

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

**Herausgeber:** Association suisse de littérature générale et comparée

**Band:** - (1985)

**Heft:** 2

**Artikel:** C.F. Meyers "Möwenflug" oder der Abstand des Textes zu sich selbst : ein Annäherungsversuch

**Autor:** Hart-Nibbrig, Christiaan L.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1006228>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 26.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Christiaan L. Hart-Nibbrig

**C.F. MEYERS „MÖWENFLUG“ ODER  
DER ABSTAND DES TEXTES ZU SICH SELBST.  
EIN ANNÄHERUNGSVERSUCH**

Alles klar, so scheint es, und spiegelglatt, zum Abrutschen. Ein Gedicht, das ein Problem formuliert, kein problematisches Gedicht. Schön, fließend und durchgeformt. Wie's das Klischee will vom unermüdlich feilenden Formkünstler Meyer: fünfhebige Trochäen mit gelegentlich leiser Tendenz zum anapästischen Zeilenanfang, die ersten vier Zeilen im Paar-, die folgenden vier im Kreuz-Reim, die nächsten, dem Inhalt entsprechend gleichsam spiegelverkehrt, umarmend; die zweite Strophe, eher kurzatmig, statisch, reflektierend, wiederum paarig gebunden als gälte es, die Zentrifugalkraft der fünf Fragen und das inhaltlich ausgesprochene „Grauen“ formal zurückzustauen. Betörend sanft die Assonanzen und Alliteration im Innern der Verse zu Beginn, die Dominanz der zwischen e und i – wenn man will zwischen Fels und Ich – vermittelnden ei-Klänge, die den kreisenden Gleitflug mimetisch auf der Lautebene abbilden. Daß sich gerade zwischen Spiegel und Flügel eine kleine, wenn auch unüberhörbare Ungereimtheit ergibt, hat seinen, wenn auch versteckten, Grund, wie sich zeigen wird. Als Detlev von Liliencron an dem Gedicht „Die Zwingburg“ die unreinen Reime (Ross/Schoss; spiegeln/Silberflügeln) rügte, antwortete Meyer, es habe, wer gut angezogen sei, ganz gern einen zerrissenen Handschuh und „eine Beule im Hut“, sonst könnte man ihn am Ende gar für einen Schneider halten (SW 3, 161). Nicht aus dem Ei gepellt und konfektionsgeschneidert, sondern mit winzigen Schlacken des Gemachtseins trotz des Scheins des Vollendeten liegt uns der Text vor. Wie könnte er anders? Er müßte mit seinem Zweifel an der Wahrheit der eigenen Rede lügen, wie jener Kreter, der behauptete, alle Kreter lügen. A propos Wahrheit: Nietzsches Tirade gegen die Dichter, die zuviel lügen kommt so gut wie gleichzeitig (*Also sprach Zarathustra* erscheint 1883-85, die endgültige Fassung des

Gedichts 1882); fast ein halbes Jahrhundert zuvor hatte Heine, in der Vorrede seines *Buchs der Lieder* (1837, 2. Auflage) kritisch darauf hingewiesen, daß in Reimen schon zuviel gelogen, zuviel schon zu schön gesagt wurde, um wahr zu sein.

