

Lyrisches Ich, ins Bodenlose starrend

Autor(en): **Stauffacher, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1985)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006227>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Werner Stauffacher

LYRISCHES ICH, INS BODENLOSE STARREND

I

Meine Arbeit an Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Möwenflug* hat mit ein paar einfachen Leserfragen begonnen, und warum sollte mein Referat nicht mit gerade diesen Fragen einsetzen? Sie lauten:

Gibt es das: ein so ruhiges Meer um Felsen herum? Und wenn dem so sein sollte – gibt es das, daß dann nicht nur überhaupt etwas gespiegelt wird, sondern Objekte von Möwengröße, und zwar jeder Vogel einzeln in seinen je einzelnen Bewegungen? Und wenn dem allem so sein sollte: von welchem Standpunkt aus ist so etwas zu sehen?

Wo aber und wann könnte C.F. Meyer ein solches Bild oder wenigstens die wesentlichen Elemente dieses Bildes wahrgenommen haben? Wann und wo hat er das Meer erlebt? Vor allem: was heißt es, daß er es so sehen wollte – als perfekten Spiegel, nicht als bewegte Flut?

Endlich: Schließt sich der zweite Teil des Gedichtes an ein Naturerlebnis an, als dessen Verlängerung, Extrapolation? Oder ist es umgekehrt: War zuerst die Grundfrage des zweiten Teils da, zu welcher der Autor dann die Illustration entworfen hätte, von der Einzelformulierung dieser Grundfrage bis zu deren Bildentsprechung?

II

Was tut der neugierige Leser in einem solchen Fall? Er wendet sich zunächst einmal an die Philologie, die ihm bei C.F. Meyer in der Tat eine Menge von Auskünften zur Geschichte des Textes bereithält, dank der Arbeit Hans Zellers, ohne dessen zuverlässige editorische Hilfe ich es gar nicht wagen wollte, die gestellten Fragen zu beantworten.

Nach der Konsultierung der historisch-kritischen C.F. Meyer-Ausgabe¹ ist eines sicher: Das Gedicht ist seiner Entstehung nach weder eine Wiedergabe eines einfachen Naturerlebnisses mit entsprechender Moral noch auch die illustrative Entfaltung einer Selbstreflexion. Der Entstehungsvorgang verläuft vielmehr in folgenden Hauptphasen:

1. Ausgangspunkt ist 1864/5 eine mythische Totenfeier für Achill, und zwar wird hier der tote Held von den Meeresgöttern – seiner mütterlichen Verwandtschaft – übers Meer auf eine Felseninsel gebracht, um dort beigesetzt zu werden. In den ersten Fassungen dieses Gedichtes, dessen Endzustand heute unter dem Titel *Der tote Achill* in C.F. Meyers großer Gedichtsammlung vorliegt, erscheinen die wesentlichen Bildelemente des ersten Teils unseres Textes unmittelbar vor dem Schluß, der dort noch die Ankunft des Leichenzuges beschreibt:

Felsen aus des Meeres Schooss sich hebend,
Ihre bleichen Spitzen sacht umschwebend
Weisse Vögel, welche nicht ermüden
Seelen sind es die vom Leib geschieden

In des Meeres unbewegtem Schimmer
Malen sich die geisterhaften Trümmer,
In (des) dunkeln Spiegels Tiefe schweben
Weisse Vögel flatternd ohne Leben.²

Hier haben wir die Felsen, die Vögel, das unbewegte Meer als dunkeln Spiegel, der das Bild der Vögel wiedergibt – die Vögel selber sind allerdings noch nicht zoologischer Natur, sondern „tote Seelen“, deren Dasein offenbar mit dem Ort verbunden ist, wohin der tote Achill gebracht wird.

2. In der Folge läßt C.F. Meyer nicht nur diesen Gedanken fallen, sondern er verzichtet überhaupt auf eine Darstellung des Ziels dieser *Fahrt des Achilles*. In dem Gedicht dieses Titels, das in den *Roman-*

1 *Sämtliche Werke*, hg. von Hans Zeller und Alfred Zäch 1958 ff. Wir zitieren nach Band 3. Die erste Phase der Entstehungsgeschichte ist nachgezeichnet im Kommentar zu Nr. 114 *Der tote Achill*, S. 272 ff., die späteren in den Kommentaren zu Nr. 120 *Der Gesang des Meeres* und Nr. 125 *Möwenflug* (S. 343 ff. und S. 367 ff.).

