



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 4 (2021): *Natur in Transition: Europäische Lyrik nach 1945.*

Herausgegeben von Michael Braun, Henrieke Stahl und Amelia Valtolina.

Braun, Michael: Die Natur der Musen: Loreley-Gedichte von Franz Josef Czernin, Ulla Hahn, Uwe Kolbe und Peter Rühmkorf. In: IZfK 4 (2021). 111-126.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-9d25-5ca6

Michael Braun (Berlin / Köln)

Die Natur der Musen: Loreley-Gedichte von Franz Josef Czernin, Ulla Hahn, Uwe Kolbe und Peter Rühmkorf

The Nature of the Muses: The Poetics of Loreley in Works by Franz Josef Czernin, Ulla Hahn, Uwe Kolbe, and Peter Rühmkorf

Loreley, a natural-born femme fatale from German mythology, has inspired poets since Romanticism. From a contemporary perspective, however, this character has simply lost her magical qualities and, at the same time, been transformed into a gatekeeper and an advocate for nature under threat in the Anthropocene. This article concerns the poetics surrounding Loreley – including the use of irony, role report, metamorphosis, and inspiration – in Franz Josef Czernin’s sonnet, „nach loreley“, Ulla Hahn’s „Ars poetica“ and „Meine Loreley“, Uwe Kolbe’s „Halle-Lureley“, and Peter Rühmkorf’s „Hochseil“. Loreley’s broken modernity does not only reveal her own abused nature. She is also promoted to a postmodern ‚Zudichterin‘ (Ernst Robert Curtius), reading the book of nature through semiotics rather than in terms of originality and creation.

Keywords: Loreley, nature writing, broken modernity, book of nature, metamorphosis, mimesis, semiotics of nature, heterotopia

Im Jahr 1997 war Sarah Kirsch als Ehrengast im Heinrich-Heine-Haus in Lüneburg. In ihrer Prosachronik „Kommt der Schnee im Sturm geflogen“ (2005) berichtet sie:

Der Fluss ist eigentlich mickrig, heißt die Ilmenau. Dennoch hat Harry an seinem Ufer Die Loreley geschrieben, ich schwör es. War gerade inn [sic!], eine Lore

Lay/Loreley zu machen, Arnim und Brentano hatten schon eine. Ich konnte Harry letzte Nacht rumschlurfen hören, aus seiner Richtung zirpte ein Klavichord.¹

Wie kommt Sarah Kirsch in Lüneburg auf die Loreley? Offensichtlich scheint sie der Fluss dort inspiriert zu haben. Aber die Standortverlagerung vom Rhein – wo die Loreley ihren geographischen Platz hat – an die Ilmenau hat noch einen anderen Sinn. Die Dichterin war, als sie dies schrieb, offenbar inspiriert, und sollte sie dabei eine Quelle für ihre Inspiration gesucht haben, was oder wer mag da wohl näher gelegen haben in der zeitweisen Vaterstadt von Heinrich Heine (1823) als eine von dessen berühmtesten Frauenfiguren, die fatale Fee vom Rhein!

Kurzum, Sarah Kirsch verlagert den Sitz im Leben der Ursprungslegende und macht aus der Loreley eine naturpoetische Migrantin, einen Topos der freien Natur, mit anderen Worten: eine Heterotopie im Sinne Foucaults, eine jener „Gegenplatzierungen, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“².

Die Loreley hat sich also von dem Ort, von dem sie herkommt, gelöst. Diese Entkoppelung des Mythos von seinem Ursprung ist nun im Kontext eines europäischen Diskurses über Natur in der Literatur auch deswegen bemerkenswert, weil es den Blick auf die etymologische Nähe der *Natura* zum ‚Ursprung‘ lenkt. Das lateinische Wort *natura* – so heißt es in einem neueren Ästhetik-Lexikon – „ist von ‚nasci‘ abgeleitet (gezeugt oder geboren werden) und meint im übertragenen Sinne dasjenige, was entstanden ist und einen Ursprung hat, aus dem heraus es geboren und entsprungen ist“.³ Die Nation ist so eine generativ und generationell verbundene, also sozusagen naturrechtlich gegründete Ursprungsgemeinschaft.

Sarah Kirsch nimmt einen Mythos aus Deutschland auf, der längst kein deutscher Mythos mehr ist, und macht ihn zu einem transnationalen Mythos, indem sie archaische und moderne Schreibweisen mischt und die Suche nach der Natur, auch nach der Natur des Menschen, mit dem Bewusstsein der Selbstzerstörung des Planeten verbindet, des „Irrsterns“, wie sie ihn nennt.

Das führt uns auf den Weg zu einigen Loreley-Gedichten der Gegenwartslyrik. Es sind Gedichte über einen Elementargeist, der sozusagen der freien Natur entspringt und die Dichter so oder so inspirieren kann. Die Loreley ist eine – und das ist meine These – ins Gedicht gefallene und im Gedicht fallende Muse. Sie erinnert einerseits an den magischen Ursprung der Lyrik, an die Herkunft des Gedichts aus Zauberspruch, Erntedank, Gebet und den Naturelementen (der Luftgeist ‚Ariel‘ wäre ein anderes prominentes Beispiel). Andererseits inszenieren die Loreley-Gedichte von Franz Josef Czernin („sonett, nach loreley“), Ulla Hahn („Ars poetica“, „Meine Loreley“), Uwe Kolbe („Halle-Lureley“) und

¹ Kirsch (2006: 704).

² Foucault (1993: 39).

³ Böhme (2002: 433).

