

Die verdeckte Stimme - Denker im Widerspruch
Ein Beitrag zum 100. Todestag des Schweizer Dichters Con-
rad Ferdinand Meyer

von
Klauspeter Bungert

I

DAS AMULETT - eine Skizze?

Mit der Novelle DAS AMULETT eröffnet Meyer 1873 die Reihe seiner elf Prosaerzählungen. Er zählt zu diesem Zeitpunkt bereits 48 Jahre. Dennoch sagten Kommentatoren dem Werk immer wieder nach, es stamme von einem Anfänger. Beispielsweise der frühe Biograph August Langmesser: „DAS AMULETT trägt alle Spuren eines Erstlingswerks an sich: eine Menge fruchtbarer Motive, aber keines derselben ganz entfaltet.“ <1>. Spätere Autoren, so David A. Jackson, werteten den als Schullektüre bis in die 1970er Jahre hinein beliebten Erstling auf. Und in der Tat klärt sich die „skizzenhafte Dürftigkeit“ <2> anders, sobald man DAS AMULETT mit dem Blick, der ihm zukommt, liest: dem Neuzeitblick am Ende eines individuell und kollektiv bewegten Jahrhunderts.

In der Schule lasen wir das Manifest einer Freundschaft, die die Konfessionen überwindet. In erster Linie aber filterten wir eine kritische Betrachtung des Calvinschen Theorems von der Vorherbestimmung des Lebens zu gutem oder schlechtem Ende aus dem Text.

Der Erwachsene findet mehr darin: die Beziehung eines Schwulen zu einem Nichtschwulen, die Aura des Homoerotischen, die der Heterosexuelle spürt und zu durchkreuzen in ungewisser Ahnung hinauszögert, um am Ende von der Liebe des Homosexuellen zu profitieren: dann, wenn der ihm das Leben rettet und selber den Opfertod der tragisch Liebenden in der hohen Literatur erleidet.

Das alles ist wunderbar miteinander verhakt, aber der Dichter erklärt es

nicht. Der Leser muß es aus wenigen hinweisenden Wendungen und aus seiner Erfahrung von der Logik unserer Dinge konzentriert lesend erschließen. Skizzenhaft!

Nicht nur die Liebe eines Mannes zu einem andern Mann muß man interpolieren - Meyer mutet dem Leser die Einsicht zu, daß jener, der Liebende, es oft an Intelligenz fehlen läßt. Denn sonst würde er den Geliebten nicht selber unvorsichtigerweise immer wieder in Gefahr bringen. Wenn Boccard vor dem Duell, das Schadau gegen den Lebemann Guiche zu bestehen hat, dem Geliebten in einer zärtlichen Szene das Medaillon in die linke Brusttasche schiebt, dann geschieht selbst dies aus einer rührenden Mischung gläubiger Naivität gegenüber der magischen Kraft des Fetischs und plumper Überlistung mit dem schützenden Metallwert des Gegenstandes in der Herzgegend. Ob der Icherzähler Schadau in der Rückschau überdies die Fakten hier nicht zu seinen Gunsten zurechtbiegt? Was hat er von der Panzerung tatsächlich gewußt?

Langmesser macht seinen Eindruck skizzenhafter Dürftigkeit insbesondere auch an der Verlobungsszene Schadaus mit seiner Reisebekanntschaft Gasparde fest. Schadau hat Gasparde soeben bei dem Duell von ihrem Verfolger befreit.

Nicht umsonst steht er in dem Höfling Guiche einem, wie es heißt, berüchtigten Damenfänger gegenüber. Wie Guiche hat Schadau, ohne das jedoch zu reflektieren, den Raubtiermann, die Habenseite der Liebe in sich. Wenn er und Gasparde als zwei der wenigen Hugentotten das Masker der Pariser Bartholomäusnacht überleben und die Stadt verlassen, dann ist es, als führe ein Taschenheld aus einem zu kurz geratenen Feldzug seine bürgerliche Helena heim. Gasparde ist, wie dies zu einem Hans Schadau paßt, eine Frau von intellektueller Unschuld und hingebender Schönheit, freilich dennoch immerhin so überlebensbewußt, daß sie eine heimliche Komplizenschaft mit dem duellierenden Mann unterhält.

In der Tat, wie Komplizen sehen die beiden Überlebenden sich einem kollektiven Untergang, einem, wenn auch nur auf eine Stadt und eine Nacht beschränkten, Holocaust gegenüber. Werden sie damit fertig?

Auch dies handelt der Dichter skizzenhaft ab. Chatillon und Montaigne... ein wundervoller Dialog... Chatillon scheint überredet, mit Montaigne das gefährliche Pflaster Paris zu verlassen. Da schlägt er die Warnungen des Freundes in den Wind: „Ich bin im Leben oftmals feig und selbstsüchtig gewesen; ich stand nicht zu meinen Glaubensgenossen, wie ich sollte; in dieser letzten Stunde aber will ich sie nicht verlassen.“ Gasparde äußert sich später ähnlich. Schadau dagegen muntert sie auf. Die Flucht gelingt. Schließlich hat man nur ein Leben zu verlieren. Oder wenige: das eigene und das seiner Lieben.

Das Elend der anonymen Vielen läßt den Icherzähler eigentümlich kühl. Der verspätet erfahrene Tod des Onkels, den er nun beerbt, der rührende Abschiedsbrief erschüttern ihn zu Tränen - das ist nah erfahren, das ist persönlich.

Distanz, magere Worte dort, Empathie, überquellende Betroffenheit hier - wieviel weniger hätte Conrad Ferdinand Meyer ausgedrückt, hätte er mehr gesagt! Freilich, der Leser muß hinsehen, sich auf das, was der Text ihm anbietet, einlassen, Klischeerwartungen verlassen.

DAS AMULETT liest sich auf der Folie der Völkermorde des 20. Jahrhunderts noch einmal zugespitzt. In seiner rapiden Dichte, im Verhältnis dessen, was es ausdrücklich sagt, zu dem, was es ausdrückt, indem es sich bedeckt hält, mit seinem unbestechlichen Blick auf den skeptisch gesehenen Menschen ist es typisch für den Verfasser, der in der Tat zur Zeit der Niederschrift kein Anfänger mehr war.

