

CORNELIA ILBRIG

»Stamm und Buch und Blatt«

Clemens Brentanos Zueignungs- und Stammbuchgedichte

Für Bernd Kortländer zum 65. Geburtstag

In Brentanos umfangreichem lyrischen Werk wird ein Genre nur zu leicht übersehen: das Widmungsgedicht, dessen Bandbreite von auf einzelne Adressaten bezogenen Stammbuchgedichten über persönlich gewidmete Freundschaftsgedichte und Gelegenheitsverse bis hin zu Zueignungsgedichten reicht. Aber gerade in den letztgenannten Texten thematisiert der Autor das Verhältnis von Kunst und Leben, von Ästhetik einerseits und Politik, Religion und/oder Gesellschaft andererseits. Pointiert gesagt: In den Zueignungsgedichten lassen sich Problemfelder erkennen, die für die Romantik als zentral gelten können und ihre Aktualität auch während der verschiedenen Phasen dieser Bewegung beibehalten. Sie dienen somit nicht allein der (Selbst-)Darstellung des Autors und seines Werks, sondern auch der ästhetischen Selbstverortung, mit der Brentano seine Position als Dichter in der Gesellschaft bestimmt.¹

Zueignungsgedichte haben eine lange Tradition. Von der Antike² bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts waren Widmungen in der Regel Dankes-
texte für Mäzene. Mit der zunehmenden Autonomie von Dichtung geht im 18. Jahrhundert auch eine zunehmend individuelle Ausrichtung der Widmungsdichtung einher, die es schwierig macht, Kategorien für die Unterscheidung zwischen Widmungsdichtung einerseits und gewidme-

1 Vgl. Michael Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel. Historisch-kritische Edition der bislang ungedruckten Gedichte mit Erläuterungen. Frankfurt am Main u. a. 1993 (= Europäische Hochschulschriften I/1370), S. 293.

2 Iris Denneler, Art. Widmungsgedicht, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 2. Auflage, Bd. 4, hrsg. von Klaus Kanzog und Achim Masser, Berlin und New York 1984, S. 871–885. Denneler erwähnt für die Antike Dedikationen von Horaz, Vergil und Ovid (S. 872).

ten Freundschafts- und Gelegenheitsgedichten andererseits zu finden. Die Auswahl der Widmungs- bzw. Zueignungsgedichte im vorliegenden Beitrag beschränkt sich hier auf jene Texte, die einen Adressatenbezug haben und vom Bezugstext deutlich abgegrenzt sind.³

Einen zweiten Schwerpunkt des vorliegenden Beitrags bilden die Stammbuchgedichte Brentanos. Die Blütezeit dieser Gattung war das 18. Jahrhundert, das Jahrhundert der »Freundschaft und Geselligkeit«:⁴ »Das Stammbuch eignete sich für die Einbettung in diesen spezifischen Freundschafts- und Geselligkeitsdiskurs wie wohl kaum ein anderes Medium der Alltagskultur.«⁵ Wichtige Themen in Stammbüchern waren Freundschaft, Liebe, Erinnerung, Abschied, Wiedersehen, Empfindsamkeit und Harmonie.⁶ Weiterhin kommen Wertvorstellungen bzw. Wertediskussionen der Aufklärungszeit in Stammbuchtexten zum Ausdruck, so z. B. Glück, Tugend, Altruismus, gutes Handeln, Klugheit, Erkenntnisdrang, Aussagen über den Menschen als passives und aktives Wesen, Frömmigkeit und Religiosität, bürgerliche Werte sowie immaterielle Güter.⁷ In den Stammbuchgedichten ist damit eine Form von Öffentlichkeit, eine Art kulturelles Gedächtnis, präsent: der in der Empfindsamkeit verwurzelte Freundschaftskult⁸ und die kollektiven Werthaltungen der Aufklärung.⁹ Damit gibt das Stammbuchgedicht nicht selten Allgemeinplätzen Raum, die zur Bestätigung gemeinsamer Werte aufgerufen werden.¹⁰ Brentano nun scheint das Stammbuchgedicht als Medium freundschaftlicher Empfindungen geradezu abzulehnen. So kritisiert er sie in der Philister-Satire als philiströse Modeerscheinung: »drum lieben sie [die Philister] den herrlichen *Schiller* vorzüglich, weil

3 Vgl. ebd., S. 874.

4 Wolfgang Adam, Freundschaft und Geselligkeit im 18. Jahrhundert, in: Der Freundschaftstempel im Gleimhaus zu Halberstadt. Porträts des 18. Jahrhunderts. Bestandskatalog, hrsg. vom Gleimhaus Halberstadt, Leipzig 2000, S. 9–34.

5 Katrin Henzel, Das Stammbuch im Kontext der Sächsischen Aufklärung. Eine literaturwissenschaftliche Analyse von Leipziger Stammbucheinträgen (1760–1804), Diss. Leipzig, besonders S. 11. Ich danke Katrin Henzel dafür, dass sie mir ihre reichhaltige, derzeit noch unveröffentlichte Studie zur Verfügung stellte.

6 Ebd., S. 265–275.

7 Ebd., S. 276–308.

8 Ebd., S. 10 f.

9 Ebd., S. 263.

10 Ebd., S. 262–314.

sie seine sentenziöse reflektierende Diktion in lauter Stammbuchstückchen zerknicken und verschlingen können.«¹¹ Und in einem Brief an Böhmer vom 3. Juli 1826 heißt es: »Sagen Sie Thomas und Frau Willemmer meine Grüße, wenn mir Etwas einfällt, schreibe ichs auf die Stammbuchblätter – Bis jetzt fällt mir nichts dabei ein, als Stamm und Buch und Blatt.«¹² Brentano bringt durch die Zerlegung des Wortes in seine Einzelbestandteile seine Ratlosigkeit darüber zum Ausdruck, was ein geeigneter Gegenstand für einen solchen Text sein könnte. Aus diesem Mangel an seines Erachtens geeigneten Stoffen heraus thematisiert er dann in den späten Stammbuchgedichten die Schreibsituation bzw. -motivation. Dadurch werden diese Texte bei Brentano zu einem sehr ergiebigen Genre für die Frage nach poetologischen Aussagen in adressatenbezogenen Gedichten.

Gemeinsam ist den Zueignungs- und Stammbuchgedichten der Adressatenbezug. Ein offensichtlicher Unterschied zwischen Zueignungs- und Stammbuchgedichten besteht hinsichtlich ihres jeweiligen Grades an Öffentlichkeit und Privatheit. Das Zueignungsgedicht in Bücherwidmungen hat einerseits den Status vollständiger Öffentlichkeit, andererseits richtet es sich nur an ein oder zwei Personen, die dann unter Umständen die ›Botschaft‹ des für sie sehr persönlichen Gedichts auch anders verstehen als die übrigen Leser.¹³

11 Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Begründet von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Ulrike Landfester, Christoph Perels, Hartwig Schultz, Stuttgart u. a. 1975 ff. (im Folgenden: FBA), hier: Bd. 21,1: *Prosa VI,1: Satiren und kleine Prosa*, hrsg. von Maximilian Bergengruen, Wolfgang Bunzel, Renate Moering, Stefan Nienhaus, Christina Sauer und Hartwig Schultz (im Druck), S. 169f.

12 FBA, Bd. 35: *Briefe VII. 1824–1829*, hrsg. von Sabine Oering, 2012, S. 252.

13 Vgl. dazu Denneler, *Art. Widmungsgedicht (Anm. 2)*, S. 873, § 5. Die Frage der Zugänglichkeit literarischer und philosophischer Texte für ein breiteres Publikum oder nur einen inneren Kreis von ›Eingeweihten‹ ist in der Romantik zentral. Friedrich Schlegel diskutiert dieses Problem in verschiedenen Texten, u. a. in den ›Ideen‹ des ›Athenäum‹ (Nr. 95), wo er die Bibel als absolutes Buch beschreibt, das sowohl esoterisch als auch exoterisch kommuniziert, weil es für alle Leser mit unterschiedlichem (Bildungs-)Hintergrund auf unterschiedlichen Ebenen verständlich ist; *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (im Folgenden: KFSA), Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I*, hrsg. von Hans Eichner, Paderborn 1976, S. 265. Vgl. weiterhin Schlegels Kritik am esoterischen Sprachgebrauch bei der Vermitt-

Stammbuchgedichte hingegen gelten allein dem Besitzer des entsprechenden Büchleins. Da die Stammbücher von Hand zu Hand gereicht werden und so die Gedichte auch anderen Stammbucheinträgern zugänglich sind, könnte von einer beschränkten Öffentlichkeit, bestehend vorwiegend aus dem Kreis der Stammbuchautoren, gesprochen werden. Unter Umständen ist dann die Leserschaft der Stammbücher sogar größer als die der literarischen Werke.¹⁴ Dennoch sind Stammbuchgedichte nicht zur Publikation bestimmt und daher auch nicht der Ort, an dem Brentano seine Position als Dichter in der Gesellschaft bestimmt.

Der vorliegende Beitrag zu Brentanos Zueignungs- und Stammbuchgedichten orientiert sich an der Werkchronologie. Die zentrale Fragestellung richtet sich auf die poetologischen Aussagen des Autors, sein künstlerisches Selbstverständnis sowie die Bestimmung seiner Rolle als Dichter in der Gesellschaft.¹⁵

lung antiker Sagenstoffe und Mythen in ›Über das Studium der Griechischen Poesie‹; KFSa, Bd. 1, Studien des klassischen Altertums, hrsg. von Ernst Behler, 1979, S. 217–367, hier: S. 348.

