Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 82 (2002)
Heft: 7-8

Buchbesprechung: Wiedergelesen
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Ulrich Stadler,
Dr. phil. I, geboren 1939 in Stuttgart, Studium in Stuttgart, Bonn und Berlin (Freie Universität). Assistent und danach Privatdozent in Basel, gleichzeitig Bibliothekar an der dortigen Universitätsbibliothek. Nach Gastprofessuren in Tübingen und Wien professeur ordinaire an der Universität Genf (1982–1987); ab 1987 ordentlicher Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich. Veröffentlichungen zum Barockroman, zur Ästhetik und Poetik der Frühromantik, zur Anthropologie um 1800 sowie Aufsätze über Grimmelshausen, Novalis, E.T.A. Hoffmann, Heine sowie über Goethe, Heinrich Mann u.a.

Gewalt und Kunst

Conrad Ferdinand Meyers Gedicht «Die Karyatide»

Die erste Assoziation bei meiner Lektüre war: *Meyer,* der Franzosenfresser. Die Antwort der erwachenden Karyatide auf die eigenen Fragen *«Wo bin ich denn? In welcher Stadt?»* hat einen ziemlich unverhohlenen antifranzösischen Unterton (Vers 20): *«Sie morden sich. Es ist Paris».*

Die zweite Assoziation: *Meyer,* der Katholikenfresser. Denn wer produziert die schöne Kunst: Meister Goujon, der Hugenotte. Und wer murkst diesen grossen Künstler ab, erschiesst den Ahnungslosen gar noch «hinterrücks», d.h. feige? (Vers 10): *«Ein überzeugter Katholik».*

Und schliesslich meine dritte Assoziation: *Meyer,* der Reaktionär. Die Tage der Commune vom Mai 1871, die hier in diesem Gedicht mit den Ereignissen der Bartholomäusnacht vom August 1572 kurzgeschlossen werden, sind rein phänomenologisch bloss als Manifestation von Gewaltsausbrüchen gesehen: Gewalt gegen Sachen (Vers 16 *«Ein Feuerschein»)* und Gewalt gegen Personen *(«Sie morden sich»).* Dass es sich dabei auch um einen Befreiungskampf des Pariser Proletariats gehandelt haben könnte, der blutig niedergeschlagen wurde, wird nicht erwogen, bleibt völlig ausgeblendet.

So weit, so schlecht. Das Gedicht wäre etikettiert, und man könnte zu einer anderen Lektüre übergehen. Beruhigung wäre jedoch fehl am Platze, denn mit einer solchen Betrachtung von «Karyatide» hätten wir die Poesie bloss als Propaganda-Instrument der Meinungen des Autors zur Kenntnis genommen. Selbst wenn Conrad Ferdinand Meyer persönlich, wofür einiges spricht, Vorbehalte gegenüber den Franzosen, den Katholiken und den Revolutionären gehabt haben mag, wäre es fahrlässig, wenn wir seine Gedichte nur als Karrengäule seiner Weltanschauung verstünden. Diese Phase der germanistischen Werkinterpretation ist – zum Glück! – vorbei. Das Gedicht ist mehr, oder vorsichtiger gesagt: Es ist etwas anderes als das Konzentrat der Meinungen seines Autors. Dadurch, dass es in Sprache geformt, in eine Ordnung gebracht und in Verse gesetzt ist und dadurch, dass es durch seine Existenz mit ganz bestimmten anderwärts bestehenden kulturellen Daten im weitesten Sinne Kontakt aufnimmt, fängt es in einer Weise an zu reden, die quer zu den Auffassungen des Urhebers stehen kann, ja die seinen Autor selber unter Umständen sogar verblüffen könnte. Ich möchte zeigen, wie sehr dies in der «Karyatide» der Fall ist und wie wenig sie in den Statements aufgeht, die man ihr bequem entnehmen kann.