II

Der Schuß von der Kanzel und die Türkin auf dem Teppich

Für die einen ein Affront gegen die Würde geistlicher Berufe - spielsüchtige, dem Wein ergebene Verwalter ihres Weinbergs, alte Predigten wiederholende Dummgesichtige, die Tag und Nacht von Jagd und nichts anderem träumen -, für die andern, von Meyer an schwerere Thematiken,

an schrillere Konflikte gewöhnt, ein harmloses Idyll; für die einen ein schwaches Werk, für die andern Ausweis einer leider zu selten aufgegriffenen Begabung zum Komischen, äußert sich Meyer selbst bereits unsicher über den Wert seiner 1878 publizierten zweiten Novelle, DER SCHUSS VON DER KANZEL. Vielleicht glaubt er, diese Selbstkritik seinem noch jungen Image als tragischer Dichter schuldig zu sein. Denn kaum auszudenken, daß er nicht sein helles Vergnügen hätte an diesem launigen Nachtrag zum JÜRIG JENATSCH-Roman, dessen Figur des Rudolf Wertmüller der SCHUSS wieder aufnimmt und in den Mittelpunkt stellt, und zwar als alternden General.

DER SCHUSS VON DER KANZEL wurde wie die meisten Erzählungen des perfektionistischen Meyer zunächst in einem Periodikum veröffentlicht. Meyer pflegte die Reaktionen abzuwarten und vor der Buchausgabe noch einmal Verbesserungen vorzunehmen. Das Periodikum, für das er den SCHUSS entwarf, war das „Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1878, herausgegeben von einer Gesellschaft zürcherischer Geschichtsfreunde“. Um dem Text einen heimatlichen Anstrich zu versetzen, fügt er eine Art Abspann an, darin er von den schönen Ufern „unsres“ Sees schwärmt und den Eindruck erweckt, es handle sich um eine Lokalsage, die er als heimatverbundener Lokaldichter für seine Leser ausgegraben hätte.

Abgesehen davon, daß ein, wie es heißt, totgeschwiegener Kanzelschuß nicht Gegenstand einer Sage sein kann, hat der Dichter auch sonst seine durchtriebene Freude daran, den Leser an der Nase herumzuführen.

Wird dieser Text wirklich von einem Menschen des Typus allwissender Autor erzählt, der seinen Standpunkt genau fixiert und seine Wertungen sicher anbringt? Erzählt da Conrad Ferdinand Meyer in eigener Person?

Nein, er tut es nicht. Türmt im Gegenteil Widerspruch auf Widerspruch, um sich zu distanzieren. Das erzählt ein ungenannter Rahmenerzähler, und dieser ungenannte Rahmenerzähler ist grotesk, die Parodie eines allwissenden, klug die Geschehnisse kommentierenden Autors! Unpassende, kraß überzogene Vergleiche tischt er uns auf: Der Kanzelschuß wird mit der Schweizer Nationalsage vom Tellenschuß auf eine Stufe ge-

stellt. Der Pfarrstellenanwärter Pfannenstiel sieht sich wie ein Geächteter unter Eichen ausgesetzt. Die kleinkariert verschlagenen, böartigen Bewohner des legendären Dorfes Mythikon, die Mythiker, verhalten sich den griechischen Dramatikern ähnlich... Man versuche, einen zusammenhängenden Standpunkt dieses Erzählers zu eruieren - es mißlingt! Der Widersinn regiert, das Idyll wird zur schrill hintergründigen Groteske.

Diese Hintergründigkeit wird getragen, wie die befürwortenden Kommentatoren stimmig herausgearbeitet haben, von der typisch Meyerschen Überschattung durch die Todesnäthematik und von dem in andern Novellen, etwa DIE HOCHZEIT DES MÖNCHS und PLAUTUS IM NONNENKLOSTER, weiter ausgebauten Motiv vom wahren, dem Ich gemäßen Beruf.

Aber noch ein weiterer, pikanterer Konflikt bestimmt die Erzählung.

Als Pfannenstiel wie ein Geächteter das Anwesen des rübezahlhaften alten Generals betritt, nimmt er mit Diebesschritten, aber ohne zu zögern, Besitz von dem engen Pfad, dem Halbdunkel einer nahen Lichtung, einem Element des Abenteuerlichen, einem geheimen Reiz. Die Worte sind so gesetzt, daß der Leser, der den Text zu wiederholten Malen liest, glaubt, mit diesem in der körperlichen Liebe Unerfahrenen ahnend einzutauchen in das Reich der Erotik. Und tatsächlich warten auf Pfannenstiel im Hause des Generals einschlägige Ereignisse: Er wird dort den Anfechtungen einer Vision ausgesetzt sein, einem Bild, das eine Türkin in verfänglicher Pose zeigt. Nur ein Gemälde, in einladender Nähe zu einem reichen türkischen Teppich in unmittelbarer Nachbarschaft zum Gästezimmer, aber das reicht hin, den jungen Mann zu erschüttern. Als eine brennende Sehnsucht und glückselige Möglichkeit der Erfüllung.

Dieses gefährlichste Abenteuer am wunderlichsten Abend seines Lebens behält er füglich für sich. Auch Rahel - immerhin, der Name ist orientalisches und die Züge vermischen sich in jener Nacht -, auch des gewehr-süchtigen, glimpflich abdankenden alten Pfarrers Wilpert Wertmüller adrette Tochter, die er am Ende bekommt, wird nie etwas von der Tür-

kinnenversuchung erfahren.

Zuletzt findet man die Liebenden im Pfarrgarten. Pfannenstiel zerzaust, Rahel nähend. Nun ist er umsorgt. Die losgerissenen Knöpfe werden ihm nicht mehr von der Montur herunterhängen. Rahel wird ihm eine wundervolle Gattin sein. Das Leben wird seinen Gang nehmen. Aber welche Diskrepanz zu dem verführerischen Bild! Das sticht ins Herz. Wie die Nadelstiche in den Rock. Wie die ridiküle Bescheidenheit der unschuldigen Gebärde der Knopfannähenden.

Man lese zum Vergleich die Gedichte SPIELZEUG, IHR HEIM und ALLES WAR EIN SPIEL: Eine schillernde Einstellung zu Bindung, Abgrenzung, Sehnsucht, Flirt tritt hervor. Diese Gespaltenheit prägt auch die heitere Erzählung DER SCHUSS VON DER KANZEL.

Zweierbeziehungen, die zu den Bedürfnissen der Betroffenen kongruent verlaufen, kommen bei Meyer selten vor. In der andern Komödie, PLAUTUS IM NONNENKLOSTER, finden sich zwei einfache Menschen, die Bäurin Gertrud und der Tischler Hans. Poggio, der Icherzähler, ein Mensch, der in der Welt den Hauch der tragischen Dichtung, den Heroismus, die Gesinnungsattitüde liebt, gibt seiner Verwunderung und Enttäuschung darüber Ausdruck, daß es ein so unpathetisches Glück überhaupt gibt.

