Dichtung, wie er bei Meyer und Keller deutlich in Erscheinung tritt. Hatte aber der „Grüne Heinrich“ noch den werdenden Künstler in den Mittelpunkt gestellt, so spielen Kunstdinge bei Keller je länger je mehr eine läßliche, nur schmückende Rolle und zeigen eine fortschreitende Entfernung von jenen frühen malerischen Einflüssen, während die genial gehandhabte Kunst des Bilderns und Vergleichens, weit entfernt, malerischem Gelüsten nachzugeben, ihre illustrativen Mittel aus entlegenen Gebieten holt und darum gerade beweist, wie der gestaltende Geist Kellers nie und nimmer bei der Malerei beharren konnte. Umgekehrt spielt bei C. F. Meyer die bildende Kunst, zumal die Plastik, die bedeutendste Rolle. „Seine Kunst war unruhig und unsicher, bis sie den ruhenden Pol in jener Zeit entdeckte, für die ein malerisches Kunstwerk zu genießen ein Akt persönlichster Religion war. Die bildenden Künste sind gleichsam durch sein Werk hindurchgeschritten, die Plastik aber verweilte in ihm.“

Man kennt C. F. Meyers Liebe zur Heimat. Bricht Kellers Lied unvermittelt aus

O, mein Heimatland, o, mein Vaterland!
Wie so innig, feurig lieb' ich dich,

so kommt Meyers Geständnis zögernd und leise, mit dem gewohnten Umweg über den Stoff, aber nicht weniger herzlich vom Grunde der Seele:

Nie prahlt' ich mit der Heimat noch,
Und liebe sie von Herzen doch!
In meinem Wesen und Gedicht
Allüberall ist Firnelicht,
Das große, stille Leuchten.

C. F. Meyer ist, trotz Hallers „Alpen“, der dichterische Eroberer der hochalpinen Landschaft geworden, wie sie bei Segantini zum erstenmal der bildenden Kunst in ihrem eigensten Zauber leuchtet. Ihre künstlerische und technische Bewältigung war das Werk modernen Geistes. Mit dem „Jenatsch“ hat Meyer von ihr Besitz ergriffen; in der „Richterin“ bildet ihre ungezähmte, wilde Hoheit zum letztenmal den Hintergrund seiner Erzählung. In den Gedichten aber lebt unvergänglich die lockende Gewalt der Firne, die geisterhafte Stille des mittäglichen Gebirges, der Glanz des abendlichen Verglühens, die bleibende Sehnsucht der Erinnerung. Nun aber: die Dichtung dieses Mannes,

der die schweizerische Heimat mit ihrer eigensten Schönheit der großen Literatur zuführte, sie gravitierte fast ebenso stark nach der entschwundenen Kunst eines fremden Volkes, nach dem Italien des Renaissancejahrhunderts.

Die Renaissance lockte vor allem als ein großes, farbenreiches Stoffgebiet. Hier fand Meyer, eine Sehnsucht eigener Gebundenheit, kühne, große Menschen mit dem frevlen Willen, an den Wunsch des Herzens alles zu setzen; eine glänzende Barbarei der Zustände, für welche Taines geschichtlicher Pinsel die zureichenden Farben gefunden; aus ihr emporragend Herrscher, die über die eigenen und die Leidenschaften der Menge geboten, und Künstler, die aus entsagendem Schauen den Genuß und die Qualen des Gestaltenden sogen. Das war es: der Künstler, der unbewegt aber nicht unerschüttert vor diesem Schauspiele stand, gehörte mit dazu. Ja, ihm, den die Woge bedeutenden Geschehens umspülte, schien eine besondere Gunst des Schicksals gewährt, wie sich in seinem Werk wiederum der feinste Geist des Jahrhunderts spiegeln mußte. Und dieser Geist der Zeit war die ungestillte Sehnsucht C. F. Meyers; es war die Größe des Gegenstandes und des Stiles selber. Persönlich mied er die volle Flut des ungedämmten Lebens; seiner Dichtung war sie innerstes Bedürfnis. Er hatte Schillers Wort vernommen, der Dichter müsse mit dem Könige gehen, und strebte auch mit der Zeit, in welcher sich die Schicksale abrollen sollten, den Höhen des Lebens zu.