- 14 Nur in seltenen Fällen – bei Veröffentlichung des Stammbuchs oder Veröffentlichung in Werkausgaben des Autors – sind Stammbücher der Öffentlichkeit zugänglich. So erschien beispielsweise das Stammbuch der Ausdruckstänzerin Henriette Hendel-Schütz, der Brentano das Gedicht »Wie Aphrodite einst ...« widmete, 1815 als »Blumenlese aus dem Taschenbuche der deutschen mimischen Künstlerin, Frauen Henriette Hendel-Schütz gebornen Schüller«; vgl. Michael Grus, »Wie Aphrodite einst ...«, in: *Lieb und Leid im leichten Leben. Clemens Brentano, 30 Gedichte – 30 Interpretationen. Festgabe für Hartwig Schulz*, hrsg. von Sabine Gruber und Christina Sauer, Berlin 2006, S. 124–136. Goethe fasste seine Stammbuchgedichte zwar in seinen Lyrikbänden zu einer eigenständigen Gruppe zusammen, doch erschienen viele von ihnen im dritten und vierten Band der Ausgabe letzter Hand (Stuttgart und Tübingen 1828) in der Rubrik »Inschriften, Denk- und Sendebblätter«, ebenfalls jedoch beispielsweise in »Lyrisches«, »Gott und die Welt«, »Epigrammatisch«, »Zahme Xenien«, was von einer gewissen Wertschätzung der Gattung zeugt; vgl. Hendrik Birus, »Ich möchte nicht gern vergessen sein«. Goethes Stammbuchverse, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur, in Verbindung mit Wolfgang Frühwald* hrsg. von Dietmar Peil, Michael Schilling und Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 487–515, hier: S. 509.
- 15 Frühwald spricht von einer »Zweiteilung« von Brentanos spätem Werk »in einen öffentlichen und einen geheimen, privaten Teil«; Wolfgang Frühwald, *Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815–1842). Romantik im Zeitalter der Metternich'schen Restauration*, Tübingen 1977 (= *Hermaea*, N.F. 37), S. 95. Vgl. auch Konrad Feilchenfeldt und Wolfgang Frühwald, *Clemens Brentano: Briefe und Gedichte an Emilie Linder*, in: *Jahrb. FDH* 1976, S. 217–315, hier besonders S. 226. Frühwald

I. Ein früher Stammbucheintrag Brentanos

»Stolz sei wer Mensch sich fühlet ...« ist der früheste Stammbucheintrag, der von Brentano überliefert ist. Wie Sabine Gruber festgestellt hat,¹⁶ entstammen die beiden Strophen der fünfstrophigen Ode ›Menschenadel‹ aus den im Jahr 1791 veröffentlichten ›Gedichten eines Franken am Rheinstrom‹, deren Verfasser der Straßburger Dichter August Wilhelm Lamey (1772–1861) ist. Die beiden Strophen Brentanos geben mit wenigen Abweichungen die jeweils erste und fünfte Strophe dieses Gedichts wieder; Brentano verändert in der letzten Strophe lediglich die grammatische Person, so dass das Gedicht als Stammbucheintrag mit Adressatenbezug fungieren kann. Aus den Versen: »Ich bin ein Mensch! und hebe zum Himmel stolz / Mein Haupt ...« wird »Du bist ein Mensch; drum hebe zum Himmel stolz / Dein Haupt ...«.¹⁷

nennt als Gründe für diese Aufspaltung die »in den Jahren der Restauration rapide abnehmende Resonanz romantischer Produktion«, daneben aber auch die »zunehmende subjektivere Gestaltungsintention«, die »potenzierte Isolation« und die »fast privatistische Gestaltung« von Brentanos Gedichten (Das Spätwerk Clemens Brentanos, a.a.O., S. 75). Schon in den frühen Texten erweist sich die Autorschaftsproblematik als dringlich. Sie findet ihren Niederschlag in der Hybridität der Texte Brentanos ganz im Sinne der frühromantischen Poetik – sowohl »hinsichtlich ihrer Offenheit und ihrer Durchlässigkeit gegenüber anderen Texten, als auch hinsichtlich [...] der Autorschaft« (FBA, Bd. 5,1: Gedichtbearbeitungen I. Unter Mitarbeit von Silke Weber hrsg. von Sabine Gruber, 2011, S. 222). Zur Verwischung der »Grenzen individueller Autorschaft« und Anonymisierung sowie Pseudonomysierung vgl. ebd., S. 234f.; weiterhin Gabriele Brandstetter, Erotik und Religiosität. Eine Studie zur Lyrik Clemens Brentanos, München 1984 (= Münchner Germanistische Beiträge 33), S. 21–24 und Frühwald, Das Spätwerk Clemens Brentanos, a.a.O., S. 88–93.

16 Noch bis in die jüngste Zeit wurde angenommen, es handle sich bei diesem Text um ein Gedicht Brentanos (vgl. FBA, Bd. 1: Gedichte 1784–1801. Unter Mitarbeit von Michael Grus hrsg. von Bernhard Gajek, 2007, S. 20f.). Sabine Gruber sei für ihre Information und für die Erlaubnis, darauf bereits vor Veröffentlichung ihres eigenen Beitrags hinzuweisen, herzlich gedankt.

17 August Wilhelm Lamey, Gedichte eines Franken am Rheinstrom, Strasburg, bei Amand König, 1791, S. 118. Brentanos Stammbucheintrag wurde mit einem Faksimile der nicht überlieferten Handschrift erstmals veröffentlicht von Johannes Schürmann, Ein Studentenstammbuch vor 130 Jahren, in: Die Gartenlaube, Nr. 40 vom 4. Oktober 1928, S. 843. Vgl. Hans-Wolf Jäger, Art. August Wilhelm Lamey,

Die beiden Strophen finden sich im Stammbuch eines unbekannteren Kommilitonen. Der Stammbucheintrag ist unterschrieben »Halle den 22 Jenner 1798«, Brentano studierte zu dieser Zeit in Halle. Der Nachsatz des Gedichts »Es leben alle gute Menschen, Christen, Heiden, Juden und Constantisten« lässt vermuten, dass der Adressat dem 1777 in Halle gegründeten Studentenorden »Constantia« angehörte;¹⁸ Brentano stand dem Orden wohl zumindest nahe, es ist nicht auszuschließen, dass auch er selbst Mitglied war.¹⁹

Mit der Wahl dieser beiden Strophen aus einem Band, dessen Titel ›Gedichte eines Franken‹ die Begeisterung für das revolutionäre Frankreich programmatisch ausdrückt, folgt Brentano einer zeitgenössischen Mode.²⁰ Die klassizistische Formensprache alkäischer Oden ist in Stammbuchgedichten dieser Zeit nicht ungewöhnlich.²¹ Im Stammbuch von Friedrich von Matthisson, das hier mit insgesamt 336 Einträgen von 281 Inskribenten – darunter auch Klopstock, Goethe, Schiller, Herder und Wieland – als besonders umfangreiche Quelle gelten kann, werden in vielen Einträgen Oden von Klopstock oder Matthisson selbst zitiert. Sogar Goethe wählt für seine – allerdings der eigenen Feder entstammenden – Stammbuchgedichte der ersten drei Weimarer Jahrzehnte

in: Neue Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 13, Berlin 1982, S. 445.

18 Vgl. FBA, Bd. 1, S. 226 f. und Bernhard Gajek, *Homo poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano*, Frankfurt am Main 1971 (= Goethezeit, Bd. 3), S. 72 f.

19 Vgl. Brentano Chronik. Daten zu Leben und Werk, zusammengestellt von Konrad Feilchenfeldt, München und Wien 1978, S. 19 f., weiterhin FBA, Bd. 1, S. 227.

20 Vgl. Adolf Beck, *Aus der Umwelt des jungen Hölderlin. Stamm- und Tagebucheinträge*, in: Hölderlin-Jahrbuch 1947, S. 18–46.

21 Das Stammbuch Friedrich von Matthissons. In Zusammenarbeit mit Bonstettiana, Archiv und Edition sowie der Anhaltischen Landesbücherei Dessau hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Erich Wege, Doris und Peter Walser-Wilhelm sowie Christine Holliger, 2 Bde., Göttingen 2007. In Matthissons Stammbuch werden beispielsweise die 24. Strophe von Klopstocks Ode ›Der Hügel und der Hain‹ von 1767 (unter Nr. 79) und die zweite Strophe von ›Freude und Leid‹ von 1798 (unter Nr. 176) zitiert, weiterhin die jeweils letzten Strophen aus Matthissons Oden ›An Thomann‹ von 1791 (unter Nr. 53 a) und ›Tibur. Am letzten Abend des Jahrs 1795‹ (unter Nr. 32; zitiert werden nur die letzten zweieinhalb Verse des Gedichts), außerdem die elfte Strophe von Matthissons ›Elegie. In den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben‹ von 1797 (unter Nr. 176).

das griechische Versmaß.²² Der prometheisch-pathetische Duktus des Gedichts, die Bildmotive wie ›Feuer‹ und ›Himmel‹²³ sowie das Thema der zweiten Strophe – die stolze Selbstbehauptung des Individuums – erinnern an Goethes ›Prometheus‹. Der Stil des Freiheitsbekenntnisses erinnert aber auch an die Diktion Schillerscher Gedichte.²⁴ Die erste Strophe argumentiert mit dem göttlichen Ursprung des Menschen, um den in der letzten Strophe mit heroischem Pathos behaupteten »Menschenadel« (V. 7) – bei Lamey auch die Überschrift des Gedichts – zu belegen. Bei Lamey ist es das stolze, freiheitsliebende Ich, das sich im Sinne der Revolutionsideale aller Unterdrückung entgegensetzt;²⁵ bei Brentano bildet der »Menschenadel« die Voraussetzung für das Selbstbewusstsein, das vom »Du«, dem Adressaten des Gedichts, erwartet wird. Der Mensch soll allerdings nicht allein mit erhobenem »Haupt« (V. 6) dem »schmälige[n] Joche« (V. 8) widerstehen, sondern auch den verachten, der sich diesem unterwirft.

