

Zeitschrift:	Schweizer Theaterjahrbuch
Herausgeber:	Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band:	30 (1964)
Artikel:	Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer in ihrem Verhältnis zu Shakespeare
Autor:	Wiesmann, Louis
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-986595

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: 02.01.2026

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

GOTTFRIED KELLER
UND CONRAD FERDINAND MEYER
IN IHREM VERHÄLTNIS ZU SHAKESPEARE

Von Louis Wiesmann

Gottfried Keller

Dass die Dichter auf die Literarhistoriker schlecht zu sprechen seien, ist eine verbreitete und nur allzu verständliche Ansicht. Aber es bestehen doch viele Ausnahmen. So ist eine der fruchtbarsten Beziehungen Gottfried Kellers diejenige zu Hermann Hettner gewesen, einem bedeutenden Gelehrten des letzten Jahrhunderts.

Gegen Ende des Jahres 1848 konnte sich der junge Dichter dank einem grosszügigen Stipendium der Zürcher Regierung nach Heidelberg begeben, um seine Weltkenntnis und seine Bildung zu erweitern, und dort lernte er den um zwei Jahre jüngeren Privatdozenten Hettner (1821—1882) kennen und verband sich ihm bald in einer Freundschaft, die auf tiefem Einverständnis in ästhetischen Fragen und auf gegenseitiger hoher Achtung beruhte. Beide Männer rangen damals darum, über das Schauspiel in Geschichte und Gegenwart Klarheit zu gewinnen: Keller, weil er sich unseligerweise zum Dramatiker bestimmt glaubte, Hettner, weil er an einem Buch über die Dramatiker der damaligen Zeit arbeitete. Was sie in häufigen Gesprächen an Gedanken miteinander austauschten, kann heute natürlich niemand mehr mit Sicherheit ergründen; aber der Briefwechsel, den Keller nach seinem Wegzug von Berlin aus mit dem Freunde führte, verrät sogleich, dass die beiden jungen Männer im Grundsätzlichen einig waren, dass sie ihr eigenes Urteil über das Literaturgerede ihrer Tage stellten — und stellen durften! — und dass sich keiner dem andern überlegen fühlte. Der Autodidakt Keller hatte damals alle Hände voll zu tun, das Stückwerk seiner Bildung zum Zweck einer umfassenden weltanschaulichen Orientierung zu ergänzen, wobei ihm Hettner eine grosse Hilfe war, während dieser die intuitiven und klugen Urteile des Dichters dankbar entgegennahm und sogar ganze Abschnitte aus dessen Briefen fast unverändert in sein Buch über

das Drama einfügte. Damit ereignete sich im kleinen, was für die Literaturwissenschaft insgesamt gilt: die Dichter geben den analytischen Betrachtern der Dichtung wichtige und, wer weiss, vielleicht sogar die wichtigsten Anstösse zu deren gelehrtem Tun. Wo wären wir ohne Lessing, Herder, Goethe, Schiller, die Brüder Schlegel und ungezählte andere!

In seinen Briefen an Hettner hat sich Keller ausführlicher als irgendwo sonst über Shakespeare ausgesprochen, und wir verdanken es dem geistigen und menschlichen Rang des Adressaten, dass diese Aussagen sehr persönliche Bekenntnisse sind und zugleich eine Ueberlegenheit des Urteils bezeugen, die alle Klagen Kellers über sein leidiges Autodidaktentum Lügen straft.

Am wichtigsten ist, was in einem Brief vom 23. Oktober 1850 zu lesen steht. Hettner werde sich, so vernehmen wir, in seinem Werk über das moderne Drama gewiss auch mit der Shakespearomanie mancher Autoren auseinandersetzen. Keller meint, die Nachahmer Shakespeares sollten sich nicht so sehr «um Oekonomie und Szenerie, um Sprache und Bilder, um Charaktere und Sitten, um Religion und Politik» bemühen, denn wer solches kopiere, halte sich an lauter «vergängliche Dinge», die zeitbedingt seien. Das eigentlich Grosse und Unvergängliche liege anderswo:

«Es gibt in Shakespeare gewisse einzelne gewaltige Szenen, welche von aller Zeitkultur und ihrem Anhängsel entkleidet, nackt und erhaben an uns herantreten und zu uns sagen: *Wir* sind die wahren Proben von seinem Herzblute, *uns* müsst ihr fassen und mit unsren Geschwistern im Sophokles, im Calderon, im Corneille, im Schiller vergleichen, wenn ihr den wahren Maßstab finden wollt.» Es sind die «majestatisch hervortretenden einzelnen furchtbaren Situationen, für welche die Dichter alles andere nur gemacht zu haben scheinen und an welchen einzig man erkennen kann, *wie* sie sich voneinander unterscheiden würden, auch wenn alle zusammen leben würden.»

Wir tun gut, jedes von diesen Worten zu beachten; denn hier sagt einer, der sich anschickt, innerhalb weniger Jahre seine besten Werke zu schreiben, worauf seine dichterische Absicht gerichtet ist. Weder die Sprache — nicht einmal sie! — noch die Bilder und Symbole oder die Komposition (die «Oekonomie») noch auch weltanschaulich-religiöse oder politisch-tendenziöse Gehalte sind entscheidend, weil sie von Zeitalter zu Zeitalter

