

Bernhard Greiner (Tübingen)

Mythische Rede als Echo-Rede: die Lorelei (Ovid – Brentano – Heine)

Mythos ist Erzählung, die uns aber nicht als solche gegeben ist, sondern in Rede verschiedenster Art *über* diese Erzählung und deren Gegenstand. Der Gegenstand ist eine Welt fließender Gestalten, ständiger ‚Anbildung und Umbildung‘ (Fr. Schlegel¹), der Grenzüberschreitung, also eine Welt, in der das Prinzip der Unterscheidung nicht sicher etabliert ist, in die aber die Erzählung eine Art Ordnung und ‚logische‘ Struktur bringt. Dieser Gegenstand definiert den Mythos aber nicht hinreichend,² denn er findet sich z. B. auch im Märchen, in der fantastischen Literatur oder in religiösem Schrifttum. Auch semantische oder grammatisch-strukturelle Merkmale vermögen den Mythos als Erzählung nicht hinreichend zu definieren, da diese gleichermaßen auch anderes Erzählen prägen können. Die Metapher in poetischer Rede erzeugt gleichfalls ein Feld ineinander übergehender Vorstellungen. Eine dem Mythos vergleichbare Grammatik der Verknüpfung von Es (als Welt, die sich aller Fassung entzieht) und Ich (des Subjekts in seinem strukturierenden Zugriff zur Welt) findet sich z. B. auch in der Traumerzählung oder in mystischer Rede. Läßt sich der Mythos als Erzählung dertat weder über den Gegenstand noch über Semantik und Grammatik des Erzählens fassen, so bleibt als Feld der Bestimmung nur die Rede *über* dieses Erzählen. Verschiedene Arten solcher Rede sind zu unterscheiden, die jeweils verschiedene Zugänge zum Mythos manifestieren.

Am vertrautesten ist uns eine Rede, die Mythos als Erzählen *enzyklopädisch* faßt. Die enzyklopädische Ordnung kann rein formal sein, das Alphabet (Hederich³, Ranke-Graves⁴) oder inhaltlich, z. B. eine Ordnung nach Themen-

1 Vgl. Friedrich Schlegel zur ‚Mythologie‘: „alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentliches Verfahren, ihr inneres Leben, ihre Methode“. („Rede über die Mythologie“; In: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Bd. II, Hrsg. von Hans Eichner. München u. a. 1967, S. 318).

2 Zum Problem, einen zureichenden Begriff des Mythos zu bestimmen: Walter Burkert: *Antiker Mythos – Begriff und Funktion*. In: *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Hrsg. von Heinz Hofmann, Tübingen 1999. Den konstitutiven Anteil des ‚Logos‘ am ‚Mythos‘ hat insbesondere Hans Blumenberg herausgearbeitet: „der Mythos selbst“, so betont er, „ist ein Stück hochkarätiger Arbeit des Logos“ (Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main 1986, S. 18).

3 Benjamin Hederich: *Gründliches mythologisches Lexikon*. Leipzig 1770.

kreisen (Göttergeschichten, Heroengeschichten, so die Gliederung von Kerényi⁵ oder Karl Philipp Moritz' Darstellung des Kosmos der Olympischen Götter und ihrer Trabanten⁶). Produktiv wird diese Art Rede insbesondere dort, wo die Anführung aller Varianten von Geschichten einer Figur den Gedanken an ein ‚Original‘ zurückdrängt und so das mythische Erzählen seinem Wesen nach als ein Erzählen von Varianten bekundet. Die *wissenschaftliche* Rede über den Mythos als Erzählen distanzierter diesen notwendigerweise, wenn sie auch viel zu seinem Verständnis beigesteuert hat und weiter beisteuern wird, indem sie weiter an Konzepten arbeitet, die das mythische Erzählen z. B. soziologisch-funktional und anthropologisch oder individualpsychologisch oder semiologisch zu erklären versuchen. Kulturgeschichtlich am wirkungsvollsten war und ist die Rede über den Mythos als Erzählen, die dieses Erzählen in einer Metazerzählung selbst wiederholt, wie z. B. die *Theogonie* des Hesiod, die die Mythen einbettet in eine Geschichte der Entstehung der Welt bis hin zum Lichtreich der olympischen Götter, oder Ovids *Metamorphosen*, die eine Unzahl mythischer Verwandlungen einbinden in eine kosmogonisch-geschichtliche Erzählung des Wandels der Welt vom Chaos des Beginns zur imperialen Ordnung des Augustus. Die nachfolgenden Überlegungen zur mythischen Rede gehen von den *Metamorphosen* aus, da hier eine Siftierung des wiederholenden Erzählens des Mythos als Erzählen ausgebildet ist, die angeeignet werden konnte, um die Eingrenzung des Mythos in den Zirkel eines Erzählens des Erzählens zu durchbrechen und Mythen im umbildenden Rückbezug auf die antike Vorgabe neu zu stiften. Eine ‚Neue Mythologie‘ zu schaffen, haben nachdrücklich die Frühromantiker gefordert und diese Idee theoretisch auch ambitioniert begründet, ohne diese Forderung aber praktisch einzulösen.⁷ Gelungen ist die Stiftung eines neuen Mythos demgegenüber Brentano mit seiner ‚Erfindung‘ der Lorelei, die die Figuretionen von Echo und Narziß vereint. Heinrich Heine hat diese Stiftung eines neuen Mythos vollendet; denn seine Umbildung von Brentanos Lorelei gewann diesem Mythos erst die Qualität der Gemeinschaftsbildung hinzu.

Über alle kulturgeschichtlichen Epochen hinweg stellen Ovids *Metamorphosen* die ergiebigste Quelle der Kenntnis griechischer Mythen dar und

- 4 Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. [The Greek Myths Leck 1955] Reinbek 1960.
- 5 Karl Kerényi: Die Mythologie der Griechen. Die Götter und Menschheitsgeschichten. Zürich 1951.
- 6 Karl Philipp Moritz: Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten [1791]. Frankfurt am Main 1979.
- 7 Hierzu: Manfred Frank: Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. Teil. Frankfurt am Main 1982; ders.: Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie. 2. Teil. Frankfurt am Main 1988; ders.: Der ‚Ring‘-Mythos als „Totschlagerreihe“. In: Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners „Ring des Nibelungen“, hrsg. von Richard Klein. München 2001.

zeigen bis heute eine ungebrochene Anregungskraft in allen Künsten. Geschuldet ist dies nicht der Stofffülle des Werkes, sondern der Kunst der Bearbeitung, der kompositorischen Verknüpfung der Geschichten im einzelnen sowie im übergreifenden Thema der Verwandlung, der stilistischen Vielfalt des Vortrags und nicht zuletzt der hier vorgenommenen Siftierung der Rede über die Mythen. Ovid, genauer: die vom Text geschaffene Figur des Ovid, betont in den *Tristia*, daß er die *Metamorphosen* nicht wirklich vollendet habe, dem Werk habe noch der letzte Schliff gefehlt,⁸ als ihn das Dekret getroffen habe, das ihn nach Tomi ans Schwarze Meer verbannt habe. Es kursierten Abschriften, die aber der Autor, so betont Ovid in einem Gedicht, das er an den Beginn der *Metamorphosen* zu setzen bietet,⁹ nicht autorisiert habe. Die Bände seien ihres Vaters/Urhebers beraubt,¹⁰ sie seien vom Dichter nicht ediert.¹¹ Mithin sind die Texte, die kursieren, als Abschriften anzusehen, zu denen es kein Original gibt, d. h. als Textvarianten, die den Willen des Autors nicht repräsentieren und die seiner Verfügung entzogen sind. Die Rede, die in diesen Versen ergeht, ist von Nach-Sprechenden angeeignet, sie läßt sich nicht bruchlos auf einen ersten Sprecher zurückführen. Dieser befindet sich vielmehr an einem ganz anderen Ort, jenseits der Welt seiner Rede, wie jenseits des Kulturkreises von dem die Rede handelt, was er als einen Zustand des Lebendige-Begraben-Seins¹² beschreibt.