Die engen Beziehungen C. F. Meyers zur italienischen Renaissance liegen offen zu Tage. Jeder, der über ihn schrieb, hat sie berührt. Mit Fug sind sie Gegenstand einer besonderen Betrachtung geworden [1]). Sie nehmen auch in einer Darstellung, die die literarhistorischen Zusammenhänge in der Entwicklung der schweizerischen Dichtung in den Vordergrund rückt, den breitesten Raum ein. In ihnen erscheint die Besonderheit Meyers, sichtbar in der Technik der Erzählung, in den Eigentümlichkeiten der Sprache und des Stils, nicht zuletzt im Drang nach der dramatischen Form, der durch alle Novellen Meyers geht und zu malerisch-plastischer Gestaltung der einzelnen Szenen drängte.

Die Reisebriefe aus Italien lassen alle Meyers Begeisterung für die italienische Renaissance erkennen. In ihren Dichtern und Bildnern gipfelte ihm das Ideal des Künstlers schlechtweg. Indem er aber den künstlerischen Men-

[1]) In Erwin Kalischers Buch über „C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance." Berlin 1907.

schen der Renaissance als bedeutenden Repräsentanten mit seiner ganzen Welt der Statuen und Bilder in das Gemälde der Zeit aufnahm, mischten sich in seine stofflichen Interessen formale. Er gewann Kontraste, überraschende Beleuchtungen, darstellende Hilfen, die seinem Bestreben, dem Geistigen den körperlichsten Ausdruck zu geben, willig entgegenkamen. Poggio und seine italienischen Humanisten entwickeln in der Rahmenerzählung von „Plautus im Nonnenkloster" eine wirksame Kontrapunktik zu jenen germanischen Barbaren, die alles gleich ernst nehmen. Dante verwickelt seine Zuhörer geistvoll mit den Schicksalen des Mönches, von dem er erzählt. Im Porträt des Malers spiegelt sich der Charakter des Dargestellten, im Urteil des Betrachtenden der Beschauer. Am prägnantesten erscheint die Exposition durch das Kunstwerk in der „Versuchung des Pescara".

Mit der Betonung der formalen Prinzipien, die in Meyers Vorliebe für die Kunst der Renaissance lagen, setzt die detaillierte Forschung Korrodis ein, nachdem der Gegensatz zu Keller die allgemeine Bedeutung der bildenden Künste für seine Dichtung klargelegt. Im einzelnen werden ihre technischen Funktionen beleuchtet und der physiognomischen Kraft besonders gedacht, die sich aus dem Bestreben, jede seelische Bewegung aus ihrem mimischen Komplement erkennen zu lassen, entwickelte. Meyers Figuren besitzen das Ausdrucksvolle des italienischen Gebärdenspiels; sie wissen alle aus Gesicht und Bewegung zu lesen. Unter der Fülle der Beispiele, die diesen Zug belegen, vermisse ich eines, das, wie ich durch Adolf Frey weiß, die besondere Gunst Gottfried Kellers besaß, jene Vision des Gedichtes „Lethe" von einem im gleitenden Kahn sitzenden Mädchen, das der Träumende an des „Nackens Demut" erkennt.

Die „Fähigkeit des Plastisch- und Farbigsehens", die solche Darstellungsart voraussetzt, besaß C. F. Meyer nicht von Hause aus. Er hat sie sich bewußt anerzogen, wie seine Kunst überhaupt das Resultat eines energischen, unablässigen Ringens darstellt. So geht Korrodi von der Betrachtung des plastischen Elementes in Meyers Dichtung zu andern Stilgesetzen über, in welchen die intellektuelle Arbeit der Gestaltung sichtbar wird, vor allem zu den Antithesen der Titel und der Kompositionen im Großen wie im Kleinen. Hier fehlt mir wiederum, ungern vermißt, der Hinweis auf ein einzigartiges Beispiel. Der antithetische Aufbau des Gedichtes „Die Rose von Newport", der

sie in zwei bis ins kleinste korrespondierende Hälften gliedert, ist meines Wissens in der Literatur nicht wieder vorhanden.

