

Conrad Ferdinand Meyer und der Kulturkampf

Vexierspiele im Medium historischen Erzählens

[In: Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst. Hrsg. von Monika Ritzer. Tübingen, Basel 2001, S. 167–190.]

Was beabsichtigt oder was bewirkt ein Autor, der 1880 auf dem deutschen Buchmarkt eine Novelle mit dem Titel 'Der Heilige' erscheinen lässt? - Conrad Ferdinand Meyer, von dem hier die Rede ist, konzipierte seinen Text als historische Novelle: Handlungsschauplatz ist das hochmittelalterliche England, Stoff die Auseinandersetzung zwischen König Heinrich II. und Thomas Becket, dem Erzbischof von Canterbury. Der Text gipfelt in der skandalösen Ermordung des Kirchenmannes durch die Schergen des Königs und thematisiert insgesamt die Validität von Becket's Heiligkeit.

Weshalb diese Stoffwahl? - Der Blick auf Meyers erzählerisches Gesamtwerk zeigt, dass Kirche und Geistlichkeit bei ihm generell eine tragende Rolle spielen. Es scheint dabei allerdings weniger um Religion oder Religiosität zu gehen als vielmehr um Machtfragen. So benutzt Meyer in 'Huttens letzte Tage', im 'Amulett', in 'Jürg Jenatsch' oder in 'Gustav Adolfs Page' die konfessionellen Spannungen zur Zeit von Reformation und Gegenreformation, um Kampf, Krieg, Tücke und Verbrechen in Szene zu setzen. Ähnlich ist es auch mit den andern Texten Meyers, die sich - bekanntlich alle in historischem Erzählen - mit der Kirche oder vielmehr mit einzelnen ihrer Repräsentanten befassen. In 'Engelberg', 'Plautus im Nonnenkloster', den 'Leiden eines Knaben' oder in der 'Hochzeit des Mönchs' verkörpert die Kirche jeweils eine sehr fragwürdige Machtinstanz, die ihre meist egoistischen Ziele in raffinierter Rücksichtslosigkeit verfolgt.

In historischem Kontext stellt sich bei all dem natürlich die Frage, ob man Meyer als Kulturkampffagitor verstehen muss, als Parteigänger mithin in jener machtpolitischen Auseinandersetzung zwischen Kirche und Staat, die das 19. Jahrhundert über längere Zeit geprägt hatte. Meyer würde dann zu jener damals recht großen Gruppe liberal gesinnter Autoren zählen, die in ihren Werken polemisch gegen Konservatismus und Kirche opponiert hatten.

Ich möchte dieser Frage im ersten Teil meines Beitrags nachgehen und dazu einige Thesen entwickeln. In einem zweiten Teil werde ich auf die erwähnte Novelle 'Der Heilige' zurückkommen und an ihr Meyers Position textbezogen verdeutlichen.

"Gefahr für den konfessionellen Frieden"

Die Meyerforschung der letzten 30 Jahre hat sich für die Kulturkampfthematik eher wenig interessiert. Das war nicht immer so. Nach Meyers Tod gab es eine intensive Debatte um Meyers Religiosität, die bis in die 50er Jahre hinein andauerte. Henry Gerlachs Personalbibliographie verzeichnet für diesen Zeitraum unter dem Stichwort 'Religion' an die 50 Titel. Die Debatte setzte bei Meyers Werk ein und stellte die Frage, inwiefern diese Dichtung religiös sei. Von protestantischer Seite ging es darum, Meyer dezidiert als "protestantischen Dichter" auszuweisen. Zuerst waren es die Gedichte, dann besonders 'Huttens letzte Tage', die als Kronzeugen für Meyers Protestantismus aufgeboten wurden, und schließlich analysierte man Meyers gesamtes Werk zunehmend als Ausdruck eines "religiösen Charakters" .

Man kann diese Diskussion, die von Werner Kohlschmidt 1958 als "klischeehaft" und "fragwürdig" beendet wurde, nur verstehen, wenn man sie historisch betrachtet: und zwar in der Nachgeschichte des Kulturkampfes.

Von konservativ-katholischer Seite her nämlich wurde Meyer zu seinen Lebzeiten und noch weit in unser Jahrhundert hinein zu den schlimmsten Polemikern des Kulturkampfes gezählt. In Heinrich Keiters 'Konfessionelle[r] Brunnenvergiftung', dem katholischen Standardwerk gegen die damalige Gegenwartsliteratur (1896/1908), liest man:

Mit Bewußtsein, ja aus innerstem Drange, ist Conrad Ferdinand Meyer ein protestantischer Dichter: [...]. Das Epos 'Huttens letzte Tage' begann die Reihe der Tendenzdichtungen, in denen die beiden großen Ereignisse der Neuzeit, Renaissance und Reformation, eine organische Ehe eingegangen sind. Luther war sein Liebling. [...] Neben Luther steht das andere Vorbild des deutschen Protestantismus Gustav Adolf.

In damaliger katholischer Sicht bildeten Meyers Werke "eine große Gefahr" für den "konfessionellen Frieden". Man zählte sie zur "Gattung der Tendenzromane" und beklagte sich darüber, dass Meyer "unser Heiligstes verhöhn[e]". Vereinzelt wurden zwar "Stilschönheit, Plastik und dichterische Zeichnung" anerkannt,

doch sie zählten neben Meyers Geschichtsdarstellung wenig. Und die empfand man durchwegs als parteiisch protestantisch und deshalb als rhetorisch und krass verfälschend.

In Keiters Kompendium figurieren neben Meyers 'Hutten' namentlich noch die Erzählungen 'Das Amulett', 'Jürg Jenatsch', 'Der Heilige', 'Plautus im Nonnenkloster', 'Gustav Adolfs Page', 'Das Leiden eines Knaben', 'Die Versuchung des Pescara' und 'Angela Borgia'. Was Keiter und der Bearbeiter der 2. Auflage, Bernhard Stein, neben der grundsätzlichen Kritik an Meyers Geschichtsbild vor allem monierten, ist Meyers Darstellung der Geistlichkeit. Päpste, Kardinäle, Bischöfe, Priester und Patres würden "in den schärfsten Ausdrücken" der "Verachtung" preisgegeben. Als besonders schlimm in dieser Hinsicht werden die Erzählungen 'Der Heilige', 'Das Leiden eines Knaben' und 'Angela Borgia' gewertet, weil in ihnen der jeweilige Repräsentant der Kirche als wahres "Monstrum von Bosheit und Grausamkeit" dargestellt sei.