Möglicherweise ist Ovid aber nie verbannt worden, ist er nie in Tomi gewesen,¹³ hat vielmehr die Fiktion der Verbannung (die seinen Zeitgenossen dann selbstverständlich bewußt war, da sie Ovid ja in Rom erleben konnten) dazu gedient, der Elegie, die Ovid als Liebeslegie zu höchster Meisterschaft gebracht hatte, ein neues Bezugsfeld und damit ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen (der Entwurf der heimatischen Welt aus der Perspektive des Entzugs). Als wesentliche Argumente, die für die Fiktionalität von Ovids Verbannung sprechen, seien genannt: Verbannungen an einen bestimmten Ort geschahen in der fraglichen Zeit stets an Orte, die innerhalb des Imperium Romanum lagen; denn der Verbannte hatte sich in regelmäßigen Abständen

- 8 Vgl. „Tristia“ (nachfolgend abgek. Tr.; römische Ziffer = Angabe des Buches.) I, 7, V. 27-30 (Publius Ovidius Naso: Briefe aus der Verbannung. Lateinisch und deutsch, übertragen von Wilhelm Willige. Zürich 1963, S. 42-44).
- 9 Vgl. Tr. I, 7, V. 35-40.
- 10 „Orba [...] parente suo [...] volumina“ (Tr. I, 7, V. 35).
- 11 „Non sunt haec edita ab ipso“ (Tr. I, 7, V. 37).
- 12 „Quasi funus“ (vgl. Tr. I, 7, V. 38).
- 13 Die Ausführungen zur – wahrscheinlichsten – Fiktionalität von Ovids Exil folgen: Heinz Hofmann: Ovids Verbannung in seinen Gedichten [unveröffentlichtes Manuskript], sowie: Heinz Hofmann: Ovid's *Metamorphoses*: *carmen perpetuum*, *carmen deductum*. In: *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 5 (1983), S. 223-241; ders.: *The unreality of Ovid's Tomitan Exile once again*. In: *Liverpool Classical Monthly* 12 (1987), S. 23. Zur Diskussion um die Fiktionalitätstheze zu Ovids Exil: Friedemann Harzer: Ovid. Stuttgart 2002, S. 3-6.

beim Leiter der Provinzverwaltung zu melden;¹⁴ hier geschieht die Verbannung jedoch an einen Ort außerhalb des Römischen Reiches (die Region, in der Tomi liegt, wurde erst 44/45 n. Chr. Römische Provinz [Moesia und Thracia]). Die in den Verbannungsgedichten geschilderten Realia stimmen mit den geographischen Gegebenheiten überhaupt nicht überein. Ein dichterisches Ich als eine fiktive Person zu kreieren, hatte Ovid schon in seinen Liebesdichtungen praktiziert, wobei er dort mehrfach betont, daß die Figuren des Gedichtes nicht mit realen Personen identisch seien. Analog finden sich zu Beginn des ersten wie des zweiten Bandes der *Tristia* leimotivisch Fiktions-signale.¹⁵ Weiter ist auffällig, daß es keine zuverlässige Überlieferung und keine Erwähnung von Zeitgenossen über die Verbannung gibt, z. B. nicht durch die beiden Seneca an Stellen, wo dies nahelegen hätte oder durch Historiker wie Tacitus und Sueton, die Ovid – und das heißt einen der berühmtesten Dichter Roms – nicht erwähnen, wenn sie von der Verbannung anderer Zeitgenossen sprechen.

Für die Situierung der mythischen Rede der *Metamorphosen* besagt die evtl. Fiktionalität des Exils, daß das Verbrennen des Manuskripts im Zusammenhang der Verbannung und die Nicht-Autorisierung der kursierenden Texte durch ihren Urheber gleichfalls Fiktionen wären, Akte der Situierung mythischer Rede, die nicht von außen ernötigt wären, also nur durch Forderungen des Genres ‚mythische Rede‘ selbst bedingt sein würden. Zugleich würde durch solche Inszenierung eine Übereinkunft mit dem Leser darüber hergestellt, daß Rede über mythische Geschichten, wenn sie dem Wesen des Mythos gerecht werden soll, eine Rede sein muß, die nicht bruchlos zu einem ersten Sprecher zurückführen, vielmehr nur in Varianten ohne Original existieren kann. Der Entwurf des verbannten Dichters in den *Tristia* und den *Epistulae ex ponto*¹⁶ besagt im Hinblick auf die *Metamorphosen* aber noch mehr. Er stellt heraus, daß der ‚Autor‘, der das Buch der Verwandlungen nicht ‚autorisiert‘ hat, vor dessen Vollendung zu einem anderen geworden ist, zu einem Verbannten, einem lebendig Begrabenen, bzw. daß dieser Autor nun in dieser

14 Hierzu: Ernst Ludwig Grasmück: Exilium. Untersuchungen zur Verbannung in der Antike. Paderborn 1978 (Rechts- und Staatswissenschaftliche Veröffentlichungen der Görres-Gesellschaft, N.F. 30).

15 Hinzu kommen mehrdeutige Formulierungen, die man – solange an der Realität von Ovids Exil kein Zweifel erhoben wurde – fraglos nur in einem Sinn, als Bestätigung der realen Exilexistenz, gelesen hat. In *Tristia* II, Vers 342 formuliert das sprechende Ich, der vom Text geschaltene Dichter Naso, nachdem er von seinen Liebesdichtungen gesprochen hat, ‚meas poenas ingeniosus erant‘ (Tr. II, 342), womit gesagt sein kann, daß das *ingenium*, das ihn die ‚Ars Amatoria‘ und die ‚Amores‘ hat schaffen lassen, ihm nun die Strafe der Verbannung zugezogen habe: ‚ich war erfindertisch genug, mir Strafe zuzuziehen‘, was aber auch besagen kann: ‚ich war erfindertisch genug, mir sogar meine Strafe auszuweichen‘. Analog kann Tr. I, 1, 56 ‚iungento sic fuga parva meo‘ mit ‚so brachte mein Genie mich in die Verbannung‘, aber auch mit ‚so brachte mein Genie mich auf die Verbannung‘ übersetzt werden. (Ich folge hier der Argumentation von Heinz Hofmann [wie Anm. 13].)

16 Vgl. ‚Epistulae ex ponto‘. In: Publius Ovidius Naso (1963) [wie Anm. 8].

Maske spricht. Damit aber gibt er zu erkennen, daß das Prinzip der Metamorphose ihm selbst ergriffen hat. So ist er nicht nur nicht ‚actor‘, Urheber, sondern auch nicht – oder nicht mehr – Subjekt, vielmehr Objekt der Rede, die hier ergeht. Nachdem die *Metamorphosen* in unerschöpflicher Fülle den *Vorgang* der Verwandlung gestaltet haben, geben die *Tristia* und *Epistulae der Erfahrung* der Verwandlung eine Stimme, schlagen sie aus dieser einen neuen, zumindest der Fiktion nach existentiell gegründeten Ton.

Mythische Rede, so kann man zusammenfassen, wird durch diese Situierung der *Metamorphosen* bestimmt und inszeniert als eine Rede, die nicht bruchlos rückföhrbar ist auf einen ersten Sprecher, die in Varianten zirkuliert, denen das Original prinzipiell (nicht zufällig) entzogen ist, die weiter der erste Sprecher nicht zu steuern vermag, die ihn vielmehr selbst ergrift, ihn zu einem von dieser Rede Gesprochenen macht. Der den Mythos erzählt, ist ein vom Mythos Erzähler. Das scheinen sehr weitgehende Folgerungen aus der Selbstinszenierung des Dichters in den ‚Exil‘-Dichtungen Ovids, sowie aus deren Bezugnahme zu den *Metamorphosen* zu sein. Der Selbstentwurf ist jenseits dieser Dichtungen nicht zu verifizieren, die hierin vorgefundene Situierung mythischer Rede wird aber dadurch bekräftigt, daß innerhalb der *Metamorphosen* die Rede über mythische Geschichten analog situiert erscheint. Das führt in einer eindringlichen Weise die Erzählung der Narziß und Echo-Geschichte vor.¹⁷

Echos reduzierte Rede ist eine Strafe Junos. Wenn für Jupiter Gefahr bestand, daß seine Gattin ihn bei sexuellen Abenteuern mit Nymphen ertappen könnte, hatte Echo sie oft durch lange Gespräche hingehalten, bis ihre Gefährtinnen entwischt waren. Junos Strafe bestand darin, daß Echo nicht mehr als erste reden darf und daß sie von der Rede anderer nur die letzten Worte zu wiederholen vermag. Echo verliebt sich in den schönen Knaben Narziß, selbst der Sohn einer Nymphe. Aber dieser verschmählt sie. Aus Schmerz hierüber schwindet sie dahin:

Dörrend schrumpft ihre Haut, die Säfte des Körpers entweichen
All in die Lüfte. Nur Stimme und Knochen sind übrig. Die Stimme
Blieb, die Knochen sind, so erzählt man, zu Steinen geworden.¹⁸

Narziß wird für seine Zurückweisung bestraft. Auch er soll, was er liebt, nicht erhalten. Er verliebt sich, wie bekannt, in sein Spiegelbild, das ihm eine Quelle wiedergibt. Er hält, was er im Spiegel sieht, für wirklich, kann aber den Kna-

17 Vgl. ‚Metamorphosen‘ (nachfolgend abgekürzt Met.) Buch III, Vers 341-512.

18 Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text hrsg. von Erich Rösch. München 1952, S. 107.