Daß sich Klarheit auf Wahrheit reimt – ausnahmsweise männlich und über die größte Redestrecke des Textes hinweg – ist nicht geheuer. Der Wahrheit wegen, die mit Trug identisch ist, und solche Klarheit trügerisch macht. Es ist die Klarheit der Spiegelfläche, der die Tiefe fehlt, es sei denn, man vermute sie – und dann wird die Spiegelfläche bodenlos – im Innern dessen, der hineinblickt und sich hineinprojiziert. Das tut das Ich des Textes nicht, stattdessen tun's die Möwen, ohne es zu wissen. „Tiefe und Formklarheit“, schrieb Meyer am 11. April 1879 an Hermann Lingg, „sind fast unvereinbar und unsere charakteristischen Vorzüge eben auch unsere Grenzen“. Das ist bedenkenswert, gibt uns einen warnenden Tip fürs Lesen und stützt den Verdacht, daß es sich bei der ganzen Spiegelei um eine „allegory of reading“ handelt im Sinne Paul de Mans, freilich auch um eine „allegory of writing“. Nimmt man das inhaltlich ausgesprochene Problem, daß der Text im Blick auf ein in der ersten Strophe vorgeführtes, nacherzähltes Anschauungsbeispiel in der zweiten Strophe auf den Begriff bringt, für seine Tiefe, so bleibt man an der Oberfläche, auf der Ebene bloßer Klarheit, die Tiefe nur vorspiegelt, wie der Spiegel, in dessen Klarheit das sprechende Ich sich der Wahrheit seiner Rede versichern will. Allein: die Klarheit täuscht Wahrheit vor, tarnt Absenz von Tiefe. Oder anders und positiv gewendet: diese Klarheit gibt zu bedenken, daß sie – um die Begriffe des Briefs aufzunehmen – Wahrheit nicht herausgibt, daß sie sich – um bei den Begriffen des Texts zu bleiben –, im Spiegel-Bild, im Bilder-Spiegel unter dem Aspekt der *Adaequatio* von Schein und Wesen nicht mehr fassen läßt. Um das zu prüfen, müssen wir genauer hinsehen.

Schon der Titel enthält die Frage nach dem Sprechenden, sehenden Ich und seinem Standpunkt. Davon hängt ab, ob die *Möwen* im Gleitflug vorzustellen sind oder ob ihr *Fliegen* optisch, gleichsam fotografisch als Momentaufnahme – in der Vorstellung des Lesers versteht sich und des Autors, insofern er schreibend schon sein erster Leser ist – stillgelegt wird. Nur in bezug auf einen festen Punkt wäre Bewegung in actu wahrnehmbar. Dieser Punkt als Kontrapunkt und

motivische Objektivation des Ich – die Schein produzierende Reflexionsfläche aus unsichtbarer Tiefe heraus durchbrechend – ist der Fels, das Ich erst dann, wenn es nicht mehr einfach nur sieht, sondern den Augenschein reflektierend durchbricht und so im Grunde erst recht herstellt. Auf die prekäre Stellung des Ich weist schon die Syntax zu Beginn: „Möwen“ – syntaktisch für die Dauer des ersten Worts noch undeterminiert – evoziert den Schwarm in einem noch offenen Vorstellungsraum; mit der Benennung sind sie da, losgelassen zum Flug und dann gleich schon wieder dingfest gemacht als Objekt des Sehens; das Subjekt des Sehens wird, an exponiertem Ort am Zeilenanfang und trochäisch betont, nachgetragen. Der Fels, wie gesagt, nicht das beobachtende Ich markiert als Fixpunkt die Bewegung. Aus Stein ist ihr Zentrum; keineswegs stabil und von der Bewegung ausgeschlossen ist dagegen das Ich der Textrede. Daß die Schwinge gespannt ist, garantiert den Gleitflug. Das Partizip Präsens entspricht dem Sachverhalt: Bewegung im Stillstand. Die „schimmernd weiße Bahn“ summiert die bewegten Einzelimpressionen zum optischen Gesamteindruck. Stilllegung auch das. Mit der Bahn, als Spur ihres Fliegens, schreiben sich die Möwen selber ein in den Raum, oben und, simultan, noch einmal unten. Daß betont wird, es seien „dieselben Felsenspitzen“, befestigt sprachlich Identität gegen ihre beängstigende Verdoppelung. Daß der Spiegel in seiner Klarheit nicht farblos, sondern grün gefärbt ist – die Farbe kommt von unten, aus einem Bereich des Imaginären hinter dem Spiegel, Leben, Wachstum, vielleicht sogar Hoffnung andeutend – signalisiert den Kunst-Charakter des Spiegelbildes, ja des ganzen Erinnerungs-Tableaus. Eine frühere Fassung spricht bloß vom „stillen Spiegel“ auch vom „dunklen Spiegel“. Der Eindruck, eines hohen Umsetzungsgrades – daß man statt der kreischenden Möwen eher das Papier knistern hört – bestätigt sich durch den Hinweis der historisch-kritischen Ausgabe, daß das Bild- und Erlebnismaterial des Gedichts aus früheren Fassungen des Gedichts „Der tote Achill“ abgezweigt wurde. Eher als ein unmittelbarer Natureindruck scheint hinter alledem ein primärer Leseindruck zu stehen: Jakob Burckhardt, *Die Zeit Constantins des Grossen* (die Erstauflage von 1853 befindet sich in Meyers Bibliothek in Kilchberg). Die Passage, die hier im Spiel ist, lautet:

[. . .] eine Insel des Pontus, Leuce, nicht weit von den Donaumündungen, (gehörte) ganz dem Schatten Achills. Ein weißes Felsgebirge (so lauten die Schilderungen) steigt aus dem Meer, zum Teil mit überhängenden Wänden; keine Wohnung, kein menschlicher Laut weder am Gestade noch in den einsamen Talschluchten; nur Scharen von weißen Vögeln umschweben die Klippen. Heiliger Schauer beseelt die Vorübersegelnden; wer die Insel betritt, wagt doch nie die Nacht daselbst zuzubringen; wenn man den Tempel und das Grab Achills besucht und die seit alten Zeiten von frühern Besuchern niedergelegten Weihgeschenke betrachtet hat, so besteigt man abends wieder das Schiff. Das ist der Ort, welchen einst Poseidon der göttlichen Thetis für ihren Sohn verheißt hat, aber nicht bloß zu seinem Begräbnis, sondern damit er selig fortlebe. Und Achill wandelt hier nicht allein; allmählig gibt ihm die Sage zu Begleitern andere Helden und glückselige Geister, die auf Erden ein schuldloses Dasein geführt und die Zeus nicht in dem dunkeln Orcus lassen will. Mit Andacht schaute man auf jene weißen Vögel, welche dem Anblick nach den Halcyonen ähnlich schienen; vielleicht war dies die sichtbare Gestalt jener glücklichen Seelen, nach deren Los gerade das späteste Heidentum sich am meisten sehnte. (*SW* 3, S. 307)

Lyrisch umgesetzt, liest sich das bei Meyer dann so:

Aus des Meeres grüner Tiefe ragen  
 Wände, dran die Wellen schäumend schlagen,  
 Geisterhafte Felsen, trümmergleiche.  
 Buchten öffnen sich geheimnisreiche.  
 Weisse Vögel, nistend in den Ritzen  
 Kreisen um die blassen Felsenspitzen,  
 In des Meeres dunkeln Spiegel schweben  
 Weisse Vögel, flatternd ohne Leben.  
 Und des Zuges Silberfurche schwindet,  
 Wo die Grotte durch den Berg sich windet,  
 Die Gesänge ziehen fort und enden  
 Fern verhallend an den Felsenwänden. (*SW* 3, S. 289)

Es könnte sein, daß die weitere Verarbeitung des Toteninsel-Motivs nach 1880 einen, wenn man will wiederum sekundären, Impuls erhielt durch Arnold Böcklins 1880 entstandenes Bild „Die Toteninsel“. Vom Thema her, mehr als vom Stoff (abgesehen von den fahl beleuchteten Felsen, den Reflexen im Wasser). Die weiß verhüllte Gestalt auf dem Todesnachen, hinter dem quergestellten Sarg vom Maler heruntermaterialisiert auf die Ebene des Kalks der Grabgebäude auf der Insel – beim Dichter scheint sie weiß, wenn auch nur als

Möwe, flattern zu dürfen, wie auch die Seele sonst bei Meyer. Zur neuen Auflage der Gedichte von 1883 dichtet er:

Was da steht, ich hab' es tief empfunden  
Und es bleibt ein Stück von meinem Leben –  
Meine Seele flattert ungebunden  
Und ergötzt sich drüberhinzuschweben.

Und in dem Gedicht „Das Seelchen“ schildert sich das sprechende Ich auf einer Alp im Grase liegend, in die Himmelsbläue hineinträumend. Auf den „Wanderrock“ setzt sich ein Falter:

Mein Seelchen war's, das flugbereit,  
Die Schwingen öffnend, zitterte.  
Wie sind die Schwingen ihm gefärbt?  
Sie leuchten blank, betupft mit Blut.

