

Jörg Schuster

## »Der Burg zerstörtes Wappen« – Historismus und Modernität in Conrad Ferdinand Meyers Lyrik

»Stigma des neunzehnten Jahrhunderts« oder  
»Hermes der Jahrhundertwende«?

Spätestens seit den Untersuchungen von Heinrich Henel<sup>1</sup> besteht in der literaturwissenschaftlichen Forschung weitgehend Einigkeit darüber, dem lyrischen Œuvre C. F. Meyers einen festen Platz in der Vorgeschichte der literarischen Moderne zuzuweisen. Die Neigung zum Statischen, der Duktus distanziert-objektivierenden Sprechens und die tendenzielle Verselbständigung der Form lassen in den Augen der meisten Interpreten zumindest einen Teil dieser in ersten Fassungen seit 1860 entstandenen Gedichte als Vorwegnahme der symbolistischen Lyrik Georges, Hofmannsthals oder Rilkes erscheinen – Bernhard Böschenstein apostrophiert Meyer daher gar als »Hermes der Jahrhundertwende«.<sup>2</sup>

Dieser emphatische Modernitätsbefund bringt freilich Probleme mit sich. So wurde zum einen die Frage, wie die Symbolismus-Vorläuferschaft Meyers zu erklären, zu verstehen sei, bislang entweder gar nicht oder – in der älteren Forschung – nur höchst inadäquat beantwortet durch den anachronistischen Hinweis auf einen im 19. Jahrhundert angeblich stattfindenden Übergang von der Erlebnislyrik zum Symbolismus, der sich auch in Meyers Lyrik manifestiere.<sup>3</sup> Zum

<sup>1</sup> Vgl. Heinrich Henel, *The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer*. Madison 1954; ders., Nachwort. In: *Gedichte Conrad Ferdinand Meyers. Wege ihrer Vollendung*. Tübingen 1962, S. 137–160; ders., *Erlebnisdichtung und Symbolismus*. In: *DVjs* 32, 1958, S. 71–98, wieder in: *Zur Lyrik-Diskussion*. Hg. von Reinhold Grimm. Darmstadt 1966, S. 218–254.

<sup>2</sup> Bernhard Böschenstein, *Arbeit am modernen Meyer-Bild: George und Hofmannsthal als Richter seiner Lyrik*. In: *Jahresbericht der Gottfried-Keller-Gesellschaft* 53, 1985, S. 3–17, hier S. 15.

<sup>3</sup> Für ältere Positionen der Forschung vgl. neben Henel vor allem Emil Staiger, *Das Spätboot. Zu Conrad Ferdinand Meyers Lyrik*. In: Ders., *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Zürich 1955, S. 239–273; ferner Beatrice Sandberg-Braun, *Wege zum Symbolismus. Zur Entstehungsgeschichte dreier Gedichte Conrad*

anderen erwächst aus der literaturwissenschaftlichen Fixierung auf Meyers Modernität die Gefahr, das lyrische Gesamtwerk dieses Autors aus dem Blick zu verlieren. So häufig interpretierte<sup>4</sup> avancierte Texte wie »Der römische Brunnen«, »Auf dem Canal grande«, »Möwenflug« oder »Das Ende des Festes« stellen nämlich nur einen geringen Teil von Meyers lyrischem Schaffen dar, einen weitaus breiteren Raum nehmen dagegen Gedichte ein, die sich als historisch-heroische Szenarien, als poetische Historienmalereien beschreiben lassen. Um dem Korpus der Meyerschen Gedichte wie ihrem literaturhistorischen Ort gerecht zu werden, scheint es daher angemessen, einmal ganz banal danach zu fragen, wie etwa ein Gedicht wie »Springquell«, eine

Ferdinand Meyers. Zürich 1969. Wesentlich differenzierter, aber immer noch an den Kategorien »Subjektivität« und »Erlebnis« orientiert sind die Fassungsvergleiche des Herausgebers der historisch-kritischen Ausgabe von Meyers Werken, Hans Zeller (Modelle des Strukturwandels in C. F. Meyers Lyrik. In: Modelle des literarischen Strukturwandels. Hg. von Michael Titzmann. Tübingen 1991, S. 129–147). Fragwürdig erscheint die behauptete Entwicklung von der Erlebnislyrik zum Symbolismus bei Zeller allein schon dadurch, daß er die Tilgung des »ich« gerade an einem nicht einmal in seiner letzten Fassung besonders »modern« anmutenden Gedicht wie »Zwei Segel« demonstriert, während er in bezug auf Meyers »Römischen Brunnen« konstatieren muß, »daß die 1., früheste Phase [...] bereits die gleiche abstrakte oder absolute Struktur zeigt wie die definitive Fassung.« (ebd., S. 135). Gegen die traditionelle Forschungstendenz spricht aber, wie Günter Häntzschel (Bemerkungen zum literarhistorischen Ort von Conrad Ferdinand Meyers Lyrik. Meyers Herkunft aus der lyrischen Praxis der Restaurationsepoche und seine individuelle Weiterentwicklung. In: Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert. Hg. von Alberto Martino. Tübingen 1977, S. 355–369) gezeigt hat, vor allem die wenig exakte Bestimmung des literaturgeschichtlichen Orts von Meyers Lyrik. So können die bekanntlich primär an den frühen Gedichten Goethes entwickelten Begriffe »Subjektivität« und »Erlebnis« nicht als adäquate Kategorien für die Beschreibung von Meyers Lyrik fungieren, da das Erlebnisgedicht spätestens seit dem Biedermeier nur noch »wie eine Art Rollenlied als Einkleideform benutzt« (ebd., S. 356) wird und sich Meyers Gedichte daher wie bereits die Literatur der Restaurationszeit »gerade nicht durch Ich-Aussprache und Symbolhaftigkeit« (ebd., S. 357) im Sinne des späten 18. Jahrhunderts auszeichnen. Nicht mit dem Blick auf das zeitlich unmittelbar vorausgehende Biedermeier, sondern auf die ungefähr gleichzeitige Dichtung der Gründerzeit fordert auch Marianne Burkhard eine breitere literaturhistorische Materialbasis, um die Frage nach der Modernität von Meyers Lyrik entscheiden zu können. (Vgl. Marianne Burkhard, Conrad Ferdinand Meyers Stil – Gründerzeit und Symbolismus. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 2, 1976, S. 269–275.) Eine umfassende, das gesamte lyrische Œuvre Meyers im zeitgenössischen Kontext untersuchende Arbeit steht bislang aber noch aus.