Kurze Inhaltsangaben stellen bei Keiter/Stein die inkriminierten Werke jeweils an den Pranger. Zur Novelle 'Der Heilige' etwa liest man in der 'Konfessionelle[n] Brunnenvergiftung' das Folgende:

Thomas Becket, der Erzbischof von Canterbury, ist ein Heiliger unserer Kirche. Der vielgepriesene C. F. Meyer hat ihn zu einem der größten Ungeheuer der Weltgeschichte gemacht, indem er den geschichtlichen Sachverhalt total verdreht und entstellt wiedergegeben hat. Dieser "Heilige" ist auch psychologisch ein Unding, denn ein solcher Heuchler, als welcher Meyer den Erzbischof schildert, ist sowohl psychologisch als auch dichterisch unmöglich. Man stelle sich vor: der Kanzler, ein raffinierter Genuß- und Lebemensch, ein Ungläubiger, ein Maure seiner Gesinnung nach, ein Lästerer alles Christlichen strebt nur deswegen nach dem Bischofssitz von Canterbury, um sich an seinem König rächen zu können, weil dieser des Kanzlers uneheliches Kind seiner Unschuld beraubt hat. Um seinen Racheplan durchzuführen, spielt er den "Heiligen", lebt in der allerstrengsten Askese, ja stirbt aus bloßer Rache den Martyrertod, im Herzen ein Sarazene. Und das ganze englische Volk hat dieses Gaukelspiel nicht erkannt, sondern lebt im naiven Glauben, der Erzbischof sei als wirklicher Heiliger den Martyrertod gestorben. Dem Katholiken wird es nicht schwer, die psychologische Ungeheuerlichkeit trotz der raffiniertesten, hier verwendeten Kunstmittel zu erkennen.

Es ist in der Tat wenig erstaunlich, dass Werke, die von ihrem Stoff und von den gestalteten Themen und Motiven her in dieser Art zusammengefasst werden können, sich der kulturkämpferischen Rezeption nicht sperrten. Im Gegenteil, sie boten sich dafür geradezu an. Bleibt die Frage: Entsprach das auch Meyers Wirkabsicht? Wurde hier nicht im Nachhinein etwas instrumentalisiert, für Zwecke, die sowohl dem Autor wie dem Werk fremd sind? Wie hat sich Meyer zu dieser Frage geäußert? Gibt es von ihm Stellungnahmen oder Kommentare zum Kulturkampf?

Kulturkampf im 19. Jahrhundert

In historischer Sicht fällt zuerst einmal auf, dass Entstehung und Erscheinen von Meyers Werk (1871-1891) unmittelbar zusammenfallen mit den Höhepunkten sowohl des schweizerischen wie auch des Bismarckschen Kulturkampfes (1870-1887).

Im engeren Sinne war der Kulturkampf im 19. Jahrhundert eine politisch-weltanschauliche Auseinandersetzung zwischen dem romtreuen Katholizismus und dem modernen nationalliberalen Staat. "Es ging um die Frage, ob der Staat die Kirche oder die Kirche durch ihren Einfluss auf die Gläubigen auch den Staat und die Gesellschaft zu beeinflussen habe." In generellem Sinne jedoch sind die Kulturkämpfe im 19. Jahrhundert "Modernisierungskrisen", "Entscheidungs- oder Kulminationsphasen im langen Prozess der Säkularisierung, welcher konstitutiv für die Ausprägung des modernen Europas gewesen ist." Die Idee vom modernen Nationalstaat stand dem System traditionaler Normen und Werte gegenüber, wie sie vor allem noch die katholische Kirche vertrat.

Der kulturgeschichtliche Gegensatz zwischen Kirche und Staat manifestierte sich im Alltag vor allem als Verdrängungskampf im Bereich der Sozialpolitik. Die Kirche war nicht gewillt, ihre Vorherrschaft im Erziehungs- und Sozialwesen (Seelsorge, Verwaltung von Geburt, Eheschließung und Tod, Aufsicht über die Schulen) an den Staat abzutreten. Sie hätte damit ihr wichtigstes Instrument zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung aus der Hand gegeben. Der liberale Staat aber war auf die Unterstützung der Bürger und Wähler angewiesen. Er begann deshalb und zwar in der Überzeugung, mit der gesellschaftlichen Umgestaltung historisch im Recht zu sein den politischen Einfluss der Kirche mit gesetzlichen und polizeilichen Mitteln zurückzudrängen. Kirche und Papsttum dagegen wehrten sich mit einer autoritären und aggressiven Verurteilung von Liberalismus und Moderne, die im Syllabus (1864) und im Unfehlbarkeitsdogma (1870) ihre extremsten Formulierungen erfuhr.

Es wäre indes falsch, wenn man "das Phänomen, das als 'Kulturkampf' in die Geschichte eingegangen ist", ausschließlich auf das politische Geschehen rund um die Kulturkampfgesetze reduzieren wollte. Der Kulturkampf erstreckt sich vielmehr auf alle Aktionen des modernen Staates beziehungsweise der Kirche, sofern sie an antiklerikale beziehungsweise antiliberale Rhetorik gekoppelt waren. Kulturkampf war wesentlich politische Rhetorik: die Rechtfertigung politischen Handelns mit dem polemischen Verweis auf die Gefahr religiöser beziehungsweise irreligiöser Weltanschauungen.

