



Atmosphärisches Panorama, typisierendes Genrebild, symbolische Ekphrasis. Zur Funktion literarischer Bilder in C.F. Meyers *Jürg Jenatsch* (1876)

Heiko Ullrich¹

Recibido: 21 de enero de 2017 / Aceptado: 27 de febrero de 2017

Zusammenfassung. C. F. Meyers *Jürg Jenatsch* enthält im Wesentlichen drei Arten literarischer Bilder: die Schilderung von Landschaften, Figurdarstellungen in Genrebildern und die ekphratische Beschreibung von Gemälden. Diese deskriptiven Passagen stehen in engem Verhältnis zur Handlung des Romans, wenn die Naturschilderung in lyrischer Sprache Stimmungslagen widerspiegelt, die Genrebilder Charaktermerkmale typisierend überzeichnen und die beschriebenen Gemälde Figurenkonstellationen durch den Verweis auf ein aus historischen, religiösen oder kulturellen Kontexten geläufiges Sujet mit symbolischer Bedeutung aufladen. Dieser Konnex zwischen dynamischer Handlung und statischem Bild variiert insofern die Programmatik des Realismus, als damit nicht eine Prägung der Handlungsträger durch ihre physische und materielle Umwelt, sondern die Abhängigkeit der einzelnen Handlungsschritte von ästhetischen Konventionen in den Vordergrund rückt.

Schlüsselwörter: Historischer Roman; Bürgerlicher Realismus; Landschaftsmalerei; Genrebild; Ekphrasis.

[en] Atmospheric Panorama, Typing Genre Paintings, Symbolic Ekphrasis. The Function of Literary Images In C. F. Meyer's *Jürg Jenatsch* (1876)

Abstract. Three main types of literary images can be found in C. F. Meyer's *Jürg Jenatsch*: the description of landscapes, portraits of characters in literary genre paintings, and the ekphrasis of paintings. These descriptive passages are closely linked to the plot of the novel, since the lyric description of nature reflects certain moods, the genre paintings stretch character traits, and the paintings add to the symbolism of character constellations by pointing to wellknown sujets from history, religion, or arts. This link between the dynamic plot and static descriptions varies the program of Bourgeois Realism by stressing not a imprint of characters by their physical and material surroundings, but the fact that the plot depends on aesthetic conventions.

Keywords: Historical Novel; Bourgeois Realism; Landscape Painting; Genre Painting; Ekphrasis.

¹ Schönborn-Gymnasium Bruchsal (Deutschland)
E-Mail: heiko.f.ullrich@web.de

[es] Panorama atmosférico, escena tipificada, écfrasis simbólica. La función de las imágenes literarias en *Jürg Jenatsch* (1876) de C. F. Meyer

Resumen. Se encuentran tres tipos principales de imágenes literarias en *Jürg Jenatsch* de C. F. Meyer: la descripción del paisaje, los retratos de caracteres en escenas de género y la écfrasis de cuadros. Estos paisajes descriptivos son relacionados fijamente con la trama de la novela si la descripción lírica de la naturaleza refleja un cierto ambiente, las escenas de género exageran los rasgos característicos y los cuadros contribuyen al simbolismo de las constelaciones de caracteres por medio de la señalización de sujetos conocidos de la historia, la religión y las artes. Esta conexión entre la trama dinámica y las descripciones estáticas da variación al programa del realismo burgués aparece por no acentuar un molde de caracteres a través de su entorno físico y material, pero el hecho es que la trama depende de convenciones estéticas.

Palabras clave: Novela histórica; realismo burgués; paisajismo; escena de género; écfrasis.

Inhaltsverzeichnis. 1. Literarische Bilder im *Jürg Jenatsch*. 2. Atmosphärisches Panorama. 3. Typisierendes Genrebild. 4. Symbolische Ekphrasis. 5. Zusammenfassung.

Cómo citar: «Atmosphärisches Panorama, typisierendes Genrebild, symbolische Ekphrasis. Zur Funktion literarischer Bilder in C. F. Meyers *Jürg Jenatsch* (1876)», *Revista de Filología Alemana* 26 (2018), 61-83

1. Literarische Bilder im *Jürg Jenatsch*

Oggleich die für den Realismus so charakteristische enge Verflechtung von verbaler und visueller Repräsentation auf der inhaltlichen wie erzähltechnischen Ebene erst kürzlich für Meyers Prosa untersucht worden ist (vgl. Jin 2015: 21-28), stellt für den *Jürg Jenatsch* die folgende Beobachtung zu Meyers „Neigung, anstelle der epischen Aktion, die Prozeß sein muß, immer wieder lebende Bilder zu geben“ (Mayer 1959: 336), noch immer den aktuellen Forschungsstand dar:

Bei einer Analyse des *Jürg Jenatsch* stößt man in jedem Augenblick auf solche erstarrte Gruppierungen, die ihr Dichter zwar mit höchster Kunstfertigkeit angeordnet hat, die aber vor allem malerisch und nicht episch sind. Bisweilen ist es sogar überdeutlich, daß der Erzähler seine Eindrücke von berühmten Bildern empfing, die er nun mit der Kunst des Wortes nachzubilden sucht. (ebd.)

Diese „erstarrten Gruppierungen“ als Ausdruck der Verweigerung des Erzählers gegenüber der „epischen Aktion“ stellen jedoch nur eine Form der vielfältigen Interaktion von dynamischem Erzählen und statischer Beschreibung dar, die der Roman auch explizit reflektiert: So wird die gegen Ende der „Bündnergeschichte“ wiedergegebene Verschriftlichung der – ja zweifellos narrativ-epischen – Biographie Herzog Rohans durch Fortunatus Sprecher nicht nur programmatisch als „Lebensbild“ bezeichnet, sondern auch in Produktion wie Rezeption an das Gemälde angenähert, wenn sich der Herzog zum einen dazu „bequemt [...], seinem Wirte täglich ein Bruchstück seiner Schicksale in italienischer Sprache zu erzählen“, und damit in der Pose des für ein Portrait Modell Sitzenden gezeigt wird, das Ergebnis dieser Sitzungen zum anderen als „Geschenk“ für die abwesenden Damen, nämlich „für die Frau Herzogin, die sich noch immer in

Venedig aufhielt, und für Rohans Tochter, die dem Herzog Bernhard von Weimar anverlobte Marguerite“ bestimmt ist und damit die Funktion der Vergegenwärtigung des Abwesenden übernimmt, die gewöhnlich dem gemalten Abbild desselben zugesprochen wird (Meyer 1958: 194). Der „Wunsch“ des Fortunatus Sprecher, „den Lebenslauf des erlauchten Gastes an der Quelle schöpfend aufzeichnen zu dürfen“ (ebd.), verweist zudem zurück auf die Anfangssequenz des Romans, als Sprechers künftiger Schwiegersohn Heinrich Waser im Gebirge „zwei römische Säulen“ entdeckt, aus der hohlen Oberfläche der einen Wasser schöpft, „mit ehrfurchtsvoller Neugier sein antikes Waschbecken“ betrachtet und diese historische Merkwürdigkeit schließlich dokumentieren will (vgl. dazu auch Laumont 1997: 120f. und Müller 2001: 227):

Schnell bedacht zog er eine lederne Brieftasche hervor und begann eifrig die beiden ehrwürdigen Trümmer auf ein weißes Blatt zu zeichnen. Nach einer Weile betrachtete er seiner Hände Werk mit Befriedigung, legte das aufgeschlagene Büchlein sorgfältig auf sein Felleisen, griff nach seinem Stocke, woran die Zeichen verschiedener Maße eingekerbt waren, ließ sich auf ein Knie nieder und nahm mit Genauigkeit das Maß der merkwürdigen Säulen. (Meyer 1958: 8)

In Wasers gerade entstandener Zeichnung verbirgt sich ein symbolischer Gehalt, der „sein antikes Waschbecken“ in Bezug zur Handlung des Romans setzt, denn wie sein hier evoziertes biblisches Vorbild Pontius Pilatus wird auch Heinrich Waser seine Hände angesichts des vergossenen Blutes stets in Unschuld waschen. Lucretias Warnung an Jenatsch, die sie mit den Worten *Giorgio* und *guardati* auf eben dem Blatt positioniert, auf das Waser soeben die beiden Säulen gezeichnet hat (vgl. dazu auch die Deutungen dieser Komposition durch Laumont 1997: 123 und Potthast 2007: 285f.), vervollständigt diesen allegorischen Bezug: Als aktive Gegenfigur zum passiven Waser legt sie diesem die Rettung Jenatschs letztlich ebenso vergeblich ans Herz, wie sich die Gattin des Pilatus ihrem Mann gegenüber für den angeklagten Jesus verwendet. Wasers Passivität wird wenig später mithilfe eines Genrebildes verdeutlicht, das der Figur allerdings nicht manifest vorliegt wie die (eigene) Zeichnung, sondern nur im Geist konstruiert wird:

Noch heftete sein lebhaftes Auge sich zuweilen auf die großen dunkeln, jetzt unheimlich grotesken Felsmassen, aber es bestrebte sich nicht mehr, wie am Morgen, mit rastloser Neugierde diese ungewohnten seltsamen Formen sich einzuprägen. Es schaute nach innen und suchte mit Hilfe alter Erinnerungen das Verständnis des eben Vorgegangenen sich aufzuschließen. [...] Von dem eben Erlebten spannen sich Wasers Gedanken an fliegenden Fäden in seine Knabenzeit zurück. Auf dem düstern Hintergrunde des Julier malte seine Seele ein farbenlustiges Bild, in dessen Mitte wiederum Herr Pompejus mit seinem Töchterlein Lucretia stand. (Meyer 1958: 13)

Die zentrale Positionierung der beiden Dargestellten in der „Mitte“ des Bildes weist beiden Figuren die für sie zentrale, auf einen Typus reduzierte Eigenschaft zu: Pompejus Planta ist ein „Herr“, dessen Ermordung Jenatsch für immer zum

widerrechtlichen Revolutionär stempeln wird, Lucretia bleibt bis zuletzt des Pompejus „Töchterlein“, das dem Mörder ihres Vaters nicht vergeben darf und kann, so sehr es dies auch wünschen mag. Heinrich Waser selbst aber bleibt deshalb außerhalb dieses Genrebildes, weil er nicht in „ein farbenlustiges Bild“ passt, das die schillernden Persönlichkeiten der Planta und Jenatsch, Rohan und Wertmüller zeigt. Wenn seine farblose Gestalt hier geradezu mit „dem düstern Hintergrunde des Julier“ verschmilzt, wird Waser zudem frühzeitig zum Repräsentanten des Lesers, dessen „Erinnerungen“ die Natur nicht nur beflügelt; deren Beobachtung ermöglicht darüber hinaus ein „Verständnis des [...] Vorgegangenen“, infolgedessen Waser hinter den zuvor lediglich „ungewohnten seltsamen Formen“ nach der Begegnung mit den Planta „jetzt unheimlich groteske Felsmassen“ wahrzunehmen glaubt. An die Stelle der rein rezeptiven „rastlosen Neugierde“ tritt nun produktive Kreativität, die nicht nur die „Gedanken“ sich „zurückspinnen“, sondern vor allem die „Seele“ ein „farbenlustiges Bild“, das ebenso in die Vergangenheit wie in die Zukunft weist, „malen“ lässt (vgl. dazu auch Tarot 1989: 273-276). Was Meyer hier durch die Figur des mittleren Helden Heinrich Waser, der deutlich in der Tradition des nach Schottland reisenden und dort Land und Leute mit derselben Neugierde inspizierenden Edward Waverley aus Walter Scotts gleichnamigem Roman steht, reflektiert, ist nicht mehr und nicht weniger als die Entstehung einer historischen Erzählung aus der Begegnung mit einer als fremd empfundenen Welt, zu der neben den archaischen Menschen stets auch die urwüchsige Landschaft gehört.