<sup>4</sup> Vgl. Ulrich Henry Gerlach, Conrad Ferdinand Meyer. Bibliographie. Tübingen 1994, S. 209–245.

Vorstufe zum »Römischen Brunnen«, die sich schon in der ersten Fassung von 1860 als reines Formkunstwerk beschreiben läßt, in Meyers unveröffentlichter Sammlung »Bilder und Balladen von Ulrich Meister« neben einer Ballade stehen kann, die mit den Versen beginnt:

Die Ritter ziehn den Berg hinan  
Mit trotziger Geberde,  
Sie sind so köstlich angethan  
Und reiten edle Pferde [...] <sup>5</sup>.

Der erste und bis heute auch beinahe einzige, der dieses Dilemma, das Nebeneinander von historistischen und präsymbolistischen Elementen im Werk C. F. Meyers, erkannt hat, war Hugo von Hofmannsthal. In der Lyrik des zwei Generationen älteren Meyer, so Hofmannsthal in seinem 1925 veröffentlichten Aufsatz »C. F. Meyers Gedichte«, trete der »zwiespältige[...] Begriff des Historisch-Malerischen« <sup>6</sup> zutage, »das Stigma des neunzehnten Jahrhunderts« <sup>7</sup>. Das Urteil über das »steife[...] Getümmel« <sup>8</sup> in Meyers historisch-heroischer Poesie ist verheerend:

Ein starker Band, gegen vierhundert Seiten; zweihundertundsechzig Gedichte [...]; Ketzer, Gaukler, Mönche und Landsknechte, sterbende Borgias, Cromwells, Colignys; Medusen, Karyatiden, Bacchantinnen, Druiden, Purpurmäntel, Bahrtücher; Hochgerichte, Tempel, Klostergänge; zweizeilige Strophen, dreizeilige, vierzeilige, achtzeilige, zehnzeilige; heroische Landschaften mit und ohne Staffage; Anekdoten aus der Chronik zum lebenden Bild gestellt, – Wämser und Harnische, aus denen Stimmen reden, – welche [sic!] eine beschwerende, fast peinliche Begegnung: das halbgestorbene Jahrhundert haucht uns an; die Welt des gebildeten, alles an sich raffenden Bürgers entfaltet ihre Schrecknisse; ein etwas, dem wir nicht völlig entflohen sind, nicht unversehrt entfliehen werden, umgibt uns mit gespenstischer Halblebendigkeit; wir sind eingeklemmt zwischen Tod und Leben, wie in einen üblen Traum, und möchten aufwachen. <sup>9</sup>

In solch harten Formulierungen kommt das Leiden am historistischen Erbe des 19. Jahrhunderts fast noch deutlicher zum Ausdruck als in

<sup>5</sup> »Die Wolfenschiesse«. Zitiert wird nach: Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch. Bern 1958ff., hier Bd. 6, S. 59, V. 1–4.

<sup>6</sup> Hugo von Hofmannsthal, *C. F. Meyers Gedichte*. In: *GW RA III*, S. 59.

<sup>7</sup> Ebd., S. 60.

<sup>8</sup> Ebd., S. 61.

<sup>9</sup> Ebd., S. 61f.



der berühmten Schilderung des »feinfühligem, eklektischen Jahrhundert« der »Möbelpoesie«, die Hofmannsthal bereits 1893 im »D'Annunzio«-Essay lieferte.<sup>10</sup> Interessant ist nun aber die scharfe Antithese, die direkt an den eben zitierten Abschnitt anschließt:

Aber dennoch: diese fast zweihundert Gedichte, die keine Pietät am Leben erhalten kann, ein Etwas wohnt in ihnen, ein Etwas haucht über sie hin, ein Etwas blitzt da und dort und immer wieder auf, schwer zu benennen, unmöglich zu verkennen.<sup>11</sup>

Dieses numinose »Etwas« ist laut Hofmannsthal der Grund dafür, daß sich unter Meyers Gedichten doch »zwölf oder fünfzehn« finden, »die dem höchsten Rang sich nähern, und sieben oder acht, die ihn erreichen.«<sup>12</sup> Was diese Texte auszeichne, sei das durch »eine gedämpfte, melodische Trauer, eine finstere Kühnheit, der jeder Klang und Fall gehorcht«, <sup>13</sup> ermöglichte Aussprechen des »Unmögliche[n], [...] schlecht-hin Widersprechende[n]«.<sup>14</sup> Damit treten *neben* den Befund des antiquiert »Historisch-Malerischen« Beschreibungen, die ebensogut auf Hofmannsthals eigene Lyrik zutreffen, Beschreibungen aus kompetentem Munde, in deren Licht Meyer tatsächlich als »Hermes der Jahrhundertwende« erscheinen muß.

#### Historismus und literarische Moderne

Wie läßt sich nun das Miteinander von »Historisch-Malerischem« einerseits und auf die Literatur der Jahrhundertwende vorausdeutender Poesie des »Unmöglichen« andererseits erklären – stehen hier nur zufällig gelungene neben weniger gelungenen Gedichten, oder ist zwischen den beiden in Hofmannsthals Essay genannten Aspekten von Meyers lyrischem Schaffen ein innerer Zusammenhang festzustellen? Eine Antwort findet sich möglicherweise, wenn man die Lyrik Meyers aus dem Blickwinkel des Zusammenhangs zwischen Historismus, Lexemisolation und literarischer Moderne betrachtet, wie ihn Gott-

<sup>10</sup> Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Gabriele d'Annunzio. In: GW RA I, S. 174–184, hier S. 174.

<sup>11</sup> GW RA III, S. 62.