Peter Rühmkorf („Hochseil“) die dem Mythos entsprungene Figur in ihrer gebrochenen Modernität. Poetisch tritt die Loreley-Figur ein für eine zivilisatorisch geschändete Natur, und gerade in diesen Schadensmeldungen entblößt sie ihre eigene Natur. Das erfolgt im Rollengedicht, als figurative Rede, als ironisches Spiel und poetische Metamorphose. Die Muse ist mit Ernst Robert Curtius' schönem Wort eine „Zudichterin“ aus dem Buch der Welt bzw. dem Buch der Natur, die dem Poeten die Eingebung spendet, weil sie über das „gesamte Tatsachenwissen“ verfügt.⁴

Wer eigentlich ist die Loreley?⁵ Für unseren Zusammenhang ist es wichtig, dass die Figur eine reine Erfindung, ein Produkt der poetischen Imagination ist. Clemens Brentano hat sie in seiner Ballade „Zu Bacharach am Rheine“, die vermutlich im Spätsommer 1800 entstand, zum Leben erweckt; Joseph von Eichendorffs „Waldgespräch“ (1815) und allen voran Heinrich Heines „Lorelei“ (1824) sind die berühmtesten Nachfolger.⁶ Es gibt keine Legenden oder Sagen, die ein Vorleben der Figur verbürgen, und das kann hier gar nicht genug betont werden, weil wir es insofern gewissermaßen mit einem Ursprungsmythos zu tun haben, der rein ist und unhintergebar. Allerdings gibt es den Loreley-Felsen, der aus Schiefer ist (dafür steht das Wort ‚lei‘)⁷ und ein Versteck des Nibelungenschatzes gewesen sein soll; die ihn bewachenden, den Feinden auf-lauernden Zwerge heißen auch die ‚Luren‘.

An der Loreley kann man mit dem Auto oder am besten dem Schiff (der Schnellzug ICE befährt die Trasse nicht mehr) in einem real existierenden Rheinbogen zwischen Koblenz und Bingen vorbeifahren, und noch immer gibt es Berichte von Schiffsunglücken, die sich an alte Erzählungen von Rheinschiffen und am Felsen zerschellende Boote heften. Davon erzählt Brentanos Ballade im Gewand eines christlichen Melodrams: Seine Lore Lay ist eine Herzensbrecherin, die sich lebensmüde an einen Bischof wendet. Der schickt sie, auch um sich selbst Lore Lays fataler Attraktion zu entziehen, flugs in ein Kloster, doch auf dem Weg sieht Lore Lay den Felsen, sie erklimmt ihn – und stürzt sich dann in die Tiefen, und sterben muss auch ihre Eskorte, die drei Ritter, die ihr folgten und nicht mehr „hinab“ konnten.⁸

⁴ Curtius (1984: 236).

⁵ Vgl. Tunner (1990: 270f.).

⁶ Vgl. Conrady (2008: 395; 451).

⁷ Vgl. Grimm (1999: Sp. 682): „lei, f., fels, stein, ein rheinisches und niederdeutsches wort“.

⁸ Brentano (1986: 150).

Dämonie oder Ironie: Wandlungen der Figur

Auf dem Weg zur europäischen Dichtermuse hat die Loreley-Figur zahlreiche Transformationen durchgemacht, die bis in den Comic reichen.⁹ Wie sollte man die Feengestalt heute verstehen: als unschuldige oder dämonische Zauberin, als Imagination des Romantischen, als Ausdruck von Ironie, als Allegorie von Exklusion und Ausgrenzung, als von den Nazis verhunzter Edelkitsch oder als Element klassischen deutschen Balladenstoffs?¹⁰ „Nach Loreley“ seinen Sinn zu richten, konnte jedenfalls recht gefährlich sein. Erich Kästner lässt einen Turner beim Handstand vom Felsen abstürzen, sobald er an Heines Loreley denkt.

Er stand, verkehrt, im Abendsonnenscheine.
Da trübte Wehmut seinen Turnerblick.
Er dachte an die Loreley von Heine.
Und stürzte ab. Und brach sich das Genick.¹¹

Das ist natürlich ironisch gemeint. Kästners Gedicht, das 1932 in der „Weltbühne“ erschien, ist ein Abgesang auf sentimentale Rezeptionsweisen. Es bringt auch nichts, so Kästners „P.S.“ in der Schlussstrophe, die Opfer der Loreley zu beklagen. Vielmehr gilt es, auf das Echo der Loreley zu hören, denn dieses Echo gehört zu der Gestalt schon in der Brentano'schen Urversion. Brentanos Ballade endet mit der doppelten Pointe, dass es ein Schiffer ist, der das Lied von der Loreley singt, also ein weiteres untergangsgeweihtes Opfer der Fee, und dass es die Loreley am Ende ist, die ihr eigenes Echo kommentiert („Als wären es meiner drei“). Sie gibt als Muse den Ton an:

Wer hat dies Lied gesungen?
Ein Schiffer auf dem Rhein,
Und immer hat's geklungen
Von dem drei Ritterstein:
Lore Lay
Lore Lay
Lore Lay

Als wären es meiner drei.

„Nach Loreley“ zu dichten, zumal nach den liedbegründenden Versionen des frühen 19. Jahrhunderts, ist immer auch ein Problem von ‚Einflussangst‘. Alle Loreleydichter sind Zwerge auf den Schultern der Riesenerfinder Brentano, der „Lore Lay“ in zwei Wörtern und mit „a“ schreibt, und Heine, der seine „Lorelei“ mit Enddiphthong „ei“ schreibt.

⁹ In Kolja Wilckes Comic „Loreley“ (2010) macht eine schwarze Katze gute Miene zum bösen Spiel einer blonden Schönheit, die sich auf ihrem Balkon singend die Haare kämmt und einen LKW-Fahrer verunfallen lässt; vgl. Wilcke (2010).

¹⁰ Vgl. Kolb (1985: 52-71).

¹¹ Kästner (1998: 183).

Buch der Natur und Naturtopik

Die Loreley-Nachdichtungen der Moderne und der Postmoderne kann man auf zwei Wegen der Naturlyrik finden, die Georg Braungart im „Handbuch Lyrik“ (2011) beschreibt. Einmal gibt es die Idee vom Buch der Natur,¹² in dem man lesen kann, wie und wozu die Schöpfung gemacht und auf welche Weise sie zu entziffern ist. Die Natur ist also ein Zeichensystem, etwas aus Sprache Gemachtes, und dabei ist der Schöpfungsgedanke wiederum für unser Thema spannend, weil er es ist, der die antike Einheit von *natura* und *ars* aufgelöst hat: War der Mensch in der antiken Vorstellung des Generationismus aus der Natur hervorgegangen, so stellt die christliche Schöpfung ihn nunmehr mitten in die Natur hinein.¹³ Die andere naturlyrische Linie ist die der Topik: Jeder Landschafts- oder Naturort hat einen ursprünglichen Ort, einen ‚Gemeinplatz‘, der jederzeit abrufbar ist, als „Hintergrund, Folie, Schauplatz und Stimmungsträger“¹⁴. Im Buch der Natur ist die Muse selbst Natur, Keim, Einfluss und Quellgrund der Dichtung; die Muse spricht *im* Gedicht. Wenn die Natur ein Zeichensystem ist, dann tritt die Muse dort als Sprach- und Formgeberin auf, als Traditionssignal oder Anlass zur Parodie; die Muse spricht *als* Gedicht.