Wobei zu bemerken ist, daß das Blut bei Meyer nicht nur im *Möwenflug* unter dem Aspekt des Scheins erscheint und der Ununterscheidbarkeit, ob es aus tödlichen Wunden fließt oder als Lebenssaft oder als roter Tupfer oder getrocknete Tinte. In dem Gedicht „Abendrot im Walde“ ist das lyrische Ich, so sagt es, in den Wald geflüchtet, ein „zu Tode gehetztes Wild“; Moos und Stein färben sich rot. Und dann die Frage:

Strömt das Blut aus meinen Wunden?  
Oder ist's der Abendschein?

Am 20. September 1856 schrieb Meyers Mutter aus der Anstalt Préfargier an ihre Schwägerin – eine Woche bevor sie den Tod im Wasser suchte (im Wasser, aus dem der dichtende Sohn immer wieder ihre Stimme vernahm): „Für einmal erscheint mir alles so verhüllt, daß ich gar keinen Ausweg sehe und nur noch das Gefühl behalte, ich sei mein Leben lang mehr Schein als Wesen gewesen“. Es scheint seinen produktiven Sinn zu haben, daß Meyer, abgesehen vom „Möwenflug“, aus dem Toteninsel-Komplex auch das Gedicht „Der Gesang des Meeres“ (1882) herausverdichtet, wo sich die Verse von den ziehenden Wolken finden, die sich „nicht in Mutterbanden halten“ lassen und der Schlußruf: „Kommet, meine Kinder, kommet wieder!“ Böcklins Einfluß sei dahingestellt. Jedenfalls berichtet Adolf Frey in seiner Böcklin-Schrift von 1903 (S. 121), daß sich Meyer mit dem Maler

1890 traf und daß er ihm sagte, eine „bescheidene Wiedergabe“ der „Toteninsel“ hänge über seinem Bett und er hoffe unter diesem Bild die Augen zu schließen. Nachdem er das Leipziger Original, das jetzt bekanntlich im Kunstmuseum Basel hängt, gesehen hatte, schrieb er an Hermann Haensel am 15. Februar 1887: die „Toteninsel ist herrlich, neben dem Schloß am Meer der schönste Böcklin“.<sup>1</sup>

Doch zurück zum Text. Die Flügel, heißt es, sind auch im Spiegel gestreckt. Läßt man die Assoziation der Feder zu, so läßt das gedoppelte Bild auf die Anspannung der poetischen Schreibebeit schließen, dem visuellen Eindruck ohne Intervention der deutenden Reflexion gleitend nachzugeben. Erfahrung und Ausdruck, „Trug und Wahrheit“, Urbild und Spiegelbild gleichzeitig zu inszenieren und dem Schein nach ununterscheidbar zu halten. Denken vom Sehen abzuziehen. Abstraktion der Abstraktion. Das freilich ist schon die Leistung angestrebter Zurücknahme eines mit dem Begriff des Spiegels verbundenen Wissens der Spaltung. Kunstvoll, künstlich wird es auf bloße Anschauung reduziert, schließlich, bewußtlos, aufs bloße Starren. Dabei kommt Grauen auf, Angst angesichts der Ungeschiedenheit von „Schein und Wesen“, die das redende Ich notiert, obwohl sie, als Manko begrifflicher Differenzierung schon in begrifflichen Kategorien gefaßt wird. Und als Funktion der Sprache über sie, die ihr vorausgeht. Wieder ein Befund, der die vermerkte Künstlichkeit bestätigt. Für das Gefühl, von dem das sprechende Ich beschließen wird, hat es kaum einen Namen („wie Grauen“). Die Erfahrung beängstigender und gespensterhaft-unwirklicher Verdoppelung ruft nach Reflexion, welche sie deuten und aufheben könnte. Was zunächst optisch gleichgeordnet war, wird durch ein Schwenken der Strukturachse, begrifflich nunmehr untergeordnet in einer Relation,

1 Vgl. Hans Blum, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, 1870-1907, Berlin, Vossische Buchhandlung 1908, s. 106: „Das Dienstmädchen . . . führte mich in einen reizenden Salon, in welchem ich – als Maler – sofort die an den Wänden hängenden Bilder in Augenschein nahm, besonders einen vortrefflichen Stich der „Toteninsel“ von Arnold Böcklin, deren Original in dem geheimnisvollen Dämmerlicht des kleinen Oberlichtsaales im Leipziger Museum hängt. Meyer sagte mir später, daß er dieses düster-ergreifende Bild während seiner schweren Krankheit kaum habe anschauen können.“ Besuch vom 19. August 1889 in Kilchberg. – Diesen Hinweis verdanke ich Roland Ris.