Dass diese Naturbeschreibung, deren lyrischer Sprachgebrauch sich in der zitierten Passage durch die Verwendung zahlreicher gedoppelter Attribute bereits andeutet („großen dunkeln“, „unheimlich grotesken“, „ungewohnt seltsamen“), einen inspirierenden Ausgangspunkt für die Übertragung von dort übernommener Stimmungen auf die Handlungsebene darstellt, wird im *Jürg Jenatsch* ebenso kritisch reflektiert wie die tendenziöse Darstellung einzelner Figuren im Genrebild, das kein Individuum, sondern einen Typus abbildet, und die symbolische Gleichsetzung einer konfliktgeladenen Konstellation mit Bildtraditionen aus dem gemeinsamen kulturellen Kontext: So findet Waser beispielsweise „Gefallen daran, die Lage Rohans und der französischen Reformierten mit den dunkelsten Farben zu malen“, und zwar nicht nur deshalb, weil er selbst „etwas empfindlich und verdüstert“ darüber ist, „daß seine Person vor dem Herzog neben Jürg sehr zurückgetreten, ja gänzlich verschwunden war“ (Meyer 1958: 53; vgl. dazu auch Jäger 1998: 146), sondern auch, weil es „in dieser Ebene entsetzlich schwül“ ist (Meyer 1958: 53). Grobe Vereinfachungen bestimmen neben Neid und Missgunst auch eine typisierende Charakterisierung Jenatschs, weshalb Herzog Rohan das „Bild des Bündners, wie es der Haß Grimanis entwarf, [...] vergrößert und entstellt“ erscheint und er sich weigert in Jenatsch den „begabten Halbwilden“ Grimanis zu sehen (Meyer 1958: 134; vgl. dazu auch Ritzer 1999: 222); die einseitige Überzeichnung von Jenatschs politischem Handeln durch weitgehend auf irrationaler Intuition anstelle nachvollziehbarer Überlegungen beruhenden Aktionen trifft schließlich ebenso wenig die Realität wie die naive, Jenatsch unterschätzenden Haltung Rohans. Gegen eine symbolische Überhöhung von Konfliktsituationen wiederum verwahrt sich Wertmüller, wenn er die Beurteilung Wallensteins durch seine Zeitgenossen mit folgenden Worten kritisch kommentiert:

„Dieser wird als gottloser Empörer schwarz wie der Teufel an die Wand gemalt [...]“ (Meyer 1958: 102; vgl. dazu auch Taraba 2000: 564f.); der an die Wand gemalte „Teufel“ der Gegner Wallensteins macht aus einem gegen seinen obersten Befehlshaber opponierenden Feldherrn einen nach – erst durch das Symbol eingeführten – religiösen Kategorien zu verurteilenden „gottlosen Empörer“, der sich im Aufstand gegen die göttliche Ordnung selbst an die Stelle des Schöpfers setzen will, um dessen Werk zu negieren.

In welchen Situationen die Stimmungen der Landschaftsbilder, die Typen der Genrebilder und die Symbole des abendländischen Kulturkreises trotz aller Skepsis immer wieder zur Deutung des gerade Erlebten herangezogen werden, zeigt Waser Reaktion auf das in einer stimmungsgeladenen Landschaft verortete und sekundär symbolisch überhöhte Genrebild, das der Anblick der toten Lucia in Jürgs Armen dem Betrachter bietet: „Waser konnte [...] den Blick nicht wenden von diesem Nachtbilde sprachlosen Grimms und unversöhnlicher Trauer. Er mußte an einen Engel des Gerichts denken, der eine unschuldige Seele durch die Flammen trägt.“ (Meyer 1958: 63; vgl. dazu auch Herzog 1970: 66, Osborne 1994: 68 und Plett 2002: 214f.). All dies spielt sich in der „Nacht“ ab, die den Eindruck der über sie hereingebrochenen Katastrophe auf die Figuren verstärkt und als äußere Erscheinung die Funktion der Landschaft übernimmt; indem die Angegriffenen schließlich „durch den Garten nach dem Fuße des Gebirges“ fliehen, wird durch die Verkehrung des *locus amoenus* in den *locus horribilis* auf das Folgende vorausverwiesen. Während das Genrebild selbst Jenatschs folgendes Handeln auf dessen „Grimm“ und „Trauer“ zurückführt und ihn dadurch auf den Typus des Rächers reduziert, der in seinen zielgerichteten Aktionen alle anderen Motivationen zugunsten des einen Triebes der Vergeltung zurückstellen wird, geht der Vergleich mit dem „Engel des Gerichts, [...] der eine unschuldige Seele durch die Flammen trägt“, auf eine symbolische Darstellung zurück, zu der Waser greift, um das aktuelle Geschehen in einen bereits bekannten Kontext einzuordnen und auf dieser Grundlage zu deuten. Jenatsch erscheint in dieser Perspektive trotz unveränderter Motivation nicht mehr nur als todbringender Rächer, sondern auch als Vertreter der die Unschuldigen schirmenden Gerechtigkeit, eine Rolle, die er in der Folge gegenüber seiner bedrängten Heimat Graubünden tatsächlich einnehmen wird. Dass bei diesem Deutungsvorgang Schwierigkeiten auftreten können, zeigt die auch hier zu beobachtende Notwendigkeit nachträglicher, durchaus widersprüchlicher und in ihrer Paradoxie auch nicht immer aufgelöster Korrekturen: „Aber es war kein Bote des Lichts, es war ein Engel des Schreckens.“ (Meyer 1958: 63)

2. Atmosphärisches Panorama

Stimmungsgeladene Landschaftsbeschreibungen weisen insbesondere die zahlreichen malerischen Schilderungen auf, mit denen Meyer kleinere und größere Abschnitte seines historischen Romans einleitet. Bereits mit dem ersten Absatz des Romans, der nicht zu Unrecht mit dem Aufziehen eines Theatervorhangs verglichen worden ist (Osborne 1994: 59), gelingt es dem vorgeblich neutralen Erzähler, eine Stimmung zu schaffen, die eigentlich eine Wahrnehmung aus personaler Perspektive voraussetzt (so auch Ritzer 2015: 22 und Potthast 2007: 272f.):

Die Mittagssonne stand über der kahlen, von Felshäuptern umragten Höhe des Julierpasses im Lande Bünden. Die Steinwände brannten und schimmerten unter den stechenden senkrechten Strahlen. Zuweilen, wenn eine geballte Wetterwolke emporquoll und vorüberzog, schienen die Bergmauern näher heranzutreten und, die Landschaft verengend, schroff und unheimlich zusammenzurücken. Die wenigen zwischen den Felsen herniederhangenden Schneeflecke und Gletscherzungen leuchteten bald grell auf, bald wichen sie zurück in grünliches Dunkel. Es drückte eine schwüle Stille, nur das niedrige Geflatter der Steinlerche regte sich zwischen den nackten Blöcken und von Zeit zu Zeit durchdrang der scharfe Pfiff eines Murmeltiers die Einöde. (Meyer 1958: 7)

Anstelle einer Zergliederung der Schilderung in klar definierte Hierarchieebenen zwischen einem personalen Betrachter, für den die Berge sich zu bewegen „scheinen“, und einem Erzähler, der diesen irrije Eindruck als solchen benennt, setzt Meyer bei der Wiedergabe dieser Landschaftsbeschreibung durch ein offensichtlich von dieser „unheimlichen“ Stimmung „gedrücktes“ und empfindlich auf die „grelle“ Farben und „scharfe“ Geräusche inmitten dieser „Einöde“ reagierendes Subjekt auf die klanglichen Mittel der lyrischen Sprache: Zu einzelnen direkten Wiederholungen („bald [...] bald“; „von Zeit zu Zeit“) treten insbesondere Alliteration („Steinwände“, „schimmerten“, „stechenden“, „Strahlen“; „Wetterwolke“; „herniederhangenden“; „grell“, „grünliches“; „schwüle Stille“) und Assonanzen („emporquoll“, „vorüberzog“; „Felsen“, „Schneeflecke“, „Gletscherzungen“, „zurück“, „grünliches“, „schwüle“). Der „scharfe Pfiff eines Murmeltiers“ verweist onomatopoetisch auf Gefahr, das „niedrige Geflatter der Steinlerche“ durch dasselbe Stilmittel unterstützt auf ein drohendes Unwetter voraus. Dieser allgemein bedrohlichen Stimmung entspricht auf der Handlungsebene unmittelbar, dass Plantas Diener Lucas den aus wissenschaftlicher Neugierde mit dem Zollstock hantierenden Heinrich Waser sogleich der „Spionage“ verdächtigt (Meyer 1958: 8), und damit ebenso die Stille durchbricht wie der „scharfe Pfiff“; Wasers Erschrecken darüber („Jäh sprang der in seiner stillen Beschäftigung Gestörte empor [...]“, ebd.) verknüpft die in Landschaftseindruck und Wetterlage manifeste Atmosphäre mit der Reizbarkeit der in dieser Atmosphäre agierenden Figuren, die wenig später auch Pompejus Planta zeigt, wenn er im folgenden Gespräch mit Waser „zornig auf[braust]“ (Meyer 1958: 10) oder „grollt“ (ebd.: 12).