wechseln und nicht das Eigentliche der Kunst sein können. Das Einzigartige, Unwiederholbare an den Grössten der Weltliteratur, etwa an ihren bedeutendsten Dramatikern, sind die «majestatisch hervortretenden einzelnen... Situationen», und handle es sich dabei bloss um monologartige Partien wie die Worte Hamlets über Yoriks Schädel. Sie sind für Keller das Eigentliche, dem alle dichterischen Mittel bloss dienen. Man kann das auch umkehren. Alle dichterische Kunst ist vergeblich, wenn ihr der grosse Gegenstand der Aussage fehlt. Drama und Erzählung können auf solche Hauptstellen von langer Hand her vorbereiten und sie als Höhepunkte herausheben, das lyrische Gedicht gibt nur den Höhepunkt selber. Für Keller liegt somit das Grösste in der Dichtung jenseits alles weltanschaulichen Gehalts und alles blossen stilistischen Ausdrucksvermögens; es liegt in dem, was er das eigentlich «Poetische», das Dichterische nennt oder, wie wir heute etwas hochtrabender sagen würden, in der grossen Schau, in der dichterischen Vision. Will ein Dichter «auf die Sterne der Vergangenheit zurückschauen und sich an ihnen stärken und Rats erholen, so muss er sich an diese *stofflichen* Lichtblicke halten und zu ergründen suchen, *was* sie mit Vorliebe für schön und imposant gehalten haben». Wie richtig Keller urteilt, erweist der Blick auf manche schwächeren Werke grosser Dichter. Was wir üblicherweise an solchen Autoren bewundern, mag grösstenteils vorhanden sein, wenigstens auf einzelnen Seiten, so vor allem ihre Sprache, ihre Bilder, ihre Art zu sehen, zu phantasieren, zu urteilen; und doch fehlt eines: das überzeugend sich entfaltende Ganze, das sich nach Kellers Ansicht allein aus den ergiebigen, poesieträchtigen Situationen ergibt.

Dichtungsträchtiger Gehalt jedoch entzieht sich dem wissenschaftlichen Zugriff, der analytischen Zergliederung. Er ist wie alles Lebendige einfach da, und sein Dasein lässt sich nicht beweisen. Man kann nur darauf hinweisen und mit dem Einverständnis des Lesers rechnen. Auf Einverständnis war offenbar auch Keller angewiesen; denn nur Hettner hat von ihm so wesentliche und auf den Grund gehende Aussagen über das Dichterische zu lesen bekommen.

Und nicht einmal Hettner wäre solcher Ausführungen gewürdigt worden, wenn sie nicht für Keller in jener Epoche seines Lebens mehr als blosse ästhetische Spekulation gewesen wären.

ren. Tatsächlich stand damals der Dichter unter dem Eindruck, das verfahrene Gedankengut seiner Jugend abgestreift und erstmals einen klaren Standort in dieser Welt gewonnen zu haben. Die Briefe jener Jahre reden oft davon. Er war in einem Zeitpunkt nach Heidelberg aufgebrochen, da alles in ihm nach dem Durchstoss zur männlichen Reife drängte. Feuerbach verhalf ihm zur philosophischen Klärung, Henle zur naturwissenschaftlich-anthropologischen, Hettner zur literarischen. Die Gespräche mit Hettner bedeuteten für Keller das Suchen nach den Grundwahrheiten der Kunst und müssen sich wegen des Einsatzes, der auf dem Spiele stand, auf grosser Höhe bewegt haben. Das gilt auch für die Briefe, die später zwischen Heidelberg und Berlin hin und her gingen. Die eben besprochene Stelle ist darin einer der Marksteine. Sie bezeugt, dass offenbar Shakespeare es war, an dem Keller die grundsätzliche Einsicht in das Wesen höchsten dichterischen Gelingens aufging. Für sein eigenes Schaffen hatte, wie wir noch sehen werden, die gewonnene Einsicht zur Folge, dass er nicht mehr dem Zufall der Einigung gehorchen musste, sondern fortan bedacht und bewusst nach dem suchen konnte, was dem Leser die unvergesslichen Eindrücke vermittelte.

Ein Glücksfall hat es gewollt, dass die neue innere Kraft zunächst allein der Dichtkunst zugute kam und die Gestaltung des gelebten Lebens noch nicht ergriff. So entstanden in der Not der Berliner Jahre die schönsten Dichtungen Kellers, während die Sicherheit in der Führung des Daseins erst viel später, mit dem Eintritt in das Amt des Staatsschreibers, gelang.

Die zweite Hauptstelle über Shakespeare stammt ebenfalls aus der Berliner Zeit und steht in «Pankraz der Schmoller». Pankraz liebt die Tochter eines englischen Gouverneurs in Indien und hält die falsche und hohle Schöne für ein so vollkommenes Frauenwesen, wie er sie in Shakespeares Werken zu seinem Entzücken vorgefunden hat. Dieser «schildert nämlich die Welt nach allen Seiten hin durchaus einzig und wahr wie sie ist, aber nur wie sie es in den ganzen Menschen ist, welche im Guten und im Schlechten das Metier ihres Daseins und ihrer Neigungen vollständig und charakteristisch betreiben und dabei durchsichtig wie Kristall, jeder vom reinsten Wasser in seiner Art, so dass, wenn schlechte Skribenten die Welt der Mittelmässigkeit und farblosen Halbheit beherrschen und malen und

dadurch Schwachköpfe in die Irre führen und mit tausend unbedeutenden Täuschungen anfüllen, dieser hingegen eben die Welt des Ganzen und Gelungenen in seiner Art, d. h. wie es sein soll, beherrscht und dadurch gute Köpfe in die Irre führt, wenn sie in der Welt dies wesentliche Leben zu sehen und wiederzufinden glauben. Ach, es ist schon in der Welt, aber nur niemals da wo wir eben sind, oder dann wann wir leben. Es gibt noch verwegene schlimme Weiber genug, aber ohne den schönen Nachtwandel der Lady Macbeth und das bange Reiben der kleinen Hand. Die Giftmischerinnen, die wir treffen, sind nur frech und reulos und schreiben gar noch ihre Geschichte oder legen einen Kramladen an, wenn sie ihre Strafe überstanden. Es gibt noch Leute genug, die wähnen Hamlet zu sein, und sie rühmen sich dessen, ohne eine Ahnung zu haben von den grossen Herzensgründen eines wahren Hamlet... Unsere Shylocks möchten uns wohl das Fleisch ausschneiden, aber sie werden nun und nimmer eine Barauslage zu diesem Behuf wagen, und unsere Kaufleute von Venedig geraten nicht wegen eines lustigen Habenichts von Freund in Gefahr, sondern wegen einfältigen Aktienschwindels, und halten dann nicht im mindesten so schöne melancholische Reden, sondern machen ein ganz dummes Gesicht dazu. Doch eigentlich sind, wie gesagt, alle solche Leute wohl in der Welt, aber nicht so hübsch beisammen wie in jenen Gedichten; nie trifft ein ganzer Schurke auf einen ganzen wehrbaren Mann, nie ein vollständiger Narr auf einen unabdingt klugen Fröhlichen, so dass es zu keinem rechten Trauerspiel und zu keiner guten Komödie kommen kann.»