<sup>12</sup> Ebd., S. 63.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd., S. 64.

hart Wunberg und andere in verschiedenen neueren Publikationen expliziert haben.<sup>15</sup> Ausgangspunkt dieses Forschungsansatzes ist die zumindest partielle Unverständlichkeit der modernen Literatur vom Symbolismus und Expressionismus bis hin etwa zur Lyrik Celans. Die für die Literatur der Moderne festgestellte Reduktion aufs Formale, auf die Materialität der Sprache wird dabei nicht einfach als kulturelles Krisensymptom gedeutet; vielmehr verweisen die Autoren, um den genannten Befund historisch zu erklären, sehr präzise auf *ein* bestimmtes kulturelles Phänomen, den positivistischen Historismus des 19. Jahrhunderts. Die dort – in der Wissenschaftsprosa ebenso wie im historischen Roman – beispielsweise an Katalog- und Reihungsverfahren ablesbare Isolation und Autonomisierung der einzelnen historischen Fakten und Daten, die für sich genommen nichts mehr bedeuten, sei, so die These, mutatis mutandis als Verselbständigung der Lexeme und anderer formaler Elemente in der Literatur der Jahrhundertwende zu beobachten. Diese »Reduktion auf die Form«,<sup>16</sup> dieses »Relativ-Werden von Bedeutungen und Werten besagt [aber] nicht, daß sie überhaupt nichts mehr bedeuten; besagt vielmehr, daß sie etwas anderes, möglicherweise *alles* andere bedeuten können.«<sup>17</sup> Resultat hiervon ist die Unverbindlichkeit der Bedeutungen in einem literarischen Text und also dessen Unverständlichkeit.

Die beschriebene Tendenz zur Verselbständigung der Teile war schon den Zeitgenossen nicht unbekannt. Friedrich Nietzsche etwa beschreibt diesen Prozeß der Partikularisierung bereits 1888 im »Fall Wagner« als ein unverkennbares Symptom der *Décadence*:

Womit kennzeichnet sich jede *litterarische décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, »Freiheit des In-

<sup>15</sup> Vgl. Gotthart Wunberg, Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne. In: HJb 1, 1993, S. 309–350; ders., Historismus, Lexemautonomie und Fin de siècle. Zum *Décadence*-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Arcadia 30, 1995, S. 31–61; Moritz Bäßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg, Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996.

<sup>16</sup> Wunberg, Historismus, Lexemautonomie (Anm. 15), S. 59.

<sup>17</sup> Ebd., S. 60; Hervorhebung im Original gesperrt.

dividuums«, moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert »gleiche Rechte für Alle«. [...] Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.<sup>18</sup>

Isolation und Autonomisierung scheinen somit in der Tat zutreffende Charakteristika für die Literatur der *Décadence* zu sein. Was nun aber die Herleitung moderner autonomer Formkunstwerke aus dem Geist des positivistischen Historismus betrifft, so ergibt sich trotz aller Plausibilität ein methodisches Problem. Denn Phänomene wie Faktenfülle, Katalogverfahren und Reihungsstil finden sich in der *einen* Sorte von Texten, in der Wissenschaftsprosa der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im historischen Roman, ebenso in Werken wie Flauberts »Salammbô« und »Bouvard et Pécuchet« oder in Huysmans' »A Rebours«.<sup>19</sup> Die Reduktion des sprachlichen Materials aufs rein Formale sowie die durch diese Entsemantisierung möglich werdende Evokation beliebiger neuer Bedeutungen finden sich dagegen in einer *anderen* Sorte von Texten, etwa in der Lyrik oder in »unverständlich« Prosatexten der Moderne um und nach 1900.<sup>20</sup>

C. F. Meyer erscheint in diesem Zusammenhang geradezu als ein »missing link«, da sich hier nicht nur im *Œuvre* eines Autors, sondern sogar in einem einzelnen Werk, der Gedichtsammlung von 1882, zum einen historistisch verfahrende, zum anderen aber auch zur Verselbstständigung der Form tendierende Texte finden. Umgekehrt vermag

<sup>18</sup> Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*. In: Ders., *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 9–53, hier S. 27, Hervorhebungen im Original gesperrt.

<sup>19</sup> Vgl. dazu die entsprechenden Abschnitte in: Baßler u.a., *Historismus und literarische Moderne* (Anm. 15).

<sup>20</sup> Vgl. dazu Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*. Tübingen 1994, sowie wiederum die entsprechenden Abschnitte in Baßler u.a., *Historismus und literarische Moderne* (Anm. 15). Das Problem der Ableitbarkeit moderner literarischer Texte aus Verfahren des Historismus wird natürlich von den Verfassern selbst reflektiert: »Aber die These wäre gründlich mißverstanden, legte man sie dahingehend aus, die Einzelfakten der positivistischen Geschichtswissenschaft seien *dasselbe* wie die autonomen Lexeme in der Literatur, und die literarische Moderne könne darum genetisch aus historistischen oder positivistischen Praktiken abgeleitet werden.« (Baßler u.a., *Historismus und literarische Moderne* (Anm. 15), S. 6f., Hervorhebung dort) Folglich bleibt dieses »Phänomen von *Interdiskursivität*« (ebd., S. 5, Hervorhebung dort) der Bereitschaft des Lesers überlassen, der Evidenz des aufgestellten Zusammenhangs zu vertrauen.



eine am Zusammenhang von Historismus und literarischer Moderne orientierte Untersuchung, vermag also eine Analyse der historistischen Verfahren in Meyers bislang wenig beachteten geschichtlichen und mythologischen Gedichten vielleicht ein neues Licht auch auf seine präsymbolistische Lyrik zu werfen. Wenn das historistisch-beliebige Anhäufen von Fakten tatsächlich zu einer Entsemantisierung, zu einer Bedeutungsentleerung führt, so ließe sich das »Moderne«, »das Unmögliche, das schlechthin Widersprechende« in Meyers Lyrik geradezu herleiten aus dem »Zuviel« des historistischen »Getümmels«, aus den wuchernden Versatzstücken der »Welt des gebildeten, alles an sich raffenden Bürgers«. In diese Richtung weisen die folgenden Analysen einiger Meyerscher Gedichte.

#### Der poetologische Aspekt der Ruinen-Poesie: »Die Zwingburg«

Das Gedicht »Die Zwingburg«<sup>21</sup> ist weder ein Beispiel für historische Dichtung im engeren Sinne, noch gehört es mit seiner etwas verschrobenen Bildlichkeit zu den gelungenen Gedichten Meyers. Dennoch ist es – aufgrund seiner immanenten poetologischen Aussage – von zentraler Bedeutung für Meyers lyrisches Werk. Immerhin wird hier thematisiert, was Inhalt so vieler Gedichte Meyers ist, denn wie die historisch-heroischen Gedichte und Balladen, so verweisen auch die Ruinen und Trümmer der »Zwingburg« auf einstige historische Größe. Reflektiert wird hier aber zugleich die Bewahrungsleistung der Poesie, genauer: das Problem, wie Geschichte in Dichtung aufgehoben werden kann. Damit steht »Die Zwingburg« freilich nicht alleine – solche immanente Poetologie findet sich häufig, wenn Meyer verfallene, von der Natur zurückeroberte historische Bauten schildert.