Die liberale Gründungsgeschichte sowohl des Schweizerischen Bundesstaates wie auch des Deutschen Reiches ist grundlegend kulturkämpferisch kodiert. Es gab kaum ein politisches Ereignis, das die Zeitgenossen nicht mit der Kirchenfrage in Verbindung gebracht hätten. So war auch der deutsch-französische Krieg 1870/71 im Vorfeld der deutschen Reichsgründung von Kulturkampf-Rhetorik geprägt. Für manche Zeitgenossen war es kein Zufall, dass die französische Kriegserklärung an Preußen (19. 7. 1870) genau einen Tag nach der päpstlichen Unfehlbarkeitserklärung erfolgte:

Zwischen der Kriegserklärung der Franzosen und den Kanonenschüssen der Engelsburg, welche die Annahme des Dogmas der Unfehlbarkeit begrüßten, besteht ein unlöslicher, verhängnisvoller Zusammenhang. Geistlich und weltlich versucht das Romanentum noch einmal seine erschütterte Herrschaft wieder herzustellen und zu befestigen.

In dieser Sicht führten die "weltlichen Waffen Napoleons III. [zusammen] mit den geistigen Waffen des Papstes einen Religionskrieg gegen die moderne, liberale Welt". Die Niederlage Frankreichs wurde dann folglich als Niederlage des Katholizismus, der Sieg Preussens aber als Sieg von Protestantismus, Fortschritt und Moderne gewertet. Die Gründung des Deutschen Reiches ist in zeitgenössischer Sicht aus dem Bewußtsein gespeist, dass man im Namen von Fortschritt und Moderne mit Frankreich die letzte Schutzmacht des Katholizismus bezwungen habe. Wer mithin für das neue Deutsche Reich eintrat, war nicht einfach ein 'Deutschtümpler', sondern er bekundete darüber hinaus und vielleicht sogar in erster Linie seine Parteinahme für den Fortschritt und das nationalliberale Denken.

Nationalliberale Rhetorik in 'Huttens letzte Tage'

An dieser Stelle lässt sich der Bogen zu Conrad Ferdinand Meyer zurückschlagen. Bekanntlich hatte sich Meyer um 1870 unter dem Einfluss der Zirkel von François und Eliza Wille sowie von Mathilde Wesendonck einer - wie er selber an Mathilde Wesendonck schrieb - "entschiedenen und grundsätzlichen Parteinahme für Deutschland" zugewandt. Diese Deutschlandbegeisterung nun ist als dezidierte Parteinahme Meyers im Kulturkampf zu verstehen. Sie hängt aufs engste zusammen mit Meyers literarischem Durchbruch, 'Huttens letzte Tage' (1871), der exakt in die Zeit der Reichsgründung fällt.

Programmatisches zu Meyers Parteinahme für Deutschland erfährt man aus seinem Aufsatz "Mein Erstling: 'Huttens letzte Tage'". Meyer schreibt dort 1890, also im Rückblick, er habe sich schon als Sechzehnjähriger überzeugen lassen, dass Preußen den "Beruf [...] zur deutschen Vormacht" (SW 8, 194) habe, und von diesem "Glauben" sei er zeitlebens nicht mehr abgerückt:

Dieser wundersame Glaube an das Preußen zustehende Amt blieb für mich die langen Jahre hindurch ein nicht zu bezweifelnder Satz, den ich übrigens für mich behielt, bis ich, bei herannahender Entscheidung, in François Wille, meinem lieben Freunde und Nachbar in Meilen, einen feurigeren Glaubensgenossen fand. (SW 8, 194)

Neben dieser offiziellen Verlautbarung, die in Form einer autobiographischen Selbstdefinition an die Öffentlichkeit gerichtet war und dabei konfessorisch für das protestantische Preußentum eintrat, gibt es freilich auch Äußerungen wie die folgende, die aus einem Privatbrief Meyers an Georg von Wyß stammt. Dort schreibt Meyer:

Auch ich habe meine französischen Sympathien schwer überwunden; aber es mußte in Gottes Namen ein Entschluß gefaßt sein, da voraussichtlich der deutsch-französische Gegensatz Jahrzehnte beherrschen und literarisch jede Mittelstellung völlig unhaltbar machen wird.

Die Widersprüchlichkeit der beiden medial verschiedenen Erklärungen bringt gut zum Ausdruck, was Meyers Haltung gegenüber der deutschen Einigung insgesamt charakterisiert: sie war adressatenbezogen. Für die literarische Öffentlichkeit definierte sich Meyer als seit je überzeugten Preußen- und Reichsfreund, privat hingegen ließ er durchblicken, dass die Sache so entschieden nicht war und seine eher zögerlich erfolgte Parteinahme schließlich auch mit taktischen Überlegungen zu tun hatte. Die genannten Formulierungen "in Gottes Namen", "wundersamer Glaube" und "feurigerer Glaubensgenosse" machen qua Diskurs sichtbar,

dass es bei dieser Taktik um Glaubensfragen ging.

Genauer erfährt man dazu aus den Dokumenten zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des 'Hutten'. Mit David Jackson bin ich der Auffassung, dass Meyer im Umgang mit den deutschlandbegeisterten Willes und dem Zirkel um Mathilde Wesendonck zur Erkenntnis gelangt sein musste, "daß das national-liberale Bürgertum von seinen literarischen Lieferanten eine hundertprozentige Parteinahme für Deutschland verlangen würde." Mehr noch: Der 45jährige Meyer, der damals unter einer anhaltenden Erfolglosigkeit litt, musste realisiert haben, dass ihm mit der Gestaltung eines gleichermaßen deutschfreundlichen wie romfeindlichen Stoffes der lang erwartete Erfolg so gut wie sicher war.

Die zeitgenössische Rezeption von 'Huttens letzte Tage' jedenfalls lässt keinen Zweifel, dass der Erfolg des Textes weitgehend auf der Anschließbarkeit an das deutschnational-kulturkämpferische Paradigma beruhte. Die 'Neue Zürcher Zeitung' für viele andere exemplarisch begrüßte im Oktober 1871 das Erscheinen von Meyers 'Hutten' mit den Worten: "Du bist nicht nur eine dichterische, sondern auch eine politische Tat." Die 'NZZ' begründete ihr Urteil mit dem kulturkämpferischen Argument, dass dieses Buch "in den Tagen des erneuerten Kampfes zwischen Menschenrecht und Kirchenknechtschaft" den Lesern "aus dem innersten Herzen" spräche.