Brentano spart die mittleren drei Strophen aus, in denen bei Lamey die Freiheit als Bedingung für die Entwicklung des Menschen zu Höherem benannt wird:

Mein Herz durchpocht geheime Sehnsucht,
Höherer Freuden gereifte Ahndung.

22 Birus, Goethes Stammbuchverse (Anm. 14), S. 502–505.

23 Im Stammbucheintrag Brentano vgl. z. B. V. 2, 3 und 5. In der dritten bis fünften Strophe des Gedichts von Lamey finden sich weitere Bilder wie »Glut« und »Schwingen des Aethers« (V. 7 und 16).

24 Schiller leitet die Freiheit des Menschen ebenfalls von seinem göttlichen Ursprung her; sein Freiheitsbegriff impliziert eine Unabhängigkeit von äußeren Zwängen und sinnlichen Bedürfnissen. Vgl. beispielsweise das Gedicht ›Das Ideal und das Leben‹, 3. Strophe: »Nur der Körper eignet jenen Mächten, / Die das dunkle Schicksal flechten, / Aber frei von jeder Zeitgewalt, / Die Gespielin seliger Naturen / Wandelt oben in des Lichtes Fluren, / Göttlich unter Göttern, die *Gestalt*. / Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben, / Werft die Angst des Irdischen von euch. / Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben / In des Ideales Reich!«; Friedrich Schiller, Sämtliche Werke. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hrsg. von Albert Meier, Bd. 1, München 2007, S. 201.

25 Lamey, Gedichte eines Franken am Rheinstrom (Anm. 17), S. 118, V. 17 f.

Des Kerkers auch gewahret mein Geist nun schon!
 Und seines Ursprungs eingedenk, prüfet er,
 Der Schöpfung Welten zu durchmessen,
 Schwingen des Aethers und klagt der Fessel.²⁶

Die Thematik der ersten Strophe im Stammbuch ist philosophischer Art; die zweite Strophe akzentuiert stärker den Wirklichkeitsbezug, zum einen durch die Anrede, zum anderen mit dem Verweis auf die Unterdrückung des Menschen, die – hier ohne politischen Bezug und deshalb allgemein zu verstehen – stets Teil einer wandelbaren Historie ist und als solche im Gegensatz zum »ewige[n] Feuerborn« steht. Das Verhältnis von Göttlichem und Menschlichem, Ewigem und Zeitlichem wird in Brentanos Gedicht »O ihr Allmächtigen« zur zentralen Thematik.²⁷

Friedrich Wilhelm Hoelbe riet von Einträgen politischen, religiösen oder wissenschaftlichen Inhalts ab:²⁸ »Sie verdienen also auch, als Entfernungen von Freundschaftsbezeugungen, in den Stammbüchern keinen Platz«. In Brentanos Stammbucheintrag wird der politische Gehalt zugunsten einer allgemein philosophischen Thematik unterdrückt, der sprachliche Duktus und das Pathos lassen aber auch diese beiden Strophen als dem republikanischen Klassizismus der Revolutionszeit zugehörig erscheinen.

26 Ebd., V. 11–16.

27 Gajek datiert die Handschrift zwar aufgrund charakteristischer Schriftmerkmale zumindest »in Teilen auf September/Okttober 1803«, vermutet aber eine nicht erhaltene frühere Fassung aus dem Jahr 1798, die Brentano aus dem Gedächtnis rekonstruiert habe (FBA, Bd. 2,1: Gedichte 1802–1806, hrsg. von Bernhard Gajek und Michael Grus, 2012, S. 458 f.); eine ausführliche Interpretation findet sich bei Gajek, *Homo poeta* (Anm. 18), S. 90–101. Pravida verweist dagegen auf den deutlichen Entwurfscharakter der Handschrift, die er als erste Niederschrift des Gedichts ansieht und die »frühestens Mitte 1802 [...], vermutlich aber im Herbst 1803« entstanden sei; Dietmar Pravida, *Die Erfindung des Rosenkranzes. Untersuchungen zu Clemens Brentanos Versepos*, Frankfurt am Main 2005 (= *Forschungen zum Junghegelianismus* 13), S. 59.

28 Friedrich Wilhelm Hoelbe, *Geschichte der Stammbücher nebst Bemerkungen über bessere Einrichtung derselben für jeden, dem Freundschaft lieb ist*, Camburg an der Saale 1798, S. 96.

II. Ein Sonderfall: die »unabhängige Dedikazion« »An B.«

Nachdem Brentano den ersten Teil seines Romans ›Godwi‹ den Schwestern »Minna«, »Julie« und »Henriette« (Wilhelmine, Juliane und Henriette Reichenbach) zugeeignet hat, stellt er auch dem zweiten Band eine Widmung voran: die »unabhängige Dedikazion« »An B.« (S. 259)²⁹, wie die Widmung zum ersten Teil ein Prosatext, in den jedoch zwei Gedichte eingebunden sind: »Als hohe in sich selbst verwandte Mächte ...« und ›Hyazinth‹. Der Prosatext hat expositorische Funktion sowohl auf inhaltlicher Ebene – indem er Ausführungen zum Verhältnis von Kunst und Leben³⁰ enthält –, als auch hinsichtlich der Erzählstruktur, indem in ihm die Beziehung zwischen »Ich« und »Du« zur Sprache kommt, so z. B.: »Du sollst dies Buch nicht lesen, denn ich liebe dich, und was ich in dir liebe, ist dieses Buches *Unwerth*, und der Werth des Lebens, die Poesie – daß ich hier zu dir spreche, ist meines Herzens innerer Drang, du hast mich gefangen, und bist mir die höchste Lehre.« (ebd., S. 264) Einerseits bildet er damit einen erläuternden Rahmen für die Gedichte als Binnentexte, andererseits scheint das Verhältnis zwischen »Ich« und »Du« nicht greifbar. Vielmehr sind »Ich« und »Du« Teil des Spiels, in dem die Grenze von Fiktion und Wirklichkeit aufgelöst wird. So ist das »Ich« beispielsweise Teil der schon auf dem Titelblatt kenntlich gemachten Quellenfiktion: »Zweiter Band. Herausgegeben von den Freunden des Verstorbenen, mit Nachrichten von seinem Leben, seinen Arbeiten und seinem Tode« (S. 255) und ist nicht mit dem Autor identisch. Dennoch binden wiederum die familiengeschichtlichen Anspielungen³¹ – so verweist das »B.« unübersehbar auf die Schwester Bettine³² – den Text an die Lebenswirklichkeit zurück und

29 Im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl bzw. Verse zitiert nach FBA, Bd. 16: Prosa I. Godwi oder das steinerne Bild der Mutter, hrsg. von Werner Bellmann, 1978.

30 Vgl. z. B.: »So ist es mir, wenn auch ein frohes Gemüth, dem die ausübende Kunst das Höchste zur lebendigen Kraft, zum bewußtlosen Innewohnen geschaffen hat, rein und mit klopfenden warmen Pulsen um mich bewegt, und in leichten Spielen ohne Studium ein Leben vor mir entfaltet, dem das Abstrakte durch eine glückliche Beugung der Formen zum lebendigen Elemente ward.« (FBA, Bd. 16, S. 261)

31 Vgl. die Anspielung auf das Haus zum Goldenen Kopf, Brentanos Frankfurter Elternhaus (ebd., S. 227).

32 So legt ein Brief des Butzbacher Pfarrers Friedrich Heinrich Christian Schwarz vom 25. April 1801 nahe, dass Bettine die Widmungsträgerin ist (FBA, Bd. 16,

schaffen Durchlässigkeiten zwischen Leben und Kunst, wobei Leser aus dem Kreis der Romantiker und/oder dem Familien- und Bekanntenkreis andere Möglichkeiten der Dechiffrierung haben als »Nicht-Eingeweihte«. Der Text kommuniziert hinsichtlich seines Rezipientenbezugs auf verschiedenen Ebenen.

Die Gedichte in der Widmung stehen als nichtexpositorische Texte in Opposition zu den Prosateilen. Die Verschiedenheit der Gattungen hinsichtlich der Redeinstanzen und der Fiktionslogik und – im vorliegenden Widmungstext – der Gegensatz zwischen »expositorisch« und »nicht-expositorisch« impliziert, dass Sprecher bzw. Sprecherinstanzen, »Ich« und »Du« in den Prosateilen und den Gedichten nicht identisch sind. Die beiden lyrischen Binnentexte sind Gedichte oder Lieder, die das »Ich« dem »Du« präsentiert und mit denen im Roman oder in der Widmungsprosa benannte Themen in Bilder gefasst werden. Prosa- und Lyrikpassagen markieren dabei einerseits einen strukturellen Gegensatz, andererseits werden mit der Rhythmisierung der Prosateile an den Übergängen nach oder vor den Gedichten Möglichkeiten der Transformation von einer Gattung in die andere ausgelotet: »... daß ich hier zu dir spreche, ist meines Herzens innrer Drang, du hast mich gefangen, und bist mir die höchste Lehre. O ich möchte dichten, wie du da stehst, wie du wandelst und blickst, ich möchte denken, wie du gedacht bist, und bilden, wie du geschaffen bist« (S. 264); »Du bist meine Welt, und du sollst mich erschaffen, o bewege dich, öffne mir die Augen, oder sieh nach deinen Lieblingen den Blumen. –« (S. 265) Mit der Gattungsmischung, dem Wechsel von Prosa und Lyrik,³³ die teils einen strukturellen Gegensatz bilden, teils ineinander übergehen, steigert sich auch die Komplexität des Widmungstextes. In der Schachtelung von rahmen-dem Prosatext und Binnengedichten spiegelt sich die Struktur des

S. 706 f.; dazu auch FBA, Bd. 1, S. 396 f.). Vgl. Rolf Spinnler, Clemens Brentano oder Die Schwierigkeit, naiv zu sein. Das Märchen von Fanferlieschen Schönefüßchen, Frankfurt am Main 1990 (= Athenäums Monographien Literaturwissenschaft 95), dem zufolge sich im ersten Widmungsgedicht Brentanos »inzettuöses Verlangen« seiner Schwester gegenüber widerspiegeln (S. 32).