Für Keller sind Shakespeares Menschen das, was sie sind, ganz und grossartig; darum nennt er ihr Leben «wesentlich». Das Wort vom «wesentlichen Menschen» finden wir auch im «Grünen Heinrich», und es ist der Held des Romans selbst, Kellers Ebenbild, der sich von Dortchen Schönfunds Vater so bezeichnen lassen darf, ohne dass der Dichter das Wort auch auf sich selbst bezogen hätte; dazu waren seine Alltagsmühen in Berlin zu gross. Aber er spürte, dass sich in seiner Innerlichkeit ein Wachstum ereignet hatte, das ihm die Unterscheidung zwischen wahrem und falschem Leben, die schon seine Jugendgedichte durchzieht, endgültig möglich machte. Wieder sieht es so aus, als sei ihm das Hochbild des Menschen beim Lesen in Shakespeare sichtbar oder zumindest ganz deutlich geworden. Dessen

markanteste Gestalten wurden ihm zu Beispielen für das, was ihm der bekannte Ausspruch des Angelus Silesius als Ziel vor Augen gestellt hatte: «Mensch, werde wesentlich!» Mit seinen eigenen Worten:

Willst du, o Herz! ein gutes Ziel erreichen,
Musst du in eigner Angel schwebend ruhn.
«Erkenntnis»

Was ihm dabei offenbar wurde, kann schwerlich überschätzt werden. Vom Gegensatz zwischen dem scheinhaften Treiben der Narren und der sicheren Ruhe derer, die in sich gefestigt sind, lebt seine ganze Erzählkunst, und wer dieses Thema aus seinen Romanen und Novellen herausnähme, würde ihnen das Gerüst rauben. Wir sehen somit die These erhärtet, dass auf seinem Weg zur künstlerischen Reife Shakespeare ein bedeutender Helfer war. Doch vielsagend ist es, wie sehr sich in seinen eigenen Werken dies Wesentlichsein einschränkt. Er schliesst die Bösewichter aus, weil seine bürgerlichen Sittenbegriffe es ihm nur dann erlauben, einen Menschen dichterisch mit Leuchtkraft auszustatten, wenn dieser moralisch gut und in der Arbeit tüchtig ist.

Auch für seine historische Orientierung war ihm Shakespeare wichtig. Am Gegenbild der griechischen Tragödie erkannte er, wie unmöglich Hamlet in der antiken Dichtung gewesen wäre, und er stellte diesen in eine Linie mit Goethes Tasso und dessen Faust. In allen drei Helden erkannte er die «Unzufriedenheit und Hypochondrie des Genies» (an Hettner, 16. 9. 1850). Wiederum dürfte er zugleich an sich selbst gedacht haben, gibt er doch ein solches modernes Geschick auch seinem Grünen Heinrich.

Um Kellers Stellung zu Shakespeare noch deutlicher zu erkennen, müssen wir die beiden Dichter nunmehr in ihrem Werk einander gegenüberstellen. Keller hat zwar hauptsächlich in seinem vergeblichen Ringen um die dramatische Kunst zu Shakespeare hinübergeblickt. Gewonnen hat jedoch am meisten der Erzähler. Zufällig weist ausgerechnet seine reifste Novelle in ihrer Ueberschrift auf «Romeo und Julia» hin. Ein Vergleich der beiden Werke mag darum am Platze sein.

Auf den ersten Blick scheint alles ausser dem gemeinsamen Thema, der Liebe zwischen Kindern aus verfeindeten Häusern, verschieden zu sein. Bei Shakespeare finden wir eine Fülle von

Personen, schlagartig einbrechende Ereignisse, welche die krisenhaften Höhepunkte der Handlung rasch heraustreiben, heillose Irrtümer und endlich eine Sprache, die von höchstem Adel ist und zugleich wohl den Gipfel der geblümten Rede darstellt, den je ein Dramatiker erreicht hat. Bei Keller dagegen treten nur wenige Gestalten auf, das Schicksal entfaltet sich in epischer Ruhe und Notwendigkeit, die Höhepunkte sind von langer Hand vorbereitet, zufallsbedingte wahnhafte Täuschungen und Irrtümer fehlen, und die Sprache hält sich bei allem Adel, der auch ihr eigen ist, viel näher an der vertrauten Menschenrede und erklimmt nirgends verwegene Höhen. Blicken wir jedoch tiefer, so finden wir in Kellers Novelle all das verwirklicht, was er an Shakespeare bewundert hat. Namentlich ist Vrenchen ganz das, was Pankraz irrtümlicherweise in Lydia hineinsieht. Obwohl es unverkennbar dem Vreneli in Gotthelfs Uli-Romanen nachgebildet ist, steht es doch ganz als Kellersches Inbild fraulicher Vollkommenheit vor uns, mit der Gabe, im rechten Augenblick zu lachen und zu erröten, ein «süßes Frauenbild», wie «die bittre Erde sie nicht hegt» (*«Tod und Dichter»*). Ebenso ausgeprägt und klar treten uns Sali und der schwarze Geiger in ihrer unverwechselbaren Eigenart entgegen.