Peter Rühmkorf, von dem hier das erste Loreley-Gedicht stammt, hat sich in seinem Aufsatz über „Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen“ (1962) intensiv und höchst kritisch mit der zeitgenössischen Naturlyrik auseinandergesetzt. Seine Aussagen sind stark auf die Nachkriegssituation bezogen, aber von mehr als nur literarhistorischer Bedeutung. Rühmkorf liest der Naturlyrik seiner Zeit die Leviten. Er wirft ihr einen „Exodus“ in die „ästhetische Provinz“ vor, die poetische Moderne sei „ins Treibhaus verbannt“ und der Mythos „aus dem Geiste der Kleingärtnerei“ wiedergeboren worden. Den komischen Effekt dieser Naturlyrik als um sich selbst kreisendes Zeichensystem beschreibt Rühmkorfs Gedicht „Naturlyrik“ in parodistischer Manier.¹⁵ Es ist eine kleine Abrechnung mit der Gruppe 47 (die Rühmkorf das „Avantgardeschoßhündchen der Bundesrepublik“ nennt). Kreuz und quer, paargereimt oder binnenversig, huschen allerlei Kräuternamen und Dichternamen durchs Gedicht. Am Ende

¹² Curtius (1984: 325) summiert, dass „die Vorstellung von der Welt oder der Natur als einem ‚Buch‘ in der Kanzelgelehrsamkeit aufgekommen ist, dann in die mystisch-philosophische Spekulation des Mittelalters übernommen wurde und endlich in den allgemeinen Sprachgebrauch übergang“.

¹³ Vgl. Blumenberg (2001: 257f.).

¹⁴ Braungart (2011: 135).

¹⁵ Rühmkorf (2012: 148). Das Gedicht wurde 1955 geschrieben, 1956 in der Zeitschrift „Zwischen den Kriegen“ erstveröffentlicht (unter dem Pseudonym Leslie Meier) und in überarbeiteter und erweiterter Fassung in Rühmkorfs Band „irdisches vergnügen in g“ (1959) abgedruckt; im Folgejahr war er erstmals bei einer Tagung der Gruppe 47.

gibt es kein tragisches Loreley-Echo, sondern einen sanften Abrutsch des Abendlandes in einen „Ententeich“.

„Hochseil“, das zweite Rühmkorf-Gedicht in der Loreley-Reihe, ist ein poetologisches Gedicht. In fünf kreuzgereimten Volksliedstrophen parodiert Rühmkorf das epigrammatische Lehrgedicht ebenso wie jede Form von engagierter Naturlyrik. Die semiotische Lesart von Natur wird hier auf den Kopf gestellt bzw. von oben betrachtet: von „höchsten Höhen“, was von unten aus gesehen – man muss sagen: natürlich – als „verrückt“ angesehen werden muss. Wer aber „von so hoch zu Boden blickt“, ist auf der Position der Loreley, deren topischer Ort, hoch oben auf dem Felsen zwischen Leben und Tod, in der letzten Strophe beschworen wird. Der lockere, ja graziöse Reim von „Rheine“ und „Heine“, der eine Einheit von Natur und Dichter benennt, kann freilich nicht über seinen eigenen Schatten springen: Der Fluss ist umgekippt, und dem „Freund Heine“ steht der „Freund Hein“ zur Seite, ein Euphemismus für den Tod also. Gleichwohl kennt Rühmkorf die Muse, von der er spricht, und hört insofern, ganz der „Sammler aus der Schule der Romantiker“,¹⁶ auf das Echo von Heines Loreley:

Ich reise mit Gedichten umher
paarmal rundumerneuert
seit Achtzehnhundertichweißnichtmehr
Heinrich Heine die Lore leiert.¹⁷

Semiotische Lektüre der Natur

Das Schicksal der Nachdichter ist ihre Epigonalität. Man kann ihm durch postromantische Ironie entrinnen. Das praktiziert Ulla Hahn durchaus geschickt in ihrer *Ars poetica*. Das Gedicht steht in ihrem vielgerühmten Debütband „Herz über Kopf“ (1981):

Danke ich brauch keine neuen
Formen ich stehe auf
festen Versesfüßen und alten
Normen Reimen zu Hauf
zu Papier und zu euren
Ohren bring ich was klingen soll
klingt mir das Lied aus den
Poren rinnen die Zeilen voll
und über und drüber und drunter
und drauf und dran und wohlan
und das hat mit ihrem Singen
die Loreley getan.¹⁸

¹⁶ Vgl. die Besprechung von Wulf Segebrecht, die unter dem Titel „Schachtelhalmkrone“ in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 15.12.2001 erschien.

¹⁷ Rühmkorf (1979: 44). Vgl. dazu die Interpretation von Bayerdörfer (1982: 329-340).

¹⁸ Hahn (2013: 92).

Hier ist es die altvertraute Feengestalt, die den „Dichter in der Welt“ (was man auch als die „Dichterin der Welt“ lesen kann)¹⁹ Sprachspiel und Verskunst lehrt. So gesehen, kommt in diesem poetologischen Gedicht wiederum Loreley als Muse heraus. Sie lässt den Dichter dichten. Das geschieht durch enthusiastische Begeisterung und durch Beachten der alten Formen von Metrum, Reim, Klang und Enjambement. Ulla Hahn bekennt sich also nicht zum Buch der Natur, sondern zu einer Tradition, die Horaz mit seiner Lehrschrift „Ars poetica“ (14 vor Christus) begründet hat, und sie nimmt diese Tradition bei allem Parodiespiel ernst, wenn sie wie Horaz – und gegen Aristoteles – die Mimesis literarischer Muster – das fast wörtliche Zitat der Schlussverse aus der Heine-Ballade – der Mimesis der Natur vorzieht.²⁰ In dieser semiotischen Lektüre der Natur wird die Muse zum Spielball der poetischen Phantasie – und kann, wie in Ulla Hahns zweitem Lyrikband „Spielende“ (1983), der ebenfalls je nach Akzentuierung zwei Lesarten zulässt, nämlich die der Spielenden und die des Spiel-Endes – sogar jenseits von Gendergerechtigkeit zum „Muser“ werden, zum musischen und musenhaften Liebhaber, von dem die Liebende mehr haben will als bloß das „nackte Leben“²¹.