33 Zu den »Verzahnungen« von Prosa und Lyrik im »Godwi« vgl. Ursula Matthias, Kontextprobleme der Lyrik Clemens Brentanos. Eine Studie über die Verseinlagen im »Godwi«, Frankfurt am Main 1982 (= Europäische Hochschulschriften 1/432), S. 71. Matthias interpretiert die »Umformung von Prosaelementen als bewußte poetische Verfahrensweise« (S. 76).

gesamten Romans wider; die Widmung zum zweiten Teil des Romans lässt sich somit als *mise-en-abyme* beschreiben. Dieses Verfahren bewirkt, dass der Widmungstext neben der Struktur des Romans auch inhaltliche Aspekte des ›Godwi‹ reflektiert, so beispielsweise die Verbindung von Kunst und Leben, der Gegensatz von Vernunft/Reflexion und Gefühl oder das Verhältnis von Heimat und Fremde, die wiederum besonders vom ersten der beiden Binnengedichte in eigene Bilder gefasst werden.

Die Strophen 1 bis 3 des ersten Gedichts sind geprägt von der Spannung zwischen gegensätzlichen Polen:

Als hohe in sich selbst verwandte Mächte
 In heilger Ordnung bildend sich gereiht,
 Entzündete im wechselnden Geschlechte
 Die Liebe lebende Beweglichkeit,
 Und ward im Beten tiefgeheimer Nächte,
 Dem Menschen jene Fremde eingeweiht,
 Ein stilles Heimweh ist mit dir geboren,
 Hast du gleich früh den Wanderstab verloren.

[...]

Aus Ferne ruft der ernste Widerhall;
 Die Wimpeln weh'n in bunten Melodien,
 O wolltest du mit in die Fremde ziehen.

[...]

Willst du nicht auch zur Heimat niedersinken?
 Denn von den Sternen dämmert dein Geschick,
 Die fremde Heimath, spricht es, zu ergründen,
 Sollst du des Lichtes Söhnen dich verbünden. (V. 1–24)

So stehen sich ›Oben‹ bzw. ›Hohes‹ und ›Heiliges‹ (»Als hohe [...] gereiht« V. 1 f., »... von den Sternen ...« V. 22, »... des Lichtes Söhnen ...« V. 24) und ›Unten‹ bzw. ›Niedriges‹ (»Willst [...] niedersinken?« V. 21) gegenüber, weiterhin »Heimath« (V. 21) und »Fremde« (V. 16) sowie »Ferne« (V. 14). Beide werden in der paradoxalen Verbindung »fremde Heimath« (V. 23) enggeführt; der Mensch erhält das Attribut des Heimatsuchenden, der sich zwischen den beiden Polen bewegt: »Und ward [...] / Dem Menschen jene Fremde eingeweiht, / Ein stilles Heimweh ist mit dir geboren« (V. 5–7). Durch die Verbindung von »Fremde« und »Heimath« sowie die antizipierte Suchbewegung hin zum ›Höheren‹

(»Sollst du des Lichtes Söhnen dich verbünden«, V. 24) erhält »Heimath« eine über das Irdische hinausgehende Bedeutung. Das »Heimweh« (V. 7) impliziert dann auch eine Sehnsuchtsbewegung zu etwas Göttlichem.

Während in Vers 6 zunächst vom Menschen allgemein die Rede ist, wird im letzten Vers der ersten Strophe ein »Du« angesprochen. Dieses wird im Verlauf der folgenden Strophen allein über die Sehnsuchtsbewegung näher bestimmt. Die Zuschreibungen an das »Du« haben teils indikativen, teils suggestiven Charakter. Die Aufforderung in der dritten Strophe zu aktivem Streben nach Erfüllung (V. 22–24) wird in der fünften Strophe zurückgenommen: »Gewinnst du nicht, so werde selbst Gewinn, / Entwickle dich in Form, und Licht, und Tönen« (V. 38 f.). Der Folgevers »So wird der Heimath Bürgerkranz dich krönen« (V. 40) weist darauf hin, dass das »Du« mit der Hingabe an die Kunst auch die »wahre« Heimat finden wird, auf die sich die Sehnsuchtsbewegung richtet. Der »Bürgerkranz« wurde in Rom als Ehrung für besondere Leistungen zur Rettung der Stadt Rom vergeben; in Verbindung mit »Heimath« erhält der Begriff eine transzendente Bedeutung.³⁴

Zu Beginn der sechsten Strophe (»... du unerfaßlich Leben, / Gesang der Farbe, Formen-Harmonie, / Gestalt des Tons, du hell lebendig Weben«, V. 41–43) werden dem »Du« neben der Unerfassbarkeit auch synästhetische Eigenschaften zugeschrieben; darauf folgt mit dem Syntagma »du hell lebendig Weben« eine allegorische Umschreibung des Dichtens. Mit dem nun erstmaligen Erscheinen des lyrischen Ich in einem Possessivpronomen: »meines Busens Saiten tonlos Beben / Ersteh' in meiner Seele Poesie« (V. 45 f.) erhält das Gedicht eine poetologische Wendung. Die Poesie wird hier angerufen als etwas im lyrischen Ich Entstehendes; das lyrische Ich tritt dann als Sänger und Dichter auf, mit dem Wunsch, Widersprüche aufzulösen: »Bis brautlich ganz in Wonne mein Gesang, / Gelöst in Lust und Schmerz das Wiederstreben, / Und eigner Schöpfung Leben niederschweben.« (V. 49–56)

34 Zum Motiv des Jenseits als eigentlicher Heimat des Menschen vgl. Gerhard Kaiser, Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation, 2. erg. Auflage, Frankfurt am Main 1971 (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 24).

Nach dem Auftritt des »Ich« findet das »Du« keine Erwähnung mehr. Eine mögliche Deutung wäre, dass das Ich seine Sehnsucht zu artikulieren und objektivieren versuchte, indem es sich selbst in der »Du«-Form angesprochen hat. Die im Gedicht artikuliert Sehnsucht hat Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz ›Über das Studium der griechischen Poesie‹ (1797) als Problem der Moderne diagnostiziert, das in der modernen Literatur (Mittelalter, Klassik, Romantik) zum Ausdruck komme: »Die gepriesensten modernen Gedichte scheinen mehr dem Grade als der Art nach von dieser Gattung verschieden zu sein, und findet sich ja eine leise Ahnung vollkommener Schönheit, so ist es nicht sowohl im ruhigen Genuß, als in *unbefriedigter Sehnsucht*.«³⁵ Der Inhalt des Gedichts korrespondiert mit der in Reimschema und Metrum dynamischen Stanzenform. Brentanos Entscheidung für die Stanze als Gedichtform ließe sich auch vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Diskussion um die Verwendung von antiken und modernen Versmaßen sehen. So empfiehlt Schiller die Stanze als »neue metrische Form«:

sie gibt dem Leser ebensowohl als dem Dichter eine ganz andere Stimmung, es ist ein Konzert auf einem ganz andern Instrument. Zugleich partizipiert es alsdann von gewissen Rechten des romantischen Gedichts, ohne daß es eigentlich eines wäre, es darf sich, wo nicht des Wunderbaren, doch des Seltsamen und Überraschenden mehr bedienen.³⁶

In formalem Gegensatz zum ersten Gedicht steht das Rollengedicht ›Hyazinth‹. Es hat 21 ungleich lange Strophen mit je sieben bis zehn Versen. Dem lebhaft vorwärtstreibenden Rhythmus des ersten Gedichts, der erzeugt wird durch das bis auf den dritten Vers fast ausnahmslos jambische Metrum mit fünf Hebungen, steht das nur zweihebige daktylisch-trochäische Metrum des zweiten Gedichts entgegen. Mit Daktylus und Trochäus treffen dynamische und statische Versstrukturen zusammen. Die sich so ergebenden adoneischen Verse

35 Friedrich Schlegel, Über das Studium der griechischen Poesie, KFSa, Bd. 1, S. 219.

36 Brief von Friedrich Schiller an Johann Wolfgang Goethe vom 26. Juni 1797, in: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. von Emil Staiger. Revidierte Neuausgabe von Hans-Georg Dewitz, Frankfurt am Main 2005, S. 407.

und der Verzicht auf Reimbindung stellen das Gedicht in die antike Tradition.³⁷

Auch in diesem Text werden klare Zuschreibungen zu »Ich« oder »Du« vermieden; das Referenzspiel aus dem Prosarahmen und dem ersten Binnengedicht wird fortgesetzt. Die prägenden Bewegungen im Gedicht sind Zuwendung und Abwendung. Die erste Strophe beginnt mit einer Anrufung des »Ich« an das »Du«: »Wende die hellen / Heiligen Augen« (V. 1 f.). Das »Ich« schreibt dem »Du« Transzendenz zu, woraus zu schließen ist, dass das ›Zuwenden‹ gleichzeitig ein ›Aufschauen‹ ist. Mit dem dritten Vers erfährt das »zu mir« einerseits eine Präzisierung: »Zu deiner Liebe«, andererseits bleibt in der Schweben, wer hier ›Subjekt‹ oder ›Objekt‹ der Liebe ist. Möglicherweise möchte das »Ich« durch die Zuwendung des »Du« Bestätigung, dass die Liebe des »Du« ihm gilt, denn in den folgenden Versen will das »Ich« aus der Wendung des »Du« erkennen,