Geschlossen und einfach ist auch der Gang der Handlung. Dabei bewundern wir vor allem die Kunst, mit der einzelne Szenen aufgebaut und ausgestaltet werden. Schon die Schilderung des einen Tages aus Salis und Vrenelis Kindheit, die das Werk einleitet, arbeitet kunstreich eine poetische Situation heraus. Mit gelassener Sicherheit pflügen zwei Bauern im Glanz eines Septembertages. Im Schutze solchen Friedens geben sich ihre kleinen Kinder einem Spielen hin, das dem Leser durch unvergessliche Einzelzüge das Glück des Kindseins erschliesst, und in dem doch schon die Keime künftigen Unheils liegen. Das Idyll endet mit einem Kontrast, der einfach und ohne Aufhebens angeschlossen wird und doch von starker Wirkung ist: Jeder der beiden ehrbaren Bauern pflügt einen Streifen von einem herrenlosen Acker weg, wobei die Steine fliegen, und arbeitet damit ahnungslos auf seinen künftigen Untergang hin.

Noch bewundernswerter ist Kellers Gabe, den bedeutsamen Augenblick zu gestalten, in der Szene, die den Kampf der beiden verbitterten Väter schildert. Wie hier das Weh der heruntergekommenen Bauern sich in einem Ringkampf auf Leben und

Tod entlädt, wie der Bach rauscht, der Gewitterregen fällt und die Blitze flammen, und wie in all dem Elend Vrenchen lächelt und ein Sonnenblick dieses Lächeln erhellt, so dass augenblicks Salis Liebe erwacht: das ist durchwegs meisterhaft und zeigt, dass Keller nicht umsonst bei Shakespeare in die Lehre gegangen ist. Dabei ist es ihm auch noch gelungen, die beiden Handlungsstränge der Novelle lückenlos und notwendig zu verbinden, indem der Streit der Väter zu seiner Krisis kommt und gerade bei diesem Anlass die Liebe ihrer Kinder einsetzt und auf dem Gewitterdunkel und der Finsternis des Hasses aufglänzt.

Auf der gleichen Höhe steht der Bericht von dem ersten liebenden Beisammensein Salis und Vrenchens in einem sonneüberschienenen reifen Getreidefeld, ihrem unheilvollen Zusammentreffen mit dem nächtigen schwarzen Geiger, dem plötzlichen Auftauchen von Vrenchens misstrauischem Vater und dem verderbenbringenden Steinwurf Salis. Nimmt man dazu noch den Schluss der Novelle, namentlich die paar letzten Seiten, die den Rausch, den Todesentschluss, die Vereinigung und das Sterben der zwei unglücklichen Kinder erzählen, so wird einem vollends klar, warum Keller an Shakespeare die Gabe, grosse Momente zu gestalten, so sehr bewundert hat. Er entdeckte an einem Meister, was auch in ihm als Vermögen angelegt war: «die spezifisch poetischen Urkräfte» zu entfalten, die «wunderbare Erfindung dramatischer Situationen und Verläufe» herbeizuführen (an Hettner, 23. 10. 1850).

Einen letzten wichtigen Hinweis auf Shakespeare enthält eine Briefstelle, die zwar allgemein gehalten ist und diesen nicht nennt, ihn aber sicher mit im Auge hat: «Inzwischen habe ich mir die grösste Einfachheit und Klarheit zum Prinzip gemacht; keine Intrige und Verwicklung, kein Zufall usf., sondern das reine Aufeinanderwirken menschlicher Leidenschaften und innerlich notwendige Konflikte; dabei möglichst vollkommene Uebersicht und Voraussicht des Zuschauers alles dessen, was kommt, und wie es kommt; denn nur hierin besteht ein wahrer und edler Genuss für ihn.» (an Wilhelm Baumgartner, September 1850.) Diese Aussage gilt Wort um Wort für «Romeo und Julia auf dem Dorfe».

Conrad Ferdinand Meyer

Da Keller und Meyer menschliche und künstlerische Antipoden sind, muss auch ihr Verhältnis zu Shakespeare verschiedenartig sein. Während Keller an ihm seine Grundsätze für das künstlerische Gestalten prüfte und in mancher Einzelheit überhaupt erst gewann, sonst aber wegen seiner andern Natur eigene Wege ging, liegt bei Meyer eine Wesensverwandtschaft vor, die es schwer macht, eigentliche Entlehnungen aus Shakespeare nachzuweisen. Was übernommen scheint, kann jeweils ebensogut eigene Erfindung sein; aber dass ein mächtiger und vielfältiger Einfluss vorliegt, steht ausser Zweifel.

Meyer las Shakespeare schon in jungen Jahren und kannte sich bereits Jahrzehnte vor seinem Durchbruch zum dichterischen Gelingen gründlich in dessen Werken aus. Auch später liess ihn das bewunderte Vorbild nicht los. 1871 erklärte er, wie Adolf Frey berichtet, die Ferien in den freien Lüften Graubündens erträgen keine andere Lektüre als diejenige Homers und Shakespeares. Noch in den letzten gesunden Jahren seines Schaffens, als ihn wieder einmal dramatische Pläne bedrängten, hatte er, wieder nach Adolf Freys Zeugnis, Shakespeare täglich aufgeschlagen neben sich auf dem Schreibtisch. Es besteht jeder Grund, zu vermuten, dass dessen Stoff- und Formenwelt schon lange vor dem Erscheinen der Verdichtung «Huttens letzte Tage» zu einem Teil seines Wesens geworden war.