2 V.57-64 der letzten Schicht von M¹, S. 280.

zen und Bildern von 1869 abgedruckt ist³, sowie in dem andern von 1880, das mit *Die Waffen des Achilles*⁴ überschrieben ist, hören wir nur noch andeutungsweise von „Chios“ und von einer „sel’gen Insel“. Die Schlußpartie des Gedichtes *Die Fahrt des Achilles* ist eine ausgesprochene Schwundstufe der ursprünglichen Vision von der Geisterinsel. Von Bedeutung ist, daß statt dessen die Gestalt Homers als eines blinden Sehers mit der Totenfahrt verbunden wird:

Aus des Meeres stillem Glanze
In der Sonne Stralenspiel
Steigt mit grünem Rebenkranze
Chios auf als Wanderziel;
Wie beflügelt eilt der Nachen,
In des Blassen Angesicht
Blitzt ein mächtiges Erwachen,
Dämmert auf ein selig Licht.

Wo, das Vorgebirg umrauschend,
Weisse Brandung nimmer schweigt,
Steht ein blinder Seher, lauschend
In die Ferne vorgeneigt.
Hellgeschlagne Saiten klingen!
Weiss er, wer das Meer durchzieht?
Ja, er ahnt, dass sie ihn bringen –
Horch! Homer beginnt sein Lied!⁵

3. Die Endfassung des Stammgedichtes unter dem Titel *Der tote Achill* thematisiert dann geradezu die Unbestimmtheit des Ziels. Hier wird gefragt: „Was ist der Tod? Wohin die Fahrt?“ Wenn von „einer Geisterinsel bleichem Frieden“ die Rede ist, so nur noch als von *einem* der denkbaren Ziele, einem Ziel, das dann übrigens wie alle anderen Möglichkeiten (außer einer örtlich unbestimmten Existenz erneuter Kampftätigkeit) als inadäquate Vorstellung beiseitegeschoben wird.

4. C.F. Meyer ist ein sparsamer Motiv-Haushälter. Ob es sich dabei um eine Tugend, ein Talent, ein Armutszeugnis oder eine neurotische Erscheinung handelt, bleibe dahingestellt. Jedenfalls: Bilder,

3 Jetzt wiedergegeben als D¹⁰ auf S. 299 ff.

4 D¹¹ S. 301.

5 V.33-48 von D¹⁰, S. 300. Man beachte das hier bewegte Meer!

die einmal seine Phantasie gefesselt haben, lassen ihn offenbar nicht mehr los, bis sie den ihn beruhigenden oder befriedigenden literarischen Anschluß gefunden haben. In unserem Fall kehrt der haushälterische Besen des Dichters zunächst die zwei wichtigsten ‚Abfallhäufchen‘ des Achill-Komplexes zu einem einzigen Gebilde zusammen: die Vision der um die Felsen fliegenden Vögel wie der diesem Bild in den Frühfassungen vorausgehende Nereidengesang. Diese Kombination wird 1869 unter dem Titel *Kommet wieder* in die Sammlung der *Romanzen und Bilder* aufgenommen, neben der Neugestaltung der Stamm-Motive in der *Fahrt des Achilles*:

Um die bleichen Kreidefelsen kreisen
Möwen immer in denselben Gleisen,
In des stillen Meeres dunkeln Spiegel
Flattern helle Lichter, weisse Flügel.

Und das Meer beginnt ein leises Singen:
Wolken, meine Kinder, regt die Schwingen!
Von der Erde seid ihr ausgezogen,
Rauscht im Regen! Glänzt im Regenbogen!

Füllt die Brunnen, murmelt in den Quellen!
Stürzt von Felsen, rieselt in den Wellen!
Zieht in Strömen durch die Lande nieder!
Kommet, meine Kinder kommet wieder!

Von hier aus entfaltet der Autor ein Jahrzehnt später die Gedichte *Gesang des Meeres* und *Möwenflug*.