Die günstig verlaufenden Zweierbeziehungen in Meyers letzter Novelle, ANGELA BORGIA, zwischen Lucrezia Borgia und Alfonso d'Este und zwischen Angela Borgia und Giulio d'Este haben dagegen so verwickelte Hintergründe, daß man nicht weiß, wie man sie vom Standpunkt einfachen Glücks aus werten soll. Lucrezia arrangiert sich, schätzt Alfonso, hat aber - Gattenverschlingerin die sie war - wenig von der Liebe der Männer. Und Alfonso verkörpert, ähnlich Schadau im AMULETT, eher die Haben-, die Besitzseite der Liebe.

Und das Drama, das zur Liaison zwischen der stachligen Angela und dem sensitiven Giulio führt? Giulio muß das Augenlicht verlieren, jenen Sinn, der die Verlockungen der erotischen Abwechslung am meisten erfährt, ehe er zur Bindung bereit wird. Reduzierte Menschen finden ihren Frie-

den in einem interaktionellen Kompensationsunternehmen. Das ist der Kern unsrer Zweierkisten: Kompensation. Nur der Stolz will es anders.

III

Eine Stelle in DIE HOCHZEIT DES MÖNCHS und wie Robert Musil Bilder gebrauchte

Was macht für Sie eine schöne Sprache aus? Klang? Rhythmus? Vergleiche?

Ich habe mir nie viel aus der Schönheit einer Sprache gemacht. Aber nehmen wir die Frage auf, greifen die Sprachbilder heraus und formulieren ein wenig um: Sind Sprachbilder, Metaphern, Vergleiche für Sie eher etwas Dekoratives oder eher funktional? Eher Beiwerk oder essentiell? Eher verschönernde Abschweifung oder ganz und gar unentbehrlich?

Wenn Bilder für Sie grundsätzlich zum Beiwerk gehören, dann sollten Sie Meyer zuklappen, denn Sie werden nicht viel begreifen. Wenn Sie dagegen einräumen, daß Bilder in der Sprache inhaltlich unverzichtbar, wesentlich und unmittelbar handlungstragend sein können, dann erschließt sich Ihnen Meyers Werk auf eine beglückende, bereichernde Weise.

Um das Gemeinte zu erläutern, behellige ich Sie mit einer Gegenüberstellung. Werfen wir zunächst einen Blick auf eine Passage in Robert Musils 1931 erschienenem Roman DER MANN OHNE EIGENSCHAFTEN. DER MANN OHNE EIGENSCHAFTEN ist besonders reich an Vergleichen der gefragten Art. Die Passage stammt aus dem 112. Kapitel, ARNHEIM VERSETZT SEINEN VATER SAMUEL UNTER DIE GÖTTER UND FASST DEN BESCHLUSS, SICH ULRICHS ZU BEMÄCHTIGEN. SOLIMAN MÖCHTE ÜBER SEINEN KÖNIGLICHEN VATER NÄHERES ERFAHREN.

Es hatte für Arnheim darum nie eine andere Möglichkeit gegeben, sich neben seinem Vater zu behaupten, als die von ihm gewählte, Geist, Politik und Gesellschaft in den Dienst des Geschäftes zu stellen. Den alten Arn-

heim schien es auch zu freuen, daß der junge Arnheim so viel wußte und konnte; aber wenn eine wichtige Frage zu entscheiden war, und man hatte sie tagelang produktions- und finanztechnisch, geist- und wirtschaftspolitisch erörtert und dargelegt, so dankte er, befahl nicht selten das Gegenteil von dem, was man ihm vorschlug, und hatte auf alle Einwendungen, die man ihm machte, nur ein hilflos eigensinniges Lächeln zur Antwort. Oft schüttelten sogar die Direktoren die Köpfe darüber, aber über kurz oder lang stellte es sich jedesmal heraus, daß der Alte auf die eine oder andere Weise recht hatte. Es war ungefähr so, wie wenn ein alter Jäger oder Bergführer eine Konferenz von Meteorologen anhören müßte und sich dann schließlich doch nach den Weissagungen seines Rheumatismus entscheidet. Und im Grunde war das gar nicht verwunderlich, denn der Rheumatismus ist nun einmal noch in mancher Frage sicherer als die Wissenschaft, und es kommt auch nicht ausschließlich auf die Genauigkeit der Voraussicht an, weil die Dinge doch immer anders kommen, als man es sich vorgestellt hat, und die Hauptsache ist, daß man sich schlau und zäh mit ihrer Widerspenstigkeit abfindet. Es hätte Arnheim also eigentlich nicht schwerfallen dürfen, zu verstehen, daß ein alter Praktikus eine Menge weiß und kann, was sich theoretisch nicht vorhersehen läßt. Aber es kam trotzdem ein folgenschwerer Tag, wo er entdeckte, daß der alte Samuel Arnheim Intuition habe. <3>

Ungefähr die Hälfte des Ausschnitts wird von einem Vergleich gebildet. Zunächst wird das Verhalten der Arnheims, Vater und Sohn, referiert. Ein Kommentar folgt. Er beginnt mit einem Komparationssatz. Das Bild des Rheumatismus macht einen besonderen Gag und wird weiter ausgesponnen, verselbständigt sich. Der Einfall gefällt dem Autor so sehr, daß er ihn, zur eigenen Erheiterung und zur Erheiterung des Lesers, weitertreibt. Anschließend schlägt Musil den Bogen von seinem Vergleich zurück zum Standpunkt des Arnheim Sohn. Den Abschluß bildet eine begriffliche Zusammenfassung: Bericht und Kommentar werden auf den Punkt gebracht mit dem Nomen Intuition.

Wenden wir uns nun einer Passage aus Conrad Ferdinand Meyers Novel-

le DIE HOCHZEIT DES MÖNCHS von 1884 zu. Es ist der einzige Moment, in dem wir Astorre, dem Entkutteten, allein begegnen, und der letzte Ruheaugenblick, der dem vormals Zufriedenen vergönnt bleibt.

Hinter der Stadtburg der Vicedomini dehnte sich vormals - jetzt da das erlauchte Geschlecht längst erloschen ist, hat sich jener Platz völlig verändert - ein geräumiger Bezirk bis an den Fuß der festen und breiten Stadtmauer aus, so geräumig, daß er Weideplätze für Herden, Gehege für Hirsche und Rehe, mit Fischen gefüllte Teiche, tiefe Waldschatten und sonnige Weinlauben enthielt. An einem leuchtenden Morgen, sieben Tage nach der Totenfeier, saß im schwarzen Schatten einer Zeder, den Rücken an den Stamm gelehnt und die Schnäbel seiner Schuhe in das brennende Sonnenlicht streckend, der Mönch Astorre; denn diesen Namen behielt er unter den Paduanern, obwohl er weltlich geworden war, während seines kurzen Wandels auf der Erde. Er saß oder lag einem Brunnen gegenüber, der aus dem Mund einer gleichgültigen Maske eine kühle Flut sprudelte, unfern einer Steinbank, welcher er das weiche Polster des schwellenden Rasens vorgezogen hatte.