So muss zunächst auf das Gemeinsame der beiden Dichter hingewiesen werden. Sie sehen die Welt als Bühne, auf der traumverwandte Spiele vor sich gehen, und erkennen in den Menschen blosse Schauspieler. Schauspielerei aber heisst Rollenspiel, und dieses kann echt oder betrügerisch sein. Darum ist niemand seines Mitmenschen sicher, und es kann jedes Vertrauen getäuscht werden. Laufend spielen Tragödien des Irrtums und Komödien der Irrungen. Das Tun der Menschen erscheint, je nachdem man es nimmt, bald im Lichte tragisch-heroischer Grösse, bald in dem des Narrenwesens; so oder so ist es beherrscht von der Allgewalt des Todes. Sicherheit gibt es für niemanden, weil nicht einmal der Einzelne seiner selbst gewiss ist. Unbegreifliche Wesensverwandlungen sind häufig, besonders wenn Leidenschaften aufglühen und zum verderbenden Feuer werden. Bei solch brüskem Wechsel der Rolle verliert das

Ich sich selbst aus der Hand, gibt seine Identität, seine eindeutige Bestimmtheit und Bestimmbarkeit, auf und geht zuletzt ohne inneren Zusammenhalt, manchmal an den Grenzen des Wahnsinns, zugrunde. Das Dasein als Ganzes lässt sich deuten als Sommernachtstraum, Wintermärchen und viel Lärm um nichts, oder, in der Sprache des «Macbeth», als ein Spiel voll Klang und Raserei, das nichts bedeutet. Daneben leuchten, bei Meyer mehr zaghaft, bei Shakespeare in vollem Glanz, auch Glück, bezaubernde Menschlichkeit und Güte auf, ferner die Schönheit und Herrlichkeit alles Bestehenden, so dass doch wieder ein Sinn des Daseins verbürgt ist.

Es wäre ein leichtes, den Katalog des Gemeinsamen fortzusetzen; doch führt der Blick auf ein einzelnes Werk weiter. Es sei der «Jürg Jenatsch» gewählt. Dieser Roman steht zwar seinem Thema nach in der Nähe von Schillers «Wallenstein» und sollte nach der ursprünglichen Absicht des Dichters den Untertitel «Ein bündnerischer Wallenstein» tragen. Im Spiel von politischer und militärischer Macht gelingt dem bündnerischen Freiheitskämpfer das, woran Schillers Held scheitert: die eigenen Truppen verräterisch dem Feind zuzuführen und dadurch Sieg und Frieden zu erzwingen. In der Gestaltung der konfliktreichen Liebe zwischen Jenatsch und Lukretia Planta war Corneilles «Cid» Vorbild. Sonst aber fallen vor allem Parallelen zu Shakespeare auf. Die wichtigste liegt im tragischen Zerfall des Helden. Durch den Verlust seiner Gattin Lucia und den unbesonnenen Mord am Vater seiner Geliebten, Pompejus Planta, wird sein Inneres schon früh tödlich getroffen. Fortan ist er hart und undurchdringlich; seine seelische Wunde verhehlt er durch das «grandiose Komödienspiel» seines weltmännischen, gewinnenden Auftrittens. Doch seit seinem Verrat an Herzog Rohan und dem Uebertritt zur katholischen Konfession, den er aus reinem politischem Opportunismus vollzieht, werden auch seine nächsten Vertrauten an ihm irre, weil er «sich nun ganz untreu geworden ist und sein Selbst vernichtet hat». Er gerät aus allen Grenzen des Masses und geht, auf dem Gipfel der Hybris angelangt, bei einem wilden Maskenfest zugrunde. Es gilt für seine Gestalt, was Meyer einmal von denen Shakespeares sagt: dass diese «wachsen, sich enträtseln und sich zerstören». (Briefe, Bd. II, S. 419.) Hinter dem innerlichen Zusammenbrechen und Haltloswerden dieses Machtmenschen steht

unverkennbar der Schatten von Macbeth. Der Versuch, Lukretia Planta gegen Ende des Romans doch noch für sich zu gewinnen, obwohl er ihren Vater getötet hat, weist nicht nur auf den «Cid» zurück, sondern ebenso auf «Richard den Dritten», der um Anna wirbt, obwohl sie an der Bahre ihres eben von ihm ermordeten Schwiegervaters, König Heinrichs des Sechsten, steht. Endlich ist sein Verrat am Herzog Rohan, den er als dessen engster Vertrauter und Ratgeber begeht, voller Reminiszenzen an das verderbliche Lügen- und Intrigenspiel Jagos gegenüber Othello. Da für den «Jürg Jenatsch» lange Zeit auch die dramatische Gestaltung erwogen wurde, ergibt sich ein noch viel allgemeinerer Bezug auf Shakespeare: Meyer wollte ein Gegenstück zu dessen historischen Dramen schreiben.

In der dichterischen Durchführung ist die Verwandtschaft mit Shakespeare noch deutlicher zu fassen als in den recht allgemeinen thematischen Gemeinsamkeiten. Der witzige Dickbauch Lorenz Fausch mit seinem feigen Gemüt ist Falstaff nachgebildet und bringt in die beiden blutigen Höhepunkte des Romans, die Veltliner Mordnacht und das Fastnachtsfest am Schluss, das Element der Narrheit, das ein strenger Nachahmer Shakespeares nicht entbehren zu können glaubt. Als freie Nachahmung ist wohl auch der stachlige Lokotenent Werthmüller aufzufassen, der an so manchen hochintellektuellen Groteskkomiker, nicht zuletzt an den dunkelsten von allen, Hamlet, zurückdenken lässt.

Manchmal glaubt man aus ganzen Szenen Anklänge an Shakespeare herauszuhören. Kurz bevor Jenatsch den Wortbruch Richelieus erfährt, lässt Meyer in einem Wirtshaus zu Thusis eine erregte Menge zechen. Einfache Bergler und hohe Offiziere Graubündens, auf zwei Wirtsstuben verteilt, sind in schwerer Unruhe und haben sich durch den reichlich genossenen Wein in ein lautes Durcheinanderreden hineingesteigert. Da tritt Jenatsch auf und weiss die Gemüter mit so sicherer Hand nach seinem Willen zu lenken, dass für den Leser unwillkürlich die Gestalt des Antonius neben ihn tritt, der durch seine Leichenrede das Volk Roms unter die Macht seines Wortes zwingt. Zwar ist der Ablauf der Ereignisse gegensätzlich, da Jenatsch die Leidenschaften beschwichtigt, Antonius sie erregt; aber für Meyer, der stets szenische Bilder vor sich sah, genügte das eine Gemein-

same: der geniale, ja nahezu zaubermächtige Beherrscher der Herzen inmitten eines laut schreienden Volkshaufens.