Noch klarere Worte fand in dieser Sache die 'Augsburger Allgemeine Zeitung'. In der Beilage vom 24. Dezember 1871 wurde Meyers 'Hutten' nicht nur politisch eindeutig situiert, sondern es wurde ihm zugleich auch prophezeit, er dürfe "gerade in unserer Zeit eines besonderen Erfolges sicher sein":

In dem großen reformatorischen Arbeitskampfe, welcher gegenwärtig die Kraft des deutschen Volkes zusammenfaßt, empfinden wir in mehr als einer Hinsicht eine unmittelbare Verwandtschaft mit den Bestrebungen unserer großen Reformatoren [...]. [...] Denn nach mehr als drei Jahrhunderten haben wir noch dieselben Gegner vor uns, gegen die er [d.i. Hutten] seine Waffen schleuderte, und sind es noch dieselben Waffen, die uns nottun. Wir haben die vollste Sympathie wiedergewonnen mit seiner unbeugsamen Energie, [...] mit jenem tief begründeten Haß vor allem Wälschen und aller römischen Lüge.

Die erste Auflage von 'Huttens letzte Tage' war schon nach wenigen Monaten verkauft, und man druckte im folgenden Jahr 1872 eilends eine zweite. Insgesamt erlebte Meyer elf Auflagen. Zusammenfassend lässt sich festhalten: Meyers deutschnational-kulturkämpferische Parteinahme erwies sich als probates Erfolgsrezept oder wie man auch sagen könnte als effektvolle Erfolgshetorik.

Natürlich war Meyer damals nicht der einzige Autor, der sich des deutschnational-kulturkämpferischen Paradigmas bediente, um damit in der politisierten Öffentlichkeit auf Resonanz zu stoßen. Im Umfeld der Reichsgründung gab es eine wahre Flut deutschnationaler Dichtungen. Als literarisches Medium für die gegenwartspolitischen Auseinandersetzungen diente dabei in erster Linie das historische Erzählen. Günther Hirschmann hat diesen Sachverhalt 1978 in einer monographischen Studie eingehend belegt. Die damalige Beliebtheit des historischen Erzählens resultierte wesentlich aus der kommunikativen Funktion einer Kostüm- und Maskensprache, die es Leserinnen und Lesern erlaubte, "historische Romane als Zeitromane zu lesen". Der zeitgenössische Konflikt zwischen säkularisiertem Staat und katholischer Kirche wurde im historischen Roman gleichsam verkleidet gestaltet. Geschichte figurierte dabei mehr oder weniger als Staffage. Die damaligen Erfolgsromane verlegten ihre machthungrigen Bischöfe, fanatischen Mönche und ruchlosen Priester mitsamt entsprechend korrumpierter Weltanschauung in ein fernes dunkles Mittelalter; gemeint und geschmäht wurde mit ihnen aber die zeitgenössische Kirche.

Die nationalliberale Erfolgshetorik bildet indes nur die eine Seite von Meyers Historismus. Daneben gibt es eine zweite, die für Meyers Werk ganz entscheidend ist. Denn im Gegensatz zu den Werken von Freytag, Alexis, Scheffel, Spindler, Schücking, Mügge, König und all den andern haben sich Meyers Texte im kulturkämpferischen "Selbstdarstellungsinteresse des Bürgertums" keineswegs erschöpft. Die populäre Kulturkampfthematik war Meyer weder reine Erfolgsstrategie noch bloßer Selbstzweck. Er nutzte sie vielmehr als Transportmittel für ein spezifisch eigenes Erzählinteresse und integrierte auf diese Weise die zeitgenössische Rhetorik in seine Erzählpoetik. Wie das zu verstehen ist, werde ich im Blick auf Meyers Novelle 'Der Heilige' nun erläutern.

Kulturkämpferisches "Kostüm" und autobiographische "Maske"

Betrachtet man Meyers Selbstaussagen zur Entstehungsgeschichte des 'Heiligen', fällt auf, dass ihn am Becket-Stoff weder die historische noch die politische Seite besonders interessiert hatte. Im Zentrum stand für ihn Beckets seltsame Wandlung vom Kanzler zum Erzbischof, der Wechsel vom Freund und Vertrauten des Königs zu dessen rigidem und unnachgiebigem Gegner. Es ging Meyer mithin um Beckets Charakter,

also um ein psychologisches Problem.

Das Historische dagegen verstand Meyer eindeutig als Dekoration. In einem Brief an Haessel spricht er unverhohlen von seiner ewigen Not mit dem "Kostüm, [dem] geschichtlichen Wust und Alle[m dem], was in den andern hist. Romanen die Hauptsache, mir aber lästig ist".

Dennoch brauchte Meyer dieses "Kostüm", um überhaupt schreiben zu können. Die Gestaltung von unmittelbarer Gegenwart war ihm unmöglich. An Louise von François schrieb er, die "brutale Actualität zeitgenössischer Stoffe" stoße ihn grundsätzlich ab; er wolle sich schreibend zwar immer wieder der Gegenwart zuwenden, "aber dann", sagt er, "trete ich plötzlich davor zurück. Es ist mir zu roh und zu nahe". Die historische Distanz bildet für Meyer eine notwendige Voraussetzung, ohne deren Verfremdung er die Thematik, die seiner Dichtung zugrunde liegt, nicht gestalten könnte.