Während er sann oder träumte, ich weiß nicht was, sprangen auf dem beinahe schon mittäglich übersonnnten Platze vor dem Palast zwei junge Leute von staubbedeckten Gäulen, der eine gepanzert, der andere mit Wahl gekleidet, obschon im Reisegewand.

Astorre hat aufregende Tage hinter sich. Bruder und die einzigen Erben des Hauses ums Leben gekommen, dem Vater auf dessen Sterbebett geloben müssen, die Schwägerin zu ehelichen. Der Alte hat dafür schon einen Dispens von den Mönchsgelübden erwirkt.

Nun sitzt Astorre im Garten des väterlichen Gutes, das sich soweit ausdehnt, daß es ganze Wildgehege und Fischteiche umfaßt. Er sitzt im Schatten einer Zeder, den Rücken an den Stamm gelehnt und die Schnäbel der Schuhe ins brennende Sonnenlicht streckend, einem Brunnen gegenüber, der aus dem Mund einer gleichgültigen Maske eine kühle Flut sprudelt. In der Nähe eine Steinbank, der Astorre aber das Polster des schwellenden Rasens vorzieht.

Außerdem ist in den Ausführungen des erzählenden Dante davon die Rede, daß das Geschlecht Astorres nicht mehr besteht, sein Wandel auf der Erde kurz war, er dieser Maske gegenüber aber sinnt oder träumt, „ich weiß nicht was“.

Komparationssätze und andere grammatikalische Hinweise auf Vergleiche fehlen. Der Erzähler unterdrückt jede ausdrückliche Kommentierung, ja betont, nicht zu wissen, was sein Protagonist im Augenblick denke.

Dennoch liegt eine hochgradig bildhafte Umschreibung intrikater Prozesse vor. Garten, Pose des Mönchs - er nippt nur am Licht, nimmt seine ursprüngliche zurückgezogene Haltung teils noch ein, während die Gedanken um etwas kreisen, das die Fülle des Tages mit der betthaften Weichheit des Rasens vereinen dürfte -, die Härte der Steinbank, die Milde des Schattenplatzes, die Idylle der Weideplätze, die Scheinidylle der Teiche - die Fische werden immerhin des wirtschaftlichen Nutzens wegen gehalten -, die sphinxhafte Undurchdringlichkeit der Brunnenmaske - keine dieser Einzelheiten steht für sich. Jede spiegelt die Genese der Verhältnisse in Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Jede gestaltet an einem Modellbild mit, darin der Autor seine Schicksalsphilosophie in dieser Schicksalsnovelle zusammenfaßt - einer Schicksalsnovelle schlechthin.

Bei Musil lesen Sie von Geschäften, Konferenzen, wirtschaftspolitischen Erörterungen und Rheumatismus, Industriebörsen und Direktoren. Das weist das Buch als ein Werk nach 1900 aus und Sie mögen es darum für das modernere halten. Bei Meyer lesen Sie von erloschenen Geschlechtern, geschnäbelten Schuhen und ungestalten Brunnen.

Musil erläutert und schiebt, als fürchte er, es könne immer noch einen letzten Leser geben, der mißverstehet, eine Erklärung und noch eine Erklärung nach, Meyer unterdrückt den Kommentar, mutet dem Leser die Initiative des mündig mit seinen Fantasiekräften schaltenden Wachverständes zu. Er unterläßt es sogar, seine Bilder als solche grammatikalisch zu bezeichnen. „Wie“ und „Es war ungefähr so, wie wenn“-Sätze fehlen. Die Dinge werden zu Doppelfunktionen - Ding und Bild zugleich.

Bei Musil unterstreichen grammatikalisch gekennzeichnete Bilder den

Handlungsaugenblick, dem sie beigegeben sind - Erzählen, wie es jeder kennt. Bei Meyer drücken nicht gekennzeichnete Symbole etwas aus, das ungenannt in Spannung zum Erzählgeschehen im Augenblick steht. Das wirkt neu und fährt ein hohes künstlerisches Risiko.

Musil schweift weit - das Tempo der Altvorderen; Meyer rafft und verkürzt.

Um an DER MANN OHNE EIGENSCHAFTEN Freude zu haben, müssen Sie sich auf das Vergnügen eines Biologen verstehen, Schnecken beim Wettrennen ohne vorgegebene Route zu beobachten. Bei Meyer rasen Ferraris um die Wette in exakt umrissener Bahn. Der Parcours ist abgesteckt, aber er ist nicht sicher. Es brodeln unterirdisch. Dem Regisseur werden in seiner eigenen Inszenierung am Schluß die Drähte aus der Hand gerissen. Auch diese Panik erscheint außerordentlich modern.

IV

Die Krönung der Victoria und das Gesetzbuch des Herrn Burcardo

Durch das Schaffen Conrad Ferdinand Meyers zieht sich, in unregelmäßig eingestreuten Etappen, eine nuancierte Erörterung staatsphilosophischer Themen. Es geht nicht, wie Jackson <4> meinte, um eine Erörterung des grundsätzlich besseren staatspolitischen Modells, der besseren *Staatsverfassung*. Hier hätte Meyer seinen Standort kaum gefunden. Vielmehr geht es um Fragen wie: Was ist Macht? Wie kommt Macht zustande? Was ist Gesellschaft? Wie funktioniert Gesellschaft?

Es ergeben sich unterschiedliche Facetten, die im einzelnen fortzuspinnen Buchumfang erfordern würde. Bemerkenswert erscheint, daß Meyer den Faktor Macht überhaupt hinterfragt und grundsätzlich problematisiert. In des Wortes ursprünglicher Bedeutung ist Meyers Blick ein radikaler, ein auf die Wurzel der Dinge bezogener Blick.

Macht hat ursprünglich keine Substanz, ist fiktiv, hypothetischer Natur. Ob ein Mensch in Erbfolge, gesalbt von einem Geistlichen, oder in Folge

demokratischer Wahlen, beauftragt auf Zeit, an die Spitze eines Staates gelangt, ob innerhalb einer Monarchie oder innerhalb einer Republik, von Gottes oder Volkes Gnaden oder beides vereint, ist wenig interessant. Im Brennpunkt steht vielmehr, grundsätzlicher: Wie kommt es, daß ein ursprünglich fiktives Ding ein so heftig, ein so real erfahrbares Beharrungsvermögen entwickelt?