Adducitque cutem macies et in aëra siccus
Corporis omnis abit. Vox tantum atque ossa supersunt.
Vox manet, ossa ferunt lapidis traxisse figuram. (Met. III, V. 397-399)

ben, dem er entgegenlächelt und der ihm mit demselben Lächeln antwortet, nicht unarmen:

Arglos begehrt er sich selbst, erregt und findet Gefallen,
Wird verlangend verlangt, entbrennt zugleich und entzündet.
Küsse gab er, wie oft! Vergebens der trüglichen Quelle,¹⁹

Narziß erkennt zuletzt, daß er selbst es ist, den er liebt:

Der da bin Ich! Ich erkenne! Mein eigenes Bild ist's! In Liebe
Brenn' ich zu mir, erregt und leide die Flammen!²⁰

So wurde Narziß für das Verszmähnen von Echos Liebe damit bestraft, daß Echo das Medium seiner Liebe wurde. Denn seine Liebe gilt dem visuellen Echo seiner Gestalt, Subjekt und Objekt seiner Liebe durchdringen sich, wie Echo als redendes Subjekt die Gesprochene, mithin Objekt anderer ist. Diese Medialisierung Echos betrifft aber nicht nur Narziß, sondern auch den Mythos als Erzählung der Geschichte beider. Sie ist in eine Rahmenhandlung des Redens eingerückt, die Geschichte des Wahrsagers Tiresias. Beweis für dessen Vermögen, die Zukunft zu wissen, ist seine Voraussage von Narziß' Geschick (dieser werde lange leben, wenn er sich nicht selbst kennenlerne).²¹ Die Nachrichten vom Geschehen um Narziß, so wird am Ende der Geschichte von Narziß und Echo berichtet, habe Tiresias' Ruhm begründet und ihm einen Namen als außerordentlichen Wahrsager in den Städten Griechenlands geschaffen.²² Mithin muß die Narziß-Echo-Geschichte schon in der dargestellten Welt erzählt worden sein, sie kann nicht auf einen übergeordneten allwissenden Erzähler zurückgeführt werden. Aber wer kann in der dargestellten Welt die Geschichte erzählen? Niemand kann über Narziß' Selbstliebe an der Quelle etwas wissen außer Echo, sie ist die alleinige Zeugin – die Erzählung beschreibt ihre empathetische Teilnahme am Sterben des Narziß²³ –, aber Echo kann nur nachsprechen, was andere gesagt haben. So ist der Narziß- und Echo-Mythos in der erzählten Welt ausgewiesen als Echo-Rede, die nicht auf einen ersten Sprecher zurückgeführt werden kann, die damit schon immer einem Akt der Umbildung von Sinn unterworfen war, die mithin eine Variante ist, wie Echos-Rede, als Wiederholung immer nur von Teilstücken der Rede anderer,

19 Publius Ovidius Naso (1952), S. 109 [wie Anm. 18]:

Se cupit imprudens et, qui probat, ipse probatur.
Dumque petit, petitur partierque accendit et ardet.
Inrita fallaci quotiens dedit oscula fontis (Met. III, V, 425-27).

20 Publius Ovidius Naso (1952), S. 111 [wie Anm. 18]:

Iste ego sum! Sensi, nec me mea fallit imago:
Uxor amore mei, flammam moveoque feroque. (Met. III, V, 463-64).

21 „Si se non noverit“ (Met. III, V, 348).

22 „Per Achaidas urbes / Attulerat famam nonnenuque erat auguris ingens“ (Met. III, 511 f.).
23 Vgl. Met. III, V, 494-501.

deren Sinn ständig verändert.²⁴ Narziß wiederum, der Sprechende in der erzählten Geschichte, der Echos Liebes-Rede abwehrt, wird, da seine Liebe zum Medium gewordene Echo ist, zu einem von Echo Gesprochenen. Alle Momente, die für die Stiturung der mythischen Rede der *Metamorphosen* herausgearbeitet wurden, versammelt so schon die einzelne mythische Geschichte, gerade indem sie selbst als eine Erzählung eingeführt wird. So ist auch dieser Bezug von Einzelgeschichte und Stiturung der mythischen Rede der *Metamorphosen* als ein Echo-Spiegel gestaltet, was erneut die Positionen von Subjekt und Objekt der Rede durcheinander gehen läßt. Es kann nicht festgelegt werden, ob die Redekonstellation der Narziß-Echo-Geschichte in der erzählten Welt auf die Stiturung der mythischen Rede der *Metamorphosen* übergegriffen, oder ob diese sich in jener niedergeschlagen hat.

Bekräftigt wird die hier vorgetragene Bestimmung mythischer Rede poetisch-praktisch. Denn das gelungenste Beispiel für das Schaffen einer Neuen Mythologie in der deutschen Kulturgeschichte, Brentanos Erfindung des Lorelei-Mythos, wiederholt sehr genau die Art der Stiturung mythischer Rede, die an den *Metamorphosen* aufgewiesen worden ist. Die Fortschreibung von Ovids Mythos geschieht auf der Grundlage dieser diskursiven Gemeinsamkeit:

Brentano lokalisiert seinen Mythos, allerdings in fragwürdiger Weise. Aus dem Namen eines Echofelsens am Rhein, Lurlei, was sich zusammensetzt aus ‚lei‘, d. i. Fels, Schiefer als das Echo gebende Material, und mhd. ‚lure‘, d. i. der Hinterlistige oder Elfe als der Produzent des Echoklanges, aus diesem Namen der Sache macht Brentano den Namen einer Person, die er verbürglicht, indem er den Namen aufteilt in Vor- und Familiennamen: Lore-Lay, der dann auch ein Wohnort zugewiesen wird: „Zu Bacharach am Rheine“ (426)²⁵. Der in der ersten Zeile des Gedichts genannte Ort wird in einer Fußnote zur vorletzten Strophe nochmals genannt, nun in direktem Bezug zum Echofelsen, wobei der Name der Person jetzt wieder auf den des Felsens verschoben wird: „Bei Bacharach steht dieser Felsen, Lore Lay genannt“ (429). Der Lorelei-Felsen steht keineswegs dort, die nächsten Orte sind St. Goarshausen und St. Goar, sodann Oberwesel, was Brentano, der in Ehrenbreitstein bei Koblenz geboren und von seinem sechsten bis zum neunten Lebensjahr in Koblenz aufgewachsen ist, natürlich bekannt war. Die Verbindung des Echofelsens mit dem Namen ‚Bacharach‘ ist willkürlich. Statt aber zu fragen, was durch diese

24 Gerade die Liebeserklärung Echos an Narziß ist nach diesem Muster gebildet: Narziß ruft nach seinen Gespielen, erhält Antwort von Echo, die ihm verborgen folgt; da sich niemand zeigt, fordert er den unbekanntem Antwortenden auf, am Platz, an dem er steht, zusammenzutreten, „huc coeamus!“, Echo wiederholt „coeamus!“, was im Kontext ihres glühenden Begehrens einen rein sexuellen Sinn hat, und tritt aus ihrem Versteck hervor. (Met. III, V, 386 und 387)

25 Das Gedicht wird, mit Seitenangabe im Text, nach der „Godwi“-Fassung zitiert: Clemens Brentano: Werke, Hrsg. von Friedrich Kemp, München 1963, Bd. 2, S. 426-429.