Als das in der „geballten Wetterwolke“ angekündigte Gewitter tatsächlich aufzieht, ist Waser jedoch bereits weit von diesem (und auch von Planta) entfernt:

Erst überschritt er die Wurzeln blitzgeschwärzter, seltsam verdrehter Arvbäume und die harten Rinnen ausgetrockneter Wildbäche, dann trat er weichen Rasen und plötzlich lag das sammetgrüne Engadin geöffnet ihm zu Füßen mit seinen am blitzenden Inn wie ein Geschmeide aufgereihten Bergseen. [...] Dem Niedergestiegenen gegenüber ragte eine kahle dunkle Pyramide empor und daneben talaufwärts ein ebenso hoher mit grünschimmernden Gletschern behangener Grat. Hinter dem Joche, das sie verband, braute sich das Gewitter und drängte seine leise donnernden Wolken durch die Lücke, in der noch zuweilen grell ein entfernteres Schneehaupt auftauchte. (Meyer 1958: 22)

Auch bei der Beschreibung des Gegensatzes von abweisender Gebirgswelt und freundlichen Tälern arbeitet Meyer wieder mit klanglichen Effekten, indem er die Berge durch lange Wörter voller (meist stimmloser) Konsonanten beschreibt, unter denen der stimmlose Verschlusslaut -t- besonders auffällt, während das Tal durch überwiegend ein- und zweisilbige Wörter unter Verwendung zahlreicher Vokale und stimmhafter Konsonanten wiedergegeben wird. Während sich einzelne auffällige Konsonantenverbindung in der Beschreibung der Bergwelt zusammenballen (z. B. die Affrikate in „Wurzeln blitzgeschwärtzer“), wechseln in derjenigen der idyllischen Täler Assonanzen einander in lockerer Verbindung ab (z. B. die Umlaute in „plötzlich“, „grün“, „geöffnet“, „Füßen“). Das Gewitter selbst erscheint dann erneut stärker unter dem Einfluss konsonantischer Alliterationen („grünschimmernden Gletscher“, „Grat“; „drängte“, „donnernden“, „durch“); seine ferne Bedrohung aber gilt dem durch den Vergleich eingeführten „Geschmeide“ – eine Anthropomorphisierung der Naturgewalten, die auf das von Wasser belauschte Gespräch der Verschwörer Pompejus Planta und Robustelli verweist, in dem diese die Ermordung Jenatschs planen (Meyer 1958: 28f.): Das nur vermeintlich fern im Gebirge niedergehende Gewitter des grollenden Planta ist im Tal angekommen und stört dessen Frieden mit den harten Worten, deren schroffe Gesinnung Ausdruck der kargen Bergwelt ist und denen nun entsprechende Taten folgen sollen.

Nachdem Wasser dieses Gespräch belauscht hat, drängt sich eine neue symbolträchtige Farbe in den Mittelpunkt seiner Landschaftswahrnehmung, die bislang von Grün-, Grau-, Schwarz- und Weißtönen dominiert worden ist:

Und wie eigen, bezaubernd und schauerlich, war diese jetzt vom Morgen gerötete Gegend. Unten eine grüne Seetiefe, umkränzt von üppig bewachsenen Vorsprüngen und buschigen Inselchen, versenkt in eine überall, überall sich zudrängende unendliche Wildnis dunkelrot blühender Alpenrosen wie in ein blutiges Tuch. Ringsum ragten senkrecht schimmernde Felswände, durchzogen von den silbernen Schlangenwindungen stürzender Gletscherbäche, und im Süden, wo der im Zickzack sich aufwärts windende Pfad den einzigen Ausgang aus dem Talgrunde verriet, blendete den Blick ein glänzendes Schneefeld, aus dem rötliche Klippen und Pyramiden hervorstachen. (Meyer 1958: 30)

Das Wissen um die akute Bedrohung, der sein Freund Jenatsch ausgesetzt ist, schärft Wasers Blick für die dessen Lage wiederspiegelnde Landschaft: Das erneut als *locus amoenus* beschriebene Tal, die „grüne Seetiefe, umkränzt von üppig bewachsenen Vorsprüngen und buschigen Inselchen“, verschwindet gegen die „vom Morgen gerötete Gegend“; die „überall, überall sich zudrängende unendliche Wildnis dunkelrot blühender Alpenrosen“ nimmt das bereits in der Gewitterbeschreibung als Signal für Gefahr eingesetzte Verb „drängen“ wieder auf und intensiviert es durch die Wiederholung des hyperbolischen Lokaladverbs; in dieser „Wildnis“ wird die friedliche Idylle schließlich geradezu „versenkt“. Der Vergleich „wie ein blutiges Tuch“ löst diese Symbolik zunächst auf (das betonen auch Ritzer 2015: 22 und Laumont 1997: 121f.), um sie unmittelbar danach wieder auf die Landschaft zu projizieren, wo dieses blutgetränkte Tuch als „glänzendes Schneefeld, aus dem rötliche Klippen und Pyramiden hervorstachen“, erscheint.

Indem dieses Schneefeld „den Blick“ des Betrachters „blendet“, eliminiert es den „im Zickzack sich aufwärts windenden Pfad“, der „den einzigen Ausgang aus dem Talgrunde“ darstellt, während die umgekehrte Bewegung der „silbernen Schlangenwindungen stürzender Gletscherbäche“ erneut das gewaltsame Eindringen der Gebirgswelt in das friedliche Tal darstellt. Hier ist die Wechselwirkung zwischen emotionaler Affektation des Betrachters durch seinen Gegenstand und verzerrender Wahrnehmung des letzteren durch die gefühlsmäßige Verfasstheit des ersteren überdeutlich dargestellt: Wasers Befürchtungen lassen ihm das Rot der Sonnenstrahlen und der Blumen erst ins Auge springen, dies wiederum verstärkt seine Befürchtungen weiter – ein Kreislauf wird in Gang gesetzt.

Dass sich die Landschaftsbeschreibungen des mit dem Untertitel „Die Reise des Herrn Waser“ überschriebenen „Ersten Buches“ auf die personale Sicht dieser Figur beziehen, bedingt nicht nur eine Hervorhebung der kontemplativen Betrachtung zu Lasten der aktiven Handlung, die von diesem typischen mittleren Helden ebenso wenig ausgeht wie von seinem Vorbild Edward Waverley: Wie Scotts Titelheld beobachtet auch Waser sowohl die wildexotische Landschaft als auch die illustren Charaktere, die sich in dieser bewegen, mit einer Mischung aus Anteilnahme und Distanz. Sowohl Waser als auch Waverley halten das Gesehene für die Nachwelt fest, anstatt selbst in die historischen Prozesse einzugreifen; auch in diesem Sinne ist Fortunatus Sprecher ein Alter Ego Wasers und damit ebenso sein natürlicher Schwiegervater wie Scotts Baron von Bradwardine für Edward Waverley. Wenn Waser überhaupt als Handelnder in Erscheinung tritt, beschränken sich seine Aktionen daher auch auf das, was in direktem Zusammenhang mit seiner Position als Beobachter steht, indem er Jenatsch zwar vor Gefahren warnt, die er auf seiner Reise bemerkt hat, selbst dies jedoch in einer von Vorsicht und dem Bestreben nach Neutralität und allseitiger Absicherung geprägten Haltung unternimmt (Meyer 1958: 42-45). Dass Waser in Graubünden ein Fremder bleibt, wird durch die Parallelisierung von Landschaftsbeschreibung und Ethnographie der Bündner in der Tradition des historischen Romans zum Gegensatz zwischen moderner Stadt und archaischem Land ausgebaut; Waser ist zudem der Mann des Wortes, nicht der Tat, der sich nicht zufällig im Gespräch mit Jenatsch dessen „Faustrechtmanieren [...] verbitte[t]“ (ebd.: 44) und damit dem archaischen Gebirgsbewohner als Vertreter einer Zivilisation gegenübertritt, als deren Zerrbild die korrumpierten italienischen Städte erscheinen, die im „Zweiten Buch“ als neuer Schauplatz des Romans neben die Alpen treten.

Dieses „Zweite Buch“ des *Jürg Jenatsch*, das den Untertitel „Lucretia“ trägt, stellt insofern eine Gegenbewegung zum „Ersten Buch“ dar, als nun eine zweite Mittlerfigur auftritt, in diesem Fall zwischen der urwüchsigen Bergwelt und der überfeinerten italienischen Stadt: Eben Lucretia, die sich aufgrund der politischen Ereignisse aus Graubünden schließlich nach Venedig begeben hat, um dort bei Herzog Rohan um Unterstützung zu bitten (ebd.: 110f.). Die Beschreibung zu Beginn dieses Buches nimmt daher nicht eigentlich eine Landschaft, sondern das Stadtbild Venedigs, dieser allein durch ihre Bauweise künstlichsten und unnatürlichsten aller Städte, in den Blick (das betonen auch Osborne 1994: 68f. und Laumont 1997: 125f.); dabei zeigt sich eine bewusster Differenzierung zwischen personaler und neutraler Erzählhaltung als bei den Landschaftsbeschreibungen des „Ersten Buches“.

So dienen zunächst weder Lorenz Fausch noch die ungenannte geheimnisvolle Dame, unter deren Maske Lucretia in der Eingangsszene auftritt, sondern der Himmel als Chiffre für einen ebenso auktorialen wie neutralen Erzähler, der aus der Vogelperspektive auf die Kanäle und Bauwerke blickt:

Ein durchsichtig blauer Winterhimmel umfing die Lagunenstadt und schaute sich mit gleicher Kraft und Helle tief aus dem Spiegel eines ihrer vielen schmalen Wasserbänder wieder entgegen. Hier zeigten die stillen Wasser auch das scharfe, dunkle Ebenbild einer schlank gewölbten Marmorbrücke, die das engste und bewohnteste Quartier Venedigs mit dem Campo dei Frari verbindet. Dieser kleine Platz bildet den spärlichen Vorraum zu dem fremdartig erhabenen Meisterbau Niccolò Pisanos, dem rotschimmernden Dome der Maria gloriosa de' Frari. (Meyer 1958: 79)

Tatsächlich muss sich der das eigene Spiegelbild betrachtende „Winterhimmel“ trotz (oder gerade wegen) seiner „gleich“ gebliebenen „Kraft und Helle“ in der Stadt vor allem eingeengt fühlen: Als Raum für sein Spiegelbild existieren nur die „schmalen Wasserbänder“, die er sich mit dem „scharfen, dunklen Ebenbild einer schlank gewölbten Marmorbrücke“ teilen muss. Diese führt zudem nicht zufällig in „das engste und bewohnteste Quartier Venedigs“ und steigert damit das Motiv der Bedrängung von allen Seiten zumal auf dem „kleinen Platz“, der als „spärlicher Vorraum“ nochmals geschrumpft zu sein scheint, noch weiter. Diese Beschreibung erinnert an Wasers Wahrnehmung der Bergwelt aus dem „Ersten Buch“: Erneut arbeitet Meyer mit denselben stilistischen Mitteln, der Alliteration („Spiegel“, „schmalen“, „stille“, „scharfe“, „schlank“), die Parallele zur Alpenlandschaft mit ihren „Wildbächen“ wird durch die „vielen schmalen Wasserbänder“ betont. Venedig ist eine Umgebung, die als ebenso „fremdartig erhaben“ erscheint wie die Alpen – allerdings aus der umgekehrten Perspektive, in der Wasser sich die Formen der Berge mithilfe zivilisatorischer Bauelemente und -formen erschließt, wenn ihm die Felsen als „Bergmauern“ (Meyer 1958: 7) oder „Pyramiden“ (ebd.: 22; 30; vgl. dazu auch Kirchgraber 1971: 51f.) erscheinen, während nun Fausch und Lucretia in der Stadt den Dom als „fremdartig erhaben“ empfinden und Lucretia Wohnräume umgekehrt mit Naturbildern beschreibt: „Ich bin ein vom Stamme gerissener, auf dem Strome treibender Zweig und kann nicht Wurzel schlagen, bis ich den Boden der Heimat erreiche und getränkt werde mit dem Blute gerechter Sühne.“ (Meyer 1958: 111). Es sind daher gerade die Abwesenheit aussagekräftiger Landschaftsbeschreibungen und der vergebliche Versuch, sich die fremde Umgebung durch aus der Naturlandschaft entlehene Bilder (den „Strom“) zu erschließen, die so charakteristisch für das „Zweite Buch“ sind: Die Natur der Alpen, für Wasser noch Gegenstand seiner „Neugierde“, wird Lucretia zum Sehnsuchtspunkt; während die Stimmung des ersten Romanteils zwischen unbeschwerter Freude am Entdecken und teils übervorsichtiger Annäherung an das Unbekannte schwankt, unterstützt die Idealisierung des abwesenden und die Ablehnung des anwesenden Raumes im zweiten Teil Lucretias Sehnsucht nach einer Rückkehr in die Heimat.