C.F. Meyer

Die Karyatide

Im Hof des Louvre trägt ein Weib
Die Zinne mit dem Marmorhaupt,
Mit einem allerliebsten Haupt.
Als Meister Goujon sie geformt
In feinen Linien, überschlank,
Und stehend auf dem Baugerüst
Die letzte Locke meißelte,
Erschoss den Meister hinterrücks
(Am Tag der Saint-Barthélemy)
Ein überzeugter Katholik.
Vorstürzend überflutet' er
Den feinen Busen ganz mit Blut,
Dann sank er rücklings in den Hof.
Die Marmormagd entschlummerte
Und schlief dreihundert Jahre lang,
Ein Feuerschein erwärmte sie
(Am Tag, da die Commüne focht),
Sie gähnt' und blickte rings sich um:
Wo bin ich denn? In welcher Stadt?
Sie morden sich. Es ist Paris.

Das Gedicht kombiniert nicht nur verschiedene Zeiten – ausser 1572 und 1871 ist auch in den ersten drei Versen eine zeitlich nicht genau bestimmbare Situation nach dem Ende der Commune angesprochen. Es bewegt sich auch in einem geradezu Theweleitischen Oppositionsfeld, in dem die Gegensätze: kalter Marmorstein, weiss, hart, trocken-gemeisselt und tot auf der einen Seite und warmes Fleisch und Blut, rot, feucht-überflutend und lebendig auf der anderen Seite enggeführt werden. Gleichzeitig reinszeniert es ein altehrwürdiges, oder sagen wir besser ein recht abgestandenes Identitätsverhältnis, das nämlich vom schönen Frauenkörper und vom vollendeten Kunstwerk. Die klassische Ausformung dieses Verhältnisses ist der Mythos vom Pygmalion gewesen, wie ihn *Ovid* in seinen «Metamorphosen» festgehalten hat. *Benjamin Hederich* beschreibt ihn in seinem «Gründlichen mythologischen Lexicon» von 1770 folgendermassen:

«Pygmalion, ein Bildhauer, war willens, unverheuratet zu bleiben. Nachdem er aber ein sehr schönes Mägdchen aus Elfenbeine gemacht hatte, so verliebete er sich sterblich in dasselbe. Er bath daher die Venus inbrünstigst, dass sie doch solche beleben möchte, damit er sie zur Frau nehmen könnte. Sein Bitten wurde erhöret, und er zeugete den Paphos mit ihr, von dem die Insel Cypern nachher den Namen bekam.»

Ovids Erzählung wird zu einem zentralen Mythos in der europäischen Literatur und Kunstphilosophie von *Rousseau* über *Winckelmann, Heinse, Herder, Klopstock* bis zu *George Bernard Shaw.* Aus dem Elfenbein wurde zumeist Alabaster oder Marmor, und statt der Liebesgöttin, die den kalten toten Stein in warmes lebendiges Fleisch verwandelte, war es der Künstler selbst, der die Verwandlung zustandebrachte. Durch sein Ingenium verlieh der Mann dem Material, das er bearbeitete, Leben; er machte seine Schöpfung zu einem, zu seinem Geschöpf. Dieser Männermythos wird in Meyers Gedicht bemüht und gleichzeitig folgenschwer modifiziert. Statt eines Zeugungsaktes kommt es hier zu einer Art von verquerem *coitus interruptus.* Der Meister Goujon wird kurz vor der Fertigstellung seines Kunstwerks erschossen. Sein Blut überschwemmt den trocknen kalten Stein (Vers 11f):

Das Gedicht ist mehr, oder vorsichtiger gesagt: Es ist etwas anderes als das Konzentrat der Meinungen seines Autors.

«Vorstürzend überflutet' er
Den feinen Busen ganz mit Blut.»