Verbindung gewonnen wird, hat man nach stofflichen Vorlagen für Brentanos Gedicht gesucht und ist auf alte Topographien gestoßen, die den Lurlei-Felsen tatsächlich mit Bacharach in Verbindung bringen.²⁶ Dem Aufweis solcher Bezüge steht allerdings die Behauptung Brentanos entgegen, die aber aus sehr viel späterer Zeit stammt und nur indirekt vermittelt ist, daß er „die Lorelei auf keiner anderen Grundlage als dem Namen Lurlei erfunden habe“.²⁷ Bleibt man i. S. Brentanos auf der Ebene der Namen, gibt sich Bacharach als verwandeltes Echo von Lorelei zu erkennen: Beide Namen sind dreisilbig. Mit seinen drei a-Silben ist Bacharach auch in sich ein Echo-Name und als ein solcher, d. h. in seiner sprachlichen Materialität, angemessenes Echo des Namens eines Echo-Felsens. Brentano hat seinem Mythos einen Ort zugewiesen, der eine Funktion nur als Echo hat, worauf dieses Echo bezogen ist, Lore Lay, ist aber selbst ein Echo – zu ‚Lurlei‘. Die Ätiologie dieser beiden Echos führt dann wieder auf mehrfache Echos. Das im Gedicht entworfenen Geschick der Lorelei ist einerseits quellenkundlich ein Echo der Echo-Geschichte in Ovids *Metamorphosen*, andererseits in der fiktionalen Welt von Brentanos Romans *Godwi*, in dem das Gedicht erstmals publiziert worden ist, ein Echo rückwärts, insofern Loreleis Geschichte die unglückliche Liebe und den Liebestod von Godwis Mutter nachbildet, und ein Echo vorwärts, da Lorelei auch als Präfiguration des Geschicks der Sängerin des Gedichts, d. i. Violettas, aufgefaßt werden kann. Beide Frauen sterben an unerfüllter Liebe, beiden wird ein steinernes Denkmal errichtet, das die fiktiven Erzähler, Godwi und Maria, reden macht. So bleibt von diesen Echofiguren, wie von Ovids Echo, Stein und Stimme. Brentanos mythopoetisches Gedicht redet über eine Echo-Gestalt und vollzieht Echo in Rede. Aber das Gedicht wiederholt nicht einfach nur Ovids Geschichte in

26 Werner Bellmann: Brentanos Lore Lay-Ballade und der antike Echo-Mythos. In: Clemens

Brentano: Beiträge des Kolloquiums im Freien deutschen Hochschulrat 1978, hrsg. von Detlev Lüders. Tübingen 1980, S. 1-9; s. ferner die Anmerkungen zur Stoffgeschichte des Gedichts in: Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Hist.-Krit. Ausgabe, hrsg. von Werner Bellmann. Stuttgart 1978, Bd. 16, S. 772-74; ferner: Ursula Mathias: Kontextprobleme der Lyrik Brentanos. Eine Studie über die Vorseitlagen im „Godwi“. Frankfurt am Main 1982; Bernhard Gelek: Orient – Italien – Rheinlandschaft. Von der dreifachen ‚Heimat‘ alles Wunderbaren: Zu Clemens Brentanos „Lore Lay“. In: Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen, hrsg. von Gunter E. Grimm. Stuttgart 1988, S. 137-148; Peter Lentwolt: Die Lorelei in ihrer Landschaft. Romanistische Dichtungsallegorie und Klissee. Frankfurt am Main 1998. In der „Topographia Palatinatus Rheni et Weinromm Regionum, Sithe von Mathaeus Merian, Text von Martin Zelller“, Frankfurt 1645, wird ausgeführt: „Es zieht sich das Gebürge zu beyden Seiten des Rheins bei Bingen nach und unter Bacharach hinab, und ist von den Alten der Lurleyberg genennet worden. In diesem Gebürge befindet sich auch ein sonderbar lustiges Echo oder ein Widerschall“ (zitiert nach Lentwolt (1998), S. 111 [s. o.]). Brentano hatte wahrscheinlich eine indirekte Kenntnis dieses Textes; da er in einer ihm bekannten Reisebeschreibung paraphrasiert wird: Johann Hermann Diehlbein: Denkwürdiger und nützlicher Antiquarius [...] des ganzen Rheinstroms [...] Frankfurt 1744, S. 610.

27 Johann Friedrich Böhme: Brief an Alexander Kaufmann vom 1. Februar 1862 (Joh. Friedrich Böhme's Briefe und Kleinere Schriften, hrsg. von Johannes Jaunssen. Freiburg 1868, 2. Bd., S. 379).

neuem Umfeld, entfaltet sie vielmehr in einem neuen Sinnhorizont von stündhaftem Zauber und Erlösungsbegehren.

Die Lore Lay des Gedichts wird als eine Sirene eingeführt, die durch ihre außerordentliche Schönheit alle Männer in Bann schlägt, um sie dann ins Verderben zu stürzen, worin immer dieses bestehen mag. Das Gedicht sagt nur: „Aus ihren Liebesbanden / War keine Rettung mehr“ (426). Sie scheint also eine ‚Femme fatale‘ zu sein, zugleich eine Nymphe, die wie Ovids Echo in unglücklicher Liebe zugrunde geht, allerdings, im Unterschied zur Echo Ovids, nach einer offenbar vorausgegangen glücklichen Liebe. Darum kann in Brentanos Gedicht der Liebeszauber der schönen Lore nicht bloß benannt – der Bischof, der über sie richten soll, ist sogleich von ihr entflammt –, sondern auch hergeleitet werden. Es ist ein Vorgang der Ersetzung: Lore Lay berichtet dem Bischof, von dem sie begehrt, hingERICHTET zu werden, daß ihr Liebster sie verlassen habe, und spricht dann übergangslos von ihrem Zauber, offenbar gehört beides zusammen:

Mein Schatz hat mich betrogen,
Hat sich von mir gewandt,
Ist fort von hier gezogen,
Fort in ein fremdes Land.

Die Augen sanft und wilde,
Die Wangen rot und weiß,
Die Worte still und milde
Das ist mein Zauberkreis.

Ich selbst muß drin verderben,
Das Herz tut mir so weh,
Vor Schmerzen möcht' ich sterben,
Wenn ich mein Bildnis seh'. (427/28)

Als Femme fatale läßt die schöne Lore alle Männer das bißen, was *ein* Mann ihr angetan hat. Im Unterschied zur *Femme fatale* des 19. Jahrhunderts leidet aber vor allem sie selbst unter dem Verderben, das sie bringt. Die Lösung, die der Bischof für ihren ‚Fall‘ bereithält, ist konventionell: Sie soll die erotische Liebe zur Gottesliebe verschieben, was formal besagt, an die Stelle des unerschöpflichen, in diesem Sinne ‚unendlich‘ entfernten Geliebten die Liebe zum Unendlichen setzen, zu Gott. Lore willigt ein, aber den geraden Weg ins Kloster, begleitet von drei Rittern, lenkt sie ab. Sie klettert auf einen Felsen über dem Rhein, um noch einmal nach dem Schloß ihres Geliebten zu sehen, also das zu sehen, was auf den Geliebten verweist, und um noch einmal auf den Rhein zu sehen, das aber heißt: auf das spiegelnde Wasser, wobei sie ja betont hatte, daß der Blick auf ihr ‚Bildnis‘ in ihr den Wunsch erwecke, zu sterben: „Vor Schmerzen möchte‘ ich sterben, / Wenn ich mein Bildnis seh“ (428). ‚Bildnis‘ hat hier nicht nur den Sinn von ‚Abbilden‘, sondern auch

von ‚Herstellen‘. Lore will sterben, wenn sie das von ihr Gebildete sieht, d. h. erkennt. Was sie bildet, sind Stellvertretungen des Geliebten:

Die Jungfrau sprach: „da gehet
Ein Schifflein auf dem Rhein,
Der in dem Schifflein stehet,
Der soll mein Liebster sein.

Mein Herz wird mir so munter,
Er muß mein Liebster sein! –“ (429)