III

An diese Fakten der Entstehungsgeschichte lassen sich Überlegungen zur Interpretation anschließen.

1. Auf den ersten Blick scheint unser Text sich durch eine geradezu enttäuschende Geheimnislosigkeit auszuzeichnen. Der erste Teil läuft auf die Opposition von Trug und Wahrheit, Schein und Wesen hinaus, die das lyrische Ich im zweiten Teil reflektierend auf sich selber bezieht. Die Wahrheit ist dargestellt als wohl positiv zu bewertendes Bild von Leben und Freiheit: als Vogeldasein, wie es als Sehnsuchtssymbol große und kleine Dichter immer wieder inspiriert hat: „Wenn ich ein Vöglein wär. . .“ Die einzige Frage, die sich von hier

aus stellt, ist die nach der Zugehörigkeit des lyrischen Ichs zu diesem Sehnsuchtsdasein. Und da es ein Dichter ist, der diese Frage an sich selber stellt und da ferner die Flugmetapher im besonderen eine Metapher für künstlerische Befähigung und Betätigung ist („auf Flügeln des Gesanges“, „beschwingte Rede“ usw.), dürfte die Frage des lyrischen Ichs das Künstlertum betreffen: „Bin ich ein echter Dichter?“ Nun aber ist der Kunstbegriff gleichzeitig mit der Kategorie des freilich schönen Scheins verbunden. Während das Ich in durchaus begreiflicher Weise fragt, ob es „echt beflügelt“ ist, das heißt, ob es imstande ist, sich in die Lüfte – die Höhen der Kunst? – zu erheben, im Gegensatz zum Talentlosen, darf nicht vergessen werden, daß dieses Fliegenkönnen ja eben wesentlich die Fähigkeit zur Hervorbringung schönen Scheins bedeutet. Für die Person des Dichters mag das Bild der wirklich schwebenden Möwe symbolisch sein, seine Dichtung ist vielmehr im Bild des Widerscheins symbolisiert.

Für diesen Dichtungsbezug der Motivik des Gedichtes darf nicht nur an das oben erwähnte Homermotiv erinnert werden, sondern an den C.F. Meyer sicher gegenwärtigen Text von Schillers *Nänie*. Seit diesem Gedicht, d.h. seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts ist der Tod Achills im Bewußtsein des deutschen Lesers als unausweichliches Schicksal auch des Schönen mit dem Wesen der Dichtung verknüpft: „Auch das Schöne muß sterben. . .“ Merkwürdig ist nun in dieser Hinsicht das deutliche Bedürfnis des Dichters nach absoluter Gleichsetzung von Bild und Abbild, oben und unten. Sollte die totale Entsprechung von Bild und Abbild ein poetisches Ideal des Verfassers sein, etwa im Sinne einer radikalen Widerspiegelungstheorie? Dem wirkt die Bezeichnung des Abbilds als „Trug“ entgegen, welche erst im zweiten Teil auf das neutralere „Schein“ zurückgenommen wird. Oder stellt sich das Ich die Fragen des zweiten Teils umgekehrt deswegen, weil es sich so sehr der Welt des Scheins zugehörig fühlt, daß ihm die Wahrheit des Lebens abhanden gekommen ist?

2. Diese Zweideutigkeiten scheinen mir in der Geschichte des Textes angelegt zu sein. Die Landschaft, von der C.F. Meyers Bild des Möwenflugs herkommt, ist sowohl von Vorstellungen des Todes wie von solchen des Lebens bestimmt. Und zwar ist der Ort des Lebens nicht bestimmbar als ein Oben, dem ein Unten des Nichtlebens entspräche. Die Tiefe des Meeres erscheint im Gegenteil, einer alten

mythologischen Tradition zufolge, als Dimension intensiven Lebens, das sich in immer neuen Gestaltungen äußert: die Wolken selber gehören zu diesem Leben; sie sind dazu bestimmt, zurückzukehren in den Schoß des Meeres. Die Vögel oben aber sind im ersten Ansatz als Seelen der Toten bezeichnet, dem toten Achill zugeordnet. Achill selber ist, obschon tot, umringt von Gestalten des Lebens, und er wird an einen Ort getragen, der nicht als Finsternis des Grabes und Ort der Zerstörung erscheint. Es öffnet sich ihm vielmehr eine Dimension neuen geheimnisvollen Daseins im Innern einer Insel, die, wie gewisse Fassungen des Gedichtes zeigen, als eine Insel der Seligen verstanden werden darf.