Im Gegensatz zur vorwiegenden Abwesenheit von echten Landschaftsbeschreibungen im „Zweiten Buch“ markiert der Beginn des „Dritten Buches“, das unter der Überschrift „Der gute Herzog“ firmiert, die Rückkehr des Schauplatzes nach Graubünden, nun allerdings durch eine nicht alleine beobachtende, sondern auch

handelnde Figur. So wird im Kontrast zur spannungsgeladenen Alpenlandschaft und zur befremdlichen Unnatürlichkeit der Stadt Venedig ein Bild der vom Menschen befriedeten Natur entworfen:

Auf einer Erhöhung des linken Rheinufers am Fuße des lieblichen Heinzenbergs überschauen die Mäuerlein und anspruchslosen Gebäude des Frauenklosters Cazis die Hütten eines dem katholischen Glauben zugetan gebliebenen Dorfes. Am schmalen Bogenfenster einer Zelle, die nach dem grauen, jetzt vom Morgenlichte beschienenen Schloßturme von Riedberg hinüberschaute, saß die schöne Lucretia Planta. Der Frühling war vorübergegangen. Auch auf der Nordseite der rhätischen Alpen hatte der laue Föhn schon längst den Schnee von den Halden weggeschmolzen und in tobenden Wildbächen dem Rheine zugeführt. Durch die Felsspalten der Viamala hatte der Süd Sturm gebräust mit dem jugendlich unbändigen Strome um die Wette. Wochenlang hatte der schäumende Rhein zornig an seinen engen Kerkerwänden gerüttelt und herausstürzend die flacheren Ufer verheert. Jetzt führte er ruhiger die gemäßigten Wasser zu Tal, umblüht von den warmen Matten und üppigen Fruchtgärten des gegen die rauhen Nordwinde geschützten Domleschg. (Meyer 1958: 141)

Deutlich tritt hier die Besetzung der Beobachterposition, die in der Beschreibung Venedigs noch der „Winterhimmel“ eingenommen hatte, in den Vordergrund. Zwar ist es zunächst auch hier vorerst noch die „Zelle, die nach dem grauen, jetzt vom Mondlicht beschienenen Schloßturme von Riedberg hinüberschaute“, noch im selben Satz aber wird aufgelöst, dass es sich beim eigentlichen Subjekt dieses Schauens um „die schöne Lucretia Planta“ handelt. Und in Analogie zu deren bewegten Erlebnissen im „Zweiten Buch“, aus denen Lucretia sich hinter „die Mäuerlein und anspruchslosen Gebäude des Frauenklosters Cazis“ geflüchtet hat, erscheinen die „zornigen“ Stürme und die „Wildbäche“, mit denen Lucretia Jenatsch bald darauf explizit vergleichen wird, wenn er ihr als „der zornig Dahinbrausende, der mein Glück wie ein die Ufer zerreißen Wildbach in Trümmer warf“ (ebd.: 186), erscheint (vgl. dazu auch Jäger 1998: 182 und Laumont 1997: 132), nun in der eine abgeschlossene Vorvergangenheit signalisierenden Zeitstufe des Plusquamperfekts, während die „ruhigere“ und „gemäßigte“ Vordergrundhandlung im Präteritum präsentiert wird. Sowohl die Kämpfe gegen die „engen Kerkerwände“ als auch die Zwiespältigkeit des nun „von den Halden weggeschmolzenen“, zuvor stets in schillernden Farben oszillierenden Schnees scheinen nun überwunden, zurück bleibt nur die aus der Beschreibung des Engadin zu Beginn des „Dritten Kapitels“ im „Ersten Buch“ bekannte Idylle der „warmen Matten und üppigen Fruchtgärten des gegen die rauhen Nordwinde geschützten Domleschg“. Lucretias Gleichsetzung Jenatschs mit der nun gebändigten Natur verbindet sie mit der Einschätzung des Herzogs Rohan, der Jenatsch nicht nur gebändigt glaubt, sondern sich selbst als Subjekt dieser Bändigung begreift (Meyer 1958: 150f.). Dabei wird das Programm der politischen Mäßigung und Bändigung der Extreme in der Tradition Scotts auch mit einer Vorliebe für mittlere landschaftliche Lagen zwischen der Bergwelt und den überzivilisierten Städten der Ebene verglichen:

Rohan hatte das Land Bünden und sein zugleich nordisch mannhaftes und südlich geschmeidiges Volk liebgewonnen. Der Aufenthalt in diesen Bergen ruhte seinen Geist aus und erfrischte seine Lebenskraft. Aber nicht die ernsten, kühl durchwehten Hochtäler, wo er Siege erfochten, mit ihren Felshörnern und Schneehäuptern übten einen Zauber auf ihn aus, sondern er zog dem Geschmacke der Zeit und seinem eigenen milden Gemüte gemäß die mittleren, mit weichem Grün bekleideten Alpen vor, die mit Hütten und läutenden Herden bedeckt waren. (ebd.: 152)

Zwar täuscht diese von Mäßigung und Ausgleich geprägte Stimmung zu Beginn des „Dritten Buches“ vorerst, denn Jenatschs Verrat an Rohan und die Eskalation des Konflikts mit Lucretia stehen noch bevor; dennoch sind die Ergebnisse am Ende des Romans von denen zu Beginn des letzten Teils nicht wesentlich verschieden: Bündens Weg in die Freiheit wird sich – weniger aufgrund eigener heroischer Taten als unter dem Schutz ausländischer Mächte – schließlich vollziehen, eine Verbindung zwischen der immerhin erfolgreich in die Heimat zurückgekehrten Lucretia und Jenatsch bleibt unmöglich. Das letzte Aufbäumen gegen einen eigentlich schon von allen akzeptierten Kompromiss, das mit der Fluchthilfe Lucretias für Jenatsch beginnt (ebd.: 146-152; vgl. dazu auch Lützeler 2001: 264), stellt daher eher ein retardierendes Moment dar, das insbesondere dazu dient, Jenatschs Weg in die Katastrophe von Graubündens Weg in die Freiheit abzuspalten. Zwar werden im „Dritten Buch“ die Durchschnittsfiguren, die den drei Teilen von Meyers Roman ihren Namen leihen, Waser mit seiner neutralen Beobachtungsgabe, Lucretia mit ihrer Sehnsucht nach Frieden und Harmonie, Rohan mit seiner politischen Vision der Stärke nach außen und Versöhnlichkeit nach innen, scheinbar zunächst von der maßlosen Kompromisslosigkeit der eigentlichen Titelfigur Jenatsch überwältigt; doch der Freiheitsheld Jenatsch stürzt schließlich, während Waser, Lucretia und selbst der tote Herzog Rohan hochgehört in die Bündner Gemeinschaft aufgenommen werden. Was Jenatsch auf diesem Weg von den drei privilegierten Nebenfiguren unterscheidet, wird in seiner Unfähigkeit, mit einer aus der kontemplativen Betrachtung der Landschaft gewonnenen und in lyrische Sprache umgesetzten Stimmung emotional zu interagieren, besonders deutlich. Gerade weil Jenatschs Handeln völlig losgelöst von dem für alle anderen Figuren emotional so massiv aufgeladenen Raum erscheint, auf den die Aktion im historischen Roman eigentlich ausgerichtet ist, kann er zwar die den unhaltbaren Status quo irritierende Erschütterung auslösen, aber nicht die Weichen für die Zukunft stellen; dies bleibt den entscheidenden Militäraktionen Rohans, der identitätsstiftenden Rückkehr Lucretias und nicht zuletzt der durch die Hochzeit Wasers mit Amantia Sprecher antizipierten Integration Graubündens in die Confoederatio Helvetica vorbehalten. Während Jenatsch im „Ersten Buch“ wie alle anderen Figuren, aber im Gegensatz zu diesen in einer den Konflikt verschärfenden Art und Weise, auf eine allgemeine Bedrohungslage reagiert und im „Zweiten Buch“ durch sein skrupelloses Taktieren immerhin noch eine konstruktive Handlungsalternative zu Lucretias prinzipientreuer Entschlossenheit bietet, ist er im „Dritten Buch“ nicht in der Lage (und nicht willens), sich mit der eingekehrten Ruhe zu arrangieren, sondern zerstört diese durch seinen Umgang mit Rohan, Lucretia und schließlich auch Waser, der sich über die von diesem zur

Banalität heruntergespielte Konversion seines Freundes zum Katholizismus entsetzt (Meyer 1958: 257f.).