Musenabschied in der Naturlyrik

Ein Gegenwort gegen die Loreley-Nachdichtungen legt Uwe Kolbe ein. Seine zweiteilige „Halle-Lureley“ stellt sich schon durch die archaisierende Schreibweise in ein zwielichtiges Verhältnis zur Tradition. Persönliches Bekenntnis und artistische Ironie, postromantischen Hymnus und amüsierten Musenanruf bringt die Naturdichtung Uwe Kolbes seit seinem Debütband „Hineingeboren“ (1982) im Gestus eines tröstend-leichten Jargons zusammen.²² Kolbes Loreley-Gedicht steht in seinem Lyrikband „Heimliche Feste“ (2008), der sich auf Goethes künstlerische und erotische Erfahrungsbilanz in der V. Römischen Elegie bezieht.

Halle-Lureley

Der Felsenthron, sie kämmt ihr Haar
über den pissestinkenden Winkeln,
den alten Geländern,
den Joggern im grünen Licht.
Fort zieht der Fluß,
sein Wasser sein blinkendes Erz.

¹⁹ Vgl. Hahn (2013) und Hahn (2006).

²⁰ Geisenhanslücke (2018: 143).

²¹ So heißt es in Ulla Hahns Gedicht „Mein Muser“; Hahn (2013: 108).

²² Schon in „Hineingeboren“ ist die Naturlandschaft immer schon politische Landschaft; in dem Titelgedicht wird, analog zu Hölderlins „Hälfte des Lebens“, der „Sonnenbaum am Horizont“ dem „Schwarze[n] Baum / neben mir“ entgegengesetzt: Naturideal und dunkle Ökologie; vgl. Braun (2007: 698).

Gewonnen, entronnen,
Halle-Lureley!

Halle-Lureley 2

Ich weiß nicht, was soll aus mir werden,
wenn wir nicht beisammen sind.
Ich geh meine Weile auf Erden
tagtäglich allein und wie blind.
So sagt es die Muse, die gute,
im trostvoll leichten Jargon.
Doch ist es mir heute zumute,
als mischte sich Blut in den Ton.²³

Das erste Gedicht kann als Abgesang auf die Sagenfigur gelesen werden. Der Mythos ist trübe geworden wie das Wasser des Flusses, der mit „blinkende[m] Erz“ fortfließt. Zweifellos hat der Dichter seine Muse im Zeichen einer „dunklen Ökologie“²⁴ verabschiedet. Sein „Verswerk“ ist verbeult, vorbei sind die Zeiten, als die Dichter „bar sonstiger Quellen“ aus der Muse „den Tonfall destillierten, / um den es uns ging“, wie es in dem Gedicht „Bye-Bye, Muse“ heißt.²⁵

Im zweiten Gedicht geht die Sprecherrolle vom Dichter auf die Muse über. Ohne den Empfänger ihrer Inspiration fühlt sie sich „blind“. Kein Wort mehr über ihre mythologischen Qualitäten, Kämmen, Singen, Locken. In der zweiten Strophe kommentiert der Sprecher die Musenrede, distanziert sich jedoch von ihrem ironischen „Jargon“, weil er „Blut in den Ton“ gemischt glaubt.

Das „Halle-Lureley“ im Titel lässt das Halleluja aus den biblischen Psalmen anklingen, den Lobpreis Jahwes. ‚Halle‘ ist der Imperativ Plural des hebräischen Verbs ‚hillel‘ (preisen), aber man kann auch den deutschen Imperativ ‚Halle!‘ heraushören, reimt sich doch der ‚Ton‘ im Rahmen von Kolbes Doppelgedicht auf den ‚Felsenthron‘ der Loreley-Figur. Dann würde nicht die Muse den Dichter inspirieren, sondern der Dichter würde die Muse beschwören. Ein Rollentausch also, ein letzter Musenanruf in musenunfreundlichen Zeiten womöglich. Kolbes Gedicht ist ein Pointenepigramm in der Tradition Lessings, ein gebrochenes Lob der Musen, und gebrochen ist auch die Volksliedweise in der ersten Strophe, die dann aber in der zweiten, als die Muse spricht, ganz in Heines Manier durchgehalten wird (kreuzgereimte dreihebige Verse mit Füllungsfreiheit, zwei Verse bilden einen Satz, der mit dem gleichen Satzzeichen schließt).²⁶

²³ Kolbe (2008: 56f.).

²⁴ Stoehr (2012: 305f.).

²⁵ Kolbe (2008: 66).

²⁶ Vgl. Höhn (1997: 69).

Mimesis und Emanzipation

Franz Josef Czernins „sonett, nach loreley“ nimmt im Titel die temporale und die räumliche, die literarhistorische und die hermeneutische Dimension der Präposition „nach“ auf. Ein Sonett „nach Loreley“ zu dichten, das bedeutet Nachdichtung und Zudichtung zugleich, Imitation und Emanzipation, Weitergabe von Traditionswissen und formale Innovation. Dabei geht Czernin über die Polaritäten der Loreley-Rezeption hinaus. Er schafft mit der Form des Sonetts einen dritten Raum, in dem die Spannung zwischen Sentimentalität und Satire ausgehalten und ausgetragen wird, so dass, mittels der Gattungskonvention und zugleich jenseits von ihr, etwas durchaus Neues entsteht: das – so meine These – Rollengedicht eines verwilderten Elementargeistes, die Klage einer unterschätzten Muse.