Zu erwägen wäre hier besonders auch die Vorstellung von Grotten im Uferfels, wie sie in einem Manuskript vorübergehend auftaucht: „Wo die Grotte durch den Berg sich windet...“⁶. Darf man diese Vorstellung mit den Beschreibungen der berühmten blauen Grotte von Capri in Verbindung bringen, von der C.F. Meyer wußte, ohne sie gesehen zu haben? Dort öffnet sich dem Besucher eine Welt, wo sich Meer und Erde in geheimnisvoller Weise durchdringen, wo Oben und Unten durcheinandergehen, so daß der Beschauer nicht weiß, ob das im Wasser erscheinende Bild Spiegel der Höhe oder Durchblick in die Räume der Tiefe ist.⁷

Auf ein Zusammenspiel von Oben und Unten, auf eine verdoppelte Welt scheint es der Verfasser von Anfang an abgesehen zu haben. Das zeigt schon der merkwürdige ursprüngliche Einsatz, an dem C.F. Meyer übrigens durch mehrere Fassungen hindurch festhält, ein Einsatz von rührender sprachlicher Unbeholfenheit. Hier ist die Rede von Tritonen, die ins Horn blasen. „Duten“, schreibt C.F. Meyer, wie es sich für einen Anwohner eines Schweizer Sees gehört, dem das Tuten der Dampferchen im Ohre liegt:

Auf dem Meer ein Triton, kühl umflutet,
Setzt die Muschel an den Mund und dutet,
Lauscht mit schilfbekröntem Haupte nieder,
Aus der Tiefe dutet einer wieder.⁸

6 Letzte Schicht der Zeile 58 von M^{2.4}, S. 286.

7 So bei August Kopisch, zitiert von Hans Zeller im Kommentar zu *Möwenflug* S. 368.

8 V.1-4 von BM^{3.1}B⁴; ähnlich aber schon in M¹ S. 278.

Es „dutet“ also von unten wie von oben, so wie auch Wolken und Wasser zusammengehören; das Meer wiederum ist imstande, die Gestalten der Lüfte zu spiegeln; in den hohen Felsen aber tun sich die tiefen Klüfte auf, in die der tote Achill eingeht.

Diese Ambivalenz von Oben und Unten setzt sich übrigens auch auf einer anderen Ebene durch. So betrifft die eigentliche existentielle Erfahrung des am Strande „verharrenden“ Beobachters nicht etwa, wie man meinen sollte, die Differenz von Trug und Wahrheit, Schein und Wesen, ihr Gegensatzverhältnis. Der Beobachter starrt kurzerhand „ins gespenstische Geflatter“. Geflatter oben – oder Geflatter unten? Geflatter schlechthin! Trug und Wahrheit, Schein und Wesen sind zum Gesamtbild einer offenbar beängstigenden Wirklichkeit zusammengefaßt. Der frühere Text war (scheinbar) harmloser formuliert: „Auf das doppelte Geflatter starrend“. Aber die folgenden Verse sind schon in dieser Fassung keineswegs eindeutiger:

Und du selbst?. . .Bist du lebendig Leben?
Oder nur ein traumgespiegelt Schweben
Treibst du dich im Kreis mit nicht'gen Dingen,
Oder hast du Kraft in deinen Schwingen?⁹

Hier wird nicht etwa nur die Scheinhaftigkeit des Abbildes in Frage gestellt und auf das Ich bezogen, sondern allenfalls die Ununterscheidbarkeit von Schein und Wesen, genauer das „traumgespiegelt Schweben“ überhaupt. Das „Schweben“ auch der „echten“ Möwen fällt unter die bedrängende Frage nach dem „lebendigen Leben“. Es wird nicht als Lebendigkeit begriffen, sondern als ruheloser Zirkel gesehen, als Zirkel von Abbild und Bild. Es ist nicht um seiner Wirklichkeit willen da, sondern erscheint „wesentlich“ im Hinblick auf die Traumspiegelung. Der „Kreis“, von der in der zweitletzten Zeile die Rede ist, bringt diese Ausweglosigkeit genau zum Ausdruck. Wieso sollte er sich eher auf das Geflatter unten als auf das Geflatter oben beziehen? Schon der erste Vers des endgültigen Textes läßt ja die wirklichen Möwen so gut kreisen wie dann das Abbild, in einer Symmetrie, die übrigens im Widerspruch steht zu den „realistischen“ Möglichkeiten.