Einfache Möglichkeit: Einzelne, die die Macht als Eroberer, Raubritter, Putschisten gewaltsam an sich rissen oder als Erben im Besitz der Mittel sich behaupten, setzen die Macht gegenüber den Unterdrückten mit Zwangsmethoden durch. So die Normannen in England gegen die Sachsen in DER HEILIGE. So der Tyrann Ezzelin im Stadtstaat Padua in DIE HOCHZEIT DES MÖNCHS, so Alfonso d'Este in Ferrara in ANGELA BORGIA.

Die mentalen Ursprünge, durch die Macht, hierarchische Ordnung, autoritatives Gefälle in zivilisierten Gesellschaften entstehen, sind damit jedoch wenig beschrieben. Wie funktioniert das Gespenst Macht im zivilen Normalzustand, im äußeren Frieden sozusagen? Was, so der Anthropologe Meyer, macht Menschen geneigt, Macht nicht nur im Rahmen blanken materiellen Existenzerhalts zu respektieren, sondern sie mental, als eine sakrale oder mystische Größe, zu verehren?

Karl der Große wird in DIE RICHTERIN vom Papst überraschend zum Kaiser gekrönt, zu seinem herzlichen Erstaunen in rascher Begeisterung. Man glaubt den großgewachsenen Kaiser in der Erinnerung an die päpstliche Spontanaktion heimlich schmunzeln. Ein Akt, der im beiderseitigen Machtkalkül wohlplaziert geschah. Er, der große Karl, überblickt die Folgen kühl. Der Papst, wie Kleriker nun einmal zum Schwärmen neigen, läßt sich daneben von der Begeisterung anstecken, die das Volk empfinden wird: neuerstandenes Cäsarentum, und er, der Papst, sein Schöpfer. Irreal, die Beteiligten aber aufs äußerste beschwingend, verläuft die Krönung der Dichterin Victoria Colonna zur Königin von Neapel durch Clemens VII. in DIE VERSUCHUNG DES PESCARA. Die Krone ist nicht frei, die Handlung erfolgt wie die Karlskrönung aus einer spontanen Ein-

gebung heraus. Den Papst begeistert die angemäßte Vollmacht und die eitle Gekrönte betört sie dermaßen, daß sie, über allen Wolken schwebend, sich über die juristischen Bedenken hinwegsetzt. Warum auch nicht! Die Krönung dessen, der die Krone noch trägt, ist in der Wurzel doch ebenso ein Raub gewesen, nicht wahr, ein mit Weihrauch vernebelter Zauber. Außerdem wird der Papst, der Stellvertreter Gottes auf Erden persönlich, wissen, was rechtens ist. Die Krönung bleibt, anders als die Kaiserernennung Karls, realpolitisch folgenlos.

Indessen sagt die Skurrilität der Initiationsumstände nicht zwingend etwas über die Wirkung aus. In DIE HOCHZEIT DES MÖNCHS wird ein pedantisches Regelwerk zur grotesken Maske des Schicksals: „Die Zeremonien von Padova nach genauer Erforschung zu Nutz und Frommen aller Ehrbaren und Anständigen zusammengestellt von Messer Godoscalco Burcardo“. Vertritt in den Fällen des großgewachsenen Karl und der eiteln Victoria das Oberhaupt der römischen Kirche das Gesetz, so jetzt ein penetranter Subalterner, dessen einziges Verdienst darin besteht, beim Abfassen der Sitten und Gebräuche der Ehrbaren und Anständigen wie ein Buchhalter vorgegangen zu sein. Nun glaubt er, als ein wandelndes Paragraphenregister den Buchstaben der Gewohnheit gegen die Forderungen des Lebens hartnäckig verteidigen zu müssen. Nur der offizielle Wunsch des Tyrannen von Padua nach einer Ausnahme läßt ihn verstummen. Aber er behält recht. Die Macht der Paragraphen macht sogar den Despotenwunsch wirkungslos.

Macht wird ihrer fiktionalen Wurzeln dagegen wieder überführt, wenn wie in DER HEILIGE bestimmte Bedingungen erfüllt sind: gegenläufige, die hauptsächlichen Gesellschaftsstrukturen abpuffernde Nischen, dazu eine oder mehrere Einzelpersonen, die vormachen, wie man Anordnungen der Obrigkeit unterläuft. Neben der Person des Normannenantipoden Thomas Becket spielt hier das Kirchenasyl eine besondere Rolle.

Wie eine Zusammenfassung zum Machtthema liest sich das Gedicht DAS HEILIGTUM. Ein Hain altehrwürdiger Eichen. Ein Tabu: Wer eine Eiche fällt, wird vom Blitz erschlagen. Denn das Dunkel birgt den Sitz einer

Gottheit. Ihr gehört der Wald. Cäsar befiehlt: Die Armee braucht Holz! Die Soldaten zögern. Cäsar lacht. Legt selber Hand an. Die erste Eiche stürzt. Kein Blitzstrahl zuckt vom Himmel. Dann die zweite Eiche. Die dritte. Der Bann ist gebrochen. Gelächter. Spott. Soldatenwitz. „Die Beile tun ihr Werk. Die Wölbung bricht, / Und Riesentrümmer überströmt das Licht.“

Der Zauber der Eichen ist ein doppelter. Einmal ist es der Zauberbann, der das Treiben eines Menschenopfer schlingenden Molochs und einer ihm die Menschenopfer zuführenden mächtigen Priesterkaste mit Dunkel umhüllt und Schrecken einflößt. Zum andern ist es der Zauber des Märchens, der Zauber einer lebensspendenden Naturfülle und üppigen Naturschönheit. Der Zauberbann ist ein Spiel der Imagination. Das Licht, das ihn überzieht und ihn bricht, ist das Licht des aufgeklärten Verstandes. Der klarsehende Geist ist für die mentalen Aspekte der politischen Macht unempfänglich. Die Kulte fallen. Verwurzelung in den Kräften des Gemüthhaften geht verloren. Das Licht kann gleißend werden, aber der Strahl ist nicht aufzuhalten.