Um welche Thematik aber handelt es sich? - Die historischen Quellen, die Meyer für die Novelle 'Der Heilige' nutzte, hatten der psychologischen Seite des Konflikts zwischen König Heinrich und Thomas Becket wenig Beachtung geschenkt. Es ist nun genau diese Leerstelle, die für Meyer den Stoff als solchen erst interessant machte. "Solche dunkeln Figuren", erklärte er in einem Gespräch, "sind uns ja willkommen, wo die Motive in der Geschichte nicht klar gelegt sind und der Dichter Freiheit hat, Lücken auszufüllen." Die Faszination eines historischen Stoffes liegt für Meyer bei der Leerstelle, bei der fehlenden Motivation des Geschehens. Die Auseinandersetzung zwischen Becket und Heinrich II. interessiert ihn, weil er bei dieser Konfiguration im Rahmen historischer Vorgaben für die innere Begründung der Konflikte freie Hand hat. Oder anders gesagt: Meyer sucht sich historische Stoffe, die in ihrer Konfliktlage ein psychologisches Potential aufweisen, das er dann nach eigenen Überlegungen dichterisch auffüllen kann.

Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die für Meyer mehrfach bezeugte Leidenschaftlichkeit oder Besessenheit im Umgang mit seinen Stoffen. Für den Becket-Stoff gilt das ganz besonders. Da Meyer wahrscheinlich erstmals 1853/54 auf die Figur des Becket stieß, dauerte seine Auseinandersetzung mit dem Stoff an die 25 Jahre. Der Becket-Stoff wurde Meyer geradezu zur Obsession.

Wie es zu dieser Stoffbesessenheit, von der Meyer auch sagte, er "zerdenke" sich fast daran, hatte kommen können, erklärt eine weitere Stelle aus einem Brief an Louise von François. Meyer schreibt:

Im [...] Heiligen [...] ist in den verschiedensten Verkleidungen weit mehr von mir, meinen wahren Leiden und Leidenschaften, als in [meiner] Lyrik [...].

Meyer hatte sich bei der Bearbeitung des 'Heiligen' in hohem Maße mit eigenen Problemen und Erfahrungen befasst. Die Leidenschaftlichkeit, in der er seinen Stoff "zerdenkt", und die Besessenheit und Perfektion bei der künstlerischen Ausarbeitung finden ihre Ursache in der Identifikation des Autors mit seinem Stoff. Klar benennt dies auch der folgende Brief an Rodenberg:

Ich gebe die Novelle ungern aus den Händen, weil sie mir durch die mehr psychische als geistige Anstrengung, die sie mir gekostet hat, und die möglicherweise zu dem erlangten Resultate in keinem Verhältnisse steht, lieb geworden ist.

Dieses affektive Verhältnis des Autors zu seinem Stoff wird in der Meyerforschung bekanntlich unter dem Topos der 'Maske' abgehandelt. Die folgende Briefstelle, ich übersetze das französische Original ins Deutsche, bildet dafür den zentralen Beleg. Meyer schrieb an Felix Bovet:

[...] ich benutze die Form der historischen Novelle schlicht und einfach, um darin meine Erfahrungen und meine persönlichen Gefühle unterzubringen; ich ziehe sie dem Zeitroman vor, weil sie mich besser maskiert und den Leser mehr auf Distanz hält. Auf diese Weise bin ich hinter einer sehr objektiven und höchst künstlerischen Form im Innern völlig individuell und subjektiv.

Man hat das so verstanden, dass Meyer eigene "Existenzerlebnisse und Erfahrungsbereiche" im historischen Kontext großer Zeiten und bedeutender Menschen gleichsam verschlüssle, um damit ein "persönliches Geständnis unter dem Schleier historischer Faktizität zu verdecken".

Erstaunlicherweise hat die Meyerforschung bislang aber übersehen, dass dieses Verfahren der historischen Maskierung mit der oben besprochenen Parabolik historischen Erzählens aufs engste verwandt ist. Meyer hat für seine spezifischen Bedürfnisse eigentlich nur abgewandelt, was die parabolische Form des historischen Erzählens grundlegend kennzeichnet: Geschichte wird zum Spiegel, zur Verschlüsselung oder eben zur Maske der Gegenwart. Im Unterschied zum üblichen Verfahren fügt Meyer zur politisch-

zeitgenössischen eine weitere Dimension hinzu. Geschichte spiegelt bei ihm nicht nur die gründerzeitlichen Konflikte um Nationalstaat und Kulturkampf, sondern darüber hinaus zugleich und ganz entschieden auch eigene biographische Erfahrungen und Konflikte. Auf diese Weise eröffnet die historisierende Dichtung Meyer einen überaus komplexen Spielraum.

Gegenstand des hoch artifiziellen Spiels aber ist, ohne dass der Leser und die Leserin es zu merken brauchen, in erster Linie wohl die eigene Biographie. Meyers Kunst besteht im wesentlichen darin, die verschiedenen Spiegelebenen seines Textes zur Interaktion zu bringen. Wenn ihm dies gelingt, finden in der Maske fiktionalisierter Historie zeitgeschichtlich-politische und autobiographisch-psychische Konflikte ihre spezifische Sprache und ihren spezifischen Ort.

In der Novelle 'Der Heilige' nun findet sich einmal mehr vermutlich Meyers Zerwürfnis mit seiner Mutter verspiegelt. Meyer überblendet die Figur des Becket mit seiner Mutter, und König Heinrich steht in manchen Zügen für den jungen Meyer selbst, für sein grandioses Selbstkonzept als Künstler, das er während langer Jahre in ohnmächtiger Wut gegen die Ablehnung der Mutter hatte behaupten müssen. Insgesamt aber behandelt der Text mit seinem historischen Szenario Meyers prekären Weg in die Autorschaft. Die Position der Mutter interagiert dabei mit der Position der Kirche. Die oppositionellen Kräfte dagegen, seien sie nun als Angriff oder als Verteidigung formuliert, interagieren mit der Haltung des jungen Meyer. Die Kulturkampf-Rhetorik von Meyers Text, die Ausspielung des Staates gegen die Kirche, erweist sich somit als verspiegelte Auseinandersetzung des Autors mit seiner toten Mutter.