3. Typisierendes Genrebild

Während die Landschaftsbeschreibungen dazu dienen, nacheinander die Stimmungslagen der Konflikthanbahnung, des emotionalen Tiefpunktes und der trügerischen Ruhe zu illustrieren, versucht Meyer durch die in den *Jürg Jenatsch* eingelegten Genrebilder das Charakteristische der beiden Figuren herauszuarbeiten, um die sich die Privathandlung seines historischen Romans in erster Linie dreht: Jürg und Lucretia. Zunächst steht daher – trotz seiner momentanen Abwesenheit – der Titelheld des Romans im Zentrum des Genrebildes, das sich Heinrich Waser bei seiner Ankunft in Berbenn bietet:

Ein halbnackter Bube wies ihm die Pfarre. Ein ärmliches Haus – aber an seiner Vorderseite umhangen und beladen mit einem so reichen Prunke von Blättern und Trauben, mit so üppigen Kränzen von übermütigem Weinlaube, daß sein dürftiger Bau darunter verschwand. Ein breites Gitterdach auf morschen Holzsäulen bildete die schwache Stütze dieses lastenden Reichtums und die Vorhalle des Häuschens. Oben spielten die letzten Strahlen der Abendsonne auf den warmen goldgrünen Blättern, darunter lag alles in tiefstem Schatten. Während Waser diese noch nie geschaute freie Fülle bestaunte, erschien eine leichte Gestalt in der Türe, und als sie aus dem grünen Schatten trat, war es ein schönes und mädchenhaftes Weib, das einen Krug zum Wasserholen auf dem Kopfe trug. Der nackte Arm stützte leicht das auf den dicken braunen Flechten ruhende Gefäß, sie bewegte sich mit schwebender Anmut mit gesenkten Wimpern heran, und als nun Waser in achtungsvoller Haltung höflich grüßend vor ihr stand und sie die sanften leuchtenden Augen auf ihn richtete, war ihm, er habe noch nie im Leben einen solchen Triumph der Schönheit gesehen. (Meyer 1958: 33)

Die Beschreibung des Pfarrhauses mit der aus den „morschen Holzsäulen“ bestehenden „schwachen Stütze“ spiegelt zunächst einmal Jenatschs instabile Position wieder, die einen „lastenden Reichtum“, der auf den Besitz des „schönen und mädchenhaften Weibes“ verweist, kaum tragen kann: Wenn der „dürftige Bau“ des Hauses unter dem als „Triumph der Schönheit“ bezeichneten „reichen Prunk von Blättern und Trauben“ sowie „üppigen Kränzen von übermütigem Weinlaube“ schließlich „verschwindet“, scheint diese Last zu groß geworden zu sein – ein deutlicher Hinweis auf den schwelenden Groll der katholischen Bevölkerungsmehrheit über Jenatschs Verführung Lucias zum reformierten Glauben und dem Ehebund mit dem protestantischen Pfarrer (ebd.: 35f.), einen Groll, der sich bald darauf in den Veltlinermorden Bahn brechen und Lucia das Leben kosten wird (ebd.: 61). Haus und Hausfrau Jenatschs stehen aber in ihrer Diskrepanz zwischen ärmlicher Anfälligkeit und verschwenderischer Pracht nicht nur für diesen einen protestantischen Pfarrer, sondern für die Situation des mitteleuropäischen Protestantismus in der zweiten Dekade des siebzehnten

Jahrhunderts allgemein: Selbst Jenatsch zweifelt seinerseits angesichts der historischen Entwicklung in Böhmen daran, „ob der Pfalzgraf den Hengst zu regieren weiß, auf den er sich so galant gesetzt hat“ (ebd.: 42) – seine eigene Position aber ist kaum komfortabler als die des Winterkönigs, denn auch er lebt von seinem Charisma, hinter dem keine reale Macht steht, weshalb ihm zwar spektakuläre Coups wie die Verführung und Bekehrung der offensichtlich schönsten Frau des Dorfes gelingen können – dass diese im Rahmen des Genrebildes beim Wasserholen gezeigt wird, verweist auf eine dafür typische (und zudem in einem biblischen Kontext verankerte) Szene –, dauerhafte Erfolge aber ebenso verwehrt bleiben wie dem Heidelberger Kurfürsten bei seinem böhmischen Abenteuer, das ihn letztlich Land und Leute kosten wird. Der typische, über Jenatsch als Individuum hinausweisende Kern seines Wesens aber ist eben diese Bereitschaft, mit höchstem Risiko und geringsten Erfolgsaussichten das eigene (eigentlich viel zu geringe) Gewicht im Kampf mit übermächtigen Gegnern in die Waagschale zu werfen, wie es in Jenatschs Verführung Lucias und im Bild seines mit blühender Pracht überladenen, schwankenden Hauses dargestellt wird.

Im Zentrum von Lucretias erstem Auftritt im „Zweiten Buch“ steht weniger das Zwiespältige, das Jenatsch auszeichnet, sondern der Gegensatz ihrer Persönlichkeit zur sie umgebenden Welt und zur Rolle, die diese für sie vorsieht:

Aus den herrschaftlichen Gondeln, die an der Landungstreppe des Campo anlegten, war schon manche zarte Dame gestiegen; manche zierliche Gestalt, umhüllt von weichen Falten dunkler Seide und das Antlitz durch die sammetne Halbmaske vor der Kälte geschützt, war die Stufen hinauf über den Platz in die Kirche geglitten, ohne daß die Züge des Bündners sich im mindesten verändert hätten. Jetzt aber ging etwas Seltsames auf dem ernsthaft gleichmütigen Gesichte vor. Unter der Brücke war der wetterbraune, weißbärtige Kopf eines Ruderers zum Vorschein gekommen, der, aus seinen ungelinken Bewegungen zu schließen, mit der Lagune nicht vertraut war. Während sein Gefährte, der auf dem Hinterteile des Fahrzeuges stand, ein jugendlich behender, ein echter Gondoliere, dieses mit schlanker Ruderbewegung an die Mauer drückte, öffnete der Alte langsam die niedrige Gondeltüre und schickte sich an, einer nur leicht verschleierten, offen und groß blickenden Frau beim Aussteigen behilflich zu sein. Sie aber hatte seine Hand nicht angenommen. Unversehens stand sie auf der Treppe und schritt, ohne sich umzublicken, der Pforte des Domes zu. (Meyer 1958: 79f.)

Bereits beim Auftauchen ihrer Gondel bemerkt der Beobachter Lorenz Fausch den Unterschied im Auftritt Lucretias zu dem der „zarten Damen“ vor ihr: Anstatt sich in den „weichen Falten dunkler Seide“ zu verstecken, ist sie „nur leicht verschleiert“, ohne „die sammetne Halbmaske“ kann sie „offen und groß blicken“; und dass sie nicht für übermäßig „zart“ oder „zierlich“ gehalten werden will, demonstriert sie, indem sie die Hilfe ihres Dieners Lucas beim Aussteigen ignoriert. Lucas selbst wiederum spiegelt in seinem Gegensatz zu seinem „Gefährten“, der als „jugendlich behender [...] echter Gondoliere“ vorgestellt wird, das Raue und Urwüchsige der Bergwelt, aus der er und Lucretia stammen, in seinem „wetterbraunen, weißbärtigen Kopf“ wieder, der in Anlehnung an die

Landschaftsbeschreibungen der Alpen durch eine (doppelte) Alliteration der beiden jeweils zusammengesetzten Attribute hervorgehoben wird. Das Natürliche und Ungekünstelte in Lucretias Wesen zeigt sich zum einen darin, dass sie auf die Kirche zuschreitet, „ohne sich umzublicken“, während die Verhüllung und Verschleierung der anderen Kirchgängerinnen die Heimlichkeit und Verstohlenheit der Koketterie suggerieren soll (vgl. dazu auch Andermatt 2002: 36-39), insbesondere aber an der Bezeichnung Lucretias als „Frau“ im Gegensatz zu den „Damen“: Was auf den ersten Blick als degradierende Reduzierung auf ihre Geschlechtlichkeit erscheinen mag, ist für den Erzähler zunächst einmal sprachlich kodierter Verweis auf die Nationalstereotype, die dem romanischen „Dame“ das germanisch-deutsche Wort gegenüberstellt und damit auf Geradlinigkeit und Ehrlichkeit im Gegensatz zu höflicher Verstellung und falscher Etikette verweisen soll. Vor allem aber weist es Lucretia im Zusammenhang mit ihrer Selbständigkeit, die sie im Verweigern der Hilfestellung ihres Dieners demonstriert, und die sie „unversehens“ im Zentrum des von ihr dominierten Genrebildes erscheinen lässt, jene Entschlossenheit und Entscheidungsfreude zu, die den einheimischen „Damen“ schon aufgrund der Geschlechtsstereotype verwehrt zu sein scheinen – eine Lucretias Charakter bezeichnende Vorausdeutung auf die Konsequenz in ihrer Haltung auch gegenüber dem Geliebten, der zugleich der Mörder ihres Vaters ist und gegen den sie am Ende in völliger Negation jeglicher geschlechtsspezifischer Etikette eigenhändig die rächende Waffe erheben wird. Wie Jenatsch den Protestantismus des siebzehnten Jahrhunderts verkörpert, steht auch Lucretia in diesem Stillleben nicht nur für sich, sondern stellvertretend für ihre Heimat Graubünden: Gerade indem sie in fremder Umgebung vor einem Landsmann die Nationalstereotype ihres Volkes verkörpert und dadurch seine Aufmerksamkeit auf sich zieht, stellt sie auch eine positive Prognose für den Werdegang der ihr wesensgleichen Gemeinschaft, die aufgrund der von ihr geteilten Charakterzüge, insbesondere der unbeirraren Entschlossenheit, ihren Weg durch die Wirren der undurchschaubaren Geschichte gehen wird.

Das „Erste Kapitel“ des „Dritten Buches“ führt die beiden Figuren nun zusammen, wenn Lucretia den Titelhelden als Gefangenen der Spanier sehen muss:

So hatte sie eine Weile den Hühnern zugesehn, die neben der Krippe das von den fressenden Pferden herausgeworfene Futter aufpickten, da erblickte sie zwischen den zarten Blättern und jungen Ranken hindurch auf der staubigen Landstraße einen Zug Leute, der sogleich ihre ganze Aufmerksamkeit fesselte. Sie erriet, daß ein Gefangener eingebracht werde, und als er näher kam, erbebt ihre Seele. Ein halb Dutzend spanischer Soldaten, voran ein alter dürrer Hauptmann zu Pferde, führten in ihrer Mitte einen Mann in der Alltagstracht des Veltlinerbauers, dessen Kleider zerrissen und über und über von Sumpfwasser geschwärzt waren. Staub und Blut entstellten sein Angesicht, und die Hände waren ihm mit groben Stricken hinter dem Rücken zusammengebunden. Das Fräulein erkannte mit Entsetzen die hohe Gestalt und die trotzige Haltung des Jürg Jenatsch. Auf den Spuren des eingeholten Flüchtlings schnüffelten spanische Bluthunde, welche wohl bei dieser Menschenjagd Dienste geleistet hatten, und gelbe halb nackte Jungen und blödsinnige Zwerggestalten liefen johlend hinter dem gewaltigen wehrlosen Manne her. Beim Herannahen des Trupps eilten die Bewohner des

Hauses vor der Türe zusammen, auch Lucas kam herbei, der eben die Pferde wieder gesattelt hatte, und Wertmüller trat hinter Lucretia. (Meyer 1958: 145)