Das kunsttheoretische Ideal, die lebendige Statue, die ihre krude, tote Materialität überwunden hat, realisiert sich hier nicht infolge der Begeisterung, Begeistung und Beseelung durch ihren Schöpfer, sondern durch dessen *Ent*seelung. Der Tod des Meisters wird zur Bedingung für das Leben des Meisterwerks. Dieser auf den flüchtigen Blick zufällige Zusammenhang von Gewalt und grosser Kunstproduktion erweist sich nun aber in dem Gedicht keineswegs als zufällig, denn er wird mit einem ganz anderen Sachverhalt kombiniert, dem wiederum der Konnex von Gewalt und lebendiger Darstellung eigentümlich ist. Die Statue des Meisters Goujon verliert nach ihrer turbulenten gewalttätigen Entstehungsgeschichte ihre Lebendigkeit und wacht erst zu neuem Leben auf, als neue Gewalt sich einstellt (Vers 14ff.):

«Die Marmormagd entschlummerte
Und schlief dreihundert Jahre lang,
Ein Feuerschein erwärmte sie
(Am Tag, da die Commüne focht),
Sie gähnt' und blickte rings sich um (...)»

Der Zusammenhang von grosser lebendig wirkender Kunst und Gewalt wird also durch den Verweis auf die dreihundert Jahre späteren Vorgänge nachdrücklich unterstrichen. Die gewalttätigen Revolutionäre, die Katholiken und die Franzosen zeigen sich nun plötzlich keineswegs mehr bloss im negativen Lichte. Im Gegenteil, ihre Existenz wird, wenn auch nicht gerade legitimiert, so doch als absolut notwendig eingestuft, damit grosse Kunst überhaupt ihre lebendige Wirkung entfalten kann.

Nun muss allerdings noch einmal daran erinnert werden, dass das Gedicht nicht zwei historische Augenblicke miteinander in ein Verhältnis setzt, sondern drei. Der dritte, der letzte, wird durch die Eingangsverse heraufbeschworen. Sie beschreiben offensichtlich einen gegenwärtigen Zustand:

«Im Hof des Louvre trägt ein Weib
Die Zinne mit dem Marmorhaupt,
Mit einem allerliebsten Haupt.»

Hier, so könnte man einwenden, zeigt sich ja, dass jene Frauenstatue auch jetzt noch Reize auszuüben vermag, jetzt, wo das Moment von Gewalt ganz von ihr fern-

gerückt ist; denn immerhin wirke sie auch jetzt noch ansprechend mit ihrem *«allerliebsten Haupt»*. Ganz abgesehen davon, dass diese Charakterisierung deutlich abgesetzt wird von der Erscheinungsweise der Statue unter den Auspizien von Blut und mörderischer Gewalt, das Wort *«allerliebst»* ist nicht gerade ein Prädikat für ein grosses Kunstwerk. Aber das mag für die zeitgenössischen Leser und Leserinnen Meyers anders gewesen sein. Es gibt indes noch ein weiteres Detail, das die Begeisterungsbekundung über den gegenwärtigen Zustand der Plastik im Hof des Louvre schmälert, und das ist die Gestaltung des Versendes. Das Gedicht ist insgesamt reimlos, nur Vers 2 und 3 scheren aus, indem sie beide mit dem gleichen Wort enden:

«Die Zinne mit dem Marmorhaupt,
Mit einem allerliebsten Haupt.»

Die Verstheoretiker sprechen in einem solchen Fall, bei dem sich das Reimwort genau wiederholt, von einem «Rührenden Reim». Auch wenn wir heute nicht mehr so streng urteilen wie einst der Literaturwissenschaftler *Wolfgang Kayser,* der die «Regel» ausgab, *«dass der rührende Reim eine auffällige Unschönheit bedeutet»,* irritiert doch der allzu grosse Gleichklang an dieser Stelle in dem ansonsten reimlosen Gedicht. Die unmittelbare Aufeinanderfolge der beiden Versenden *«Marmorhaupt»* und *«Haupt»* verleiht gerade diesen Zeilen etwas Geistloses, Mechanisches, das sich unmerklich auch auf das in ihnen Mitgeteilte überwälzt: Diese Plastik reisst einen nicht vom Sockel; ihr gegenüber käme selbst ein *Rilke* nicht auf die Idee, zu behaupten: *«Du musst Dein Leben ändern!»*