In »Alte Schrift« etwa sinniert das lyrische Ich beim Besteigen eines verfallenen Turmes über die dort bereits vor langer Zeit in die Mauern geritzten Verse und Sprüche:

Die den Blick ins Weite dort gerichtet,  
Ihre Wanderstäbe sind vernichtet,  
Ihre leichten Mäntel sind verstoben,  
Ihre Sprüche blieben aufgehoben.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 151.

<sup>22</sup> Ebd., S. 143, V. 9–12.

Aufgehoben sind die alten Sprüche aber auch in Meyers Gedicht – und zwar ganz konkret dadurch, daß sie dort über mehrere Strophen hinweg zitiert werden. Diese signifikante Verdopplung der Schrift verweist deutlich auf die Bewahrungsleistung der eigenen Dichtung.

Eine ähnliche poetologische Konstellation findet sich in einem anderen Ruinengedicht, in »Die alte Brücke«. Hier wird eine Brücke geschildert, die langsam verfällt und von der Natur zurückerobert wird und deren nostalgischer Reiz noch dadurch erhöht ist, daß sie von einer neuen, nun dem Verkehr dienenden Brücke überragt wird. Diese sich durch die deutliche Antithese zwischen dem geschäftigen Leben »oben« und der von Pflanzen überwucherten Idylle »unten« auszeichnende Topographie ist auch von poetologischer Relevanz. Die Idylle der alten Brücke erweist sich nämlich zugleich als *poetischer Geschichtsraum*.<sup>23</sup> Die wichtigen Begebenheiten aus der abendländischen Geschichte, die sich einst auf dieser Brücke abspielten – neben dem römischen Kaiser nutzten auch der aus Schillers »Wilhelm Tell« bekannte Herzog Johannes Parricida sowie die Pest einschleppende Söldner Meyers Brücke auf dem Weg aus dem germanischen Norden nach Rom oder umgekehrt –, diese für Meyer obligatorischen Elemente der großen Historie also sind eben gerade nicht versunken, »vorbei! Vorüber ohne Spur«,<sup>24</sup> wie es in der letzten Strophe heißt. Die Spur ist zum einen Meyers Gedicht »Die Alte Brücke«, das diese historischen Ereignisse als Szenenfolge in mehreren Stophen präsentiert; geradezu als Allegorie dieser poetischen Bewahrung fungiert aber zum anderen die *innerhalb* des Gedichts dargestellte »alte Brücke« selbst, da sich in dem sie umgebenden Naturraum eine weitere Spur der Geschichte findet. Wurde die Aufbewahrungsleistung der Dichtung in »Alte Schrift« durch die in die Mauern eingeritzten, also visuell wahrnehmbaren, Sprüche poetologisch reflektiert, so geschieht dies in »Die alte Brücke« paradoxerweise gerade durch den flüchtigsten Bereich der Wahrnehmung, durch das Akustische:

<sup>23</sup> Auf den poetischen Reiz der Rückeroberung der Zivilisation durch die Natur weist unter anderem bereits Schiller in seiner Beschreibung des englischen Gartens von Hohenheim in der Rezension »Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795« hin. Vgl. Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 12. Vermischte Schriften. Hg von Herbert Meyer. Weimar 1958, S. 285–292.

<sup>24</sup> Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 123, V. 25.



Das Carmen, das der Schüler sang,  
Träumt noch im Felsenwiederklang,  
Gewieher und Drommetenhall  
Träumt und verdröhnt im Wogenschwall.<sup>25</sup>

Im poetischen »Nebel«,<sup>26</sup> der in Meyers Ruinenszene herrscht, hallt das alte »Carmen« nach – dieses Echo ist freilich so unrealistisch, daß es sich wiederum deutlich als Leistung des Gedichts zu verstehen gibt. Jedenfalls aber ist der Geschichtsraum der »alten Brücke« zugleich ein *Geschichtsraum* (»Und statt des Lebens geht der Traum«<sup>27</sup>), in dem die imaginierte Vorzeit poetisiert und ästhetisiert ist. Gerade die verfallene Brücke setzt die historisch-poetische Einbildungskraft frei, während sich das gegenwärtige Leben auf der neuen Brücke der Poetisierung zu verweigern scheint.

Auf scheinbar unfreiwillig komische Art und Weise nun wiederholt sich dieses Thema in der »Zwingburg«.<sup>28</sup> Dieses Gedicht ist aber nicht einfach mißlungen – gerade der Bildbruch in der letzten Strophe birgt nämlich, wie zu sehen sein wird, poetologische Brisanz in sich. Den Gedichten »Alte Schrift« und »Die alte Brücke« vergleichbar, schildern die ersten Strophen in mehreren Einzelbildern, wie die Natur die verfallene Burg zurückerobert; dabei wird in den einzelnen Strophen jeweils zunächst eine die vergangene Größe der Burg illustrierende Szene geschildert, der dann antithetisch ein Bild des aktuellen »Naturzustands« gegenübergestellt wird – so beispielsweise in der zweiten Strophe:

Wo durch das tiefgewölbte Tor  
Die zornige Fehde schritt hervor  
Und ließ die Hörner schmettern,  
Da hat sich, duftig eingengt,  
Ein Zicklein ans Gesträuch gehängt  
Und nascht von jungen Blättern.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 122, V. 13–16.

<sup>26</sup> Ebd., V. 7.

<sup>27</sup> Ebd., V. 11.

<sup>28</sup> Häntzschel deutet die Komik dieses Gedichts nicht zu Unrecht als eine »Ironisierung der abgewirtschafteten Ruinen-Poesie« des 19. Jahrhunderts; Häntzschel (Anm. 3), S. 369.

<sup>29</sup> Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 151, V. 7–12.