Wie mir das Schicksal
Leben und Liebe
Gütig vertheilt. (V. 5–7)

In der zweiten Strophe gibt sich das »Ich« mit der Demutsgeste »Schone nicht meiner« (V. 8) als Opfer aus. Es erläutert diese Erwartung dann, indem es den Wunsch nach Blendung äußert, die gleichbedeutend ist mit einer Abwendung von der alltäglichen Realität:

Daß ich im Strale
Liebend erblinde,
Nicht mehr betrachte,
Wie sich das thörichte
Leben bewegt. (V. 10–14)

Gleichzeitig ermöglicht die Blindheit ein Leben in der Imagination:

O so erfind' ich
Heimlich im Herzen
Glühende Rosen,
Blüthen und Blätter. (V. 18–21)

37 Vgl. dazu das ›Gespräch über die Poesie‹ von Friedrich Schlegel, in dem einer der Gesprächspartner, Lothario, sagt: »Der alte Rhythmus z.B. und die gereimten Syllbenmaße bleiben ewig entgegengesetzt.« (KFSÄ, Bd. 2, S. 348)

Die Naturbilder sind auch Phantasiebilder. Das Zusammentreffen von Natur und Dichtung in der Blumenmetaphorik weist darauf hin, dass auch in diesem Gedicht poetologische Zusammenhänge verhandelt werden. Blumenmetaphorik findet sich – beispielsweise mit »Blumenlese«³⁸ – schon im Titel literarischer Anthologien. »(Glühende) Rosen«, »Blüthen« und »(kühlende) Blätter« sind damit mehrdeutige und bewegliche Chiffren, die auf vielerlei abzielen können und ihren Sinngehalt dem Kontext entsprechend wandeln. Da ist zunächst die wörtliche Bedeutung als Pflanzen; daneben steht die metaphorische der »glühenden Rosen« als Liebe und Leidenschaft sowie als Mariensymbol,³⁹ der »Blüthen« als Schönheit und Lebensfülle, sowie der Blumen überhaupt als Werke der Dichtkunst. Ausgehend von diesem Bildfeld ist es naheliegend, die »kühlenden Blätter« auf einer zweiten – und zwar selbstreferentiellen, poetologischen – Ebene als Papier bzw. als Schriftträger zu verstehen; eine weiterführende metonymische Deutung als »Schrift« wäre denkbar. Letzterer käme dann die Funktion der Abkühlung zu und sie stände so im Kontrast zu den »glühenden Rosen«, der Leidenschaft.⁴⁰

38 Das griechische Wort »anthologia« heißt übersetzt »Sammlung von Blumen« und bezeichnet eine »Sammlung von auserlesenen Gedichten, oder auch der besten Stellen aus einem oder mehrern Schriftstellern« (Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, Theil 1, Leipzig 1793, S. 392). Die umfassendste lyrische Anthologie aus dieser Zeit stammt von Friedrich Matthisson (Lyrische Anthologie, 20 Bde., Zürich 1803–1807). Ein bekanntes Beispiel für die poetologische Verwendung der Blumenmetaphorik ist Goethes Gedicht ›Mit einem gemalten Band‹: »Kleine Blumen, kleine Blätter«. Vgl. dazu beispielsweise die Deutung von Hans-Georg Kemper, Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Band 6/2: Sturm und Drang: Genie – Religion, Tübingen 2002, S. 330: Die »poetologisch-selbstreflexive Struktur ist dem Gedicht von Anfang an eingeschrieben; denn die ›Blätter‹ sind zugleich als die Papier-›Blätter‹ des Gedichts selbst lesbar, welche die Frühlingsgötter in tändelnder Inspiration in die ›leichte‹ (Schreib-)Hand ›hauchen‹. Als ›kleine Blumen‹ und ›Blätter‹ verdichten sich die Worte dann zum ›luftgen Band‹ des Gedichts, das sich in der zweiten Strophe der Geliebten zuschreibt und bei dessen Lektüre sie in den ›Spiegel‹ schaut und sich – an Beginn von Strophe 3 – in diesem Liebes-Gedicht selbst gespiegelt sieht.«

39 Vgl. Brandstetter, Erotik und Religiosität (Anm. 15), S. 194–201.

40 Vgl. Ulrike Landfester, Wie so leis die Blätter wehn: Singt, Strichlein – singt Strichlein! –, in: Lieb und Leid im leichten Leben (Anm. 14), S. 136–141. Landfester stellt die Selbstreferentialität des Blätter-Motivs als poetologische Bedeutungsebene heraus.

In der fünften Strophe kommen Gefühle von Einsamkeit und Exklusivität zum Ausdruck: »Keiner mag wissen / [...] / Keiner verstehen« (V. 32–35); in den Strophen 6 bis 8 folgen wiederum Demutsbezeugungen, verbunden mit der Erwartung von Einsamkeit und Tod (»Keiner begleite / Führend den Blinden« V. 40 f., »Einsam nur leben« V. 50, »Will ich vergehn« V. 57) sowie Abwendung:

Wende dich von mir,
Daß ich im Dunkel
Berge die Thränen,
Daß ich umschattet (V. 59–62).

In der neunten Strophe kommt es zur Verbindung der gegenläufigen Wendungen von Zeigen und Abwenden (»Zeigst du mir freundlich / Von mir gewandt«, V. 71 f.), die den dichterischen Prozess anregen:

Alle sie pfleg' ich,
Verwandle und bild' ich
Dichtend die eine
Der andren in Liebe
Gattend und webe
Aus deinen Lieblingen
Zart dir ein Lied. (V. 73–80)

Das Verhältnis zwischen »Ich« und »Du« ist gekennzeichnet durch die Bewegungen des Zu- und Abwendens, die schließlich auch Auswirkungen auf existentielle Befindlichkeiten des »Ich« haben (vgl. die Strophen 7 und 8, z. B. V. 50, 57, 59). Die Ichproblematik besteht in der unerfüllten Sehnsucht nach dem »Du«. Die Trennung zwischen beiden wird von einer (Ab-)Wendung zur nächsten fühlbarer, und das »Ich« begegnet ihr schließlich mit einem Lied.

Mit dem Gedichttitel »Hyazinth« wird eine mythologische Gestalt benannt, deren Geschichte das »Ich« von Strophe 13 bis 19 besingt. Das »Lied« (V. 80) stellt gleichzeitig einen Ursprungsmythos des »Ich« dar, in dem es seine Verwandlung vom schönen Jüngling Hyazinth zur Hyazinthe besingt.⁴¹ Im komplexen »Ich« treffen damit Bereiche der früh-

41 Hyazinth, Inbegriff von Schönheit und Jugend, hat sich vom naiven Spiel Zephyrs, des Gottes des Westwinds, ab- und Apollo, dem Gott der Künste, zugewendet. Besondere Hervorhebung findet bei Brentano der Gegensatz zwischen

romantischen Poetik zusammen: Poesie (mit dem Dichter), Mythos (mit Hyazinth) und Natur (mit der Hyazinthe). Gleichzeitig wird durch den Dichter der Mythos aktualisiert.⁴² In der Zusammenführung von Poesie und Mythos wird die Verfahrensweise des *mise-en-abyme* erkennbar: Brentano setzt im Binnengedicht um, was im 18. Kapitel des Zweiten Teils von ›Godwi‹ behandelt wird. Er rekurriert hier nämlich auf Schlegels ›Rede über die Mythologie‹,⁴³ indem er die temporale Aufspaltung in alte und neue Mythologie zurückweist.

Eine neue Mythologie ist ohnmöglich, so ohnmöglich wie eine alte, denn jede Mythologie ist ewig [...].

Sie meinen also, es gäbe keine Mythologie, sondern überhaupt nur Anlage zur Poesie, wirklich gegenwärtige, und sinkende Poesie. Mythen sind Ihnen also nichts anderes, als Studien der dichtenden Persönlichkeit überhaupt (S. 380).

Mit dem »Lied« macht das »Ich« seine eigene Geschichte und so auch sich selbst zum Gegenstand des Gedichts; gleichzeitig impliziert dieser Ursprungsmythos sowohl einen Gestaltwechsel (das »Ich« wird zu einer

Scherz und Ernst, naivem Spiel und hoher Kunst. Hyazinth büßt seine Hinwendung zu Apollo mit dem Leben und wird vom Gott der Künste zur Hyazinthe gewandelt. Vgl. die ›Metamorphosen‹ von Ovid (10. Buch, V. 731–739), wo der trauernde Apoll mit Blut »sein Seufzen auf die Blätter« schreibt, »die Blume trägt die Inschrift ›Aiai‹, und es trauert der Schriftzug.« (P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Lateinisch – Deutsch, übersetzt und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994, S. 525)

42 Als Beispiel für die Mythenbildung in der Moderne setzt Brentano Schlegels Theorie der Unterscheidung von alter und neuer Mythologie den Loreley-Mythos entgegen. Vgl. dazu: Werner Bellmann, *Brentanos Lore Lay-Ballade und der antike Echo-Mythos*, in: Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978, hrsg. von Detlev Lüders. Tübingen 1980 (= *Freies Deutsches Hochstift. Reihe der Schriften* 24), S. 1–9.