Mit Gottfried Keller teilte C. F. Meyer die lange, dumpfe Wartezeit bis zum Durchbruch des Talentes, ein Schicksal, das vielleicht weniger in der schweizerischen Natur als in den heimatlichen Verhältnissen begründet lag. Auch der Ruhm ist beiden zuerst von draußen gekommen. Meyer allein aber erfuhr die französischen Einflüsse in den Jahren der Entwicklung. Sie haben eigenartige Kämpfe hervorgerufen. Für den schweizerischen Schriftsteller waren die Schwierigkeiten traditionell, die sich aus dem gewohnten heimischen Dialekt ergaben. „C. F. Meyer kämpfte nicht mit der Mundart gegen das Gemeindeutsch, sondern mit einem „französischen Ohr" gegen eine „deutsche Zunge". In allem, was er schrieb, sind französische Einflüsse herauszuspüren, aus seiner Korrespondenz, die er z. T. in gewandtem Französisch führte; aus einzelnen absichtlichen Gallizismen seiner Werke; zumal auch aus jener intellektuellen Feinheit des Stils, die zur Antithese, zum Gesetz drängte. Ausführlich dokumentiert wird das durch die Übersetzungen der Vorbereitungszeit. Immerhin, die französischen Einwirkungen auf C. F. Meyer sind in Unkenntnis der schweizerischen Verhältnisse überschätzt worden. Es ist eines der Verdienste von Korrodis Arbeit, bei allen tatsächlichen Feststellungen in dieser Frage eine ausgesprochene Zurückhaltung beobachtet zu haben. Der deutsch-französische Krieg hat entscheidend auf C. F. Meyers Entwicklung eingewirkt, indem er ihn mit einem stolzen germanischen Kulturbewußtsein erfüllte, aber er hat nicht aus einem angehenden französischen Schriftsteller einen deutschen gemacht. In Meyers eigenen Äußerungen über seine „französische Epoche" muß man die Rhetorik der Wendungen in Rechnung setzen, um sie richtig zu verstehen.

Auch dem flüchtigen Leser der Gedichte oder der Prosa C. F. Meyers kommt die künstlerische Arbeit zum Bewußtsein, die hinter seiner Sprache steckt. Gottfried Keller sprach von goldgewirktem Brokat; andere haben sie mit der feinen Schmiedekunst eines Helmes oder mit gemeißeltem Marmor verglichen. Zu solcher minutiöser Stilarbeit, die unermüdlich wog, verwarf und verwandelte und sich nicht scheute, ganz niederzureißen, um neu zu beginnen, trieb ein romanisches Stilgewissen. Mit diesem Gedanken wendet sich Korrodi von den französischen Spuren in Meyers Sprache zu den Wandlungen des Ausdrucks in den verschiedenen Fassungen der Werke. Über die Veränderungen der Gedichte

in den verschiedenen Ausgaben besitzen wir bereits mehrere Arbeiten[1]). Korrodi ergänzt sie durch sprechende Beispiele aus Vers und Prosa. Sie gewähren überraschende Einblicke. Es scheint, als ob C. F. Meyer die Erwägung einer reichen Fülle von Möglichkeiten weniger schwer fiel als die Wahl für eine entscheidende Lösung. Es mag für ihn darin eine ähnliche Entsagung gelegen haben wie für Goethe in der formulierenden Niederschrift, mit der er nach jahrelangem Zögern endlich von einem Liede Abschied nahm.