9 Schlußzeilen des Vorabdrucks von 1881, zitiert S. 368.

3. Der Weg des Dichters Conrad Ferdinand Meyer von den Anfängen der sechziger Jahre bis zur Sammlung seiner Gedichte von 1882 ist, wie man nur allzu gut weiß, ein Weg zu sprachlicher Vollendung. Dieser Weg hat auch seine Kehrseite. In unserem Fall ist es ein Weg von der ursprünglichen Bildvision zum Sinnbild, was unter anderem auch Ideologisierung des Geschauten bedeuten kann. Man beobachte in dieser Hinsicht die Arbeit des Verfassers an den Bildern von Vogel und Meer, bis die gewünschten Begriffe „Schein“ und „Wesen“ herauspringen. Der Weg des Dichters ist sodann ein Weg von der stummen und gerade deswegen beredten Bildhaftigkeit der frühen Fassungen zum reflektierenden Sprechen: „Und du selbst. . .“ Diese auf Deutlichkeit zielende Diskursivität kennzeichnet bei diesem Entstehungsprozeß überhaupt den Vorgang der Verwandlung des dichterischen Urstoffs in die Endfassungen. Er ist in dem Element des Gedichtes, der sich zum *Gesang des Meeres* entwickelt, von Anfang an angelegt, freilich noch nicht in der jetzigen imperativischen Form, sondern in einem Sagen (der dritten Person), das sich nicht vom Sprachduktus der übrigen Partien unterscheidet: „Nebel wirken auf dem Meer und weben. . .“¹⁰ Wir finden diesen Vorgang wieder in der Schlußphase des Hauptgedichtes. Die in der geheimnisvollen Bildhaftigkeit des ursprünglichen Fahrtziels latent vorhandene, aber nicht ausgesprochene Frage nach der Seinsbestimmung des toten Achill wird hier zu einem ausdrücklichen Fragereden über viele Verszeilen hinweg, von:

Pelide, sprich! Was ist der Tod? Wohin die Fahrt?
Wozu die Waffen? Zu erneutem Lauf und Kampf?

Bis zu der vorläufigen Antwort, die sich aber auf eine neue Frage öffnet:

Was einzig dir geziemt, ist Kampf und Kampfespreis –
Pelide! ein Erwachen schwebt vor deinem Boot
Und schimmert unter deinem mächt'gen Augenlid!
Du lebst, Achill? Gieb Antwort! Wohin wanderst du?

Erst jetzt heißt es berichtend:

10 V.41 von M¹, S. 280.

Er schweigt! Er schweigt. Der Wagen rollt. Ein Triton bläst
Sein Muschelhorn, dass leis und dumpf der Marmor schallt.

4. „Und du selbst?“ Diese Frage dürfte eigentlich den vierzigjährigen, noch wenig gefestigten Verfasser eher mehr umgetrieben haben als den fünfundfünfzigjährigen, der im Glanz seiner ersten literarischen Erfolge stand und auch einen standesgemäßen bürgerlichen Haushalt mit Frau und Kind sein eigen nannte. Aber gerade darum dürfte ihm das öffentliche Aussprechen der Frage in der Dichtung möglich geworden sein.

Was bedeutet es aber, jenseits dieser biographischen Dimension, daß sich der Dichter nach einer so langen und komplizierten Entstehungsgeschichte ausgerechnet bei unserem Text zu beruhigen scheint? Einem Text, wo das lyrische Ich am Strand verharrend auf ein absolut unbewegtes Meer hinausstarrt, auf eine (neben den Felsen) leere Horizontale reiner Spiegelung?