Die Männer fungieren als Stellvertreter in Lores Verlangen nach dem entzogenen Geliebten; der Mann *soll* der Liebste der Lore sein, im nächsten Schritt wird er zu dem Gemeinten in der Reihe der Verweisungen: „Er muß mein Liebster sein“. Diese ‚Promotion‘ von Signifikanten zum Signifikat des Begehrens der schönen Lore verzaubert offenbar die Männer. Zu beachten ist aber die Position, die sie im Zeichenspiel der Lore einnehmen. Es ist ein Ort auf der Grenze. Der Mann im Schiff, den die Lore wahrnimmt, ist ein Glied in der Kette der Verweisungen auf den entzogenen Geliebten (wie zuvor dessen Schloß), zugleich wendet er die ins Unendliche fortführbare Kette der Verweisungen auf den Ursprung des Verweisungsspiels zurück. Denn wenn die schöne Lore ihn nicht nur als Repräsentanten des Geliebten, sondern im nächsten Schritt als den zurückgekehrten Geliebten selbst und folglich sich als die Gemeinte seiner Liebe erkennt, liest sie aus ihm nur, was sie in ihn hineingelegt hat. So schließt der Mann einen Zirkel, der der schönen Lore die rauschhafte Selbstliebe des Narziß bereithält wie den Tod in einem leeren Kreis in sich selbst als Echo eines Echos. Mit dieser Zusammenführung der Echo- und der Narzißkonstellation korrigiert Brentanos Gedicht Ovids Fassung des Mythos in der Weise einer Überbietung. Die Liebe Echos ist hier selbst Narziß-Liebe, womit sich der Kreis schließt, da die Liebe des Narziß medial gewendete Echo-Liebe ist. Es ist *ein* Akt, daß die Lore Lay den Mann im Schiff vom Signifikanten zum Signifikat ihres Zeichenspiels erhebt, in das – spiegelnde – Wasser blickt und sich zu Tode sitzrt. Wie Ovids Echo verzehrt Lore Lay sich in einer unerfüllbaren Liebe, und wie bei Ovid bleibt von ihr eine Stimme, das Lied selbst von der Lore Lay, und ein Echo-Felsen. Der von Echo gebliebene Stein trägt bei Ovid keinen Namen, Brentano gibt ihm einen, genauer: zwei. Im Gedicht wird er als „drei Ritterstein“ (429) eingeführt, was ihn als den verwandelten Körper der drei Ritter ausweist, die die Lore Lay begleitet haben und an ihrem Felsen zu Tode gekommen sind. Die hier angefügte Fußnote gibt als Namen des Felsens dann aber ‚Lore Lay‘ an. Lore Lay ist als Felsen ‚persona‘ oder umgekehrt als *persona* der Felsen, durch den das Echo hindurchtönt. In das Echo-Schicksal ist aber mit dem zweiten Namen „drei Ritterstein“ eine Schuld eingewoben.

Nicht nur die Lore Lay, auch der Mann im Schiff, den die Lore in ihr Spiel der Stellvertretungen einrückt, ist Echo, da er die von Lore Lay ausgehenden

Zeichen zurückgibt. Zugleich rückt er mit der spiegelnden Wasserfläche zusammen, in der Lore Lay ihre Liebe als eine narzißisch in sich kreisende erkennt. Sowohl die Frau als auch der Mann sind in Echo-Position, die Frau ist aber zugleich auch Narziß. Dann können auch Echos unglückliche Liebe und Narziß' Gebannt-Sein in Selbstliebe keine getrennten Vorgänge sein, ist es vielmehr Echo selbst, hier die männliche Echo-Figuration, die dem weiblichen Narziß den Spiegel entgegenhält.²⁸ Neben dem Verfahren der Überbietung kann man in dieser Konstellation, daß Echo selbst zur Spiegelfläche für Narziß' Selbstliebe wird, ein zweites Verfahren der hier praktizierten Mythenkorrektur erkennen, das man, mit Bezug auf den Fugensatz, ‚Engführung‘ nennen kann.

Wie die mythische Geschichte als Erzählung in der dargestellten Welt bei Ovid, bestimmt auch das Lore Lay-Gedicht seinen eigenen Sprechakt als eine Echo-Rede ohne ersten Sprecher. Bei Ovid geschah dies implizit, bei Brentano erfolgt es explizit, in den Schlußstrophen des Gedichts, die jede Festlegung eines Aulciflors der Rede zurücknehmen in eine Echo-Position:

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

Lore Lay
Lore Lay
Lore Lay

Alls wären es meiner drei. (429)

Wer spricht? Und was ist die Position dessen, der zuletzt ‚meiner‘ sagt und sich so als das sprechende Ich des Gedichts ausweist?²⁹ Ein Schiffer auf dem Rhein hat das Lied gesungen. Diese Aussage ist vom übergeordneten sprechenden Subjekt im Gedicht abhängig. Wenn dieses sich durch das Possessiv-

28 Die Explikation des spiegelnden Wassers als visuelles Echo findet sich erstmals in der Malerei, in Poussins Bild „Das Reich der Flora“ (gemalt 1631) – das eine Reihe mythischer Gestalten versammelt, die nach Ovids Erzählung in eine Blume verwandelt worden sind. Im Zentrum des Bildes sind Narziß und Echo platziert, Echo hält hier eine Wasserschale, worin Narziß sich fasziniert betrachtet. Das Bild wurde 1722 von August dem Starken, Kurfürst von Sachsen, erworben, war mithin in Deutschland bekannt. Es befindet sich jetzt in den staatlichen Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, in Dresden. Abbildung u. a. in: *Galerie nationales du Grand Palais*, 27 septembre 1994 – 2 janvier 1995; Nicolas Poussin 1594–1665, par Pierre Rosenberg et Louis-Antoine Prat. Paris 1994, S. 203.

29 Dieser Frage sind zuletzt nachgegangen: Bettine Menke: *Protopoioia*, Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München 2000, S. 506 ff. und: Nicola Kaminski: *Kreuz-Gänge*, Romanexperimente der deutschen Romantik. Paderborn 2001, S. 210–214. Zur Verleugnung von Autorschaft als literaturstrategisches Verfahren Brentanos: Gabriele Brandstetter: „Eines Weibes Träumen ...“, Brentanos Autorschaftsphantasen. In: Autorschaft, Genus und Genius in der Zeit um 1800, hrsg. von Ina Schabert und Barbara Schaff. München 1994, S. 213–231.

pronomen der letzten Zeile kundgibt und mithin als Ursprung der Rede erscheint, gibt es sich aber gerade als das verdreifachte Echo des Gesangs des Schiffrs zu erkennen, d. h. durch diesen begründet. Geht also vom Schiffr auf dem Rhein, der das Lied singt, die begründende Rede aus? Auch das ist zurückzunehmen; denn er ist nur das Echo des Schiffrs im Kahn, den die Lore sieht und zum Zeichen des entzogenen Geliebten macht. Dieser steht in einer Dreierreihe (Geliebter – Bischof – Schiffr), der ein Echo in den drei Rittern hat, aber der „drei Ritterstein“ hat als Echo diese Dreierreihe produziert. Das Lied des späteren Schiffrs wiederum als Echo des Schiffrs der Lore Lay ist nur Echo von deren Zeichenspiel. Ist also die Lore Subjekt der Rede? Sie lebt wiederum nur im Gesang des Schiffrs, ist Objekt von dessen Gesang. Es gibt keinen Ursprung des Redens, keine absolute Begründung, jede Rede ist nur Effekt und Echo einer anderen. Jede Position, die als begründende in Frage kommt, verschiebt sich zu einer begründeten. Entsprechend erscheint das Ich des Gedichts nur im Status des „als [obj]“ und durch Echo gespalten in drei: „Als wären es meiner drei“ (429). Zugleich hat es schon „immer“ vom Echo-felsen „geklungen“ (429), d. h. seit das Lied angehoben hat. Alles ist Echo-klang.

Das Gedicht vollzieht eine zirkuläre Selbstbegründung seines Sprechers und legt dabei frei, was die Bewegung in diesem Zirkel antreibt: narzißische Lust, Selbstliebe induziert durch Echo-Rede ohne ersten Sprecher. Das unerreichbare Du, der ‚treulose Geliebte‘, der das Verweisungsspiel in Gang bringt, erweist sich damit als der immer entzogene Ursprung der Rede. Jeder Sprechende ist Echo eines anderen. Das Ich, das sich in der letzten Zeile der Ballade als Sprecher artikuliert, hat die Ballade und sich in ihr als Echo vernommen. Was es herausliest, das Echo Lore Lay, ist ein Sich-Herauslesen aus dem Echo-Spiegel als das Gemeinte. So ist das Gedicht, dessen Ich ein Echo-Ich ist, selbst die Lore Lay. Entsprechend hat das dreifache Echo ‚Lore Lay‘ wiederum ein Echo darin, daß zuvor im Gedicht der Name ‚Lore Lay‘ drei Mal erklingt. Das Gedicht ist selbst das Zeichenspiel der Lore, von dem es spricht. Das Sprechen ist ein Gesprochen-Werden in einer Echo-Rede ohne ersten Sprecher. Der Aufweis narzißischer Liebe als deren Motor ist dabei als fundamentale Kritik solcher Art mytho-poetischer Dichtung zu fassen. Das Gedicht klagt sich hierin selbst an, es hat als Lore Lay von der Verführungskraft seiner Poesie gesprochen, von den Stellvertretungen, die es anstelle des prinzipiell entzogenen Ursprungs seiner Rede setzt und von der ranschaftlichen Selbstliebe, die die Poesie in dieser Struktur praktiziert. Zugleich ruft das Gedicht als Lore Lay nach einem Ende dieser Stellvertretungen und Selbstbespiegelungen. Es ruft, wie die Lore den Bischof, nach einem Gericht Gottes, das ein Ende machen soll, was der Autor Brentano später, in der Zeit seiner religiösen Wende, in die Worte kleiden wird, er habe „ein gewisses Grauen vor

aller Poesie, die sich selbst spiegelt und nicht Gott“³⁰. Aber wie die Lore auf ihrem Weg in die geistliche (religiöse) Sicherheit lenkt auch dieses Gedicht seinen Weg zu einer transzendenten Gründung seiner Rede ab, um sich erneut mit seiner Situierung als Echo-Rede ohne ersten Sprecher der narzißischen Lust einer sich selbst spiegelnden Poesie hinzugeben.