Auch der Schluss des Romans lehnt sich an Shakespeare an. Düstere Vorzeichen wie der Einsturz eines Turmes, grelle Blitze und rollende Donner verkünden Unheil. Die krönende Mordszene gemahnt nochmals an «Julius Cäsar»; denn der liebste Mensch — Lukretia, Brutus — schwingt die Mordwaffe. Noch deutlicher fühlen wir uns an den Ausgang des «Hamlet» erinnert, weil die rasche Folge der drei Ermordungen — Rudolf Planta, der Knecht Lukas und Jenatsch fallen im Raum eines Augenblicks — etwas Zufallgelenktes an sich trägt.

«Ich shakespeareisiere nach Kräften»: dieses Wort, das Meyer im Hinblick auf die «Hochzeit des Mönchs» äussert (an Luise von François, 3. 10. 1883), gilt auch für den «Jürg Jenatsch». Ueberbordende heroische Gebärde und jagende Flucht eines Geschehens voller Vergänglichkeit sind aus einer ähnlichen Grundstimmung zu erklären, wie sie Shakespeares Tragödien durchzieht. Man hat Meyers Pathos, veranlasst durch seine eigenen Aussagen und die seiner Schwester Betsy, im allgemeinen zu einseitig von dem Vorbild Michelangelos abgeleitet und dabei übersehen, dass er dort, wo er Dichter der Leidenschaft und des grossen Geschehens ist, weit stärker aus Shakespeares, übrigens auch aus Corneilles und Schillers Welt herkommt. Er ahmt Michelangelo bewusst und etwas künstlich nach; Shakespeare liegt ihm im Blute.

Auch in seinen übrigen Werken finden sich Gemeinsamkeiten genug: das grosse Sterben in manchen seiner Erzählungen; das angstvolle Spiel Gustel Leubelfings, die in Männerkleidern dem geliebten König dient wie die verkleidete Viola ihrem Fürsten («Was ihr wollt»); die zerstörende Liebesleidenschaft des Mönchs Astorre, der in der Glut der Sinne die einstige Charakterstärke ähnlich verliert wie Antonius die seine in den Armen Cleopatras; die hexenartige Männerverführung durch Lukrezia Borgia, deren Schönheit ihren Anbetern ebenso zum Verderben wird wie die Schönheit der genialen Kurtisane aus Aegypten dem Antonius; die verzehrende Eifersucht des Kardinals Ippolito, die an Othello denken lässt; endlich die vielen Gestalten aus dem Reich der Rüpel, Landstreicher und Rechtsbrecher, die mit dem adligen Pathos der grossen Ereignisse kontrastieren.

Durch Meyers eigene Aussagen ist gesichert, dass seine hinter-

gründigste Erzählung, «Der Heilige», von einem Geschick berichtet, das dem Hamlets ähnlich ist. (Briefe II, 354.) Thomas Becket ist in mittelalterlich vitaler Umgebung ein ähnlich problematischer und moderner Charakter wie der unglückliche dänische Königsohn. Er ist allerdings noch schwächer, aber auch überlegener als dieser. Ein Mord ruft ihn zur Rache auf, aber er ist zur Tat unfähig. Sein Versagen beruht wie bei Hamlet auf seiner intellektuellen Vielschichtigkeit und auf dem entnervenden Ekel des allzu fein Gearteten. Die Rache, die er schliesslich doch noch vollzieht, ist allerdings von der Hamlets verschieden. Er erfüllt seinen Auftrag nicht in einem plötzlichen Anfall der Aggressivität, sondern indem er ein makellos frommer Bischof und damit der politische Gegenspieler seines früheren Herrn wird. Niemand weiss am Schluss der Erzählung, ob Becket als christlicher Märtyrer oder als dämonischer Rächer zu gelten hat, während Hamlets Rache zwar etwas Willkürliche-Zufälliges an sich hat, aber doch nichts anderes als Rache ist. Becket ist noch komplizierter und undeutbarer als sein dichterischer Schicksalsbruder. Wie Meyer selbst Hamlet gesehen hat, sei mit einem Zitat aus einem seiner Briefe festgehalten: «Diese tödliche Angst, diese gebrochenen Lichter, diese Lüge und Maske und dieser geniale Mensch, der darin herumwirtschaftet.» (an Luise von François, 16. 6. 1883.)

So wäre denn Meyer ein Dichter aus dem Geiste Shakespeares? In vollem Umfange gewiss nicht. Vielmehr ist ein reicher Komplex des Gemeinsamen bei jedem von den beiden in den Zusammenhang einer anders gearteten Persönlichkeit gestellt. Shakespeares dramatische Kraft ist echt, diejenige Meyers nur vorgetäuscht und sehsuchtgeboren. Shakespeare hat zahlreiche Gestalten geschaffen, in denen das Wunder der Menschlichkeit und der Glanz des schönen Lebens wie selbstverständlich da sind, während entsprechende Gestalten bei Meyer, obwohl sie recht häufig sind, immer etwas Gewolltes an sich tragen. In Shakespeare wirkt die Lebenskraft des elisabethanischen Zeitalters seiner tragischen Grundstimmung entgegen und tritt zu seinen Anwandlungen der Skepsis und der Verzweiflung in eine dichterisch fruchtbare Spannung, wogegen Meyer als Träger eines puritanischen, lebensfeindlichen Erbes dem Sinnen-glück feind ist und es nur mit schlechtem Gewissen preist. Sein Grundthema, dasjenige des Mönchs, der Leben will und im Le-