Es handelt sich vielleicht um das deutlichste Genrebild im *Jenatsch*; Hans Mayer bezieht sich in seiner Analyse desselben vor allem auf die „spanischen Bluthunde“ sowie die „gelben halbnackten Jungen und blödsinnigen Zwerggestalten“, wenn er feststellt: „Gemälde des Velazquez und Murillo haben hier unverkennbar als Vorlage der dichterischen Vision gedient.“ (Mayer 1959: 336). Tatsächlich bildet die ausführlich zitierte Stelle eine ideale Stütze für Mayers Theorie einer Neigung zur Umsetzung von dynamischer Handlung in statische Szenen in Meyers Erzählen, denn dieser verzichtet hier nicht nur zugunsten einer malerischen Schilderung auf die spannungsgeladene Wiedergabe einer spektakulären Verfolgung und Gefangennahme, sondern betont die rein optische Wahrnehmung der Szene durch die Figuren auch, indem er Lucretia zunächst den Hühnern „zusehn“ lässt, bevor sie den Zug der vorbeiziehenden Soldaten „erblickt“, der „ihre ganze Aufmerksamkeit fesselt“. Zunächst „errät“ sie nur, dass es sich um einen Gefangenen handelt, dann „erkennt“ sie Jenatsch und schließlich vervielfältigt sich ihre Beobachterposition, indem „die Bewohner des Hauses vor der Türe sammeneilen“ und namentlich der Diener Lucas sowie Wertmüller als weitere Zuschauer genannt werden. Abgesehen von der ausdrucksstarken und genretypischen Charakterisierung der an dem Gefangenenzug beteiligten Figuren – neben den von Mayer hervorgehobenen Jungen und Zwergen insbesondere der „alte, dürre Hauptmann zu Pferde“, der wohl nicht zufällig an den allbekanntesten traurigen Ritter von der Mancha erinnern soll, den Meyer an anderer Stelle in ähnlichem Zusammenhang auch explizit erwähnt (Meyer 1958: 49), und der „Mann in der Alltagstracht des Veltlinerbauers“, an dessen „hoher Gestalt“ und „trotziger Haltung“ Lucretia Jenatsch schließlich erkennt – finden sich hier auch rein dekorative Darstellungselemente aus Fauna und Flora: Neben den bereits von Mayer erwähnten Hunden staffieren die fressenden „Hühner“ und „Pferde“, aber auch die „zwischen den zarten Blättern und jungen Ranken hindurch“ sichtbare „staubige Landstraße“ das literarische Genrebild aus, das Jenatsch „als leidende und zugleich heroische Christusfigur“ zeigt (Ehinger 2009: 354f., ähnlich auch Potthast 2007: 281) und seine Wirkung auf Lucretia, die ja unmittelbar im Anschluss zur Rettung Jenatschs schreiten wird (Meyer 1958: 146f.), nicht verfehlt.

Die Konfrontation zwischen dem stets von äußeren Feinden bedrohten und von dem einen Ziel angetriebenen Jenatsch und der ebenso willensstarken wie prinzipientreuen Lucretia führt also zu einer (vorübergehenden) Erschütterung beider Positionen, in der alles möglich scheint – aber dass es nur so scheint, macht der Erzähler sogleich deutlich: „Sie lebte in einem traumartigen Glücke unter dem Zauber ihrer Berge und ihrer Jugendliebe, den sie furchtsam sich hütete, mit einem an die grausame Gegenwart erinnernden Worte zu zerstören.“ (ebd.: 149). Denn tatsächlich ist der Umschwung von Jenatschs Glanz zu seinem Elend ebenso wie der von Lucretias Rachedurst zu ihrer Versöhnungsbereitschaft lediglich ein vorläufiger; seine Darstellung dient – neben dem Spannungsaufbau durch das retardierende Moment – in erster Linie dem Hinweis auf einen Charakterzug beider, denn Jenatsch kann nur durch äußerliche Gewalt gebrochen, Lucretia nur

durch innere Überzeugung gebeugt werden. Dieser Charakterzug wiederum erhellt das Verständnis der den beiden Figuren zugeordneten Prinzipien: Jenatschs auf ein unverhandelbares Ziel ausgerichtete und dabei völlig skrupellose Vorgehensweise ist vom äußerlichen Erfolg abhängig und nur ein äußeres Ereignis wie der Friedensvertrag für Bünden oder Jenatschs eigener Tod kann diesem rastlosen Streben ein Ende setzen; den inneren Frieden jedoch kann dem zerrissenen Land nur die kompromisslose und zum Äußersten entschlossene Haltung bringen, mit der Lucretia ihre Heimat von dem gerade auch durch seine Konversion übermächtig gewordenen (vgl. dazu insbesondere die Einschätzung Sprechers, ebd.: 253) Bedränger ihrer Ehre und Mörder ihres Vaters – und damit auch von der Schuld an dem Aufstand, dem Krieg und dem allgemeinen Blutvergießen, die Jenatsch auf sich und auf Graubünden geladen hat – befreit.

4. Symbolische Ekphrasis

Dass Hans Mayer bei dem literarischen Genrebild des gefangenen Jenatsch sofort an „Gemälde des Velazquez und Murillo“ denkt, liegt auch daran, dass im *Jürg Jenatsch* tatsächlich immer wieder auf prominente Gemälde und Maler angespielt wird – dies allerdings vorwiegend im „Zweiten Buch“. Zwar findet sich auch im „Dritten Buch“ zu Beginn des „Vierzehnten Kapitels“ eine (doppelte) Ekphrasis innerhalb der Beschreibung des Esszimmers im Haus des Churer Bürgers Fortunatus Sprecher (Meyer 1958: 248), deren durch und durch ironische Beschreibung jedoch atmet einen weniger kunstsinnigen als vielmehr spießbürgerlich-biedermeierlichen Geist (so auch Laumont 1997: 136); eine für die Figurenkonstellation bedeutsame Symbolik aus diesen Darstellungen ableiten zu wollen, wäre daher ebenso vergeblich wie im Falle der – ebenfalls deutlich ironisch gefärbten – Beschreibung der „Kammer der Justitia, deren aus Holz geschnitztes, buntbemaltes Bildnis, auf einem phantastischen Sitze von Hirschgeweihen thronend, an drei Ketten von der Decke herunterhing“ (Meyer 1958: 257; vgl. dazu auch Herzog 1970: 66, Taraba 2000: 568f., Laumont 1997: 140 und Ritzer 2001: 31).

Dem milde belächelten handwerklich-bürgerlich-biedereren Kunstverständnis steht im „Zweiten Buch“ aber ein elitärer Diskurs entgegen, als dessen Vertreter in erster Linie das Herzogspaar auftritt, das – in der spöttischen Formulierung Wertmüllers – eine „Wallfahrt zu dem Tizian“ unternimmt (Meyer 1958: 83), um in der Kirche ein Gemälde zu betrachten, das „die edle Familie Pesaro, der allerheiligsten Madonna vorgestellt durch die Schutzpatrone St. Franziskus, St. Petrus und St. Georg“, zeigt (ebd.: 94). Das Sujet dieses Bildes jedoch bereitet dem hugenottischen Herzogspaar Gewissensbisse:

„Wie schön wäre diese Gruppe“, sagte jetzt die ebenso kunstsinnige als gut protestantische Herzogin, indem sie den Arm erhob und mit dem geöffneten Fächer die Madonna mit den drei Heiligen ihrem Blicke verdeckte. „Wie schön wäre diese Gruppe, wenn die gottesfürchtige Familie ihre Andacht ohne die Vermittlung dieses obern Hofstaates vor den Thron des Unsichtbaren brächte!“ „Ihr sprecht als gute Protestantin“, lächelte der Herzog, „aber ich fürchte,

Meister Tiziano wäre nicht mit Euch zufrieden. Ihr müßtet schließlich über die ganze heilige Kunst den Stab brechen; denn unser Himmel und was darinnen ist läßt sich nicht mit Linien und Farben darstellen.“ (ebd.: 95)

Dieses Dilemma löst der plötzlich auftretende Jenatsch auf, indem er den Inhalt des einem guten Protestanten notwendigerweise anstößigen Heiligenbildes allegorisch auslegt und so ein Verfahren anwendet, mit dem ja gerade auch seine eigene Zeit, das tiefreligiöse 17. Jahrhundert, in einer ausgedehnten poetologischen Diskussion die Verwendung der aus Antike und Renaissance übernommenen heidnischen Götternamen in literarischen Texten rechtfertigt:

„Für den heiligen Georg, gnädigste Frau, muß ich ein Wort einlegen“, sagte jetzt, aus dem Schatten tretend und vor der Herzogin sich verbeugend, Hauptmann Jenatsch. „Ich bin ein erprobter Protestant; wenigstens habe ich für die reine Lehre geblutet; doch zu St. Jürg, meinem Namenspatron, halt’ ich jeweilen Andacht. Der heilige Drachentöter befreite vor Zeiten mit seiner tapfern Lanze das kappadocische Königstöchterlein. Ich aber weiß ein viel beklagenswerteres Weib, das an den starken Felsen geschmiedet und von den Krallen eines feuerspeienden Drachen zerfleischt, den vom Himmel gesandten Retter mit Sehnsucht erwartet. Die edle Magd, sie ist mein armes Vaterland, die Republik der drei Bünde; der sie aber aus den Klauen des spanischen Lindwurms reißen wird, ihr siegreicher St. Georg, steht leibhaftig vor mir.“ (ebd.: 95f.)

Wenn Jenatsch – aus der Sicht des 19. Jahrhunderts vielleicht etwas gewaltsam – eine Übertragung der katholischen Heiligenlegende auf die politische Lage Graubündens vornimmt (vgl. dazu neben Herzog 1970: 104-106 und Lützeler 2001: 254-257 auch Laumont 1997: 127f. und Müller 2001: 227f.), ist seine Deutung erkennbar weniger ein Plädoyer für den ästhetischen Kunstgenuss, in dem die „entzückte“ (geistig erkennbar eher im 18. oder frühen 19. als im 17. Jahrhundert beheimatete) Herzogin schwelgt, als vielmehr für die der erzählten Zeit entsprechende „gedankenvolle“ Betrachtung des Bildes durch den Herzog (Meyer 1958: 94). Nur durch die letztere werden die zahlreichen weiteren Entsprechungen zwischen der Bild- und der Deutungsebene, die Jenatsch nicht ausführt, erkennbar: Bedeutsam an der Drachentötung des heiligen Georg ist ja insbesondere die Tatsache, dass der Retter der kappadokischen Prinzessin diese nicht wie im Ritterroman heiratet, sondern lediglich zum wahren Glauben bekehrt, und eben dies wünscht sich natürlich auch Jenatsch für sein Heimatland, das die Franzosen zwar von den Spaniern befreien, aber dann – zur „reinen Lehre“ bekehrt – in die Freiheit entlassen sollen, anstatt es etwa dem eigenen Machtbereich einzuverleiben. Ein anderes Element der Georgslegende, das Jenatsch nicht einmal erwähnt, ist das Martyrium dieses Heiligen, doch Herzog Rohan wird bald darauf tatsächlich sein Leben für den Glauben geben (ebd.: 261f. bzw. 266-268). So verweist Jenatschs Vergleich bereits auf den kommenden Konflikt mit Rohan wie auch auf dessen tragisches Ende voraus; das durch den Vergleich beschworene Handlungsschema des selbstlosen Retters, der nach Vollbringung der Heldentat ohne Einforderung einer Belohnung seiner Wege zieht, wird dabei durch die Spannungen zwischen dem von Jenatsch

beschworenen Ideal und dem tatsächlichen Verlauf der Ereignisse problematisiert.