Die vierte Strophe weist exakt die gleiche »wo«-»da«-Konstruktion (jeweils im ersten und vierten Vers) auf wie die zweite, und auch die dritte Strophe ist durch die Anapher »wo« eng mit den beiden sie umrahmenden Strophen verbunden. Es entsteht so der Eindruck, hier würden einander völlig gleichartige Aussagen zu einem kohärenten Ganzen verwoben. Tatsächlich scheint die vierte (und zugleich letzte) Strophe völlig mit der eben zitierten zweiten zu harmonisieren:

Und wo den Teich vom Hügelhang  
Herab die trotzge Feste zwang  
Ein finster Bild zu spiegeln,  
Da rudert, von der Flut benetzt,  
Der Burg zerstörtes Wappen jetzt:  
Ein Schwan mit Silberflügeln.<sup>30</sup>

Wie in der zweiten Strophe die kriegesischen Attribute der großen Vergangenheit (»Fehde«, »Hörner«) und die bukolische Idylle der Gegenwart mit dem weidenden »Zicklein«, so scheinen hier »die trotzge Feste« und der »Schwan mit Silberflügeln« einander gegenübergestellt zu sein. Doch tatsächlich ergibt sich als Schlußpointe des Gedichts etwas völlig anderes, es vollzieht sich ein poetologischer Sprung: Hier wird nicht mehr geschildert, wie ein realistisches Element der Vergangenheit in einen ebenso realistischen »Naturzustand« der Gegenwart übergeht. Daß der heraldisch-allegorische Schwan aus dem Wappen nun als lebendiger Schwan auf dem Burgteich »rudert«, bedeutet vielmehr das Einbrechen eines deutlich als literarische Fiktion ausgestellten Verfahrens in die bisherige realistische Schilderung – der Sprung des Schwans aus dem Wappen – aus »der Burg zerstörte[m] Wappen« – ist zugleich ein Sprung der Fiktion aus dem realistischen Gemälde.

Was in dieser »wo«-»da«-Konstruktion, in dieser merkwürdigen Gegenüberstellung von einstigem und jetzigem Zustand aber *inhaltlich* miteinander konfrontiert wird, sind zwei radikal verschiedene Arten, mit Geschichte umzugehen, Geschichte zu »spiegeln«. Was sich im Übergang von der Vergangenheit (»wo«) zur Gegenwart (»da«) verändert, ist nichts anderes, als daß der Wasser-Spiegel des Teiches geradezu »ästhetischen Widerstand« leistet, indem er die Burg *nicht* mehr

<sup>30</sup> Ebd., V. 19–24.

spiegelt. Während zunächst – entgegen realistischer Logik – die Burg aktiv den Teich »zwingt«, sie zu spiegeln – auch in diesem Sinne ist ironischerweise der Titel »Die Zwingburg« zu verstehen –, entledigt sich der Teich in der zweiten, die zerstörte Burg schildernden Hälfte der Strophe dieser Fron und wird in einer weiteren Figur der Inversion und der Steigerung selbst Träger von etwas Aktiv-Vitalem: dem rudern den Schwan mit »Silberflügeln«. Während das Motiv des Vogelflügels bei Meyer ohnehin häufig für poetische Produktivität steht,<sup>31</sup> ist der Schwan hier durch seine »Silberflügel« zudem deutlich als Kunstprodukt charakterisiert. Poetologisch gewendet bedeutet dies: Das Gedicht verweigert gegenüber der ins Unbedeutende abgesunkenen Historie die Mimesis-Leistung, löst aber aus dem Material der Historie, aus dem »zerstörte[n] Wappen«, ein Motiv heraus und läßt es als »Schwan mit Silberflügeln« flattern. Das Wappen, das als Zeichen die Burg repräsentiert und also »spiegelt«, ist versehrt, der aus ihm herausgesprungene Schwan fungiert dafür nunmehr als autonomes poetisches Motiv. Der hier dargestellte Akt ist ein ironischer Akt der Befreiung: Das Gedicht befreit sich von dem Zwang, Ruinen, vergangene Historie mimetisch abzubilden und verwendet sie stattdessen als Steinbruch für ein poetisches Motiv. Für den Zusammenhang zwischen den historisch-heroischen Gedichten und der präsymbolistischen Lyrik C. F. Meyers ist diese poetologische Aussage von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

<sup>31</sup> So etwa in der poetologischen Frage: »hast du Blut in deinen Schwingen?« im Gedicht »Möwenflug« (ebd., S. 190, V. 20; vgl. dazu auch Henel, *The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer* [Anm. 1], S. 81, S. 143 ff.). Auf verblüffende Weise wiederholt sich die in der »Zwingburg« zu beobachtende Engführung von verlorenen kriegerischen Attributen, zerbrochenem Spiegel und Flügel – man könnte sagen: von gescheitertem Heroismus, gescheiterter poetischer Mimesis und vielleicht gerade aus diesem Scheitern resultierender Vitalität – im Gedicht »Der geistesranke Poet«, das Meyer 1892 in der Heilanstalt Königsfelden seinem Wärter diktierter: Der geistesranke Poet, so heißt es dort, »hat verloren seine Schwerter und wird zum Spott einem jeden. / Doch unter Allem und Allen erweckt seine Seele Wohlgefallen, / Und selbst in den Stücken des zerbrochenen Spiegels / Sieht man das Flattern eines Flügels.« (Meyer, *Sämtliche Werke* [Anm. 5], Bd. 7, S. 319, V. 2–5; vgl. dazu Friedrich A. Kittler, *Der Traum und die Rede. Eine Analyse der Kommunikationssituation Conrad Ferdinand Meyers*. Bern, München 1977, S. 5 ff.)



## Die Verselbständigung der Teile: »Der tote Achill«

Bevor wir der Frage nachgehen, wo in Meyers Texten denn nun wirklich der Schwan aus dem Wappen, sprich das isolierte Motiv aus dem Historiengemälde, aus dem »Getümmel« der historistischen Dichtung springt, scheint es sinnvoll zu klären, welche Formen des Historismus sich in Meyers Gedichten generell feststellen lassen.<sup>32</sup> Daß beispielsweise die historischen Balladen unter die Rubrik *historiographischer Historismus* fallen, bedarf keiner weiteren Erläuterung – sie entnehmen ihre Stoffe der Antike, dem Mittelalter, der Renaissance und der Reformationszeit. Im Gegensatz aber etwa zu den Gedichten Schillers, in denen historische oder mythologische Motive innerhalb einer geschichtsphilosophischen Konzeption funktionalisiert sind – man denke an »Die Götter Griechenlands« –, wird die Historienmalerei bei Meyer zum Selbstzweck oder dient höchstens noch der Selbstversicherung des »alles an sich raffenden (Bildungs-)Bürgers«.