welche die Relata nicht unabhängig voneinander, bloß räumlich, scheidet, sondern hierarchisch kategorial unterscheidet. Die Ordnung, die das begriffliche Oppositionspaar Trug/Wahrheit, Schein/Wesen in das angeschaute und deutbare Spiegelphänomen übersetzen hilft – von dem zunächst nur die Sprache gleichsam blindlings zu wissen schien, nicht das sehende Ich selbst – ist gestört. Von daher – genauer wegen des Widerspruchs von Sehen und Denken –: das „Grauen“. Das Ich, das zuerst standpunktlos sich ins Schauen verliert, wird in der zweiten Strophe zum angeredeten Du in der Frage nach Echtheit, nach echter Beflügelung. Das verbale Pathos der Echtheit freilich beschwert schon wieder die Beflügelung. Ein Seitenblick auf die frühere Variante zeigt, daß das Blut den Schwingen, die ja nicht durchblutet sind, künstlich erst später eingespritzt wurde, auf Papier:<sup>2</sup>

Auf das doppelte Geflatter starrend:  
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?

Durch das Hinüberspielen der Echtheitsfrage ins Poetologische – mehr als um Wahrheit oder Wirklichkeit geht es nunmehr um kreative Durchblutung – kann sich das Ich vergleichsweise, metaphorisch unter die gefiederten Fabeldinge mischen, sich so nach seiner eigenen Stelle zwischen gespiegelter und Spiegelbilder werfender Realität fragen. Imaginativ mischt es sich unters Gesehene. „Am Strand verharrend“, ins Geflatter starrend könnte es sich selbst nicht sehen. Um sich selbst in den Blick zu bekommen, bedarf es der Spiegelung. Rückwirkend erscheint das in der ersten Strophe Wahrgenommene als Spiegel, der das wahrnehmende und sprechende Ich auf sich selbst zurückwirft. Das Du, Ziel der reflektierenden Frage, ist sein Spiegelbild. Die fliegenden Vögel, oben und/oder unten, trügerisch und/oder wirklich seine Metaphern.

Die Frage bleibt offen, ihr Ziel von der Reflexion unerreicht. Unausdenklich bleiben Ort und Status des Ich, das sich als schreibendes

2 Zur psychoanalytischen Deutbarkeit vgl. Friedrich A. Kittler, *Der Traum und die Rede*, Bern 1977, s. 142.



sieht. Auch das ist Spiegelung: in der Schrift, im Text. Die Frage „Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?“ impliziert, daß sich das sprechende Ich ins wahrgenommene Spiegelphänomen versetzt, aber auch, daß es gauklerisch und spiegelfechterisch umgeht mit dem Möwenflug – selbst „eine schimmernd weiße Bahn beschreibend“ – wenn es ihn, schwarz auf weiß, mit der Feder noch einmal beschreibt. Und dabei sich im Kreis dreht um die eigene Achse, um das Zentrum der Rede und der Reflexion, das ihm selbst nicht zugänglich ist. So spricht der Text aus Abstand zu sich selbst. Die fünf Schlußfragen, mit denen das Ich sich auf sich selbst als dichtendes und sein Produkt, den Text, auf sich selbst bezieht, stellen das klassisch-romantische Paradigma lyrischer Hervorbringung als unmittelbare Erfahrungsausdrucks-Kunst, sprich: Herzenergießung ebenso in Frage wie das realistische einer mimetischen Darstellung, die „nur gemalt und abgespiegelt“ wäre. Trügerisch wird ästhetischer Trug, außer Gebrauch geraten als ästhetische Kategorien die idealistischen Begriffe Schein und Wesen. Damit gerät der scheinbar klassizistische Spätling Meyer in die Nähe der Modernität, wie sie die Franzosen seit Baudelaire mit dem sich selbst in Frage stellenden, sich selbst begründenden Gedicht inaugurieren haben.