Brentanos Lore Lay-Gedicht stiftet in der markant umgebildeten Wiederholung der Ovid’schen Situierung mythischer Rede einen neuen Mythos, dem im *Œuvre* Brentanos verbindliche Kraft durch seinen transzendentalpoetischen Gehalt zukommt. Es klagt die – eigene – Poesie als in sich kreisende, narzißisch genährte Echo-Rede an, der vergeblich die Vision einer religiösen Fundierung poetischer Rede entgegengestellt wird. Heinrich Heine hat Brentanos Lore Lay-Mythos als Figurierung der Selbstbegründung der Poesie aufgegriffen, um ihn nicht mehr religiös, sondern historisch zu distanzieren. Brentanos Wiederholung und Überbietung des Narziß- und Echo-Mythos in einer erneut geleisteten mythischen Rede erscheint bei Heine umgebildet zu einer mythischen Geschichte. Der Mythos wird nicht mehr mythisch vergegenwärtigt, in Heines Gedicht wird statt dessen *über* den Mythos geredet.³¹ Erstaunlicherweise hat Heine den Mythos auf diesem Wege populär gemacht. Heines Lorelei-Gedicht fehlt in keinem deutschen Schullesebuch, in der Vertonung durch Slicher (1837) wurde das Lied in Deutschland gängig wie ein Volkslied.

Heine hat das Gedicht wahrscheinlich im Herbst 1823 geschrieben, im Frühjahr 1824 wurde es zum ersten Mal veröffentlicht. Nachweisbare stoffliche Vorlage sind zeitgenössische Lorelei-Dichtungen – nicht Brentanos Gedicht –, die aber alle direkt oder indirekt auf dieses zurückgehen.³² Dem Sprechenden Ich in Heines Gedicht ist der Mythos ein „Märchen aus alten

30 Nicht abgeschickter Brief an E. T. A. Hoffmann, geschrieben Jan. 1816, in: Clemens Brentano: Briefe, hrsg. von Friedrich Seebö, Nürnberg 1951, Bd. II, S. 165; ähnlich schon am 15.2.1815 in einem Brief an Wilhelm Grimm (ebd., S. 125).

31 Aus der Fülle der Interpretationen dieses Gedichts seien genannt: Heinz Politzer: Das Schweigen der Sirenen. In: DVJS 41 (1967), S. 444–467; Dieter Arendt: Heinrich Heine: „... Ein Märchen aus alten Zeiten ...“. In: Heine Jahrbuch 8 (1969), S. 3–20; Philipp F. Veit: Lore-ley and Apollongott. In: *Analecta Helvetica et Germanica. Eine Festschrift zu Ehren von Hermann Böschstein*, hrsg. von Armin Arnold u. a. Bonn 1979, S. 228–246; Siegbert Salomon Praver: Heine’s Jewish Comedy. A Study of his Portraits of Jews and Judaism. Oxford 1983; Jocelyne Kolb: Die Lorelei oder die Legende um Heine. In: Interpretationen: Gedichte von Heinrich Heine, hrsg. von Bernd Kortländer. Stuttgart 1995, S. 51–71.

32 Eine im Stil der Volkssagen gehaltene Erzählung, „Die Jungfrau auf dem Lurley“ von Aloys Schreiber (zweite Auflage, 1818 mit dem Nachtrag „Volkssagen aus den Gegenden am Rhein und am Taunus“) hat Heine im Wintersemester 1819 von der Universitätsbibliothek Bonn ausgesehen. Aufgrund bestimmter Motivanalysen kann weiter angenommen werden, daß Heine auch das Gedicht „Der Lurleyfels“ des Eichendorff-Freundes Otto Heinrich von Loeben gekannt hat (Erstveröffentlichung 1821, Text in: Gedichte der Romantik, hrsg. von Wolfgang Frühwald. Stuttgart 1984, S. 274) und möglicherweise auch Eichendorffs Gedicht „Waldgespräch“, erstmals veröffentlicht im Roman „Ahnung und Gegenwart“ (1815).

Zeiten“³³, zugleich ist er allerdings von bedrängender Gegenwart. So stellt sich die Frage, woraus das sprechende Ich die Distanz zu seinem Gegenstand gewinnt, die es zumindest in der ersten und letzten Strophe zeigt.

Das Gedicht setzt mit einem Echo ein, allerdings einem, das nicht die ‚letzten Worte‘ eines Rufers, vielmehr dessen erste wiederholt. Der erste Vers in Heines Gedicht zitiert fast wörtlich den Vers, mit dem Shakespeares Drama *The Merchant of Venice* anhebt: „In sooth I know not why I am so sad“,³⁴ in der Übersetzung von A. W. Schlegel: „Fürwahr ich weiß nicht, was mich traurig macht“.³⁵ Dieser Satz wird von Antonio gesprochen, in Vorahnung, daß sich ihm entziehen wird, was er liebt, und so wird er am Ende des Dramas auch am Rande stehen, ausgeschlossen vom Glück dessen, den er liebt, dessen Glück er mit der Bereitschaft zum Selbstopfer ermöglicht hat. Aber der Melancholiker Antonio ist auch der Judenhasser. Nach einer im wörtlichen Sinn bis auf des Messers Schneide geführten Auseinandersetzung mit dem Juden Shylock, in deren Verlauf dieser versucht hat, an Antonio die ‚Beschneidung des Herzens‘ (vgl. 5 Moses 10, 16), die die Christen paulinisch ins Metaphorische verschoben haben (vgl. Paulus, Römer 2, 29), körperlich real, mithin tödlich, zu vollziehen, ihn so zum Juden zu machen, wird Antonio zuletzt den Juden zur Taufe zwingen, ihn damit dem christlich übertragenen Verständnis von Gottes Wort über die ‚Beschneidung des Herzens‘ unterwerfen.³⁶ Das Ich in Heines Gedicht spricht die Worte Antonios, des christlichen Siegers, zugleich des Judenhassers, der den Juden, der sich gegen die jahrtausendelange Unterdrückung seines Volkes aufbäumt, erneut in den Staub treten wird. Mit dem ersten Vers des Gedichts bezeugt das lyrische Ich derart eine Herkunft aus der Erfahrung einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Christen und Juden.³⁷ In diesem Horizont gewinnt das Ich eine Basis nicht nur für eine historische, sondern auch und grundlegender für eine kulturelle Distanznahme

33 Heines Gedicht wird zitiert nach: Heinrich Heine: *Sämtliche Schriften* in 12 Bänden, hrsg. von Klaus Briegleb, Frankfurt am Main 1981, Bd. 1, S. 107 (zweites Gedicht des Kapitels „Die Heinkelner“ aus dem „Buch der Lieder“).

34 William Shakespeare: *The Merchant of Venice*, ed. by John Russel Brown (The Arden Edition of the works of William Shakespeare), London 2000, S. 4.

35 William Shakespeare: *Sämtliche Dramen*, Bd. I: Komödien, München 1967, S. 597.

36 Hierzu ausführlicher: Verf.: *Beschneidung des Herzens: Shylock – Abgrund und Transzendenz des Theaters*. In: Verf.: *Beschneidung des Herzens: Konstellationen deutsch-jüdischer Literatur*, München 2004, S. 31–48; Dietrich Schwanitz: *Das Shylock-Syndrom oder die Dramaturgie der Barbarei*, Frankfurt am Main 1997.