sonett, nach loreley

ich, wild auf all dies wasser, mir in ohren liege,
 in muscheln, die uns brausen gischt von fernen fällen,
 dass dies was hören, treiben lässt von guten stellen,
 wo kamm und welle kreuzen mit den tiefen züge.
 haken und sache ziehn herbei an meinen haaren,
 was zuckend uns auf zungen landet, an den quellen,
 wörtlich sich stillt: aus dem grund steigt es, tropfen, scharen,
 heraus, hinein so lockt, bis tosend selbst mir schwellen
 die fluten rings: ich, auszufern, was sie künden,
 im schwall hoch wogen schlage, uns selbst nachzulauschen,
 von all dem nass beleckt so sehr, bis mit dem rauschen,
 was fischt, ist eingefangen: schwärmend mir verwinden
 sich flossen, fäden, wellen, um mein haar uns tauschen
 ganz aus: ob darin sich der knoten löst, wir münden?
 mich bringt zu streichen eins in fahrt, auf all die segel,
 was, auf so wild gebauscht, wie ich all dies zeug aufwühle,
 die wellen schaukelt, die uns schallen nach der regel,
 die selbst durchkreuzt sich, da ich darauf fliege, ziele,
 wahr auf den punkt, das korn zu kommen; all die pegel
 stets untertönend, überströmend, stellen spiele
 nicht wasser auf und bloss? es in den fluss schlägt nägel,
 was treibt, auf anders ziehend stets, doch nass sich mühle
 in flügel, saiten greift, dass grund malt aus sich laufend?
 folgend am fuss, sich quellen reichlich mir angeben,
 dass wogen stäbe brechen, bis, uns darin ersaufend,
 mahlt redlich strom sich aus, versenkt das schiff, doch taufend,
 was uns vermisst, in meinem namen aufzuheben:
 gelöscht am blatt in aller stille uns vorzuschweben.²⁷

Das Gedicht besteht aus zwei Sonetten, die in der Ausgabe der „elemente, sonette“ (2002) auf zwei Buchseiten verteilt sind, und zwar so, dass man erst

²⁷ Czernin (2002: 47f.).

einmal umblättern muss, um vom ersten zum zweiten Sonett zu kommen. Diese Unterbrechung des Leseflusses hat einen setzerischen Grund (je ein Sonett bringt der Band auf jeder Seite), aber auch einen poetologischen, denn die Aufteilung der Druckseite in jeweils zwei Quartette und zwei Terzette macht die strenge Form bewusst, der die Sonettdichter noch, wenn sie die Tradition verhöhnern (wie Robert Gernhardts „Materialien zur Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“), folgen.

Auch die Versgestalt scheint zunächst klassisch. Der beherrschende Vers ist der Alexandriner, ein sechshebiger Jambus mit 13 Silben, die durchgehend weiblich-klingend enden. Das Reimschema des Doppelsonetts wird kunstvoll variiert. Das erste Sonett beginnt mit einem umarmenden (abba), das zweite folgt mit einem Kreuzreim (abab). In beiden Fällen wird ein Reimpaar des ersten Quartetts im zweiten kreuzgereimt wiederholt (cbcb; acac); in den beiden Terzetten kommen jeweils in wechselnder, aber gleichgewichtiger Folge neue Reime ins Spiel (dee ded; ded dee).

Dieses Gesamtbild ist klanglich vielfach grundiert durch Alliteration und Assonanz. Es entwirft die Titelfigur somit vor allem als akustische Quelle. Doch es tauchen immer wieder kleine, fast unauffällige, metrische und rhythmische Ausweichbewegungen auf. Es gibt unreine Reime mit Verschiebungen von Vokalen („liege“ – „züge“, „künden“ – „verwinden“), trochäische Metren haken sich in den Versanfang ein („haken“, „wörtlich“), Hebungspralle betonen Oppositionen („grund steigt“, „ganz aus“), und dann schleicht sich auch noch an einer Stelle eine zusätzliche Silbe ein, und zwar ausgerechnet in den letzten Vers, der damit auf genau dieselbe Anzahl an Silben kommt, die ein Sonett an Versen hat.

Auch auf der grammatischen Ebene bestimmen Regel und Abweichung die Komposition. Von einem Gedichtband mit konsequenter Kleinschreibung, an der sogar der Name des Autors (in der Titelei: franz josef czernin) teil hat, kann man schwerlich Dudentreue erwarten. Die Grammatik widersetzt sich mancherorts der Semantik.

Hier können nicht alle Satzkonstruktionen unter die Lupe kommen. Nur zwei Beispiele für Czernins Kunst der „Anspielung durch Form“.²⁸ Das Schlussterzett des ersten Sonetts endet mit einer uneindeutigen Syntax:

schwärmend mir verwinden
sich flossen, fäden, wellen, um mein haar uns tauschen
ganz aus: ob darin sich der knoten löst, wir münden?

Man kann „uns tauschen / ganz aus“ als subjektlosen Satz lesen – ‚wir tauschen uns ganz aus‘ –, aber auch, mit einem Konsonantenaustausch, als Konjunktion: ‚und tauschen ganz aus‘ (die Buchstaben ‚s‘ und ‚d‘ liegen auf der Tastatur von Schreibmaschine und Computer direkt nebeneinander). Das Sprachspiel ist somit nicht nur Sprachkunst um der Sprachkunst willen, sondern macht auch die symbo-

²⁸ Czernin (2015: 113f.).

lischen und rhetorischen Ordnungssysteme der Sprache einsichtig. So geht Czernin über das experimentelle Stadium der Wiener Gruppe hinaus und verweist auf die barocken, frühromantischen und symbolistischen Einflüsse seines Schreibens.