V

Vom Segen des Lateins und der Heuchelkunst der Oberen

In der Novelle DIE RICHTERIN sind eine Inzestgeschichte, die sich als Scheininzestgeschichte herausstellt, und eine Kriminalgeschichte miteinander verknüpft. Und zwar so, daß die eine die Auflösung der anderen beschleunigt, der Leser aber im Zweifel bleibt, ob er der Selbstüberführung der Gattenmörderin, der Richterin Stemma, oder der Sozialstudie mutmaßlicher Inzesttäter, Wulfrin und Palma, höheres Augenmerk schenken soll. Die gedrängte Dichte des Werks bildet einen der Hauptreize für den geneigten, Angriffsfläche für den abgestoßenen Leser.

Tatsache ist, daß die Kapitel I bis III in eine wuchtige, von hitziger Spannung getragene Kulmination hineinmünden, eine Meisterleistung

frühexpressionistischer Erzählkunst, daß in den beiden Abschlußkapiteln die Ereignisse indessen so rapide einander ablösen, daß die zum Zerreißen angeregte Empathiekraft des Lesers nur noch abgeschwächt und unterbrochen Nährstoff erhält. An seine philosophische Kombinationskunst werden umso höhere Ansprüche gestellt.

Ein Kreisen um Schein und Sein bildet in der Tat das eigentliche Zentrum. Es wird in zahlreichen Variationen durchgeführt und überdacht die beiden Hauptstränge der äußeren Handlung, so daß diese nicht mehr als das erstrangige Erzählanliegen gelten können.

In der RICHTERIN sind alle Dinge anders, als sie zunächst erscheinen. Und zwar entweder stimmiger oder unstimmiger, entweder gerechter oder ungerechter, entweder wahrheitsbedachter oder die Wahrheit verschleiender. Verjährtes Delikt steht aktuellem Delikt, das keines ist, begrabener Frevel Scheinfrevel gegenüber. Die Gattenvergifterin, die hochangesehene Stemma, hält seit Jahren gerechtes Gericht über ihren Bezirk, Stiefsohn Wulfrin dagegen bringt seine angebliche Halbschwester, die nette Palma, und sich selber fast zu Tode in der Panik des Stigmatisierten, obwohl der Grund der Stigmatisierung, Geschwisterliebe, sich als nichtig, als hinfällig erweist.

Zwischen diesen äußeren Polen bilden sich Facetten heraus, von denen die verminderte Schuldfähigkeit der Richterinnen zum Zeitpunkt der Gifttat, ein verschlungenes Schwanken zwischen Verdrängungs- und Reinigungsverlangen und die Ausgebranntheit einer geschundenen Seele Stoff für ein bemerkenswertes Persönlichkeitsdiagramm bilden, ein Kaiser und die Ritualsprache Latein dagegen das Soziogramm einer bestimmten Gesellschaft - und vielleicht von Gesellschaft überhaupt - begründen.

Der frisch zum Kaiser gekürte Karl ist nicht der Charakter, den die Menschen in ihm sehen. Sein Erstaunen über die unerwartete Krönung war echt. Nicht jedoch ist es die Größe, die man an ihn heranträgt. Größe wird sich auch nach seiner Krönung ernsthaft nur auf seine Körpergröße beziehen.

Einer der Protagonisten lernt den Kaiser aus der Nähe kennen. Er ist von

seiner noblen Ausstrahlung und Bildung beeindruckt. Aber er hat da von einem Flecken in der Sonne gehört, einer gewissen Regine. Karl geht fremd! Was sollen seine zahlreichen Töchter von ihm halten! „Kein reines Vorbild!“ jammert der Enttäuschte.

Nicht aktuell? Was erlebte die Weltöffentlichkeit um den Präsidenten einer Weltmacht in jüngster Vergangenheit anders? Die berühmten besonderen Maßstäbe, nach denen die sogenannten Führer, unsere politischen Vorbilder, gemessen sein müssen...

Nun, Karl ist ein Mensch unter Menschen. Aber für die vielen Untertanen seines weitgestreuten Reichs, die wenig, fast nichts von ihm wissen, verkörpert er Hoffnungseigenschaften. Darum sieht er sich als den mit Recht berufenen profanen Stellvertreter Gottes auf Erden. Berufen, den Dingen den Schleier umzuhängen, dessen sie bedürfen, um nicht zu eskalieren. „Unselige Dinge verlangen einen Schleier“, sagt ein anderer Monarch bei Meyer. In DIE RICHTERIN bildet die Ritualsprache Latein den Schleier. Mit Zitaten aus der Liturgie lenkt der Kaiser in der Gerichtsszene am Ende von der Individualschuld Stemmas ab. Geistesgegenwärtig nutzt er die Gelegenheit, die Diskussion um die falsche Waage der Obrigkeit im Keim zu ersticken. Denn diese Diskussion würde die Frage nach der Stichhaltigkeit auch *seines* Richteranspruchs auf. Die Masse darf nicht nachdenken. Mit Latein wird die straffällig gewordene Richterin ihrer Standesnähe zu ihm, Karl, entkleidet und zur anonymen Trägerin der allen Menschen der römischen Lehre zufolge gemeinsamen Erbschuld. Mit einem lateinischen Ablenkungsmanöver rettet Karl sich selbst in seiner Eigenschaft als unangefochtener Führer eines Reichs, die herrschende Obrigkeitsordnung an sich und den inneren Frieden der aufgestörten Menge.

VI

Müssen Regenten überheblich sein oder die drei Freiheiten des Monsieur Fagon

Mobbing am Arbeitsplatz, Mobbing an Frauen, Mobbing an alten Menschen, Mobbing am Kinde - zum Thema Mobbing am Kinde haben sich mir zwei Erzähltexte besonders eingeprägt: der zweite Roman von Louis-Ferdinand Céline, *TOD AUF KREDIT* (1937), und Conrad Ferdinand Meyers 1883 erschienene Rahmenerzählung *DAS LEIDEN EINES KNABEN*.

Beide entspringen eigener Beobachtung und Betroffenheit und nehmen Grunderkenntnisse heutiger Individualpsychologie vorweg, die in zahlreichen Untersuchungen Freud falsifiziert und etwa die Figur des helfenden Dritten als bedeutsam herausgestrichen hat. Bei Céline bildet ein gewisser Onkel Edouard ein Gegengewicht zu den niederzerrenden Unterstellungen in Elternhaus und Lehrlingsbetrieb, bei Meyer ist es der Rahmen-erzähler, der verwachsene Arzt Fagon.

Onkel Edouard bei Céline wischt die infamen Unterstellungen der Eltern und Lehrherren des jungen Ferdinand als gegenstandslos vom Tisch und stärkt seine seelische Widerstandskraft, der Arzt Fagon bei Meyer wählt den Umweg der „Freudschen Analyse“, spricht das Manko, das Stigma Julians diesem gegenüber noch einmal aus, verstärkt damit - Mißgeschick - die Niedergedrücktheit des blonden Hohlkopfs und schwächt seinen Widerstand. Die Lösung aus dem Dilemma des Knaben erfolgt zu spät, die Ereignisse überrollen das Kind.