37 Heine war, wie allerdings spätere Zeugnisse belegen, das Stück sehr vertraut. Vgl. z. B. seinen Bericht von einer Aufführung des Stücks in London: „Als ich dieses Stück in Drury Lane auführen sah, stand hinter mir, in der Loge, eine schöne Britin, welche am Ende des vierten Aktes heftig weinte und mehrmals ausrief: The poor man is wronged! [...] Es war ein Gesicht vom edelsten griechischen Schnitt, und die Augen waren groß und schwarz. Ich habe sie nie vergessen können, diese großen und schwarzen Augen, welche um Shylock geweiht haben!“ („Shakespeares Mädchen und Frauen“, geschrieben 1838. In: Heine *Sämtliche Schriften* 6 [1981], S. 251 [wie Anm. 33])

zum romantischen Mythos der Lorelei, den Brentano als ein Amalgam antiker und christlicher Tradition entworfen hat. Das sprechende Ich des Gedichts zeigt allerdings nicht nur Distanz zum Lorelei-Mythos, sondern ebenso Teilhabe. Es gibt eine Vision der mythischen Figur, wobei das Hier und Jetzt des sprechenden Ich, das sich erinnert, und das Präsens, in dem das Erinnerung gegeben wird, nicht scharf zu trennen sind. So gleitet der Sprecher in die Figur des Schiffers hinüber, seine Melancholie ist ein Echo von dessen „Weh“ und umgekehrt. Wird das sprechende Ich aber zum Schiffer, strahlt dessen Geschick auch auf das Ich zurück. Die verschlingenden Wellen gehören dann nicht nur der Vergangenheit an, einen Untergang bezeichnend, der geschehen ist, sondern auch den zukünftigen des sprechenden Ich.

Das sprechende Ich gleitet zwischen Erzählen des Mythos und Anwesenheit in diesem, mithin zwischen Subjekt- und Objektstatus. Entsprechend erscheint es in seinem Gestaltungsvermögen eingeschränkt. Brentanos Lore Lay hat gesprochen. Das sprechende Ich in Heines Gedicht berichtet, daß die Lorelei singe, aber wir hören ihr Lied nicht, es wird nur beschrieben: „Das hat eine wundersame, / Gewaltige Melodei!“. Das altertümelnde ‚Melodei‘ ist raffiniert gesetzt. Es evoziert einen Volkslied-Fon, womit die Beschreibung ambivalent wird. Sie kann von einem Volkslied über die Lorelei handeln oder versuchen, den Gesang der Lorelei volksliedhaft erfahrbar zu machen: erneut ein Gleiten zwischen Beschreibung und Beschriebenen. Das auffällige Wort ‚Melodei‘ giert nach dem Reimwort ‚Lorelei‘, aber dieses wird verweigert, wie die Nennung des Namens – nicht in Reinstellung – bis zur letzten Zeile hinausgezögert wird. Das Singen der Lore (ihre ‚Melodei‘) und ihr Wesen, insofern ihr Name dieses bezeichnet, antworten einander nicht. Derart inszeniert das Gedicht einen Bruch in der Figur Lorelei, der aber auch ein Bruch im sprechenden Ich sein kann, dem die Distanz mangelt, um das Wesen der Lorelei zu fassen. Berichtet wird weiter die Gebärde, zu der die Lorelei ihr Lied singt, eine Anhäufung von Klischees, die die Figur distanzieren oder die Trauer des sprechenden Ich denunzieren: Im Abendsonnenschein kämmt sich die schönste Jungfrau ihr goldenes Haar mit goldenem Kamm. Weiter wird die Wirkung des Gesangs beschrieben. Er überwältigt den Schiffer und in dem Maße auch das sprechende Ich, in dem dieses in jenen hinübergeglitten ist. Das Singen der Lorelei und dessen Wirkung zeigen an, daß die mythische Figuraton gegenüber Brentano markant geändert ist. Im Vordergrund, gewissermaßen im grellen Licht der erzählten Geschichte, steht jetzt Lorelei als Sirene, was Brentanos Ballade mit der Bemerkung nur andeutet, daß die Lore Lay viele Männer zuschanden gebracht habe. Die Echo- und die Narzißkomponente der Lore Lay wiederum, die bei Brentano im Vordergrund stehen, sind jetzt zurückgenommen oder mittelbar, d. h. strukturell geworden, insofern das Gedicht Echo anderer Lorelei-Gedichte ist und in sich viele Echoeffekte aufbaut.

Die Stilisierung der Lorelei zur Sirene – eine Vorstellung, die bei Ovid gar nicht, bei Brentano nur indirekt angelegt ist – rückt den Schiffer im Kahn, auf den die Lorelei sich bezieht, stärker in den Blick. Brentanos Lore Lay-Gedicht hat ihn zuletzt einfach ‚vergessen‘. Wird er „zuschanden“ wie die anderen Männer im Umkreis der Lore oder muß er „verderben“ wie die drei Ritter, die zum Echo-Felsen werden? Seine Leistung war, die Reihe der Stellvertretungen und d. h. das Zeichenspiel der Lore weiterzuführen, zugleich als Echo auf die Lore zurückzubiegen, sie herauslesen zu lassen, was sie in ihn hineingelesen hat. Nach dem Tod der Lore verschwindet er aus dem Text zugunsten des ‚Schiffers auf dem Rhein‘, der das Lied über die Lore Lay singt. Wird Lorelei als Sirene herausgestellt, ist der Schiffer im Kahn selbstverständlich mit Odysseus' gegluckter Vorbeifahrt am Felsen der Sirene zu vergleichen. Homers Sirenen betören durch die Süße ihres Gesangs und durch ihr Versprechen, ‚alles‘ zu sagen, das sie ‚wissen, wieviel nur geschehen mag auf der an Nahrunge reichen Erde‘³⁸, mithin durch eine Einheit von Präsenz des erotischen Körpers im Gesang und unendlichem Geist. Dem setzt Odysseus die Dialektik einer in sich vermittelten Totalität entgegen: Freiheit, d. h. Unendlichkeit, insofern es ihm freigestellt ist, sich den Sirenen zu öffnen oder sich gegen sie zu verschließen, und Beschränkung, d. h. Endlichkeit, die Selbstfesselung. Dieses Verfahren erlaubt ihm, aus dem Mythos herauszutreten, allerdings um den Preis der Selbstunterdrückung.³⁹ Heines ‚Schiffer im kleinen Schiffe‘ gelangt nicht an der Sirene vorbei. Er ist ein Romantiker, läßt sich von dem aus dem Unendlichen kommenden Gesang ergreifen und ebenso das sprechende Ich, das metonymisch die Unendlichkeit des Gesangs der Sirenen auf die Kunde von diesem überträgt. Wovon das Ich berichtet, ist ein Märchen, also einer Welt zugehörig, in der, analog dem Mythos, das Prinzip der Trennung und Unterscheidung, das Endlichkeit begründet, aufgehoben ist. So führt das Märchen das Versprechen einer Welt mit sich, in der das Getrennte wieder zusammengeführt werden kann, was es zum Ideal romantischer Poesie erhebt als Vergegenwärtigung einer ‚Totalität unendlicher Fülle‘.⁴⁰ Dieses romantische ‚Unendliche‘ kann nur als entzogenes berufen werden; denn jede Gestaltung setzt Unterscheidung voraus. Auch das Märchen kann hierauf nur verweisen.

Der Schiffer im Kahn und das sprechende Ich in Heines Gedicht lassen sich vom Sirenen Gesang des romantischen Unendlichen ergreifen. Der Schiffer gibt sich ihm ganz hin, was seinen Tod bedeutet, das sprechende Ich öffnet

38 Homer: Die Odyssee. Deutsch von Wolfgang Schadewaldt. Zürich/Stuttgart 1966, S. 214 (XII. Gesang).

39 So die Interpretation der Szene als Leitidee der ‚Dialektik der Aufklärung‘ in: Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main 1969, insbes. Kap.: ‚Odysseus oder Mythos und Aufklärung‘.