Anderes Beispiel: Im Schlussvers des ersten Quartetts „wo kamm und welle kreuzen mit den tiefen züge“ wird, wohl aus rhythmischen Gründen, das Reflexivpronomen „sich“ ausgelassen und, des Reimworts wegen, die Dativ-Endung „-n“ bei „züge“ einkassiert. Für das Verständnis des Gedichts macht das wenig aus. Es geht Czernin „nicht primär um die Erfüllung der Regelanforderungen, vielmehr sind diese immer selbst auch Gegenstand der Erforschung“.²⁹ So wird die Form selbst zum Medium, in dem sich ihre Praxis sozusagen *in statu nascendi* beobachtet. Man könnte auch sagen, dass Czernin sich das Sonett selbst bei seiner Lektüre reflektieren lässt: eine gängige Stilübung der Sonettmacher und die Einladung zu einer poetologischen Lesart, die wiederum auf den in der Beschleunigung des modernen Erfahrungswandels verschütteten Ursprung der Gattung verweist. Die Naturform der Lyrik ist Eingebung, Anrufung, und „die Frage nach dem Zweck solcher Anrufung lohnt sich sogar bei Gedichten, die nicht mehr an diesen Zweck glauben, aber die Sprache der Anrufung beibehalten: [...] die metrischen, tönenden, bildlichen Elemente“³⁰.

Wenn man den Titel „sonett, nach loreley“ beim Wort nimmt und die Sprecherin, die selbstbewusst genug mit dem ersten, halbbetonten Wort auftritt, als Loreley-Figur identifiziert, dann kann man diesen Titel auch als Auftrag einer Suche nach der Loreley verstehen, als Anrufung einer Muse, die uns etwas von dieser fatalen Fee erzählen soll. Und wenn nun Loreley selbst zur Muse wird bzw. deren Medium ist, die ihr eingibt zu sagen, was sie ist und was sie treibt, dann fallen hier ontologischer und metaphorischer Status dichterischer Sprache zusammen. Mit anderen Worten: Das Gedicht spricht von einer Figur und lässt eine Figur sprechen, die es erstens nicht gibt, die zweitens sich selbst anruft und die drittens dadurch einen neuen, nämlich musenähnlichen Status gewinnt. Es ist die Loreley, die bestellt ist, „auszufern, was sie“ – und mit diesem „sie“ können eigentlich nur die Musen gemeint sein – „künden“.

Das Wasser als gleitendes Motiv trägt diesen Gedanken. Das ergibt sich aus dem Loreley-Stoff und hat mehr als nur metaphorischen Charakter. Zunächst ist Wasser eines der vier Elemente, die Czernins Lyrikband vorstellt. „Element“, so erläutert der Autor im Nachwort mit Rückgriff auf die vorsokratische Philosophie, bedeutet „den einfachen, nicht weiter zerlegbaren Teil eines Ganzen“, aber auch ein „schöpferisches Prinzip“, das den Erscheinungen zugrunde liegt.³¹ Die vier Elemente haben konkrete Eigenschaften. In der empirischen Welt sind sie

²⁹ Friedrich (2017: 38).

³⁰ Schlaffer (2012: 10).

³¹ Czernin (2002: 145f.).

allgegenwärtig, ebenso in der Sprache: „Rede ist flüssig, wir brennen auf etwas, Mienen versteinern, Windiges kommt uns in den Sinn.“³² Czernin führt dazu aus:

Anschaulichkeit wie auch Verkörperung in natürlichen Dingen unterscheiden die Elemente von metaphysischen Kategorien. Doch sind es eben diese Eigenschaften, die sie mit dem Mythischen gemeinsam haben; ebenso, dass sie wie mythische Wesen, wie Götter, Engel oder Dämonen, als schöpferisch oder zerstörerisch begriffen werden.³³

Loreley ist ein mythisches Wasserwesen, sie verkörpert das Wasser als elementares und schöpferisches Prinzip. Das Doppelsonett vollzieht diese Materialisierung im Wortfeld des Wassers nach: „wasser“, „muscheln“, „brausen gischt von fernen fällen“, „kamm und welle“, „quellen“, „grund“, „tropfen“, „tosend“, „schwellen“, „fluten“, „auszufern“, „schwall“, „nass“, „rauschen“, „fischt“, „flossen“, „wellen“, „münden“ usw. Das Dahinrauschen der Verse, die über Vers- und Strophengrenzen „fluten“ und sogar Buchstaben „brechen“ können wie das besagte Dativ-„n“ am Ende des ersten Quartetts, ist der Aussagemodus der Loreley. Sie ist auf der Suche nach sich selbst, nach ihrem elementaren Wesen, nach dem schöpferischen Grund ihrer Existenz. Dafür ist bezeichnend, dass die Wörter „grund“ und „quellen“ in jedem der beiden Loreley-Sonette vorkommen. Sie dienen der Orientierung der Loreley und ihrer Zuhörer bzw. Leser, und das im doppelten Sinne. Zum einen begibt sich die mythische Figur auf die Suche nach ihrer eigenen Quelle, zum anderen beschreibt sie die metaphorische Qualität dieser Suche als ‚Angeln‘ nach Sinn und Bedeutung: „haken und sache ziehen herbei an meinen haaren, / was zuckend uns auf zungen landet“.

„Quelle“ und „Grund“ sind Metaphern, die das abbilden, was der Loreley verkündet wird und was in sie mündet. Es sind die sprachlich nur so, im selbst-reflexiven metaphorischen Rauschen, fassbaren Botschaften der Musen, der Ursprungsgöttinnen der Kunst. Denn wer anders als die Muse, die in einem anderen Gedicht Czernins aus dem gleichen Zyklus als antike Liebesgöttin auftritt, könnte wohl ihre „quellen / angeb[en] von grund auf“³⁴? Dabei stehen „Grund“ und „Quelle“ in einem produktiven Widerspiel: „Der Grund ist gerade das Feste, aus dem die Quelle entspringt, das sie verlässt.“³⁵ Czernins Loreley-Sonett entfaltet diese Dualität von Festem und Flüssigen in reimenden Bildern von „fernen fällen“ und „guten stellen“, „segel“ und „regel“, „pegel“ und „nägel“.

Im Verlaufe des Doppelsonetts verwandelt sich die Loreley immer mehr in das Element, in dem sie sich bewegt. Sie lässt sich treiben, ziehen, mit den Teilen des Wassers („flossen, fäden, wellen“) verwinden, sie erzeugt Wirbel und Wellen, einen Strudel an Bedeutungen, die, wiederum wörtlich genommen, das Schiff am Ende zum Versinken bringen. Schon am Anfang ihrer Rede fällt auf, dass

³² Poiss (2017: 15).

³³ Czernin (2002: 149).

³⁴ Ders., 59.