ben versagt, ist Shakespeare fremd. Auch in der dichterischen Form sind die Unterschiede stark und reichen ins Grundsätzliche. Sprünge und Würfe, um mit Herder zu reden, finden sich bei Meyer nur im Inhalt seiner Erzählungen, während die durchdachte Architektur romanischen und klassizistischen Ursprungs ist und sich abkältend und Ruhe schaffend über die chaotisch abgründigen Geschehnisse legt. Seine Form drückt den Stoff nicht in der Weise Shakespeares aus, sondern sucht ihn nach Schillers Art zu besiegen. Er lässt die Ereignisse nur zum Teil aus ihrer eigenen Kraft sich entfalten; im übrigen unterwirft er sie fatalistisch dem Schicksal und betrachtet sie aus geschichtlichem Abstand, nachdem sie längst unveränderliche Vergangenheit geworden sind. Was ihn bei all seiner tiefen Wesensverwandtschaft von Shakespeare trennt, ist in folgender Stelle aus dem «Heiligen» enthalten: «Ein anderes ist es, . . . ob einer noch im Tagewerke und in der Zeit steht, oder ob der Tod sein Lebensbuch geschlossen hat. Ist einmal das letzte Sandkorn verrollt, so tritt der Mensch aus der Reihe der Tage und Stunden hinaus und steht als ein fertiges und deutliches Wesen vor dem Gerichte Gottes und der Menschen.» (Schluss von Kap. X.)

Meyers reinste Gestalten sind Träger eines erloschenen Lebensorwillens und stehen als Gebrochene in der Nachfolge Christi, in dessen Botschaft sie einen Halt für ihre Schwäche finden: Rohan, Becket nach seiner Bekehrung, der auf den Tod verwundete Pescara, der geblendete Don Giulio. Der Dichter selber liefert die dramatisch bewegten Geschehnisse, die er erzählt, dem Gericht seines unerbittlichen Gewissens aus und lässt auf sie den schwachen Abglanz einer gehaunten göttlichen Gerechtigkeit fallen. Seine strenge Form ist das künstlerische Spiegelbild einer höheren, über das Irdische hinausweisenden Ordnung, die wahrscheinlich — er weiß es nicht sicher — die Ordnung einer christlichen Gottheit ist. «Das Leben der Menschheit seit ihrem Anfang ist eine Verkettung von Schuld und Sühne» (II. Buch, 5. Kap.): so versucht er einmal im «Jürg Jenatsch» die geschichtsphilosophische Ueberzeugung auszusprechen, der er als Erzähler stets gehorcht hat. «Es regen sich unter dem Tun eines jeglichen unsichtbare Arme. Alles Ding kommt zur Reife, und jeden ereilt zuletzt seine Stunde.» («Der Heilige», Schluss von Kap. VII.)

Meyers Novellen sind wie Ausschnitte aus dem Buch des Le-

bens, das in der Ewigkeit geschrieben wird. Die Geschicke, die er darstellt, mögen verworren sein, fügen sich aber für das betrachtende, richtende Auge des Künstlers zur Schönheit gesetzhafter Abläufe. Auf dem Grund der Dinge liegt für ihn Harmonie, Ruhe und Frieden. Im Gedicht «Der Musensaal» sehen acht von den neun Musen das Geschehen auf dieser Welt von irdischem Standpunkte aus. Sie bilden eine «wilde Gruppe,

Wie Schnitterinnen, die auf blachem Feld
Ein flammendes Gewitter überrascht.»

Nur eine besitzt die Gabe einer höheren Schau und wirkt, obwohl sie gleich ihren Schwestern dem Diesseits zugehört, wie eine Entrückte:

Die letzte wandelt noch Urania,
Die Gläubige mit dem gehobnen Blick
(Die andern nennen sie die Schwärmerin),
Doch trennt sie sich von den Geschwistern nicht.
Sie sieht den Sturm der Erdendinge ruhn
In friedevollen Händen immerdar.

Und dennoch: wo Meyer die Fülle des Daseins wiedergibt, die sich bei Shakespeare so verschwenderisch entfaltet, bricht er keineswegs in einen ihm fremden dichterischen Bereich aus, wie behauptet worden ist, sondern bringt eine gegensätzliche Möglichkeit seiner Phantasie zum Zuge. Gerade in solchen Schilderungen gibt er sich mit Vorliebe dramatisch und zielt, in Kellers Sinne, auf die grossartige Situation ab. Ein solcher Höhepunkt ist etwa die Ermordung Lucas im «Jürg Jenatsch». Sehen wir zu, wie er dabei im einzelnen vorgeht!

Wir befinden uns unmittelbar vor der Veltliner Mordnacht. Diese wird durch vielerlei unheilverkündende Ereignisse dichterisch vorbereitet. So glaubt die katholische Bevölkerung Berbenns, wo Jenatsch Pfarrherr ist, es sei ein früher von den Protestanten Graubündens ermordeter katholischer Priester der Gemeinde, Rusca, als Toter in seine Kirche zurückgekehrt und lese dort die Messe. Obwohl sein Gespenst keineswegs anwesend ist und nur die überhitzte Phantasie der Katholiken es sieht, erkennen wir doch, dass Shakespeare hinter dieser Erfindung steht; denn dieser liebt es, schlimme Ereignisse durch wiederkehrende Tote anzukündigen, namentlich durch die Erscheinung rache-

heischender Ermordeter. Durch Ruscas Erscheinung meldet sich das Gesetz von Schuld und Sühne symbolisch an; denn Jenatsch hat einst die Folterung befohlen, welcher der Priester zum Opfer gefallen ist.