Die eigentliche Ursache für die verschiedenen Resultate der Helferversuche, den bedrängten Jugendlichen lebbar Alternativen zu erschließen, liegt indessen noch woanders:

Ferdinand bei Céline ist ein aufgeweckter Bursche, der es nur noch nicht bemerkt hat. Er hat eine vitale Sexualität und Aggressivität. Er lernt, sich zu wehren. Julian bei Meyer dagegen entbehrt des eingeborenen Witzes, der Gabe des Vergleichens, Ableitens und Relativierens. Er bleibt verletzbar und spricht auf Hilfe labiler an.

Meyers Fallstudie ist nicht nur auf höchstens ein Zwanzigstel des Platzes gedrängt, den Céline seiner Geschichte läßt, sondern erscheint auch noch

mit einem anderen Thema verwoben: dem Übervaterbild eines Königs, an dem der Knabe sich aufreißt, im Abstand zu dem er sein Manko, sein Stigma noch krasser und labyrinthischer erfahren muß. Dem König wird die Geschichte erzählt. Seine Reaktionen darauf geben Aufschluß über seinen Charakter und seine Statur als Herrscher.

In der Tat gelang hier nicht nur ein Porträt des historischen Ludwig XIV., sondern darüber hinaus das Modellbild eines modernen Technokraten der Macht. Um die Haltungen, Bedenklichkeiten, selbstgesetzten Regeln dieses modernen Absolutisten zu beleuchten, billigt Meyer dem Erzähler Fagon drei Freiheiten zu, mit denen dieser den Rahmen der Etikette gegenüber seinem hohen Zuhörer beim Erzählen überschreiten darf.

Die erste Freiheit besteht darin, daß er Unregelmäßigkeiten bei der unter dem König statthabenden Bekehrung der Hugenotten zum katholischen Bekenntnis berichtet. Da der König Zwang jedoch verboten hat, kann es Zwang nicht geben. Ludwig stellt richtig: „Die wahre Religion siegt gegenwärtig in Frankreich über Hunderttausende durch ihre innere Überzeugungskraft.“ Fagon verstummt „über *diesen* Gipfel der Verblendung, *diese* Mauer des Vorurteils, *diese* gänzliche Vernichtung der Wahrheit.“
Fazit 1: Herrschaft hält am Motto fest, daß nicht sein kann, was nicht sein darf.

Zweite Freiheit: Fagon konfrontiert den Souverän mit einem Protagonisten, der dank seiner Unbildung, seinen ungehobelten Manieren und seinem Freidenkertum plastisch vormacht, wie man Macht als etwas nicht Existentes behandelt, Macht ignoriert, Macht desavouiert. Der König schüttelt auf die Frage, ob er jenen Untertan gekannt habe, den Kopf.
Fazit 2: Herrschaft ignoriert die Ignoranten der Macht, denn der Ignoranten sind wenige. Das Klaffen eines schmutzigen Kötters sitzt der Souverän gelassen aus.

Die dritte Freiheit schlägt den Bogen zurück zur Etikette, die nicht ausspricht, was der Souverän nicht wünscht. Fazit 3: Der Souverän ist der sich selbst zum Denkmal stilisierende Kompromiß, die Nobilitierung des

Mittelmaes, die zum Gesetz gewordene Absage an Extreme und Visionen. In der Selbstverständlichkeit, mit der Ludwig seinen Souveränitätsanspruch behauptet, liegt sein Konigsgeheimnis.

Dem Typus des förmlichen, flachen, dadurch aber für eine gewisse Stabilität burgenden Managers der Macht stellt Meyer in der Novelle GUSTAV ADOLFS PAGE einen von Emotionen bestimmten und dadurch weniger professionellen Herrscher gegenüber. Der Schwedenkonig Gustav Adolf, mit seinen Pagen tändelnd, dann wieder in unangemessener Weise im ungünstigsten Augenblick Strenge zeigend, einem romantischen Traum eigener Größe nachsinnend, ein Volksheld mit jovialen Zügen, taugt nicht zum Regenten eines modernen Staatsapparats. Seine Borniertheit ist anders definiert als diejenige Ludwigs: unbesonnen, von bürgerlich engen, provinziellen Einstellungen bestimmt. Er überwindet sie jedoch und gewinnt Größe in dem Augenblick, in dem er als Mensch einsichtig wird, sein Versagen eingesteht und sich von seinen Plänen als Politiker verabschiedet. In dieser wundervoll wahren, konsequent unwirklichen Geschichte wird ein Mensch in dem Augenblick reif, in dem er zu sich selber kommt und den ihm von den andern angetragenen Königsmantel eines messianischen Retteridols ablegt.

VII

Imaginäre Landschaften in imaginären Psychogrammen potentieller Diktatoren. Schlußbemerkung

In den Novellen GUSTAV ADOLFS PAGE und DAS LEIDEN EINES KNABEN ist füglich nicht auszumachen, ob die unmittelbar handelnden bzw. aus nächster Nähe gezeichneten Personen oder die aus dem Halbdunkel hervortretenden Herrschergestalten stärkere Aufmerksamkeit verdienen. Diese Spannung bricht mit der klassischen Tradition, die unter der Regentschaft eines obenauf liegenden Themas steht, und nutzt in einem in der Erzählliteratur bis heute ungewöhnlichen Grad die Mittel

der mehrdeutigen Querverbindung, der vielsagenden Verkürzung und unkommentierten Abwandlung. Das unmittelbar Beleuchtete lenkt das Augenmerk weiter auf das mittelbar Beleuchtete, relativiert es, hilft ihm die eigentlich wichtigen Facetten zeigen, und umgekehrt. In keinem Erzählwerk Meyers - die wundervolle Versdichtung HUTTENS LETZTE TAGE vielleicht ausgenommen - tritt *eine* Figur, *ein* Thema als die alleinige Hauptsache hervor. Es gibt deren immer etliche. Das gilt natürlich auch für den einzigen Text des Dichters, der in der Sekundärliteratur als Roman, von Meyer selber aber ausweichend als Geschichte bezeichnet wurde: JÜRIG JENATSCH. EINE BÜNDNERGESCHICHTE.