Es macht nun allerdings wesentlich die Faszination von Meyers Erzählen aus, dass die mehrfache Verspiegelung ständig nach einer Auflösung, wie ich sie eben angedeutet habe, verlangt, sie zugleich aber nie endgültig freigibt. Meyers Texte sind Vexierspiele. Sie zeigen zwar vieles vor, lassen sich aber nie verbindlich festlegen. So werden sie zu paradoxalen Selbstdarstellungen, die das schreibende Subjekt letztlich eher verhüllen als offenbaren. Eine Lektüre, die lediglich nach autobiographischen Enthüllungen und Selbstbekenntnissen sucht, wird deshalb genauso wie eine politisch vereindeutigende letztlich immer fehlgehen. Die verschiedenen Ebenen von Meyers Werk lassen sich voneinander nicht trennen. Welches biographische Geschehen Meyer in der historischen Maske genau gestaltet oder welche Position in der Kulturkampffrage er nun eigentlich einnimmt, bleibt deshalb am Schluss immer wieder fraglich.

Autopoetik

Dass man Meyers Verspiegelungsverfahren überhaupt mit einer gewissen Präzision beschreiben kann, verdankt sich vor allem den autopoetischen Hinweisen, die Meyers Texte mehrfach enthalten. Besonders aufschlussreich sind dabei die Rahmenerzählungen. Mit der dort jeweils abgebildeten Erzählerfigur und seinen Zuhörern liefert Meyer in erzähltem Erzählen - wie Rosmarie und Hans Zeller formulieren - zu seinem historisierenden Textverfahren die zugehörige Poetik. Dies ist auch in der Rahmenhandlung des 'Heiligen' der Fall, auf die ich nun genauer eingehe.

Meyer gestaltet den Erzähler der Novelle 'Der Heilige' explizit als "Augenzeugen". Da Hans der Armbruster, wie Meyers Erzähler heißt, sich als "Dienstmann" (SW 13, 32) des Königs längere Zeit am englischen Hof aufgehalten hat, konnte er die Auseinandersetzung zwischen Becket und König Heinrich unmittelbar verfolgen. Was er später berichtet, ist deshalb weitgehend selbst erlebt. Der Text inszeniert sich somit deutlich als Erlebnisbericht. Dieser Erzähler erzählt autobiographisch; auch wenn nicht er, sondern der König und Becket das Thema sind.

Was für die Berichtfiktion gilt, kann und soll hier nun, ganz im Gegensatz zu dem, was man sonst im literaturwissenschaftlichen Proseminar lernt, vom Erzähler auf den Autor übertragen werden. An der Figur des Erzählers nämlich thematisiert Meyer seine eigene Haltung, seine Position als Erzähler und Autor. Zu diesem Zweck verlegt er die Rahmenhandlung im Gegensatz zur Haupthandlung, die ja in England spielt, nach Zürich und verleiht dem Erzähler Hans Züge von sich selbst: Die Erzählerfigur ist mit einer relativ detaillierten Jugendgeschichte ausgestattet, die in manchem auf Meyer verweist.

Das selbstironische Spiel beginnt schon beim Namen des Erzählers. So korrespondiert der relativ gewöhnliche Vorname Hans mit dem ebenso gewöhnlichen Nachnamen Meyer. Dann aber trägt der Erzähler nicht nur diesen einen Namen Hans, sondern hat darüber hinaus mehrere "Zunamen" (SW 13, 8). Einmal heisst er "Meister Hans" (8), einmal "Hans der Armbruster" (8), häufig einfach "der Armbruster" (9), vereinzelt auch "der Bogner" (22). Das Oszillieren des Textes zwischen den verschiedenen Namen dient als Ironie- oder Transfersignal. Es fordert dazu auf, genau zu prüfen, wer oder was mit all den Namen gemeint sei.

Der fiktionale biographische Kontext der Figur führt dann aus, dass es dabei um eine Berufsbezeichnung

geht. Hans ist ein Schweizer Handwerker. Er stellt als weit gereister Meister der Bognerkunst besonders wertvolle Armbruste her, die er dann seinen Kunden verkauft. Da er für seine Ausbildung längere Zeit in England weilte, nennt ihn der Text auch "Hans den Engelländer" (SW 13, 8), und einem Zürcher Chorherrn verkauft Hans deshalb ein "nach englischer Manier gebautes Stück" (9).

Da der Armbruster zugleich aber auch der Erzähler der Geschichte ist, verweisen seine Namen in bildlichem Sprachgebrauch auch auf das Handwerk des Erzählens. Die Bezeichnungen "Meister" und "Armbruster" figurieren mithin als Chiffren für den Autor, und das erwähnte "nach englischer Manier gebaute Stück" verweist fiktionsironisch auf Shakespeare und dessen Stücke. "Ich habe da mit meinen geringen Kräften ein bisschen Shakespearisirt", hatte Meyer erläuternd zum 'Heiligen' an Friedrich Theodor Vischer geschrieben. Und auch Betty Paoli wurde von ihm auf Shakespeare verwiesen, indem er erklärte, mit Becket habe er eine "mittelalterl. Heiligenfigur modernisirt [...]. Ganz wie im Hamlet". Meyers Anspielungen auf Shakespeare verweisen topisch auf große Dichtung, für die Shakespeare metonymisch steht. In diesem Sinne verweist auch das "Stück nach englischer Manier" in grundsätzlicher Bedeutung auf Kunst und Dichtung: Die "Armbrust" ist mithin zu lesen als Chiffre des dichterischen Werks.

Inwiefern die Armbrust als Chiffre für das dichterische Werk taugt, erklärt der Text seinen Leserinnen und Lesern im übrigen gleich selbst. Meyer legt Becket einen Satz in den Mund, der die Bedeutung der Armbrust mit einem Hinweis auf das Denken und die Kunst bildlich erläutert. Becket äußert zum "Lobe der Armbrust" (SW 13, 33) folgendes:

"Ich liebe das Denken und die Kunst und mag es leiden, wenn der Verstand über die Faust den Sieg davonträgt und der Schwächere den Stärkeren aus der Ferne trifft und überwindet."
(33)

Beckets metaphorische Überblendung von Armbrust und Kunst aktiviert einen Implikationszusammenhang, der deutlich über metareflexive Züge verfügt. Wenn die Armbrust über Denken und Kunst charakterisiert werden kann, dann lassen sich umgekehrt auch Kunst oder Dichtung über die Armbrust repräsentieren. Der gemeinsame Implikationszusammenhang besteht dabei laut Text in der Überlegenheit des Schwächeren infolge eines entwickelteren Umgangs mit Nähe und Distanz.