40 Vgl. Novalis: „Das Märchen ist gleichsam der Canon der Poesie – alles Poesische muß märchenhaft sein.“ (Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Richard Samuel, Darmstadt 1968, Bd. 3, S. 449)

sich ihm zum einen in seiner Trauer, zum anderen in seinem Fahren-lassen des Prinzips der Unterscheidung, d. i. in seinem Oszillieren zwischen sprechendem Subjekt und Objekt des Sprechens, ebenso zwischen distanziertem Betrachten und Anwesenheit in der Vision und als Konsequenz in einer stetigen Selbstzurücknahme. ‚Ich‘ ist das erste Wort des Gedichts, aber dieses Ich tritt nur auf, um zu sagen, daß es ‚nicht weiß‘, daß es nicht deuten kann. Daraufhin bezeugt es sich als ohnmächtig: Den Gesang der Sirene kann es nicht berufen, sondern nur darüber reden, es kann die Sirene nicht hören, sondern nur sehen lassen (und dies nur in Klischeebildern). Mit dem ‚ich glaube‘ der Schlussstrophe betont es noch einmal sein Nicht-Wissen. Was aber leistet das sprechende Ich? Es setzt zum einen die Stellvertretungen fort, wie dies schon dem ‚Schiffer im Kahn‘ und dem singenden ‚Schiffer auf dem Rhein‘ in Brentanos Gedicht aufgegeben war. Die Narziß-Echo-Figuration wird jetzt weitergespiegelt, d. h. neu gebrochen in einer Sirenen-Figuration. Zum andern bestätigt das sprechende Ich mit den vielfältigen strukturellen und inhaltlichen Echo-Effekten des Gedichts sowie mit seinem Gleiten zwischen Subjekt und Objekt der Rede die sich selbst spiegelnde Rede der Lorelei, in der Brentanos Gedicht das Wesen romantischer Poesie dargestellt und performativ verwirklicht hat. So hat das sprechende Ich in Heines Gedicht eben die Position im Hinblick auf den romantischen Mythos der Lorelei inne, die dem ‚Schiffer im Kahn‘ für die Echo-Rede der Lore Lay zuzuerkennen war, d. i. Spiegel zu sein, der diese Rede resp. diesen Mythos auf sich selbst – zu narzißischem Selbstgenuß – zurückspiegelt. Derart holt Heines Gedicht ins Bewußtsein zurück, was in Brentanos Gedicht dem Vergessen anheingeegeben wird, d. i. eben diese Spiegelposition als Bedingung der Möglichkeit sowohl der in sich selbst kreisenden Echo-Rede als auch des Lorelei-Mythos als Ganzen. Aber Heines Gedicht leistet dies um den Preis eines neuen ‚Vergessens‘, das es jedoch immerhin ex negativo durch zwei Signale eben noch kenntlich macht. ‚Vergessen‘ wird im Fortgang von Heines Gedicht, nachdem dessen erste Zeile dies doch markiert hatte, die Sprechposition der Distanz. An deren Stelle trat ein Oszillieren des sprechenden Ich zwischen Subjekt und Objekt der romantischen Vision, ebenso zwischen Außen- und Innenperspektive, zwischen berichteter Verführung und Verführung-sein (wobei als Verführer dann nur die Musik der eigenen Rede in Betracht kommt). Diese Sprechposition der Distanz wird, wie erläutert, durch das Shakespeare-Zitat markiert, das die Rede des Ich aus einer Welt gnadenloser Konfrontation zwischen Christen und Juden anheben läßt, von dort auf den romantisch-christlichen Mythos der Lorelei zu sprechen kommt, d. h. nachdem dieser einem dezidierten Judenhasser zugeordnet worden ist. Nach dieser Exposition gleitet das sprechende Ich in den Mythos hinein, wird es in dessen Welt zum Echo, das dem romantisch-christlichen Mythos den Spiegel entgegenhält für einen Selbstgenuß, der den Spiegelträger vergift. Letzteres scheint dem sprechenden Ich problematisch, da es eindringlich ver-

gegenwärtig, daß die hier vorgestellte Sirene, ganz gegen den homerischen Mythos, nur mit sich selbst beschäftigt ist.

Die Sprechposition der Distanz wird noch durch ein zweites Signal angezeigt, das allerdings nur indirekt gegeben ist, dessen Status mithin problematisch bleibt. Die Rede, die die Lorelei beruft, ist auch als Schweigen über anderes aufzufassen, d. h. als ‚beredtes Schweigen‘. Brentanos Gedicht hat die Lorelei topographisch falsch, aber poetisch wirkungsvoll mit Bacharach verbunden. Historisch wahr, ohne daß dies aber bis zu Heines Zeit poetisch gestaltet worden wäre, ruft der Ort Bacharach einen anderen Mythos auf, mit dem Heine im Jahre 1823, in dem auch das Lorelei-Gedicht entstanden ist, im Zuge seiner Beschäftigung mit der Geschichte der Juden in Deutschland bekannt geworden ist. Es ist ein anderes ‚Märchen aus alten Zeiten‘, der angebliche jüdische Ritualmord am Knaben Werner im 13. Jahrhundert, der den Vorwand gab zu einem Pogrom. In Bacharach wurde der Knabe Werner als Heiliger verehrt. Mit der Erinnerung an diese Geschichte aber und deren Wiederholung an einem Pessachfest 200 Jahre später in Bacharach (so Heines Schreibung des Ortsnamens) setzt die Erzählung *Der Rabbi von Bacharach* ein, deren erster Teil, wie Heines Lorelei-Gedicht, romantisch-poetische Welt und konkrete (hier: jüdische) Lebenssituation verbindet.⁴¹ Da der Autor Heine in der Zeit der Abfassung des Lorelei-Gedichts diese Geschichte schon kennt und da er mit dem Shakespeare-Zitat zu Beginn auf die Erfahrung unversöhnlicher Konfrontation von Christen und Juden als Ausgangssituation des sprechenden Ich verweist, kann das Schweigen über die ‚andere‘ Bacharach-Geschichte im Lorelei-Gedicht als ‚beredt‘ gedeutet werden. Die Hinwendung zum Lorelei-Mythos, die das Gedicht leistet, sein Oszillieren zwischen Distanz und Teilhabe, seine Leistung als Echo-Spiegel für den Selbstgenuß der in diesem Mythos inkarnierten christlichen, deutschen, romantischen Kultur, setzt, so die ‚Aussage‘ dieses beredten Schweigens, das Nicht-Sprechen über den ‚anderen‘ Bacharach-Mythos voraus. Hört man dieses beredte Schweigen, beginnt auch die Melancholie des sprechenden Ich zu gleiten. Sie betrifft dann nicht nur – analog der Erfahrung von Shakespeares Antonio – das Wissen um den unabwendbaren Entzug des Geliebten (hier der romantischen Poesie, inkarniert im Lorelei-Mythos), sondern auch ein Wissen um die Selbstverleugnung als der Preis, den süßen Gesang der deutschen romantischen Poesie weitergeben zu können.⁴² Das Ende dieser Selbstverleugnung stellt das

41 Eine Verbindung des Loreley-Gedichts mit der Erzählung „Der Rabbi von Bacharach“ stellen

her Jost Hermand: Ahasvers Rheinfahrt. Heines „Loreley“. In: Ders.: Mehr als ein Libera-
ler.

Über Heinrich Heine. Frankfurt am Main 1992, S. 29-36; Peter Horst Neumann: „Judas
Wüstenlieder sind unsere deutschen Volksesänge“. Über das Lorelei-Gedicht und Heines
Selbstverständnis als Deutscher und Jude. In: Merkur 42 (1988), S. 199-209.

42 Der Selbstentwurf des sprechenden Ichs des Gedichts in der Position, die Zeichenspiele der
romantischen Poesie fortzuführen und ihr zugleich als Echo zurückzuspiegeln, so daß sie sich
narzißlich selbst darin genießen kann, ist selbstverständlich auch als Selbstbefragung des

Gedicht schon vor, d. i. an dem Felsenriff zu zerschellen, das das sprechende Ich als Echo-Felsen der romantischen Poesie selbst ist.

Heine hat den Lorelei-Mythos als Inbegriff romantischer Poesie populär gemacht, indem er durch die Selbstverleugnung des sprechenden Ich den Kreis des in diesem Mythos sich vollziehenden narzißlichen Selbstgenusses der deutschen christlichen romantischen Poesie geschlossen hat, wobei verhalten angedeutet wird, daß dieser Selbstgenuß auf dem Selbst-Opfer des Anderen aufbaut, dessen, der diesem Kreis nicht zugehört. Hatte Ovid zur Stauierung der mythischen Rede der *Metamorphosen* eine vielleicht nur fiktive Selbstverleugnung des Dichters – als eines im Exil lebendig Begrabenen – vorgenommen, so vollendet sich die auf Ovids Verfahren gegründete Stiftung eines neuen Mythos 1800 Jahre später darin, daß diese Selbstverleugnung real wird.

Autors Heine über seine Stellung als Jude zur deutschen Kultur zu lesen. Die Zeit, in der
Heine am Gedichtzyklus „Die Heimkehr“ schreibt, ist auch eine Zeit intensiven Fragens nach
dem eigenen Judentum, das mit der Taufe 1825 keineswegs beendet war. Die Forschungsli-
teratur zum Thema ‚Heine und das Judentum‘ ist kaum noch zu überblicken. Als neuere pro-
duktive Auseinandersetzung mit diesem Thema, die den einen Referenztext des Loreley-
Gedichts, die Erzählung „Der Rabbi von Bacharach“, ins Zentrum stellt, sei genannt: Klaus
Brügge: Bei den Wassern Babels. Heinrich Heine. Jüdischer Schriftsteller in der Moderne.
München 1997.