Die Spielart des *simulierenden Historismus*, also die Imitation historischer ästhetischer Verfahren, findet sich etwa im »Lutherlied«.<sup>33</sup> Aufgrund des übereinstimmenden Metrums kann Luthers »Ein feste Burg ist unser Gott« problemlos in dieses Gedicht integriert werden – oder umgekehrt: Der Vers »Ein feste Burg...« als Nukleus strahlt auf die ihn umgebenden Verse aus, er »zwingt« das Gedicht ins historische Kostüm des Knittelverses. In einer Art formaler Mimesis spiegelt das Gedicht auch durch seinen Stil die Zeit, aus der sein Stoff entnommen ist.

Die für den Zusammenhang von Historismus und literarischer Moderne wichtigste Frage ist die nach dem *technischen Historismus*, nach Verfahren wie dem Anhäufen von Material und der Verselbständigung einzelner Teile.<sup>34</sup> Auffallend ist hier zunächst die in vie-

<sup>32</sup> Ich folge hierbei der Einteilung, die Dirk Niefanger in seinem Artikel »Historismus« vornimmt (in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Hg. von Gert Ueding, Bd. 3. Tübingen 1996, Sp. 1410–1420).

<sup>33</sup> Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 359–361.

<sup>34</sup> Das vielleicht prominenteste Verfahren des *technischen Historismus*, der historistische *Katalog* im engeren Sinne, findet sich freilich nicht in Meyers Lyrik. Daß die Gedichte aber regelrecht dazu herausfordern, Kataloge aus ihnen zu exzerpieren, demonstriert Hofmannsthal in der bereits zitierten Passage seines Meyer-Essays: »Ketzer, Gaukler, Mönche und Landsknechte, sterbende Borgias, Cromwells, Colignys; Medusen, Karyatiden,

len historischen Gedichten Meyers zu beobachtende Häufung von Substantiven. Mit schöner Regelmäßigkeit finden sich in den bis zu 8-hebigen Versen jeweils drei Substantive, während andererseits oft bis zu drei aufeinanderfolgende Verse ohne Verb auskommen. Das Auftreten der obligatorischen drei Substantive pro Vers erscheint geradezu als Konstruktionsprinzip mancher historisch-heroischer Gedichte – die Substantive sind gewissermaßen die sprachlichen Ruinen, die Trümmer der Historienmalerei. Zu jenem »statischen Stil«, den bereits Heinrich Henel als konstitutiv für Meyers Lyrik ansieht, trägt in Gedichten wie etwa »Venedigs erster Tag« oder »Der Musensaal« neben der Substantivhäufung aber noch ein anderes Phänomen bei, die schlichte Aneinanderreihung und

Verselbständigung der Teile. Strophen und Verse sind in sich geschlossene Einheiten [...], und meist entspricht je ein Satz oder Satzteil einem Gedanken oder einer Vorstellung. Die Selbständigkeit der Teile bringt es mit sich, daß Verse und Strophen bei der Umarbeitung eines Gedichts fast nach Belieben vertauscht werden können [...], um einen neuen Zusammenhang oder Übergang herzustellen.<sup>35</sup>

Diese Isolation und Verselbständigung der Teile kann nun aber, wie anhand der Genese des Gedichts »Der tote Achill« exemplarisch zu demonstrieren ist, in letzter Instanz sogar zur Entstehung neuer autonomer lyrischer Gebilde führen.

Wie von den meisten Gedichten C. F. Meyers, so liegen auch von diesem Text zahlreiche Fassungen vor.<sup>36</sup> Allein schon der Titel dieses Gedichts wechselte ständig: Zunächst hieß es »Der Leichenzug des Achilles«, dann »Die Fahrt nach Leuce«, »Achilles fährt nach Leuce«, »Die Fahrt des Achilles«, »Die Waffen des Achill« und schließlich »Der tote Achill«. Die Länge des Gedichts schwankt in den verschiedenen

Bacchantinnen, Druiden, Purpurmäntel, Bahrtücher; Hochgerichte, Tempel, Klostergänge«. (GW RA III, S. 61f.)

<sup>35</sup> Henel, Nachwort (Anm. 1), S. 151. Der Befund des Statischen gilt freilich nicht für zu Recht kanonisierte historische Balladen wie etwa »Die Füße im Feuer« oder »Die Rose von Newport«. Hier ermöglicht es gerade die Konzentration auf *ein* Bild (statt der Aneinanderreihung vieler), Dynamik, Bewegung in die Szenerie zu bringen. Historische Ereignisse werden nicht kleinlich aufgelistet und nachbuchstabiert, das Gedicht schildert vielmehr *eine* Situation, *einen* charakteristischen Moment – Geschichte ist, wie in einem Fokus, im Gedicht konzentriert und aufgehoben.

<sup>36</sup> Vgl. Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 3, S. 272–314.

Überarbeitungsschichten zwischen 14 und 72 Versen, einmal erscheint es gar in der Form eines Sonetts. Die für Meyers historisch-heroische Lyrik typische Häufung von Substantiven und vor allem die Aneinanderreihung von Einzelbildern prägt auch den »Leichenzug des Achilles« – es ist daher kein Zufall, daß die mythologische Narration seit der elften Fassung des Gedichts als Beschreibung eines antiken Sarkophagreliefs ausgegeben wird.<sup>37</sup>

Entscheidend ist nun aber, daß die Bilder, die sich in den ersten Fassungen dieses Gedichts finden, nicht nur potentiell einen Hang zur Verselbständigung aufweisen, sondern sich in den späteren Fassungen *tatsächlich* verselbständigen. Zwei Bilder lösen sich aus dem »Leichenzug des Achilles« heraus und bilden jeweils eigenständige Gedichte: »Der Gesang des Meeres«<sup>38</sup> und »Möwenflug«.<sup>39</sup> Das Gespräch zwischen den Wolken und dem Meer über den endlosen Kreislauf des Wassers – vom Meer in die Wolken, aus den Wolken als Regen wieder aufs Land, von dort ins Meer zurück – hatte in »Der Leichenzug des Achilles« noch die Funktion, die Rückkehr Achills ins Element seiner Mutter, der Meeresnymphe Thetis, zu illustrieren. In »Der Gesang des Meeres« steht die Aussage über den Kreislauf des Wassers dann für sich, losgelöst vom mythologischen Stoff, an den sie in den ersten Fassungen des Achill-Gedichts gebunden war. Ebenso fungierte das Motiv der um die Felsen kreisenden Möwen zunächst als Attribut der Toteninsel Leuce, die das Ziel von Achills letzter Reise ist: »Weiße Vögel, welche nicht ermüden / Seelen sind es die vom Leib geschieden.«<sup>40</sup> Die Möwen sind als die Seelen der bereits auf der Insel der Seligen ruhenden Helden zu identifizieren, die den sich der Totenstätte