Dies letztere aber ist für Meyers Dichtung von zentraler Bedeutung. Sein Historismus ist, wie wir gesehen haben, im wesentlichen ein elaborierter Umgang mit Nähe und Distanz. Die Metaphorik der Armbrust reflektiert Meyers poetisches Verfahren der Distanznahme im Medium des historischen Erzählens. Meyers Entfernung von der Gegegenwart gleicht derjenigen des Armbrustschützen, der nicht von der brutalen Faust getroffen sein will. Sein Werk dient ihm als Armbrust, das über die zeitliche Ferne eine triumphierende Einwirkung auf die Gegenwart erlaubt.

Kulturkampf und Selbstdarstellung

Meyers Rahmenhandlung macht im weiteren auch deutlich, in welchem gesellschaftlichen Zusammenhang das dichterische Werk Verwendung findet und welche Funktion es diesbezüglich übernimmt. Thematisiert wird dabei unverkennbar die Funktionalisierung des Erzählens im Kulturkampf.

Abnehmer sowohl der Armbrust wie der Erzählung sind nämlich zwei Chorherren vom Stift des Zürcher Grossmünster. Während der eine von Hans das erwähnte "Stück nach englischer Manier" bezieht, verlangt der andere von ihm eine Erzählung. Die auffällige Parallelführung der Handlung verweist erneut auf die Doppelfunktion des Armbrusters, auf die Analogie von Armbrust und Werk.

Chorherr Burkhard nun, der Abnehmer der Erzählung, formuliert ganz bestimmte Erwartungen zu dem einverlangten Produkt. Er möchte von Hans Informationen zum "neuen Heiligen" (SW 13, 12) und hofft, dabei treffende Argumente zum aktuellen Kirchenstreit zu erhalten. Becket wird laut Burkhard in Zürich bei den "Frauen vom fürstlichen Stifte" (12) unter Anleitung eines "geistreichen Luzernerpfaffen" (10) als großer Wundertäter verehrt; bei den Chorherren des Grossmünsters dagegen und beim Rat der Stadt Zürich stößt der "neue Heilige" auf entschiedene Ablehnung. Die Erzählung erweist sich somit deutlich im Banne eines kulturkämpferischen Parteienstreits zwischen Staat und Kirche. Die Positionen Zürich und Luzern markieren dabei parabolisch zeitgenössische Frontstellungen. Der Chorherr erwartet vom Armbruster eine parteiische Erzählung, die sich - wenn auch in 'heiterer' und 'ergötzlicher' Art (vgl. 139) - gegen Becket und gegen die wundergläubigen Damen vom Fraumünster wendet:

Als er den Armbruster in sein Gemach zog, war es ihm darum zu tun gewesen, ein paar Geschichtchen und Menschlichkeiten aus dem Leben des Heiligen zu belächeln und das Gold des neuen Heiligenscheins ein wenig zu schwärzen. (139)

Die Rahmenerzählung führt dann aus, dass der Erzähler den Bedürfnissen des Chorgherrn vorerst durchaus entgegenkommt. "Wohlan", sagt Hans der Armbruster, "ich will Euch von diesen Geschichten erzählen, obwohl es ein schlimmes Ding ist und schwierig zu bewältigen; aber ich darf den Wunsch meines Gastfreundes nicht unerfüllt lassen." (SW 13, 16) Diese willfährige Haltung entspricht wiederum weitgehend auch derjenigen Meyers, denn tatsächlich kommt Meyers historisches Erzählen auf einer ersten rhetorischen Ebene dem kulturkämpferischen Anliegen der Zeitgenossen sehr entgegen.

Meyers Rahmenerzählung macht in ihren autopoetischen Kommentaren indes deutlich, dass die kulturkämpferische Inanspruchnahme des Erzählens dann nur sehr bedingt funktioniert. Immer wieder nämlich unterbricht der dargestellte Rezipient Burkhard den Erzähler und zeigt sich mit dem Gehörten nicht zufrieden. Seine Erwartungen werden mehrfach enttäuscht, und zwar vor allem deshalb, weil ihn die Erzählung nicht mit der Verspottung Becketts belustigt, sondern ihn vielmehr tiefgreifend verstört und verwirrt. So heißt es von Burkhard am Schluss der Erzählung: "Hans [...] hatte ihm einen qualvollen Kampf und zwei schmerzverzogene Menschenangesichter gezeigt, und diesem Eindruck war er nicht gewachsen." (SW 13, 139)

Meyers Erzählen hat somit schließlich ein ganz anderes Ziel erreicht, als es die kulturkämpferische Vereinnahmung wollte. An die Stelle von selbstzufriedener Rhetorik sind profunde Zweifel und psychische Verstörung getreten, mithin ziemlich genau das Gegenteil der ursprünglich erwarteten Wirkung.

Erzählen als Travestie der Beichte

Zurück zu Meyers Metaphorik der Armbrust. Sie insinuiert, dass im historischen Erzählen "der Schwächere den Stärkeren überwindet". Wie hat man das zu verstehen? - Auch diese Frage findet in der Rahmenhandlung ihre Antwort. Denn Meyer führt an Hans dem Armbruster vor, worin sich sein Erzählen motiviert und wie es schließlich auf ihn zurückwirkt. Erneut lässt sich, was Meyer an seiner Figur thematisiert, auch auf den Autor übertragen, denn Hans der Armbruster formuliert als Erzähler Sachverhalte und Probleme, die sich mit Meyers Selbstaussagen vielfach überschneiden.