Um den hochgespannten, zeitlich und räumlich doppelten Schwebeflug nicht als gespenstisches Geflatter bewußtlos „starrend“ sich verwirren und auflösen zu lassen, muß es unter dem begrifflichen Gesichtspunkt der Spiegelung ontologisch in Ordnung gebracht und gedeutet werden. Das bedarf des Zuschauers, auch des Lesers. Die Anstrengung, das Gesehene als Reflexion zu deuten und das Reflektierte wiederum zu sehen entspricht der Kraft der Möwen, sich, wenn anders ihre Flugkraft echter Durchblutung entspringt, über dem Meeresspiegel schwebend zu halten, der Kraft auch, sich vom kalten und nicht lebendigen Spiegelbild, das sie dort hervorrufen, aus Abstand zu unterscheiden. All das ist vom Absturz bedroht, vom Verlust der rationalen Ordnung, die im Geflatter hierarchisch Gespiegeltes von Sich-Spiegelndem entzerren helfen könnte. Der Appell um Mithilfe geht an den zuschauenden Leser. Das Ich selbst verstrickt sich in der binären Struktur des Textes, kann den Standpunkt aus eigener Kraft nicht einnehmen, der sie relativierbar machen würde, ihm aus dem Teufelskreis heraus helfen könnte. Wäre es, am Ende,

bloß „abgespiegelt“, es könnte den Spiegel redend nicht dingfest machen. Er ist der Text, den *wir* zu lesen versuchen. Der Leser, der dem Sprechenden und wahrnehmenden Ich über die Schulter zu blicken, sein Sehen zu sehen aufgefordert ist, ist auch aufgefordert, teilzunehmen an der Frage: wer bin ich im Spiegel meiner Rede? Jenes Grauen, welches das reflexionslos angeschaute Spiegelphänomen begleitet und das sehende Ich zur Reflexion auf sich Zuflucht nehmen läßt, entspricht dem drohenden Zerfall sprachlich-begrifflicher Ordnung ebenso wie der Verlust eines intersubjektiven Raums, in dem sich das vereinsamte Subjekt, wenn es irre wird an sich selbst, spiegelnd seiner selbst vergewissern kann. Was dem Bewußtsein widerfährt, wenn der Spiegel, Real-Metapher seiner Reflexionsfähigkeit, zerbricht, teilt, aufs erschütterndste, ein Text mit, den Meyer in der Irrenanstalt Königsfelden im Kanton Aargau am 9. August 1892 unter dem Titel „Der geisteskranke Poet“ dem Wärter diktiert.<sup>3</sup> Dort heißt es, unter anderem:

[. . .] Und selbst in den Stücken des  
zerbrochenen Spiegels  
Sieht man das Flattern eines Flügels [. . .]  
Zeit und Raum ist ihm verwirrt [. . .]  
Und das Leben ist ihm zum Traume verwirrt.  
Alles erscheint ihm doppelt und dreifach,  
Und verloren ging ihm die Wahrheit [. . .]

Schon der frühere Text über die kreisenden, sich spiegelnden Möwen ist von Wahnsinn umflattert.

3 Vgl. Hans-Günther Bressler, „Gedichte aus Conrad Ferdinand Meyers Spät-krankheit“, *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie*, 125, 1953, s. 321.

Christiaan L. Hart-Nibbrig

**„MÖWENFLUG“ DE C.F. MEYER OU LA DISTANCE DU TEXTE  
ENVERS LUI-MÊME. ESSAI D'APPROCHE.  
(RÉSUMÉ)**

Une lecture microscopique révèle que ce texte, par son caractère fermé du point de vue formel, tente d'endiguer les forces centrifuges issues de son intérieur qui menacent le sujet de la perception et du discours de désintégration de l'ordre discursif – et ceci jusqu'au bord même de la folie. La réflexion représentée peut alors être lue comme une „allegory of reading” et comme une „allegory of writing”. Ce texte auto-réflexif de bout en bout qui se penche sur sa propre épigonalité marque en même temps le seuil de la modernité littéraire: refus des catégories de l'esthétique traditionnelle qu'il nomme pourtant encore à sa surface. De sa profondeur surgit alors la question: qui suis-je dans le miroir de mon propre discours?