<sup>37</sup> Wie Marianne Burkhard (C. F. Meyer und die antike Mythologie. Zürich 1966) treffend bemerkt, zeichnet sich das Gedicht generell durch einen »Charakter des üppigen Zierats« (ebd., S. 128) aus und erweckt so den Eindruck einer »schön verzierte[n] Fassade« (ebd., S. 131): »Das Leben auf dem Sarkophag des Achilles hat seine Kraft verloren, es ist nur noch schöne, anmutige Form, die sich um die Leere des Todes rankt.« (ebd., S. 142)

<sup>38</sup> Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 183.

<sup>39</sup> Ebd., S. 190. Dabei findet noch ein Zwischenschritt statt: Aus dem »Leichenzug des Achilles« lösen sich vier Strophen (die Strophen 11 und 12 sowie 15 und 16) heraus und bilden zunächst einen eigenständigen Text unter dem Titel »Kommet wieder« (vgl. ebd., Bd. 3, S. 343–347). Dieses herausgelöste Gedicht spaltet sich dann noch einmal in »Der Gesang des Meeres« und »Möwenflug«.

<sup>40</sup> Ebd., S. 280, V. 59f.



nähernden Achill begrüßen; das in der nächsten Strophe geschilderte Spiegelbild der Möwen im Meer bedeutet lediglich eine Steigerung dieser gespenstischen Erscheinung.

Im herausgelösten Gedicht »Möwenflug« nun illustrieren die Möwen nicht mehr die Totenfahrt Achills – sie spiegeln sich nur noch selbst »in grünem Meeresspiegel«. <sup>41</sup> Erst in der zweiten Strophe spiegelt sich in diesem im Meer gespiegelten Möwenflug wiederum das lyrische Ich: Im Anblick des geisterhaften Spiegelbildes der Möwen stellt sich ihm die Frage nach seiner eigenen Scheinhaftigkeit:

Allgemach beschlich es mich wie Grauen,  
Schein und Wesen so verwandt zu schauen,  
Und ich fragte mich, am Strand verharrend,  
Ins gespenstische Geflatter starrend:  
Und du selber? Bist du echt beflügelt?  
Oder nur gemalt und abgespiegelt?  
Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?  
Oder hast du Blut in deinen Schwingen?<sup>42</sup>

Wie in der »Zwingburg« der Teich nicht mehr die Burg, die vergangene Geschichte spiegelt, sondern der Schwan aus dem Wappen springt, so spiegelt das aus dem »Leichenzug des Achilles« herausgelöste Motiv des Möwenflugs nicht mehr den Tod des Achill, sondern springt aus der mythologischen Schilderung heraus und bildet ein eigenständiges Gedicht. Zwar läßt es die Anwesenheit des sinnierenden Ich nicht legitim erscheinen, hier von einem reinen Formkunstwerk zu sprechen, wie es der »Römische Brunnen« darstellt. Um einen traditionellen Text mit einer völlig auflösbaren allegorischen Struktur handelt es sich beim »Möwenflug« aber trotz der Zweiteilung zwischen der ersten, bildhaften und der zweiten, diskursiven Strophe nicht. Die diskursive »Aussage« steht an Gespenstigkeit nämlich dem Bild der sich im Meerpiegelnden Möwen in nichts nach. Die Fragen »Bist du echt beflügelt?« und »Hast du Blut in deinen Schwingen?« beziehen sich zum einen natürlich auf das Problem der Originalität oder Epigonatät der eigenen Dichtung. Zum anderen wird aber auch generell der fiktionale Charakter des Gedichts reflektiert: Natürlich *ist* das Sub-

<sup>41</sup> Ebd., Bd. 1. S. 190, V. 5. Vgl. dazu auch Werner Stauffacher, Lyrisches Ich, ins Bodenlose starrend. In: Colloquium Helveticum 2, 1985, S. 51–61, besonders S. 60.

<sup>42</sup> Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd.1, S. 190, V. 13–20.

jekt, das die Frage nach seiner »Echt-heit«<sup>43</sup> (vgl. V. 17) stellt, ein »Fabelwesen«, da es ja Teil des literarischen Textes »Möwenflug« ist; weil es aber *innerhalb* des fiktionalen Textes keine Instanz gibt, die über die eigene Fiktionalität oder Nicht-Fiktionalität und also auch über die »Echtheit« des lyrischen Ich entscheiden könnte, kommt es zu einer *unendlichen Spiegelung*, einem unendlichen Verweisen vom fragenden Ich auf den Text und von diesem, da das Ich ein Teil von ihm ist, zurück auf das Ich. In diesem unendlichen poetologischen Verweisungsspiel manifestiert sich die Modernität dieses Gedichts.<sup>44</sup>

In Richtung Moderne weist aber auch die Verselbständigung des poetischen Motivs »Möwenflug«, die beim Übergang vom »Leichenzug des Achilles« zum Gedicht »Möwenflug« zu beobachten war. Durch das Herauslösen dieses Motivs aus seinem ursprünglichen Kontext kommt es zu einer Entsemantisierung, die erst in einem zweiten Schritt wiederum eine Resemantisierung zur Folge hat. Was ursprünglich einmal der dekorativen Illustration eines traditionellen mythischen Stoffs diente, wird zum nur noch auf sich selbst verweisenden lyrischen Gebilde. Autonom werden konnte das Motiv des Möwenflugs aber schließlich nur aufgrund jener Tendenz zur Verselbständigung und Austauschbarkeit der einzelnen Teile, die bereits im historistischen Gemälde herrschte, dem es entstammt. Der Übergang vom Historismus zur Moderne ist hier in nuce nachvollziehbar.