So ist Hans genau wie sein Autor Meyer obsessiv an seinen Stoff gebunden. Erzählen bedeutet für beide die aufwühlende Auseinandersetzung mit vergangenen Geschehnissen. Meyer verweist dabei für Hans den Armbruster explizit auf biographische Ursachen und Konflikte: "Denn jene Ereignisse [...] waren der wichtigste Teil seiner eigenen Geschichte [...] und griffen in die Tiefen seiner Seele hinunter, wo sein Empfinden zwiespältig wurde und seine Gedanken wie vor einem Abgrunde stehen blieben." (SW 13, 15)

Der Text verweist mehrfach darauf, dass der Erzähler vor seinen Erinnerungen zurückscheut. Eine unbestimmte Angst vor vergangenen Konflikten, vor Versagen und vor Schuld scheint sein Erzählen zu hindern. "Ich rede nicht gerne von meiner Jugend", sagt Hans, "meine Gedanken weichen ihr aus, [...] sie ist eine unehrliche und befleckte." (SW 13, 17)

Als das Erzählen dann - infolge Burkhardts Insistieren - schließlich doch in Gang kommt, stellt sich zunehmend heraus, dass Hans die Erzählung von Becket und Heinrich II. dazu benutzt, um seine eigene Beteiligung an den vergangenen Vorgängen ins rechte Licht zu rücken. Die Erwägung eigenen Versagens und eigener Schuld spielt dabei eine nicht unbedeutende Rolle. So wird deutlich, dass Hans sowohl bei der Ermordung von Becketts Tochter Grace (vgl. SW 13, 61) wie auch bei der Ermordung von Thomas Becket direkt zugegen war (vgl. 127/ 136). Der Verdacht liegt deshalb nahe - und der Text äussert ihn mit Chorgherrn Burkhard denn auch explizit -, dass Hans an den beiden Morden mitschuldig sein könnte.

Hans erzählt dann aber so, dass eine klare Schuldzuweisung sich durchwegs als unmöglich erweist. "O Herr, das sind schwere, unerforschliche Geschichten!" (SW 13, 14) bemerkt er gleich einleitend seinem Zuhörer Burkhard gegenüber. An mehreren Stellen führen Erzählunterbrüche Burkhardts zu verwirrenden Erörterungen des Verhältnisses von Wahrheit und Lüge. Hans verteidigt seine Haltung, indem er sich entschieden von den "nichtigen Zahlen" (105) alter Chroniken abgrenzt; dagegen beruft er sich auf die "Zeichen, die in mein Herz gegraben sind" (106).

Die Inszenierung der autobiographischen Herzensschrift - ich verweise hier auf Manfred Schneiders Buch 'Die erkaltete Herzensschrift' - fällt bei Meyer nun aber entgegen dem Wahrheitsanspruch der autobiographischen Tradition auffallend relativistisch aus. So lässt Meyer Hans den Armbruster Burkhard gegenüber feststellen: "Es kommt, o Herr, beim Urteilen wie beim Schießen lediglich auf den Standpunkt an." (SW 13, 24) Mit dieser erneuten Aktivierung des Implikationszusammenhangs von Armbrust und Erzählen thematisiert Meyer abermals das Verhältnis von Nähe und Distanz; damit verknüpft ist nun aber auch die Relativität jeder Wahrheit. Weil der König und Becket "verblichene Bilder sind" (24), haben sie für Hans ihre unmittelbare Bedrohung verloren. Aus der Ferne kann Hans als Erzähler sprechen, wie er will oder

- wie er sagt - einen "mittleren und mäßigen Stand" (24) einnehmen. Am Schluss der Erzählung heisst es deshalb von ihm: "Seine Erzählung hatte ihn erleichtert wie eine Beichte und in allen Muskeln gestärkt [...]." (139).

Damit ist schließlich nun auch benannt, inwiefern der Schwächere im Erzählen zum Stärkeren werden kann. Im Rückblick meistert er aus der Distanz heraus das ehemals in unmittelbarer Nähe erfahrene Geschehen. Das Erzählen verteilt die Rollen und reorganisiert textlich die Ereignisse so, dass der Erzähler nicht mehr vor ihnen zurückschreckt, sondern nachgerade gestärkt aus dem Erzählen hervorgeht. Die eigentliche Pointe aber besteht darin, dass Meyer historisch-autobiographisches Erzählen schließlich als säkularisierte Beichte inszeniert. In autoreflexiver Ironie scheint damit zum Schluss die Kulturkampfthematik erneut auf: Hans der Armbruster 'beichtet' nach neuen Regeln, die er - durchaus kulturkämpferisch - in Opposition zum Chorherrn und zur kirchlichen Tradition selbst bestimmt. Erleichterung und Stärkung kommen bei diesem Tun nicht mehr von Gott und der Kirche, sondern allein vom Erzählen.

All dies kann man nun als autopoetischen Kommentar zu Meyers Erzählverfahren lesen. Wie Hans der Armbruster erzählt auch der Autor Meyer von sich, indem er - vordergründig aus kulturkämpferischem Anlass - von Becket und König Heinrich berichtet. Die historische Distanz des Stoffes und die Legitimierung durch die kulturkämpferische Rhetorik geben Meyer die Möglichkeit, im Schreiben Erfahrungen und Erlebnisse zu formulieren, ohne von realer Gegenwart bedrängt zu sein. Das Medium des historischen Erzählens liefert dabei die gesellschaftliche Legitimation für ein Tun, das letztlich wohl eher privater Natur ist.

Am Ende also erweist sich listigerweise Meyers Kulturkampf im Medium des historischen Erzählens als Travestie der Beichte. Die Kulturkampf-Rhetorik ermöglicht Meyer auf eigentümliche Weise die Verfolgung einer Poetik, die - so könnte man formulieren - von dem Wunsch geleitet ist, ununterbrochen von sich schreiben zu können, ohne dass es jemand merkt und - sollte es doch jemand merken - ohne schließlich für etwas haftbar zu sein. Meyer nimmt damit vorweg, was Manfred Schneider als "neuen cartesianischen (autobiographischen) Satz" der Moderne bezeichnet: "Ich schreibe (über mich), also bin ich (nicht identifizierbar)."

[Anmerkungen und Nachweise der zitierten Literatur in der im Titel genannten Publikation.]

Home

15.12.2001 © M. Andermatt