Noch deutlicher wird die Funktion der allegorischen Deutung ekphratisch beschriebener Gemälde im *Jürg Jenatsch* an einem auf den ersten Blick peripheren und von der Forschung bislang auch völlig ignorierten Beispiel: Das „Sechste Kapitel“ des „Zweiten Buches“ beginnt mit einer Szene, in der Waser mit seinem Gastgeber Grimani an der „Frühstückstafel“ sitzt und sein Blick „auf einer lebensgroßen Venus aus Tizians Schule“ ruht: „Von der Sonne berührt schien die Göttin, die auf mattem Hintergrunde wie frei über der breiten Türe ruhte, wonnevoll zu atmen und sich vorzubeugen, das stille Gemach mit blendender Schönheit erfüllend.“ (ebd.: 121; vgl. zur Verwendung antiker Motive im *Jenatsch* auch Laumont 1997: 128 und Burkhard 1966: 14). Dass Waser es gewöhnlich nicht „versäumt, seinen hochlehnten Stuhl so zu setzen, daß er dem verlockenden Götterbilde den Rücken zuwendete“, begründet der Erzähler folgendermaßen:

[...] denn die schmiegsame Gestalt mit dem Siegeszeichen des Parisapfels in der Hand pflegte ihn allmorgendlich zu ärgern und zu betrüben. Sie erinnerte ihn gewissermaßen an seine jung verstorbene selige Frau; aber wie ganz verschieden war hinwiederum dieses reizende Blendwerk von der Unvergessenen, deren Seelenspiegel nie ein Anhauch von Üppigkeit getrübt und die einen ausgesprochenen Abscheu empfunden gegen alles, was sich im mindesten von sitzsamer Bescheidenheit entfernte. (Meyer 1958: 121)

Wenn Wasers verstorbene Gattin den Witwer trotz ihrer „sittsamen Bescheidenheit“ noch immer an „die blendende Schönheit“ des „verlockenden Götterbildes“, an das „reizende Blendwerk“ erinnert, muss ihre körperliche Attraktivität jedenfalls erheblich gewesen sein. Als Waser im „Vierzehnten Kapitel“ des „Dritten Buches“ beginnt, seine „Unvergessene“ langsam dennoch zu vergessen und als „Amtsbürgermeister“ auf „dem Ehrenplatze, zwischen dem Hausherrn und seinem blonden Töchterlein“ (ebd.: 249; vgl. dazu auch Jäger 1998: 176), wieder auf Freiersfüßen zu wandeln, haftet dem neuen Objekt seiner Begierde jedoch nichts Antik-Idealisches, sondern eher etwas Bürgerlich-Handfestes an:

Heute sah er bewegt aus, besonders wenn er mit seiner Nachbarin sprach, deren Worten und Mienen er eine prüfende liebevolle Aufmerksamkeit schenkte. Ihr kindliches Köpfchen, das auf einem lichten Halse über dem blauen Tuchkleide und den von ihrer Mutter geerbten Holländerspitzen des durchsichtigen Flügelkragens schwebte, hatte für ihn etwas äußerst Anziehendes. Die weiche Rundung des hellen Gesichtes, der damit übereinstimmende sanfte Glanz ihrer unter langen blonden Wimpern und angenehm gelockten Haaren hervorleuchtenden Augen machten einen Eindruck von befriedigter Ruhe, welche Herrn Waser an die silberne Luna erinnerte, wie sie sich in den klaren Wassern des Zürchersees spiegelt. Immer sehnlischer wünschte er, dieses anmutige Gestirn möchte glückbringend an seinem Abendhimmel aufgehen. (Meyer 1958: 249)

Selbst die immerhin noch antik verbrämte „silberne Luna“ wird sogleich in eine Naturbeschreibung eingefügt, die „einen Eindruck von befriedigter Ruhe“

vermitteln soll; das damit bereits angedeutete bürgerliche Wesen Amantias wird in ihrem „blauen Tuchkleide“ und den „von ihrer Mutter geerbten Holländerspitzten“ endgültig durchgeführt. Ihr „kindliches Köpfchen“ macht das hierarchische Gefälle gegenüber dem wesentlich älteren Verehrer deutlich, die sie charakterisierenden Adjektive „weich“, „hell“ und „sanft“ sowie die „langen blonden Wimpern“ und die „angenehm gelockten Haare“ verstärken den Eindruck einer einnehmenden, aber keine Bewunderung erregenden Schönheit, wie sie Wasers erste Frau dem Vergleich mit der Liebesgöttin nach besessen zu haben scheint.

Das Sujet des Parisurteils stellt denn auch in jeder Hinsicht das Gegenteil eines saturierten Einschwenkens in die bürgerliche Ehe dar, wie Waser es anstrebt; nichts könnte weiter vom ebenso begierigen wie kritischen Schiedsrichterblick, mit dem der phrygische Hirt die drei Göttinnen begutachtet, entfernt sein als Wasers „prüfende liebevolle Aufmerksamkeit“. Das „Siegeszeichen des Parisapfels“ markiert denn im Mythos bekanntlich auch nicht den Übergang vom Krieg zum Frieden, sondern den vom Frieden zum Krieg, nicht das versöhnende Potenzial der Ehe, mit der Graubünden sich an das neutrale Zürich anschließt, um sich den Wirren der konfessionellen und machtpolitischen Streitereien zu entziehen, sondern das Konfliktpotenzial des Ehebruchs, mit dem Paris seine Heimatstadt Troja in Krieg und Untergang hineinmanövriert. Wie auf Wasers erster Ehe und noch deutlicher auf Jenatschs Bund mit der schönen Lucia, die als „Triumph der Schönheit“ apostrophiert worden war (Meyer 1958: 33), ruht auf der Verbindung mit legendär schönen Frauen kein Segen, auch wenn das tragische Ende zumindest der erstgenannten Beziehung in Meyers Roman nicht die Dimensionen eines Trojanischen Krieges annimmt.

Während Waser durch die Wahl Amantias jedoch in ruhigere Bahnen einlenkt, steuert Jenatsch mit seinem Werben um Lucretia in noch stürmischere Gewässer, als er dies bei der Verbindung mit Lucia getan hatte. Anders als Amantia ist Lucretia von ihrer Vorgängerin aus betrachtet kein Abstieg vom Ideal in die bürgerliche Realität – im Gegenteil: Von Wertmüller wird sie geradezu zur Wiedergängerin von Wasers erster Frau, der sittsamen Venus, stilisiert, wenn er feststellt, Lucretia:

sei zwar keine blondlockige üppige Schönheit, wie sie Paul der Veroneser und der flotte Tintorett, die Naturmöglichkeit überbietend, aus golddurchwirktem Damaste hervorquellen lassen, noch habe sie die nächtlichen halbgeschlossenen Augen und die blauschwarz schimmernden Flechten um die sanfte, listige Schläfe, die ihn an andern Töchtern der Lagunenstadt berückten; aber sie habe es ihm nun einmal angetan mit einem gewissen ehrlichen großen Wesen. (ebd.: 137)

Um dieses „große ehrliche Wesen“, um Lucretias Vermögen und ihre dynastische Verbindung, um ihr Ansehen und ihre Tatkraft aber geht es Jenatsch gerade nicht, wenn er ihr gegenüber äußert: „Die Welt ist mir schal geworden, ihre Beuten und Ehren sind mir ein Ekel!“ (ebd.: 265; vgl. dazu auch Taraba 2000: 553 und Jäger 1998: 133), und seiner Liebe zu ihr so einen dominanten Platz in seinem Leben einräumen will, denn damit gibt er genau die Argumentation wieder, mit der Paris gegenüber Juno und Minerva seinen Verzicht auf Reichtum und Macht bzw.

Tapferkeit und Ruhm begründet und sich einem ganz Helena gewidmeten Leben zuwendet. Dieses Vorgehen hat natürlich seinen Grund, denn während Wasers gesellschaftliche Stellung ihm überhaupt erst den Zugang zu Amantia verschafft, steht diejenige Jenatschs, die sich ja nicht zuletzt auf die Ermordung des Pompejus Planta gründet, zwischen ihm und der von ihm begehrten Frau (das betont auch Lützeler 2001: 268), sodass er anders als sein Jugendfreund, der die Gaben der Juno (politische Macht und materiellen Reichtum) sowie der Minerva (Weisheit und Ruhm) mit denen der Venus harmonisch verbinden kann, vor derselben Wahl steht, in der auch schon Paris die Erfüllung seiner Liebe durch den Verzicht auf die Gaben der anderen Göttinnen und damit letztlich durch den Untergang seiner Vaterstadt erkaufte hat. Dieses Schicksal aber bleibt Graubünden nur deshalb erspart, weil Lucretia sich anders als Helena nicht von blinder Liebe verführen lässt, sondern sich in einer rationalen Abwägung ihrer politischen Verantwortung stellt, indem sie den unberechenbaren Jenatsch, der dem Frieden ebenso im Weg steht wie der Ehebrecher Paris, schließlich tötet.

Wie bereits bei der allegorischen Ausdeutung der Georgslegende zeigen auch die vielfachen Bezüge des Parisurteils zur Handlung von Meyers historischem Roman die Bedeutung des Gemäldes für ein vertieftes Verständnis sowohl der mit der Legende bzw. dem Mythos verglichenen Figurenkonstellation als auch der Auseinandersetzung, die der *Jürg Jenatsch* mit überkommenen Handlungsschemata führt. Dabei wird die Beziehung zwischen Graubünden und den Großmächten Frankreich und Habsburg ebenso auf grundlegende Konstellation wie den Kampf der bedrängten Unschuld gegen das Böse und die folgende Erlösung von demselben zurückgeführt wie das Parisurteil Heinrich Wasers zweite Brautwerbung als zukunftssträchtigen Fortschritt gegenüber der ersten kennzeichnet, während Jenatsch denselben Fehler, der bereits zum Verlust seiner ersten Frau geführt hat, noch einmal wiederholt, indem er das Unmögliche begehrt, anstatt sich auf das Machbare zu beschränken – seit dem *Waverley* vielleicht die wichtigste Einsicht, die der historische Roman seine mittleren Helden im Laufe von deren Entwicklung lehrt. Gerade in der Ausdeutung des Parisurteils, das vor der Verabsolutierung eines bestimmten Aspekts beim Streben nach Glück warnt, wird dabei noch einmal die Unausgewogenheit und Maßlosigkeit der Titelfigur im Gegensatz zu den sie umgebenden Nebenfiguren reflektiert: Die Opposition zwischen einer (wie Paris durch seine Bestellung zum Schiedsrichter) auserwählten Person, die schließlich gerade an ihrer herausgehobenen Position zugrunde geht, die auch Jenatsch durch den Mord an Pompejus Planta erworben hat, und den nachvollziehbar handelnden Durchschnittsmenschen wie Waser, Lucretia und Rohan wird so als Kernkonflikt innerhalb der Figurenkonstellation des Romans sichtbar gemacht.