Das Gedicht heisst Karyatide, eine Karyatide möchte auch nicht für einen Apollo von Belvedere genommen werden. Sie wäre – nach den Vorstellungen *Immanuel Kants* in dessen «Kritik der Urteilskraft» – nur ein *«Zierrat»* oder eine *«anhängende Schönheit»,* die noch *«unter dem Begriffe eines besonderen Zweckes»* stehe, nämlich ein Dach abzustützen oder zur Verhüllung und Verschönerung von statisch notwendigen Bauteilen beizutragen. Eine solche dienende Funktion aber tue *«der echten Schönheit Abbruch».* Eine Karyatide soll und will demnach – der klassisch-idealistischen Ästhetik zufolge – gar kein echtes, grosses Kunstwerk sein. Das gilt auch für die Meyersche Karyatide, die *«dreihundert Jahre lang»* schläft, ohne irgendwelche Kunstenthusiasten aus der Fassung zu bringen. Zweimal aber ist sie aus ihrer Funktion als bloss angewandtes Kunstwerk herausgetreten und zu Leben erwacht. Diese beiden Male sind ursprünglich auch an prominenter Stelle erwähnt worden. Das Gedicht trug nämlich in der Handschrift der Schwester *Betsy Meyer* einen Untertitel in Gestalt der beiden Jahreszahlen 1572 und 1871. Die Vergangenheit, genauer jene blutigen Ereignisse der Bartholomäusnacht und der Commune, sind in ihr aufbewahrt. Jetzt ist die Karyatide ein Kondensator, in welcher der Konnex von Gewalt und Schönheit schläft, was sie immerhin noch «allerliebst» erscheinen lässt.

Jetzt ist die Karyatide ein Kondensator, in welcher der Konnex von Gewalt und Schönheit schläft, was sie immerhin noch «allerliebst» erscheinen lässt.

Eingangs wurde behauptet, die letzten Zeilen würden die antifranzösische Haltung Meyers blosslegen. Dabei wurde der letzte Vers so verstanden, als spräche dort das lyrische Ich, die vorgeschobene Bastion des Autors im Gedicht. Dieses lyrische Ich würde die Frage der erwachenden Statue beantworten. Eine solche Lesart entpuppt sich nun allerdings keineswegs als die einzig mögliche oder gar als die einzig richtige. Im Gegenteil. Nimmt man den Apparat der kritischen Ausgabe von *Hans Zeller* und *Alfred Zäch* zur Hand, dann wird erkennbar, dass der letzte Satz nicht vom lyrischen Ich, sondern gleichfalls noch von der erwachenden Marmorstatue gesagt sein soll. In Betsy Meyers Handschrift nämlich lauten die letzten beiden Verse:

«Sie starrte staunend in den Brand
und sann:
Das ist Paris... Ich weiss... sie morden
sich.»

Eine Karyatide soll und will demnach – der klassisch-idealistischen Ästhetik zufolge – gar kein echtes, grosses Kunstwerk sein.

Hier wird der Zusammenhang von Gewalt und Kunstproduktion ins Bewusstsein des zu sich selber kommenden Kunstwerks verlegt. Die Pointe des Gedichts liefe demnach nicht auf die Denunziation eines Volkes oder einer Hauptstadt, einer Religion oder einer politischen Bewegung hinaus, sondern auf die Bekundung der Einsicht in die Ungeheuerlichkeit eines Entstehungszusammenhangs: Grosse Kunst, lebendige Kunst trägt als Revers Gewalt und Blut auf sich. Diese Einsicht hat der Autor offenbar, wie seine Überarbeitung für die Druckfassung belegt, keineswegs in volles Licht rücken wollen. ✦