³⁵ Blumenberg (2012: 10).

die Loreley sich dabei auch immer selbst meint, als Element, mit dem sie eins wird. Sie ist ein narzisstisches Wesen, sich selber in den Ohren liegend und betörend, in ihr eigenes Echo verliebt und mit dem hauptsächlichen Ziel, „im eigenen Bilde selbst zu sein“, wie es in Czernins „sonett, auch mit narziss“ heißt.³⁶

Czernins Loreley spricht für ein mythisches Kollektiv, zu dem auch die wahlverwandten „sirenen“ in einem anderen Sonett mit vielfach ähnlichem Wortbestand gehören: „durch wollen schallend, weithin schlagend schaum, auch laute, / aufziehn uns andere, süsse saiten, bunte vögel, / dass selbst auf uns wir pfeifen, flöten gehn der regel, / die uns dies ohr geliehn; [...]“³⁷. Sie spricht als Muse, sie spricht von den Musen und für die Musen. Diese figurative Rede ist, wie gesagt, eine Metamorphose, und zwar im doppelten Sinne als rhetorische Figur *und* als verkörperte Rede-Figur.³⁸ Die Muse ist eine Gestalt der Darstellung und zugleich der Vorstellung, Diegesis und Mimesis, sie verkörpert den Mythos im Sinne der modernen Mythentheorie, die die Modernität des entzauberten Mythos im „Schritt in die Prosa“ erkennt,³⁹ in der Polymythie, also den Geschichten von Figuren, die wir hinter uns zu haben glauben, obwohl es sie in einem elementaren Sinne dennoch ‚gibt‘: eben als Verkörperung und Veranschaulichung der Inspiration.⁴⁰ Die im Sonett mit sich und mit uns sprechende Muse dient dazu, so sagt Czernin in seinem Essay „Gibt es Musen?“, den „Zusammenhang von wirklicher Existenz, Fiktivität und figurativer Rede“ zu erkennen:

Die figurative Rede, dieser Zusammenhang lautlicher, grammatikalischer und semantischer Verfahren, kann uns also das sein, was die Wirklichkeit bestimmter Gegenstände erst erfahren und erkennen lässt, um uns im nächsten Augenblick des Glaubens an jene Wirklichkeit wieder zu berauben: Dann sieht man auf die Figurationen wie auf die Werkzeuge eines Zauberkastens, und der Zauber erscheint auf einmal als Trick. Welcher dieser beiden Gesichtspunkte Trug ist, welcher Wirklichkeit, muss im allgemeinen Nachdenken über Poesie offen bleiben; die Antwort (oder auch nur die Erfahrung der Frage) ist dem einzelnen Gedicht – und das heißt auch uns: dem einzelnen Leser – überlassen.⁴¹

Am Ende des Gedichts stehen das Taufen und das Löschen, abermals einander widersprechende Grundwörter aus dem Lexikon der Wassermetaphorik. Das Schlusswort „vorzuschweben“ hält den Endzustand der Sprecherfigur kunstvoll

³⁶ Czernin (2002: 62).

³⁷ Ders., 60.

³⁸ Poesie ist für Czernin eine quasi-mythologische Verwandlung von Dingen und Wörtern in sprachliche Kombinationen und Rekombinationen, er steht damit Benns formbetontem Artistenevangelium und Rudolf Borchardts privatsprachlicher Orphik näher als Brechts Lehre vom öffentlichen Gebrauchswert der Lyrik, vgl. Czernin (2012: 6) und Czernin (2014: 84f.) sowie Braun (2021: 172).

³⁹ Marquard (2003: 236). „Mythen sind Geschichten, fiktiver als eine ‚history‘ und realer als eine ‚story“ (ders., 224).

⁴⁰ Vgl. von Matt (2017).

⁴¹ Czernin (2011: 251; 253).

in der Schweben: zwischen der Realität des Mahlstroms, der das Schiff versenkt, und der aufwirbelnden Vorstellung einer mythischen Figur, die eben das bewirkt. Im ‚Vorschweben‘ klingt natürlich auch das mit, was Kraft und Kritik poetischer Imagination ausmacht. Sie ist „nicht Zweck, sondern ein Mittel, um etwas über die Welt und damit auch über die Wahrheit und Falschheit der Aussagen herauszufinden.“⁴² Das Personalpronomen „uns“, das sich in den Schlussvers mogelt und die rhythmische Struktur aus dem Takt bringt,⁴³ hält den Kontakt zum Leser. Die Loreley spricht ‚uns‘ an, und das sollte wohl nicht vergessen werden, wenn wir ein Gedicht lesen, das, wie es im vorletzten Vers heißt, „in“ ihrem „Namen“ spricht. So bleibt die Rede der Loreley – und die Rede im Gedicht von ihr – in der Schweben, wie der klassische Musengesang, von dem die „Theogonie“ erzählt:

Sie waren es die Hesiod schön zu singen lehrten
als er seine schafe unter dem gottvollen Helikon hütete –
was diese göttinnen mir jedoch als erstes sagten
die olympischen musen töchter des aigishaltenden Zeus war:
Ihr hinterwäldler! schändliches hirtenpack – nichts als bäuche
wir wissen viele lügen zu verbreiten glaubhaft wahr
*wir können aber auch wenn wir wollen wahres erklingen lassen!*⁴⁴

Ich fasse zusammen: Auf ihrem Weg in die Gegenwartslyrik hat die Loreley ihre magischen Fähigkeiten verloren. Entzaubert wurde sie schon durch Heine,⁴⁵ der als mächtiges Muster die zeitgenössischen Loreley-Nachdichtungen beeinflusst. Aber ihre poetische Elementarität und ihre Natürlichkeit werden rehabilitiert, indem nicht nur über sie und auch nicht nur mit ihr gesprochen wird, sondern sozusagen aus ihr heraus: Loreley wird zur Muse der Natur in einer gebrochenen Moderne; wenn sie im Gedicht über die Natur spricht (topisch oder figural) oder als Elementarwesen über ihre eigene Natur (semiotisch), gibt sie der Natur zu sagen, was sie leidet. Ironische Kontrastkomik, Rollensprache, figurative Rede und Metamorphose sind die poetologischen Mittel, die diesen Wandlungsprozess in Gang setzen. Loreley wird in einer selbstreflexiven Schleife zum Element, indem sie sich an den Quellen stillt, aus denen sie selbst hervorgeht.