Die »Befreiung« des Bildes von dem Inhalt, den es zunächst zu spiegeln hat, findet übrigens ihre Entsprechung in der weiteren Entwicklung des »Stammgedichtes«. In der Fassung D<sup>10</sup> halten die Nereiden noch Achills Waffen »hoch empor mit hellem Arm«;<sup>45</sup> mit diesen zur Schau gestellten Waffen tauchen noch einmal »seine Thaten, seine Ehren / [...] vor dem Helden auf«<sup>46</sup> – sie sind ein letzter Spiegel seines heroischen Lebens. In D<sup>11</sup> dagegen *spielen* die Nereiden nur noch mit den Waffen Achills, die würdige Repräsentation des Helden ist beendet:

<sup>43</sup> Vgl. ebd., V. 17.

<sup>44</sup> Vgl. zu diesem Aspekt Christiaan L. Hart-Nibbrig, C. F. Meyers »Möwenflug« oder der Abstand des Textes zu sich selbst. Ein Annäherungsversuch. In: *Colloquium Helveticum* 2, 1985, S. 63–71.

<sup>45</sup> Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 3, S. 300, V. 28.

<sup>46</sup> Ebd., V. 31f.

Dein Schwert, Achill, von Mädchenhand gehoben  
Leichtsinnig! Einer blanken Schulter Glanz,  
Held, unter deinen eh'rnen Schild geschoben!

Ein Meergeschöpf, mit deinem Bogen zielend!  
Dein Helm gesetzt auf feuchter Haare Kranz,  
Ein töricht Kind mit deinem Ruhme spielend!<sup>47</sup>

Das Spiel mit den Achill-Attributen, das einerseits zur Verselbständigung zweier Motive in den beiden abgespaltenen Gedichten führt, setzt sich andererseits im »Stammgedicht« fort als frevelndes Spiel mit Achills Waffen: Der tote Achill ist zum Spielmaterial geworden.

### Geschichte, Tod und Kunst

Nun ist es kein Zufall, daß gerade der *tote* Achill als Spielmaterial dient. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Tod ist, wie bereits Hugo von Hofmannsthal bemerkte, vielleicht der Schlüssel zu C. F. Meyers gesamtem Oeuvre – erst die Todesnähe, so Hofmannsthal, mache Meyer »zum unbedingten Meister der Sprache«,<sup>48</sup> Die Verse aus »Die Seitenwunde«: »Über ihre Tore statt der Muse / Meißeln die Baglioni die Meduse«<sup>49</sup> gelten auch für Meyers Lyrik. Die Meduse, die zufällig auch das Signet des Verlags von H. Haessel ist, in dem Meyers Gedichte seit 1867 erscheinen,<sup>50</sup> ist zugleich das Wahrzeichen dieser Gedichte – wo Meyer Leben schildert, ist es meist totenhaft erstarrt. Diesen mortifizierenden Charakter der Kunst bringt Meyer selbst auf den Punkt, wenn er von den Statuen Michelangelos sagt: »Den Augenblick verewigt ihr, / Und sterbt ihr, sterbt ihr ohne Tod.«<sup>51</sup> Der Grund für die zeitlose Dauer der Kunst ist zugleich ihre Kehrseite – die Unsterblichkeit der Kunst erweist sich als Leblosigkeit. Im Falle der Statuen ist diese Versteinierung freilich eine Folge der Materialität des Mediums, eben des Steins; das literarische Pendant dazu ist bei Meyer die bereits erwähnte Verwandlung von historischen Handlungen in statische Bilder.

<sup>47</sup> Ebd., S. 301, V. 9–14. Vgl. dazu auch Anm. 31.

<sup>48</sup> GW RA III, S. 63.

<sup>49</sup> Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 343, V. 1f.

<sup>50</sup> Vgl. Burkhard (Anm. 37), S. 120.

<sup>51</sup> Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 331, V. 15f.



Der Aspekt des Todes erweist sich für seine Lyrik aber auch noch in anderer Hinsicht als konstitutiv. Umgekehrt setzt seine Dichtung nämlich auch den Tod, das Vergangensein dessen voraus, worüber geschrieben wird: »Meyers Kunst hat Epitaph-Charakter, sie ist Grabkunst.«<sup>52</sup> Vielleicht ist auch die letzte Strophe von »Auf dem Canal grande« auf diese Weise zu interpretieren:

*Eine kurze kleine Strecke  
Treibt das Leben leidenschaftlich  
Und erlischt im Schatten drüben  
Als ein unverständlich Murmeln.*<sup>53</sup>

Hofmannsthals Aussage über den Zusammenhang von Todesnähe und Poesie bei Meyer bestätigt sich hier: Erst im Erlöschen wird das Leben zum unverständlichen Murmeln – zur poetischen Rede. Auf die geschichtliche Lyrik bezogen war analog dazu in »Die alte Brücke« zu sehen, wie erst der Geschichtsraum, die vergangene, in Natur versunkene Spur der Geschichte zum Geschichtsraum und somit zur Poesie führen kann. Meyers Lyrik ist auf Material angewiesen, das bereits vergangen, erstarrt und tot ist. Nur die bereits verfallene Burg taugt zur Poetisierung, nur aus dem »zerstörten« Wappen kann das poetische Motiv des Schwans springen. Auf den Bereich des Textverfahrens übertragen heißt das aber, wie zu sehen war: Nur das erstarrte, statische Einzelbild kann aus der mythologisch-heroischen Schilderung herausspringen wie die Möwen im Achill-Gedicht. Als isolierte und statische nämlich sind diese Einzelbilder zugleich auch beliebig und verfügbar. Nur aufgrund der Austauschbarkeit ihrer einzelnen Elemente können Historienbilder wie »Der tote Achill« zum Steinbruch für »reine« lyrische Gebilde wie »Möwenflug« werden. Das Material muß in die historistische Beliebigkeit abgetaucht und so in gewisser Weise entsemantisiert sein, um – in einem neuen lyrischen Text – poetisiert werden zu können. Die Autonomisierung und Entsemantisierung des historisch-historistischen Materials ist es, die schließlich zum autonomen Kunstwerk führt, das nur noch auf sich selbst verweist.

<sup>52</sup> Hans Wysling, Schwarzschattende Kastanie. Ein Gedicht von C. F. Meyer. In: Jahresbericht der Gottfried-Keller-Gesellschaft 52, 1983, S. 3–23, hier S. 18.

<sup>53</sup> Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 164, V. 13–16, Hervorhebung im Original durch gesperrten Druck.