43 Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie*, KFSa, Bd. 2, S. 311–329. Bei Schlegel heißt es: »Denn auf dem ganz entgegengesetzten Wege wird sie uns kommen, wie die alte ehemalige, überall die erste Blüte der jugendlichen Fantasie, sich unmittelbar anschließend und anbildend an das Nächste, Lebendigste der sinnlichen Welt. Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt.« (S. 312)

mythologischen Gestalt) als auch eine Konkretisierung (das »Ich« spricht als Hyazinth), wenn auch die ersten zwölf Strophen eine solche Zuschreibung nicht zulassen. Demzufolge bleibt auch das »Du« ungreifbar und das Ich begegnet ihm schließlich mit einem »Lied« (V. 79–81): seinem Ursprungsmythos, das als Versuch gedeutet werden könnte, sich selbst zu objektivieren.

In der vorletzten Strophe scheint das »Ich« als Hyazinthe seine Exklusivität aufzugeben zu haben:

Unter den Blumen,
 Die du nur liebest,
 Weile ich stille –
 Trink' mit den glühenden
 Rosen [...]

 [...] dein Licht. (V. 153–159)

Die letzte Strophe wiederum, die identisch mit der ersten Strophe ist und mit dieser gemeinsam einen Rahmen um das Gedicht bildet, legt noch eine andere Deutung nahe: Sie weist auf eine zirkuläre Struktur des Gedichts hin: Dann wäre die letzte Strophe auch gleichzeitig die erste; die Sehnsuchtsbewegungen des »Ich« zum »Du« und die Selbsteinführung als Dichter, der schließlich seine Geschichte erzählt, begannen von neuem. Ichproblematik (unerfüllbare Sehnsucht) und Kommunikationshürden (Abwendung statt Zuwendung) wären auf diese Weise in zirkulären und selbstreferentiell verschachtelten Strukturen sowie der Verschleierung der Sprecherrollen abgebildet.

Beide Binnengedichte spiegeln die komplexe Struktur des Romans wieder. Brentano wendet das *mise-en-abyme*-Verfahren für einen Widmungstext an. Indem das Spiel um Identitäten und Bezüge in der Dedikation zum zweiten Teil von »Godwi« weitergeführt wird, erfüllt diese keine pragmatische Funktion im Werk. Der Widmungstext gehorcht nicht den Regeln adressatenbezogener Texte. Der Adressatenbezug wird verunklart; eindeutige Zuschreibungen an das »Du« sowie auch an das »Ich« werden vermieden, sodass die Beziehung zwischen beiden rätselhaft bleibt. Die Zueignung dient weder der Erläuterung noch der Aufwertung des Textes, ebenso wenig der Versicherung der Freundschaft an den/die Widmungsträger/in oder der Bestimmung der Leserschaft. Die Widmung kommuniziert dem Leser die Unauflösbarkeit der komplexen Strukturen des Romans. So lässt sich die »Dedikazion« »An B.«

als Sonderfall unter den Widmungstexten beschreiben, der jedoch – gerade indem er sich der pragmatischen Funktion verweigert – ein Spiegel von Brentanos Poetologie ist.

*III. Verlebendigung in der mimischen Kunst:
das Stammbuchgedicht an Henriette Hendel-Schütz*

Die Stammbuchverse »Wie Aphrodite einst ...« für die Attitüdenkünstlerin Henriette Hendel-Schütz sind – der Überlieferungslage zufolge – der dem Gedicht »Stolz sei wer Mensch sich fühlet ...« zeitlich nachfolgende Stammbucheintrag. Sein genaues Entstehungsdatum lässt sich nicht ermitteln. Die Verse wurden 1815 in der postum von Hendel-Schütz' viertem Ehemann und Begleiter bei den Auftritten in zahlreichen Theatern, Friedrich Karl Julius Schütz, herausgegebenen ›Blumenlese aus dem Stammbuche der deutschen mimischen Künstlerin, Frauen Henriette Hendel-Schütz gebornen Schüler‹ veröffentlicht und liegen nur in gedruckter Form vor. Nicht ganz klar ist überdies, ob der gedruckte Text wirklich den originalen Wortlaut wiedergibt, da, wie Grus darlegt, »verschiedene Beiträge vom Herausgeber offenkundig bearbeitet und verfälscht wurden«. ⁴⁴ Eine naheliegende Vermutung ist, dass das Gedicht nach einer Begegnung Brentanos mit Henriette Hendel-Schütz im Spätsommer 1808 entstanden ist. Zu dieser Zeit, als die Künstlerin nachweislich Vorstellungen aus ihrem Programm gab, kam Brentano regelmäßig nach Frankfurt. ⁴⁵ Aus dem Inhalt des Gedichts lässt sich schließen, dass die von Brentano besuchte Darbietung ungefähr mit derjenigen übereinstimmt, von der Johann Peter Hebel in einem Brief an Sophie Haufe von Mitte November 1808 aus Karlsruhe berichtet:

Zuerst eine Reihe von Madonnabildern. [...] Dann noch einige Madonnenbilder nach Albrecht Dürer. [...] Im zweiten Akt gab sie Momente aus der griechischen und römischen Welt, vorzüglich schön Niobe, Galathea, Virginia, eine vestalische Jungfrau. ⁴⁶

⁴⁴ Grus, »Wie Aphrodite einst ...« (Anm. 14), S. 127.

⁴⁵ Vgl. die genaueren Datierungshinweise ebd., S. 127–129.

⁴⁶ Johann Peter Hebel, Briefe. Gesamtausgabe, hrsg. und erl. von Wilhelm Zentner, Bd. 1, Karlsruhe 1957, S. 403 f. Zitiert nach Grus, »Wie Aphrodite einst ...« (Anm. 14), S. 129.

Brentano bezieht sich in seinem Gedicht nur auf den zweiten Akt der Darbietung, und hier speziell auf die Darstellung der Galatea. Ganz überraschend scheint sein Interesse besonders an diesem Teil nicht, greift er doch in seinem Werk oft und gern auf den Pygmalionmythos zurück. Die Geschichte des Künstlers Pygmalion, dessen Elfenbeinstatue durch die Göttin Venus lebendig wird, ist ein anschauliches Beispiel für die Überführung von Kunst in Leben.⁴⁷ So deutet schon der Untertitel des Romans ›Godwi‹, »das steinerne Bild der Mutter«, die zentrale Rolle des Pygmalionstoffs für den Roman an. Gelungene Verlebendigungen gibt es bei Brentano allerdings nur im Märchen⁴⁸ und in der Pantomime:

Und magische Gestalten seh ich wallen,
 Wie Isis ernst, und Psyche schön und mild. –
 Dir ward, fürwahr, das höchste Loos gegeben;
 Durch Dich erhält die Mythe Leben. (V. 10–13)

Die Verwandlungen der Attitüdenkünstlerin bieten sich unmittelbar der Sinneswahrnehmung dar (»Läßt Du dem Auge still vorübergleiten!«, V. 15) und der Betrachter kann sich passiv empfangend der perfekten Illusion hingeben – sich in die »heilge Vorwelt« (V. 9) einfühlen und die »Gegenwart, die ängstliche« (V. 7) hinter sich lassen.

Brentano rückt in diesem Stammbuchgedicht das Talent der Stammbuchbesitzerin in den Mittelpunkt. Gleichzeitig liegt mit dem Gedicht aber ein weiterer Text vor, in dem sich Brentano – wie schon zuvor im

47 Vgl. dazu Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, hrsg. von Mathias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg im Breisgau 1997 (= Litterae 45).

48 In der Rahmengeschichte zu den ›Italienischen Märchen‹, dem »Märchen von den Märchen oder Liebseelchen« machen die Tränen von Liebseelchen, der immertraurigen Prinzessin von Schattenthalien, Prinz Röhrropp lebendig: »Das Steinbild des Prinzen Röhrropp rührte sich, rieb sich die Augen, streckte sich, gähnte wie einer, der vom Schlaf erwacht, richtete sich auf, stieg herab [...], pochte dann mit seinem Schwerte an das Grab. Das tat sich auf; da kamen allerlei Kammerdiener und Hofdamen heraus und viele Pagen« (Clemens Brentano, Werke, 4 Bde., hrsg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp, München ²1978, hier: Bd. 3, S. 307; die Ausgabe wird im Folgenden zitiert als *Brentano, Werke*). Zum »Denkmale des Vaters« im ›Godwi‹ (FBA, Bd. 16, S. 96) vgl. Marlies Janz, Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal, Königstein im Taunus 1986, S. 28f., zum Motiv des Marmorbilds weiterhin S. 33–47.

›Godwi‹ und im ›Märchen von den Märchen oder Liebseelchen‹ (nach 1805) mit dem Thema der Verlebendigung und damit den Möglichkeiten der Transformation von Leben in Kunst und Kunst in Leben beschäftigt.