Literatur

Bayerdörfer, H.-P. (1982): Loreley wird rehabilitiert. Zu Peter Rühmkorfs Gedicht „Hochseil“. In: Hinck, W. (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 6. Gegenwart. Stuttgart. 329-340.

⁴² Eder (2017: 47).

⁴³ Man kann das „uns“ als betonte, aber auch als unbetonte Silbe lesen.

⁴⁴ Hesiod (2014: 9). Kursivierung im Orig.

⁴⁵ Höhn (1997: 67-69).

- Blumenberg, H. (2001): Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem (1951). In: Haverkamp, A. (Hg.): Hans Blumenberg: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt a.M. 253-265.
- Blumenberg, H. (2012): Quellen, Ströme, Eisberge. Herausgegeben von U. von Bülow und D. Krusche. Berlin.
- Böhme, H. (2002): Natürlich/Natur. In: Barck, K. u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch. Bd. 4. Stuttgart / Weimar. 432-498.
- Braun, M. (2007): Uwe Kolbe. In: Heukenkamp, U. / Geist, P. (Hg.): Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Berlin. 696-703.
- Braun, M. (2021): Czernins Muse. Zu dem „sonett, nach loreley“. In: Buck, N. / Friedrich, H.-E. (Hg.): Gedichte von Franz Josef Czernin. Interpretationen. Paderborn. 165-174.
- Braungart, G. (2011): Naturlyrik. In: Lamping, D. (Hg.): Handbuch Lyrik. Stuttgart / Weimar. 132-139.
- Brentano, C. (1986): Gedichte und Erzählungen. Herausgegeben von H.-G. Werner. Darmstadt.
- Conrady, K.O. (2008, Hg.): Der große Conrady. Das Buch deutscher Gedichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erweiterte Neuauflage. Düsseldorf.
- Curtius, E.R. (¹⁰1984): Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern / München.
- Czernin, F.J. (2002): elemente, sonette. München / Wien.
- Czernin, F.J. (2011): Gibt es Musen? In: Ders.: Das telepathische Lamm. Essays und andere Legenden. Wien. 247-254.
- Czernin, F.J. (2012): Metamorphosen. Die kleine Kosmologie. Wien.
- Czernin, F.J. (2014): Quidquid latet apparebit? Zu einer Poetik der Vision. In: Ders.: zungen-englisch. visionen, varianten. München. 57-85.
- Czernin, F.J. (2015): Beginnt ein Staubkorn sich zu drehn. Ornamente, Metamorphosen und andere Versuche. Stuttgart.
- Eder, Th. (2017, Hg.): Franz Josef Czernin. (= neoAvantgarden). München.
- Foucault, M. (⁵1993): Andere Räume (1967). In: Barck, K. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais. Leipzig. 34-46.
- Friedrich, H.-E. (2017): Franz Josef Czernins Kunst des Sonetts. In: Eder, Th. (Hg.): Franz Josef Czernin. (= neoAvantgarden). München. 30-47.
- Geisenhanslüke, A. (2018): Poetik. Eine literaturtheoretische Einführung. Bielefeld.
- Grimm, J. und W. (1999): Deutsches Wörterbuch. Bd. 12. München. Sp. 682.
- Hahn, U. (2006): Dichter in der Welt. Mein Schreiben und Lesen. München.
- Hahn, U. (2013): Gesammelte Gedichte. Stuttgart.
- Hesiod (2014): Theogonie. Übersetzt und erläutert von R. Schrott. München.
- Höhn, G. (1997): Heine-Handbuch. Zeit – Person – Werk. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart.
- Kästner, E. (1988): Werke. Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte. Bd. 1. Herausgegeben von F.J. Görtz. München / Wien.
- Kirsch, S. (2006): Kommt der Schnee im Sturm geflogen. In: Dies.: Gesammelte Prosa. Stuttgart.
- Kolb, J. (1985): Die Lorelei oder die Legende um Heine. In: Kortländer, B. (Hg.): Gedichte von Heinrich Heine. Interpretationen. Stuttgart. 52-71.
- Kolbe, U. (1982): Hineingeboren. Gedichte 1975–1979. Frankfurt a.M.
- Kolbe, U. (2008): Heimliche Feste. Gedichte. Frankfurt a.M.

- Marquard, O. (2003): Lob des Polytheismus. In: Barner, W. u.a. (Hg.): Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart. 221-238.
- Matt, P. von (2017): Was ist ein Gedicht? Stuttgart.
- Poiss, Th. (2017): Rede anlässlich der Verleihung des Ernst-Jandl-Preises an Franz Josef Czernin (13.6.2015). In: Eder, Th. (Hg.): Franz Josef Czernin. (= neoAvantgarden). München. 11-18.
- Rühmkorf, P. (1979): Haltbar bis Ende 1999. Reinbek.
- Rühmkorf, P. (2012): In meinen Kopf passen viele Widersprüche. Über Kollegen. Herausgegeben von S. Fischer und S. Opitz. Göttingen.
- Schlaffer, H. (2012): Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik. München.
- Segebrecht, W. (2001): Schachtelhalmkronen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 15.12.2001. <https://www.faz.net/-gr4-31go> [15/02/2021].
- Stoehr, I.R. (2012): Die Realität des Schattens. Umwelt und die Lyrik Uwe Kolbes. In: Elit, S. (Hg.): „... notwendig und schön zu wissen, auf welchem Boden man geht“. Arbeitsbuch Uwe Kolbe. Frankfurt a.M. u.a. 295-324.
- Tunner, E. (1990): The Lore Ley – a Fair Tale from Ancient Times? In: Hoffmeister, G. (Hg.): European Romanticism. Literary Cross-currents, Modes, and Models. Detroit. 269-289.
- Wilcke, K. (2010): Loreley. In: Der Tagesspiegel. 06.07.2010. <https://www.tagesspiegel.de/mediacenter/fotostrecken/koljawilcke-und-heinrich-heine-loreleyauswahl/1877128.html?p1877128=1#image> [15/02/2021].