Dürfen wir in dieser Motivanordnung eine bezeichnende Konstellation des späteren 19. Jahrhunderts erkennen? Einer Phase, der man in der deutschen Literaturgeschichte mit Begriffen wie Epigonentum und Historismus beizukommen sucht? In der Tat nimmt C.F. Meyers lyrisches Ich in diesem Gedicht an der Welt nur kontemplativ und reflektierend Anteil. Es ist ein Zuschauerstatus, aber nicht etwa der Status des Beobachters wirklichen oder gar historischen Geschehens, sondern einer „gespenstischen“ reinen Bewegtheit, trotz der nachträglichen Blutzufuhr aus der Zoologie. C.F. Meyer scheint diesen Status nicht etwa zu genießen, sondern über ihn eher zu erschrecken. Das heißt: er wird sich seiner bewußt. Läßt sich von diesem Erschrecken nicht eine Linie ziehen zu Friedrich Nietzsches *Unzeitgemäßer Betrachtung* über die „Historie“? Und ist es nicht so, als ob sich das starre Schauen von C.F. Meyers lyrischem Ich im Laufe der Jahre zur inneren Starre von Hofmannsthals Lord Chandos verschärfte?

C.F. Meyer scheint jedenfalls jene genialische Selbstsicherheit abhandengekommen zu sein, die bei allem unglücklichen Bewußtsein Charles Baudelaires *Albatros* (1861) und auch noch Carl Spittellers Gleichnis vom *Adler in der Tanzstunde* (1890) auszeichnet, um nur zwei „Vogelgedichte“ mit der bezeichnenden Identifizierung von Vogel und Dichter aufzugreifen. Zwar sehen sich Baudelaire und Spitteler durch das Nichtverstehen einer vulgären Umwelt erniedrigt, zwei-

feln aber nicht an ihrer (höheren) dichterischen Identität. In C.F. Meyers *Möwenflug* schwimmt das Bild, das das singuläre Individuum vertreten könnte, zu einem gespenstischen, substanz-, ort- und orientierungslosen „Geflatter“. Die Gegenwelt aber, an der sich die dichterische Identität im Sinne einer romantischen Geniepoetik konstituieren könnte, ist irgendwie ins Bodenlose versunken.

Ich bin mir bewußt, daß ich jetzt den Text nicht so lese, wie ihn der Verfasser gelesen haben wollte. Ich betrachte ihn gleichsam von hinten, von der Bühne her, nicht vom Parterre. Der Aufspaltungs- und Entleerungsprozeß aber, den das Gedicht seit den mythenmalerischen Orgien der sechziger Jahre durchlaufen mußte und dessen letzten Ausläufer wir im Gedicht *Möwenflug* vor uns haben, lädt mich recht eigentlich ein, so vorzugehen. Um auf die oben erwähnte sparsame Motivhaushälterei C.F. Meyers zurückzukommen: hier zeigt sich noch eine andere Möglichkeit der Bewertung dieses typischen Verhaltens. In dem Vorgang, der auf unseren Text hinführt, blättern die konkreten Inhalte ab bis auf ein einziges Bild: das Vogelgeflatter über unbewegtem Meer, irgendwo, zwischen Tod und Leben. Und vor dieses Bild stellt C.F. Meyer seinen Leser samt dem lyrischen Ich. Dieses Ich ist kein selbstbewußter Sänger, kein Homer, der sein Lied kurzerhand „beginnt“, wie es auf anderer Stufe in anspruchsvoller Halbidentifizierung heißt, sondern ein einsames Zuschauer-Ich, das sich seiner selbst vergewissern möchte, dazu aber den denkbar ungünstigsten Ort gewählt zu haben scheint.

Werner Stauffacher

„LYRISCHES ICH, INS BODENLOSE STARREND“
(RÉSUMÉ)

Möwenflug dérive d'un poème décrivant le voyage de la dépouille mortelle d'Achille vers le lieu de son ultime destinée. Il est un des points d'aboutissement d'un processus de transformation et d'évacuation. Ce point est caractérisé par des ambiguïtés profondes. Tout se passe finalement comme si le moi lyrique, suspendu entre l'être et l'apparence, prenait conscience du vide de son existence.