Der Unterzeichnete hat den Psychogrammen Jenatschs wie auch Thomas Becketts in DER HEILIGE in seinem 1994 erschienenen Buch großen Raum gewidmet. Er sieht in JÜRIG JENATSCH modellhaft den Werdegang eines Menschen entwickelt, der zum Diktator wird - die Psychopathographie eines unberechenbaren Aufsteigers, der mit allen Weltbeunruhigern bis heute gemeinsame Sache macht. In der Becket-Novelle werden Infantilismus bei Hochbegabten und Kooperationsverweigerungszwänge thematisiert.

Beide Fallstudien werden überwiegend aus dem Blickwinkel von Augenzeugen unter Belassung weißer Flecken und Aussparungen entwickelt. Es ist nicht übertrieben, zu behaupten, daß Meyer den Mut zur Lücke bis zur Tollkühnheit treibt. Er fährt innerhalb der Literatur deutscher Sprache damit eines der größten Risiken, aber er behält das Risiko im Griff. Sein Oeuvre erweckt, vielleicht mit Ausnahme einiger Stellen in DIE RICHTERIN, nie den Eindruck des Torsohaften. Nicht seitenstark an Umfang, zeichnen es Fülle und Abgeschlossenheit aus: das Oeuvre eines *fruchtbaren* Dichters, kräftig in dem, was es ausdrücklich sagt, wie in dem, was es ausdrückt, indem es verschweigt.

In JÜRIG JENATSCH wird die gesteuerte Lücke als eine umfassende Stileigentümlichkeit auch für die häufiger als sonst bei Meyer auftretende Landschaftsschilderung nutzbar gemacht. Es lohnte, einmal aufzulisten, wie der Dichter exakte Hinweise mit vagen, andeutend skizzieren-

den Wendungen mischt. In einigen Fällen enttäuscht er den Leser beim Versuch, etwa die Anordnung von Bergketten im Raum tatsächlich zu bestimmen. Er fängt eine Skizze von fast überstark leuchtender Farbigkeit an, gibt der Imaginationskraft des Lesers einen Kick, dann läßt er ihn stehen, nötigt ihn, sozusagen am Abgrund, zu gesteigerter Aufmerksamkeit. Die Landschaften, die vor dem inneren Auge erstehen, entfernen sich entschieden so vom Fotorealismus. Die Gebirgswelt Meyers steigert die realen Alpen in der inneren Anschauung, indem sie sie räumlich staucht, ihre Charakteristika jedoch schützt und sie in einer Weise neuerschafft, die mit der Landschaftsmalerei des Expressionismus wichtige Merkmale teilt.

*

Seit dem Tode Conrad Ferdinand Meyers sind viele gesellschaftliche Doktrinen und literarische Moden über uns hinweggegangen. Der Romancier, der auch in einer Talkshow eine gute Figur abgibt, dessen dickleibige Imitate sich glänzend als Fortsetzungsgeschichten in einer vielgelesenen Tageszeitung eignen, der Bescheidwiser, nach einer Formulierung, die der selber Bescheidwiser Thomas Mann in seinem DOKTOR FAUSTUS auf Goethe angewendet wissen wollte, der Typus Gewissen der Nation, der Verkünder ehrenwerter Gesinnungen, die man in Deutschland dann sogleich emsig daraufhin abklopft, ob sie eher rechts, eher links, ganz links oder scheinbar links zu orten sind - der griffige Konfektionstyp von moralischem Autor, sich selber treu bis zur Papageienhaftigkeit, und daneben dessen genauso brave, sich bis zur Papageienhaftigkeit selber treue, abgewogen konfektionierte Parodierung, der Quengler, der Sottisenvermehrter, der Snob, der Schmutzfink, lenken die Aufmerksamkeit der Journalisten und literarischen Szene auf sich.

Leider sind Gesinnungen irgendwann nicht mehr abendfüllend, werden langweilig, drohen, zu Attitüden zu verkümmern. Außerdem zerbrechen ihre Prämissen leicht unter dem Prüfglas der realmenschlichen Verhältnisse. Meyer bringt dafür in DAS LEIDEN EINES KNABEN ein Beispiel:

Das Engagement des Erzählers Fagon für seinen Schützling Julian ist ehrenwert, anrührend und geboten, seine Anwürfe gegen Jesuiten und Staatsapparat, denen er die Schuld gibt am Untergang Julians, begreiflich. Aber halten sie der Wahrheitsüberprüfung stand? Ludwig widerspricht. Mit Grund.

Wenn Meyer die Standpunkte Fagons und Ludwigs gegeneinander ausspielt, ohne sich zu entscheiden, dann bedeutet das weder, daß die Literatur Meyers keine engagierte Literatur wäre, noch, daß die Stimme des Dichters im Stimmenkonzert der Schriftsteller deutscher Zunge zu den leisen Stimmen gehörte. Abwartendes Urteil verwechseln kluge Menschen niemals mit Leisetreterei, und Wortreichtum, markige Sprüche, berechnendes Predigen auf spektakulären Großveranstaltungen niemals mit altruistischem Engagement und Bürgermut. Dennoch ist Meyer eine verdeckte Stimme geworden. Sie wird vom Schutt der Doktrinen verdeckt.

Wenn der Trend die Annäherung an Wahrheitszusammenhänge wieder zuläßt, wenn Leser und Autoren sich auf eine wirkliche Radikalität des Schauens wieder einlassen, wenn sie sich den vielfältigen intellektuellen Ansprüchen, die Literatur erschließen kann, wieder stellen, wenn Künstler sich nicht mehr nach den Markenbildern beurteilen, die sie von sich in die Öffentlichkeit projizieren, sondern vielmehr nach dem Bemühen, reifere Menschen zu werden, dann ist die Stunde für das Werk Conrad Ferdinand Meyers wieder da, dann wird man seine Kraft, sein bohrendes Forschen nach den richtigen Fragen neu zu würdigen wissen.

*

Weiteres in: **Klauspeter Bungert. DIE FELSWAND ALS SPIEGEL EINER ENTWICKLUNG. Der Dichter C. F. Meyer als Gegenstand einer psychologischen Literaturstudie. Berlin 1994**

<1> August Langmesser. C. F. MEYER. SEIN LEBEN, SEINE WERKE

UND SEIN NACHLASS. Berlin 1905, S. 278

<2> a.a.O. , S. 282

<3> Robert Musil. DER MANN OHNE EIGENSCHAFTEN. Hgg. von Adolf Frisé. Neu durchgesehene und verbesserte Ausgabe 1978. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 542

<4> David A. Jackson. C. F. MEYER IN SELBSTZEUGNISSEN UND BILDDOKUMENTEN. Reinbek bei Hamburg 1975

COPYRIGHT:

Klauspeter Bungert

Gilbertstraße 28 Tel. +49-(0)651-76993

D - 54290 Trier, 11. April 1998