In einer Reihe weiterer Kapitel, deren Titel über den Inhalt nicht immer deutlich orientiert und etwa auch Verwandtes trennt, wird die künstlerische Technik Meyers nach verschiedenen Richtungen hin untersucht. Der bildliche Ausdruck wird auf seine Bestimmung, seine Form, seine Quelle und seine artistischen Hilfen hin geprüft. Das Gleichnis zumal beleuchtet die Bedeutung, welche die Kunst für Meyer besaß. Aus der Kunst, dem Kunstgewerbe, der antiken und biblischen Literatur sind die meisten entnommen. Nicht gut postiert stehen die Beispiele vom römischen Brunnen und von der Wage der Gerechtigkeit. Kurz auf die Behauptung folgend, daß Meyers Gleichnis auch der Natur entnommen sei, stützen sie diesen Satz nur schwach, der doch nach den übrigen Serien eine neue Rubrik von Beispielen zu eröffnen scheint. Der Vergleich mit Gotthelf, Frey, Spitteler und den alemannischen Realisten des Minnesangs führt zur allgemeinen Charakteristik des Meyerschen Vergleiches und seines Stiles überhaupt. Die Technik des schmückenden Beiwortes, auf das schon Stickelberger hinwies[2]), belegt in adjektivischer und partizipialer Form das Strenge, Lapidare, Monumentale der Sprache C. F. Meyers. Die Betrachtung der rhetorischen Figuren des Wortspiels, der Wiederholung, der Variation und Retardation, des Traumes und der Vision zeigt eine individuelle Behandlung allgemeinster dichterischer Stilmittel. Ein letztes Kapitel kehrt mit Untersuchungen über den Satzbau und die Satzgruppierung, die Funktionen der direkten und indirekten Rede zur Syntax zurück, um in der Wägung der dramatischen Energien in Meyers Dichtung auszuklingen. Müßig wäre, mit dem Verfasser über den behutsam ausgesprochenen Schlußsatz zu rechten, der die Möglichkeit eines Meyerschen Dramas in Erwägung zieht. Widerspruch regt

[1]) Heinrich Moser, Wandlungen der Gedichte C. F. Meyers, Leipzig 1900. Dr. H. Kraeger, C. F. Meyer, Quellen und Wandlungen seiner Gedichte.

[2]) Dr. Heinrich Stickelberger, Die Kunstmittel in C. F. Meyers Novellen. Burgdorf 1907.

sich indessen gegen die Einschätzung der akustischen Werte in Meyers Sprache, denen wie den rhythmischen besondere Beachtung geschenkt wird. Das klangliche Element in der Meyerschen Sprache scheint mir gegenüber dem malerisch-bildlichen zu gering gewertet. Sollte das romanische Ohr, das Korrodi dem Dichter zugesteht, für die musikalischen Tendenzen südlicher Kultur unempfänglich gewesen sein, während das Auge ihre Gebärdensprache so fein verstand? Dagegen sprechen doch schon die Namen der Meyerschen Helden, die Pescara, Morone, Stemma, Palma. Und dann, wer so mit der plastischen Herausarbeitung der Szenen dramatische Effekte verfolgte, wie sollte der nicht auch die akustischen Wirkungen der Sprache bedacht haben? Die Äußerungen Meyers über sein Bestreben, allem Seelischen sinnenfälligsten Ausdruck zu geben, lassen keinen Zweifel, daß er sie mit in seine Erwägungen einbezog. Endlich scheint mir in der Anerkennung der musikalischen Werte seiner Sprache mit das Lob begründet, das Gottfried Keller C. F. Meyers Lyrik spendete. Hier fühlte er das gegenseitige Kräfteverhältnis sich verändern. Es ist überflüssig, Beispiele zu bringen, doch mag man daraufhin das ganze Gedicht „Die Rose von Newport" lesen. Freilich, ein anderes ist, Klangwirkungen zuzugestehen, ein anderes, sie auf bestimmte Formeln zu bringen. Typen lassen sich hier so wenig aufstellen wie für die Rhythmik dichterischer Prosa. Mit Recht verzichtet Korrodi darauf, die Kadenz von C. F. Meyers Sprache auf Gesetze zu bringen.

Auf den mannigfaltigsten Punkten greifen Korrodis Untersuchungen ihre Aufgabe an, C. F. Meyers Stilkunst zu charakterisieren. So peripher sie angelegt, so lokal sie begrenzt scheinen, sie leuchten unvermutet in wesentliche Tiefen. Nach ihrer Methode reihen sie sich den Arbeiten von Alb. Fries über die Sprache Goethes und Heinrich von Kleists an. Sachlich bildet Kalischers treffliches Buch vielfach die Voraussetzung. Adolf Frey, dem Lehrer, dankt in Verehrung die Widmung. Für die Literatur über C. F. Meyer bedeutet Korrodis Buch einen wertvollen Beitrag. Es baut an den Wegen einer neuen Stilforschung, die R. M. Meyer und E. Elsters zu wenig gewürdigte „Prinzipien" wiesen, fruchtbar an.

M. Nußberger.