Die Hauptszene spielt einen Tag später im Hause von Jürg Jenatsch. Es ist dort eine kleine Gesellschaft vereinigt: der Zürcher Waser mit seiner feinen städtischen Kultur, der fröhliche und schlagfertige Kapuzinerpater Pankraz, die scheue, ungewöhnlich schöne Lucia, Gattin Jenatschs, die Falstaff-Gestalt Lorenz Fausch, der harte Fanatiker Blasius Alexander, der bereit ist, für seinen Glauben bis zum Martyrium einzustehen, und der feurige, alle überragende Patriot Jenatsch. Die kontrastreiche Verschiedenartigkeit der Charaktere ist mit den Augen Shakespeares gesehen, und es ergibt sich denn auch ein farbiges, belebtes Gespräch, das, ohne überflüssige Worte, aufs Wesentliche zusammengedrängt ist.

Ein symbolischer Schauplatz und symbolhafte Geschehnisse verstärken die Wirkung. Jenatschs Pfarrhaus ist von üppigem Rebenlaub überwachsen, und die Anwesenden setzen dem Wein kräftig zu, ja Blasius trinkt «in Ueberfülle». Ausserdem entledigen sich, kurz bevor der Tod in diese bacchische Szenerie einbricht, Fausch und Jenatsch ihres Priesterrocks, der eine, um Schankwirt zu werden, der andere, um für sein Vaterland das Schwert zu führen. Mit dieser Handlung deutet Meyer auf die gleich einsetzenden kriegerischen Wirren in Bünden voraus, ebenso, wenn er Jenatsch ein Landsknechtlied vom Soldatentod singen lässt.

Auch Züge der tragischen Ironie fehlen nicht. Zu Beginn des Kapitels ertönt von der Kirche Berbenns die «friedliche Abendglocke». Später verspricht Jenatsch seinem jungen Weibe, er wolle seine Pfarre in Berbenn verlassen, und nimmt damit von ihrer Seele die schreckhafte Angst vor den Drohungen ihrer katholischen Verwandten hinweg. Sie bezeugt denn auch unverhohlen ihre Freude und ihr Glück.

Gegen Ende des Abschnitts verändert Meyer die Beleuchtung. Ein helles Mondlicht ergiesst sich über die eindämmernde Landschaft; Lucia entfacht eine Ampel, damit sich in der Stube ein freundliches Licht verbreite, und in der Röte der Flamme leuchtet ihr Antlitz in besonderer Schönheit auf. Da fällt ein Schuss, die Ampel fällt klirrend zu Boden, Lucia bricht zusammen.

Jetzt überstürzen sich die Ereignisse in atemraubender Folge. Die Sturmglocken dröhnen, und man hört die Rotten des aufgestörten Volkes gegen das verhasste protestantische Pfarrhaus vordringen; schleunige Flucht ist geboten. Bereits fallen Axthiebe gegen das Tor, und um die Verfolger festzuhalten, werfen die Fluchtbereiten den Hausflur in Brand. Pater Pankraz tritt dem Haufen in der gewaltsam geschlagenen Oeffnung der Türe entgegen und hält ihn auf, während durch einen Ausgang, der auf der andern Seite des Feuers liegt, die Bedrohten entweichen. Jenatsch trägt, ein «Nachtbild sprachlosen Grimms und unversöhnlicher Trauer», sein entseeltes Weib auf seinem linken Arm und schreitet an der Spitze des kleinen Haufens den bündnerischen Stammland entgegen.

Die ganze Szene verrät den Meister der Komposition: in der schon erwähnten Zusammenführung kontrastierender, scharf herausgemeisselter Gestalten, in der raschen, sicher entworfenen Abfolge dramatischer Ereignisse und ihrer Steigerung zu einem krönenden Schluss, in den begleitenden Symbolen. Bedeutsam sind namentlich die bacchischen Bild- und Handlungselemente. Die zahlreichen Parallelen aus Meyers übrigen Werken lassen als solche mit Sicherheit erkennen: Rebenlaub und Weingenuss, Mondlicht, Ampel und Feuersbrunst, Glockengedröhne, das ineinander von Schönheit, Liebe und Blut, der Ausbruch ungesteuerter Mordgier in den aufgehetzten Rotten des Volks, die Verwechslung des Paters Pankraz, der die Andringenden mit dem Kreuz in der Hand zurückschlägt, mit der visionären Erscheinung des Heiligen Franziskus in eigener Person.

Alle Voraussetzungen für ein hohes künstlerisches Gelingen scheinen gegeben, und dennoch bleibt eine aus: die Wortgewalt, die einer solchen Schilderung allein den grossen Atem verleihen könnte. Das bringt den bewundernswerten Aufwand an szenischen und darstellerischen Mitteln um die angestrebte Wirkung. Man liest zwar mit angehaltener Spannung, wird aber nicht in denjenigen Tiefen ergriffen, in denen nur die geniale Aussage ergreifen kann.

Damit sind wir in die Lage gesetzt, die ästhetischen Ueberzeugungen Kellers, die wir oben besprochen haben, nachträglich wieder einzuschränken. Der Entwurf der poesiehaltigen Situation, der Meyer in der Schilderung von Lucias Tod gelungen ist, genügt für sich allein noch nicht. Auch die Symbole und alle

andern dichterischen Mittel, die er mit sicherer Hand einsetzt, kämen erst durch eine gleichwertige Sprache zu wirklichem Glanz. Meyer besitzt zwar die Meisterschaft des Wortes, aber nur, wo er die Stimmungswerte der Stille und des erstorbenen Lebens beschreibt, vor allem in manchen seiner Gedichte. Wenn er «shakespearisiert», entfernt er sich von solcher Ruhe und gerät, trotz immer noch ausgezeichneten schriftstellerischen Vermögens, aus dem rein Dichterischen ins mehr Effektvolle. Er ist nicht der Shakespeare der Novelle geworden, der er gern gewesen wäre.