*IV. »solch sinnberückend Wähnen«:
Das Verhältnis von Kunst und Wahrheit*

Bei den Widmungstexten, mit denen Brentano die Werke der nächsten Jahre einleitet, handelt es sich vorrangig um Widmungsadressen und Widmungsbriefe.⁴⁹ 1811 stellt er der von Johann Friedrich Reichardt 1810 vertonten ›Kantate auf den Tod Ihrer Königlichen Majestät, Louise von Preußen‹ die »Zueignung« an die Kaiserin von Österreich voran. Das Gedicht »Sieh mild, o hohe Frau« ist mit der Widmungsadresse »Der rührenden Zuneigung Ihrer Majestät der Kaiserin von Österreich für die Verewigte gewidmet« versehen und wurde 1895 erstmals von Alfred Christlieb Kalischer gedruckt.⁵⁰ Ab 1811 betätigt sich Brentano zunehmend als Dramenautor; entsprechend leiten die nächsten Widmungsgedichte dramatische Texte ein: der Prolog zu ›Die Gründung Prags‹ (1815) und die Doppelwidmung ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ in dem Festspiel ›Victoria und ihre Geschwister‹ (1817).⁵¹ Da sich dessen Erscheinen seit 1815 mehrfach verzögert hatte, konnte Brentano 1816 die Doppelwidmung auf einen konkreten Anlass beziehen: das Treffen von Görres und Schinkel am Rhein Ende August 1816. Mit Görres verband Brentano eine langjährige Freundschaft, seit er nach dem Tod Sophie Mereaus am 31. Oktober 1806 von ihm Trost und Unterstützung erhielt; in den nächsten Jahren folgten verschiedene gemeinsame Projekte.⁵² Die

49 Zu den Texten vgl. Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 289 f.

50 Brentano, Werke, Bd. 1, S. 204 und 1083.

51 FBA, Bd. 13,3: Dramen II,3. Wiener Festspiele. Prosa zu den Dramen. Unter Mitarbeit von Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross, 2007, S. 71–296. Die Widmungsgedichte werden im Folgenden mit Verszählung nach dieser Ausgabe zitiert (S. 77–82). Die Widmung lautet: »Meinen Freunden Johannes [!] Görres und Carl Friedrich Schinkel als eine Festgabe bei ihrer freundschaftlichen Berührung am Rhein liebevoll gewidmet.«

52 So z. B. die ›Konzertanzeige‹ ›Entweder wunderbare Geschichte von Bogs dem Uhrmacher‹ und ›Über die teutschen Volksbücher‹; vgl. Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 225–261.

erste persönliche Begegnung zwischen Brentano und Schinkel fand vermutlich im Frühjahr 1811 statt; der Briefwechsel zeugt sowohl von einer großen Vertrautheit zwischen beiden als auch der »stete[n] Wiederkehr bestimmter Themen, Motive und Anspielungen«. ⁵³ Das Gedicht ›An Görres‹ würdigt einmal den guten Redner und treuen Freund ⁵⁴ sowie Görres als Schriftsteller und Autor der »Mythengeschichte« ⁵⁵; weiterhin verweist Brentano mit der »Indenschlange« (V. 10) auf die »eigene Schaffensweise [...], die neben dem stets erneuten Aufgreifen und Variieren von Themen und Bildern auch die Tendenz zum Fragmentarischen einschließt«. ⁵⁶ Anstelle von acht Versen mit zwei umarmenden Reimen nach dem Schema abbaabba, wobei sich auch jeweils Anfangs- und Endverse reimen und eine Rahmung um das gesamte Gedicht bilden, enthält die letzte Strophe lediglich sechs Verse mit nur einem umarmenden Reim; der letzte Reim ist ein Paarreim, der die Strophe vorzeitig abschließt.

Im Widmungsgedicht ›An Görres‹ bezieht sich Brentano auf das Drama als »leichtes Lied« (V. 1) und »Liederband« (V. 33), dessen Auftrag er in Freundschaftsstiftung sieht. Das »Lied« erfährt durch die gestiftete Freundschaft wiederum Aufwertung:

Ich leg dies Liederband in Deine Hände
[...]
Wenn schmückend es ein Freundesband umwände,
Am Rhein gewebt von Euch geliebten Beiden,
Müßt ich mein Lied um solches Glück beneiden. (V. 33–38)

Die Verflechtung von »Liederband« und »Freundesband« bedeutet auch gleichzeitig eine Verbindung zwischen Kunst und Leben. ⁵⁷ Allerdings

53 Ebd., S. 177; zum ersten Zusammentreffen von Brentano und Schinkel auf einer Rheinreise im Sommer 1811 und den gemeinsamen Märchen-Projekten vgl. ebd., S. 173 f. und zur Begegnung von Görres und Schinkel Ende August 1816 vgl. ebd., S. 50.

54 Vgl. FBA, Bd. 15,4: Dramen II,3: Wiener Festspiele. Lesarten und Erläuterungen. Unter Mitarbeit von Simone Leidinger, Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross, 2008, S. 109 f.; zur gemeinsamen Heidelberger Zeit vgl. Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 229–238.

55 Dazu vgl. Grus, a.a.O., S. 272–279.

56 Ebd., S. 278.

57 Vgl. Dietmar Pravida, Brentano in Wien. Clemens Brentano, die Poesie und die Zeitgeschichte 1813/14, Heidelberg 2013, S. 238: »Dieser Ausgriff aus einer Ver-

ist es in der Realität nicht das Drama, das die Begegnung zwischen Görres und Schinkel herbeiführt, da diese zum Entstehungszeitpunkt des Gedichts schon stattgefunden hatte. Die Rolle, die der Poesie bei der Freundschaftsstiftung zukommt und damit die Verbindung von Poesie und Wirklichkeit, bleibt eine in den Widmungsgedichten imaginierte.⁵⁸

Die letzte Strophe des Gedichts ›An Schinkel‹ bestätigt in insgesamt 14 Versen den schon im Gedicht ›An Görres‹ angedeuteten fragmentarischen Charakter der Doppelwidmung, gleichzeitig aber weist das ›Zu-
viel‹ an Versen auf das Bedürfnis hin, deutlich mehr zu sagen:

Hier brech ich ab. Ich hatte hingerissen
 Wohl funfzig solcher Strophen Dir gesungen,
 Von Deinen Leiden und Begeisterungen,
 Domidealen und Realkulissen,
 Scheinlauter Zeit kleinlauten Hindernissen.
 [...]
 Doch hier schien allzuernst mir die Beschauung,
 [...]
 Wie leicht wärs um die ganze Auferbauung
 Durch ein Hurrah und Lippellied geschehen,
 Drum nimm für Lieb' auf ernstes Wiedersehen! (V. 89–102)

Im veröffentlichten Widmungsgedicht wird zu den in der Schlusstrophe erwähnten »Realkulissen« (V. 92) wenig gesagt. Umso mehr Aufmerksamkeit erhalten dafür die »Domideale« (ebd.), womit Brentano Schinkel als Architekten unumwundene Bewunderung zollt für seine Entwürfe, die Unendliches und Endliches vereinigen (»Dem das Verhältniß seinen

bindung von Autor und Leser auf die Verbindung zweier Leser untereinander, die zugleich auch freundschaftlich auf den Autor bezogen sind, entspricht dem patriotischen Inhalt des Stücks, das seinerseits die Herstellung gesellschaftlicher Beziehungen durch Gesang zum Thema hatte.«

58 Vgl. ebd., S. 240. Pravida erachtet das »ständige Überholtwerden der Poesie durch die Wirklichkeit« als eine grundlegende poetologische Aussage des Festspiels: »Ist ›Viktoria und ihre Geschwister‹ in der Fassung des Jahres 1817 so ein poetologisches Werk, dann handelt es nicht von der dauerhaften Vereinigung von Poesie und Realität im Fest, sondern von deren bloß intermittierender, zur Zeit der Veröffentlichung aber schon längst wieder vergangener Möglichkeit, die imaginiert und erinnert, aber nicht durch die Poesie herbeigeführt oder als dauerhaft verwirklicht dargestellt wird.«

Meisterstab, / Das Unermeßliche zu messen, gab, / Daß Ew'ges sich in
Gränzen schön erweißt«, V. 14–16); weiterhin für seine Innovationen
und die Überwindung von »Formgenist« (V. 38) und »Schulgerüst«
(V. 39), wenn auch der Umsetzbarkeit der auf eine Vereinigung von An-
tike und Gotik zielenden (vgl. V. 58 f.) » [p]hantastische[n] Prospekte«
(V. 62) in gegenwärtigen Zeiten eine gewisse Skepsis entgegengebracht
wird: »Und mahlst ihm meisterlich in feuchten Sand / Mit leichtem
Stabe, dessen Zug nicht trägt, / Ein Dombild hin, dem nicht die Zeit
genügt« (V. 29–31). Einerseits könnten für Brentano, der Schinkels Dom-
zeichnungen kannte, die »phantastische[n]« Pläne des Freundes Stein
des Anstoßes sein, andererseits sieht er in den Zeitumständen⁵⁹ und
Begrenzungen des Menschen Hindernisse, solch ein Projekt zu verwirk-
lichen: »Es fehlt am Steinmetz zu so hohen Mauern, / Auf dem Papier
ist so was bald skitziret.« (H ⟨7⟩, V. 103 f.)

Während diese Vorbehalte der Würdigung von Schinkels architekto-
nischer Meisterschaft keinen Abbruch tun, ist die Kritik an den für die
Bühnenaufführung der »Zauberflöte« entworfenen »Realkulissen« in
den Entwürfen um so deutlicher. Die insgesamt zehn handschriftlichen
Entwürfe, und die Fassung, die Brentano noch vor der letzten Bearbei-
tung für den Druck verworfen hat,⁶⁰ stellen nämlich weniger eine Hul-
digung an Schinkel dar. Sie sind in großen Teilen Kritik an seiner Büh-
nenbildnerischen Tätigkeit, in der seine Neigung zu Naturnachahmung
und Täuschung deutlich zum Ausdruck kommt. Die »Realkulissen« –
»die Realität vorspiegelnde Bühnendekorationen«⁶¹ – Schinkels kriti-
siert Brentano im vierten handschriftlichen Entwurf ausführlicher:

Nicht wahr sind dieser Felsschlucht Zauberschimmer,
Und doch träumt Sehnsucht hier Einsiedeleien,
Und naht die Schwermuth sich sie einzuweihen. (H ⟨4⟩, V. 25–27)

Als »thöricht« (H ⟨2⟩, V. 16), »sinnberückend Wähnen« (H ⟨2⟩, V. 12),
drastischer noch als »Hexe des Theaterbanns« wird die »Natur sein
wollen[de]« (H ⟨2⟩, V. 9) Illusion bezeichnet, die Kunst veräußert und