5. Zusammenfassung

Die von Hans Mayer angeführte Begründung für die bildhaften Elemente im *Jenatsch* durch eine Neigung zur novellistischen Darstellung muss daher durch die Feststellung ergänzt werden, dass die Landschaftsbeschreibungen, Genrebilder und Ekphraseis durchgängig funktional auf eine verdeutlichende Unterstützung der Gesamtaussage des Romans ausgerichtet sind. Dies zeigen besonders deutlich die

Landschaftsbeschreibungen, die im „Ersten Buch“ das Schwanken des mittleren Helden Heinrich Waser zwischen emotionaler Bindung an die Konfliktparteien und professioneller Neutralität, insbesondere aber die Reduktion Wasers auf eine völlig passive Beobachterposition abbilden, während im „Zweiten Buch“ Lucretias in der Gestaltung des einleitenden Stadtbildes thematisierte Entfremdung von der Heimat zur Motivation für ihre Rückkehr nach Bünden wird und damit Handlung in Gang setzt; das „Dritte Buch“ schließlich parallelisiert die scheinbar gebändigte Natur mit der trügerischen Illusion des „guten Herzogs“ Rohan, der glaubt, die politische und militärische Lage sowie insbesondere seinen Verbündeten Jenatsch ebenfalls unter Kontrolle zu haben. Über den engen Bezug dieser Landschaftsbeschreibungen weniger zu den einzelnen Handlungsabschnitten als vielmehr zu den jeweils dominanten atmosphärischen Stimmungslagen des Romans hinaus setzt Meyer Genrebilder zur Charakterisierung insbesondere der beiden für die Privathandlung des historischen Romans bedeutendsten Figuren, Jenatsch und Lucretia, ein, indem er sich Jenatsch von dessen ebenso exponierter wie instabiler Position zwischen äußerlicher Reputation und faktischer Isolation inmitten übermächtiger Gegner her annähert, Lucretia aber als willensstarke Frau zeichnet, die selbstbestimmt ihren Weg geht. Im Zusammentreffen der beiden Figuren schließlich wird deutlich, was das Romanende demonstrieren wird: Gerade die starren Prinzipien einer Lucretia können trotz vorübergehender Beugung durchgehalten werden, während die skrupellose Risikobereitschaft Jenatschs auf seinen Sturz vorausweist. Noch enger als diese typisierenden Figurenzeichnungen, die den beiden Protagonisten der Privathandlung stereotype Rollen zuweisen, sind die Beschreibungen in der Diegese des Romans präserter Kunstwerke, die vor allem im „Zweiten Buch“ begegnen und den Plot von dort aus mit symbolischer Bedeutung aufladen, mit der Gesamtaussage des Romans verbunden. Jenatschs allegorische Deutung der Georgslegende illustriert sein politisches Ideal, das Ziel all seiner Verhandlungen mit auswärtigen Mächten, in denen er stets den einen selbstlosen Ritter sucht, der ohne eigene Interessen für die bedrohte Unschuld in den Kampf zieht. Erst als er diesen Ritter auch in Rohan nicht finden kann, greift er zu den letzten verzweifeltsten Mitteln, die am Ende selbst seine protestantische Konfession korrumpieren und damit nachdrücklich demonstrieren, wie sehr er den Glauben an das Ideal, für das er einst in den Kampf gezogen ist, verloren hat. Sein Werben um Lucretia am Ende des Romans ist so auch Ausdruck einer letzten Neuorientierung auf der Suche nach einem nun nicht mehr im Bereich öffentlicher politisch-militärischer Anerkennung, sondern im Bereich privaten Glücks verorteten Ideals, das aber für Jenatsch mit seinen bereits durch den Mord an Pompejus Planta unauflöslich gewordenen Verwicklungen in die politisch-militärischen Ereignisse nicht mehr möglich ist.

Die in den historischen Roman *Jürg Jenatsch* integrierten Bilder sind also gerade kein Ausdruck des Bemühens um novellistische Abgeschlossenheit einzelner Passagen, sondern dienen im Gegenteil der inneren Kohäsion des Romans wie der Kohärenz desselben im Kontext von literarischen Traditionen verschiedenster Provenienz, von der Naturlyrik über die Typenkomödie bis hin zu Legende und Mythos, die alle Eingang in den historischen Roman finden. Der *Jürg Jenatsch* steht dabei vor der Tradition eines programmatischen Realismus, der implizit aus der von Horaz auf das „*Ut pictura poesis*“-Prinzip gegründeten

Forderung nach einer angemessenen Darstellung von ganzheitlicher Wirklichkeit die Notwendigkeit eines Kausalzusammenhangs zwischen einzelnen Elementen der Diegese eines Erzähltextes ableitet. Gleichzeitig versucht der Roman des 19. Jahrhunderts den in Lessings *Laokoon* formulierten kategorialen Unterschied zwischen statischem Bild und dynamischer Handlung in einem von gegenseitiger Abhängigkeit geprägten Gleichgewicht zwischen den beiden Darstellungsabsichten einer logisch verknüpften und psychologisch nachvollziehbaren Figurenentwicklung in der Tradition des Bildungsromans auf der einen sowie der eines diagnostischen Sittengemäldes auf der anderen Seite auszubalancieren: Meyer dagegen betont die immanenten Wirkkräfte der literarischen Sprache und Traditionen für sein Werk, indem er die emotional auf seine Figuren einwirkende Landschaftsbeschreibung in eindringlicher lyrischer Prosa gestaltet, im Genrebild eine Reduzierung der wichtigsten Handlungsträger auf stereotype, in verschiedenen literarischen Gattungen vorgeprägte Eigenschaften vornimmt und die symbolische Überhöhung der Figurenkonstellationen durch den Verweis auf eine allgemein verbindliche abendländische Bildtradition unterstützt. Damit ergänzt er die auf logische Kausalität und psychologische Plausibilität fixierte Programmatik des Realismus durch die Organisation des an den „grünen Stellen“ (hier der Geschichte) aufgefundenen Stoffes nach überlieferten literarischen Rezepten.

6. Literaturverzeichnis

- Andermatt, M., «Konfessionalität, Identität, Differenz. Zum historischen Erzählen von Conrad Ferdinand Meyer», *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 27 (2002), 32-53.
- Burkhard, M., C., *F. Meyer und die antike Mythologie*. Zürich: Atlantis 1966.
- Ehinger, F., *Kritik und Reflexion. Pathos in der deutschen Tragödie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Herzog, V., *Ironische Erzählformen bei Conrad Ferdinand Meyer dargestellt am „Jürg Jenatsch“*. Bern: Francke 1970.
- Jäger, A., *Die historischen Erzählungen von Conrad Ferdinand Meyer. Zur poetischen Auflösung des historischen Sinns im 19. Jahrhundert*. Basel / Tübingen: Francke 1998.
- Jin, S., *Inszenierte Visualität. Formen und Funktionen der Bilder in Texten von Gottfried Keller, Honoré de Balzac und Conrad Ferdinand Meyer*. Bielefeld: Aisthesis 2015.
- Kirchgraber, J., *Meyer, Rilke, Hofmannsthal. Dichtung und Bildende Kunst*. Bonn: Bouvier 1971.
- Laumont, C., *Jeder Gedanke als sichtbare Gestalt. Formen und Funktionen der Allegorie in der Erzähldichtung Conrad Ferdinand Meyers*. Göttingen: Wallstein 1997.
- Lützeler, P. M., «Oszillierende Charaktere. Intertext und Zitat in Conrad Ferdinand Meyers ‚Jürg Jenatsch‘», in: Ritzer, M. (Hg.), *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*. Tübingen / Basel: Francke 2001, 251-268.
- Mayer, H., *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*. Pfullingen: Neske 1959.
- Meyer, C. F., *Sämtliche Werke. Bd. 10: Jürg Jenatsch. Eine Bündnergeschichte*. Hg. von Alfred Zäch. Bern: Benteli 1958.

- Müller, D., «Kunstwelt und Heimat. Die imaginären Museen Conrad Ferdinand Meyers und Gottfried Kellers», in: Ritzer, M. (Hg.), *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*. Tübingen / Basel: Francke 2001, 221-235.
- Osborne, J., *Vom Nutzen der Geschichte. Studien zum Werk Conrad Ferdinand Meyers*. Paderborn: IGEL 1994.
- Plett, B., *Problematische Naturen? Held und Heroismus im realistischen Erzählen*. Paderborn u.a.: Schöningh 2002.
- Potthast, B., *Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 2007.
- Ritzer, M., «Rätsel des Daseins und verborgene Linien. Zu Conrad Ferdinand Meyers literarischer Philosophie», in: Ritzer, M. (Hg.), *Conrad Ferdinand Meyer. Die Wirklichkeit der Zeit und die Wahrheit der Kunst*. Tübingen / Basel: Francke 2001, 9-33.
- Ritzer, M., «Sinnbilder der Wirklichkeit. Berg, Gebirge, die Alpen im literarischen Realismus», *Kulturpoetik* 15 (2015), 4-28.
- Ritzer, M., «Die Tatsachen der Wahrnehmung. Zur Relation von Naturwissenschaft und Literatur im Realismus am Beispiel von Hermann Helmholtz und Conrad Ferdinand Meyer», in: de Toro, A. / Welz, S. (Hgg.), *Rhetorische Seh-Reisen. Fallstudien zu Wahrnehmungsformen in Literatur, Kunst und Kultur*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1999, 203-225.
- Taraba, W., «Conrad Ferdinand Meyers ‚Jürg Jenatsch‘. Geschichte in der Geschichte», in: Grotans, A. / Beck, H. / Schwob, A. (Hgg.), *De consolatione philologiae. FS Evelyn S. Firchow*. Göttingen: Kümmerle 2000, 551-569.
- Tarot, R., «Innenweltdarstellung in Conrad Ferdinand Meyers ‚Jürg Jenatsch‘», in: Fetzer, J. F. / Hoermann, R. / McConnell, W. (Hgg.), *In search of the poetic real. FS Clifford Albrecht Bernd*. Stuttgart: Heinz 1989, 255-277.