59 Vgl. die Verwendung des »Sandes« als Vergeblichkeitstopos in der Bergpredigt
(Matth. 7, 24–28).

60 Vgl. Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 21–27,
45, 56.

61 Ebd., S. 144.

zu einem Gespenst werden lässt, das weder leben noch sterben kann: »Kunst wird Gespenst, ein inneres Auswendig / Gesellt sich ihr das Leben, das elendig / Versteint die Hexe des Theaterbanns« (H ⟨2⟩, V. 4–6). Während Brentano 1808 in dem Stammbuchgedicht »Wie Aphrodite einst ...«⁶² die Attitüdenkünstlerin Henriette Hendel-Schütz als »Zauberin« gepriesen hatte (V. 5), distanziert er sich nun von ihr, und auch im Falle der »Riesen Händelschützspbyn« (H ⟨4⟩, V. 49), einer Realkulisse im Bühnenbild zu »Die Zauberflöte«, die bei Brentano Assoziationen mit der Verwandlungskünstlerin hervorruft, kritisiert Brentano den mimetischen Versuch, in der Kunst Wirklichkeit *abzubilden*, als Lüge (H ⟨2⟩, V. 9 f.; H ⟨3⟩, V. 1–6).⁶³

Die Entwürfe sind Zeugnis von Brentanos Ablehnung von den jüngsten Ausprägungen der Romantik, »der Romantick lezten Wehen« (H ⟨4⟩, V. 7), die in der durch Schinkels Theaterkulissen geschaffenen »Wunderwelt« (H ⟨4⟩, V. 4) ihren Ausdruck finden: Brentano diagnostiziert ein Ungenügen der Kunst in ihren Möglichkeiten. Mimetische Kunst erfüllt seine Ansprüche nicht; die Entwürfe spiegeln seine Suche nach nicht-mimetischen Ausdrucksformen. Im ersten Entwurf formuliert Brentano seine Idee von einem Künstler, der in der Funktion des Priesters zwischen dem paradiesischen Urzustand und der Moderne zu vermitteln hat:

Des Meisters Spiegel in dem Ebenbilde,
Das Maas, Wie schön wir vor dem Fall geblühet,
Zu fesseln sei die tiefe Kunst bemühet,
Dies thu als Priester, Anders lass der Gilde (H ⟨1⟩, V. 5–8).

In den ersten fünf der handschriftlichen Entwürfe Brentanos zum Schinkel-Gedicht formuliert Brentano seine Kritik an Schinkels Kunst deutlich schärfer, während in den anderen fünf die Huldigung von Schinkels architektonischen Leistungen sowie Freundschaftsbekundungen überwiegen. Möglicherweise lässt sich dieser Unterschied dadurch

62 Vgl. Grus, »Wie Aphrodite einst ...« (Anm. 14), S. 124.

63 Die Übermacht der Illusionskunst als die »falsche äußerliche Kunst«, die »endlich ihren Meister« »erschlägt«, ist auch Thema von Brentanos Aufsatz »Die kleinen Auvergnaten«: »Wir haben die ungeheuersten Beyspiele davon in aller Zeit. Nur die wahre Kunst, welche die Schöpfung selbst ist, ist ewig« (Clemens Brentano, Die kleinen Auvergnaten, in: Dramaturgischer Beobachter 2. Jg., Nr. 22, Montag, den 21. Februar 1814, S. 85–88, hier: S. 87).

begründen, dass Brentano die Strophenentwürfe zum Schinkel-Gedicht vermutlich nicht von vornherein in der Absicht geschrieben hat, dieses als Teil einer Doppelwidmung seinem Victoria-Festspiel voranzustellen. Erst die erste – verworfene – Druckfassung und die folgenden Entwürfe 6 bis 10 weisen Elemente der Doppelwidmung auf.⁶⁴ Einerseits verbleiben Brentanos Versuche, sich anhand kritischer Bemerkungen zu Schinkels Theaterkulissen als Künstler selbst neu zu definieren, nur im Privaten: »Auch die nicht veröffentlichten Teile des Gedichts ›An Schinkel‹ sind eher Bestandteil privaten Austauschs, bedürfen mit ihrer fast selbstquälerischen Variation ureigener Themen von Kunst und Künstlerproblematik zum Teil sogar nicht einmal des Publikums«. ⁶⁵ Andererseits adressiert Brentano auch schon die ersten Entwürfe an Schinkel. Es gibt also einen Adressaten; und in der Auseinandersetzung mit ihm geht es um Schinkels öffentliche künstlerische Tätigkeit, nicht um ein privates Thema. Die Erörterung eines Gegenstandes von öffentlichem Interesse (die illusionistische Kunst) findet in einem privaten Gedicht an einen befreundeten Künstler statt. Dem öffentlichen Diskurs in der Doppelwidmung hingegen ist seine ambivalente Haltung zur Kunst, seine Diagnose des Ungenügens der Kunst in ihren Möglichkeiten und seine Suche nach einer Neubestimmung als Dichter noch nicht oder allenfalls – mit der Skepsis gegen »[p]hantastische Projekte« (V. 62) – marginal eingeschrieben.

V. Die Rolle des Dichters und die Funktion der Dichtkunst

In den ersten Entwürfen des Gedichts ›An Schinkel‹ setzt Brentano die Dichtung ins Verhältnis zur christlichen Religion; tiefe und wahre Kunst ist für ihn jene, die ihrem Gegenstand, der Religion, genügen kann. Während besonders im ersten Gedicht der Widmung im ›Godwi‹ der Wunsch deutlich wird, Kunst in Leben und Leben in Kunst zu transformieren, oder im Stammbuchgedicht an Henriette Hendel-Schütz der Attitüdenkunst die Bedeutung beigemessen wird, einen Übergang zwischen »ird'sche[m]« und »höher[em]«⁶⁶ Leben zu schaffen, zeugen sowohl die Entwürfe zum Schinkel-Gedicht als auch schon ein Brief Brentanos an Wilhelm Grimm vom 15. Februar 1815, von einem wach-

64 Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 45.

65 Ebd., S. 179.

66 Grus, »Wie Aphrodite einst ...« (Anm. 14), S. 124, V. 5 f.

senden Misstrauen gegenüber der Kunst.⁶⁷ Mag allerdings die Abkehr von der Dichtung im Brief an Grimm radikal formuliert sein; die hier artikulierte Skepsis gegen die Tätigkeit als Dichter, der »das Endliche [...] mit dem Endlichen [schmückt,] um ihm den Schein des Ewigen zu geben«,⁶⁸ äußert sich auch schon in der 1802 begonnenen ersten Fassung der ›Chronica des fahrenden Schülers‹ im Gleichnis »von einem grossen Meister«, der einen Spiegel geschaffen hatte,

daß auch die unsichtbare Geister darin als liebliche Gestalten erschienen, wenn in der Ferne geredet, oder gesungen ward so klang es in dem Spiegel weit lieblicher und klarer, ja und wenn die Sonne hineinschien, ward ihre Wärme so gewaltig, daß man in ihrem Abstrahl Metall konnte fließen machen.⁶⁹

Der Meister geht schließlich an seiner »weltliche[n] Hoffarth«⁷⁰ zugrunde – ähnlich den »Dichtern und Weltweisen«, die als »Beute ihrer Eitelkeit, Schöpfer des Unglücks [...] [untergehen] in den Flammen ihrer Seele, welche dem kunstreichen Spiegel zu vergleichen ist. Darum sollen sie wandeln in Unschuld und Dehmuth, und sollen fliehen allen Lohn, weil sie der Lohn des Herrn selber sind. –.«⁷¹

Auffällig ist allerdings, dass Brentano gerade in den Jahren, in denen die Zweifel an den Möglichkeiten der Kunst zu wachsen scheinen, mit stark öffentlichkeitswirksamen literarischen Formen wie Dramen und Satiren an aktuellen Diskursen der Zeit teilzunehmen versucht,⁷² so beispielsweise im nicht veröffentlichten Lustspiel von ›Geheimrat Schnaps‹ (1813) – einer Aktualisierung von Goethes ›Bürgergeneral‹ –, in ›Die Gründung Prags‹, in den Wiener Dramen wie ›Oestreichs Muth, Sieg und Hoffnung‹ (1814) und ›Victoria und ihre Geschwister‹ (1817), in den satirischen Texten auf Napoleon wie der – ebenfalls unveröffentlichten – Verssatire »Es sind halt die von der große Nation« (1813) und dem ›Maifeld von St. Helena‹ (1815). Hinzu kommt seine rege Produktivität als journalistischer Autor.

67 FBA, Bd. 33: Briefe V. 1813–1818, hrsg. von Sabine Oehring, 2000, S. 142.

68 Ebd.

69 FBA, Bd. 19: Prosa IV. Erzählungen, hrsg. von Gerhard Kluge, 1987, S. 144.

70 Ebd., S. 145.

71 Ebd., S. 146.

72 Vgl. Frühwald, Das Spätwerk Clemens Brentanos (Anm. 15), S. 74.

Die Zueignung zum Drama ›Die Gründung Prags‹⁷³ (erschieden im Oktober 1814, vordatiert auf 1815) ist an die Herzogin Katharina Pawlowna von Oldenburg adressiert. In einem Brief an Achim von Arnim von Anfang Oktober 1813 heißt es:

Mein Stück werde ich der Herzogin von Oldenburg dedizieren, Ihr Leib-
arzt, Bach ein Oldenburger, Comiliton von mir und Winkelmann,
hat mir ihre Erlaubniß verschafft. Es macht sich herrlich, sie ist die
erste slavische Prinzessin die nach Libussa von dem Prophetischen
Berg in Praha niedersah.⁷⁴

Damit ist die Zueignung zu ›Die Gründung Prags‹ einer der wenigen Widmungstexte Brentanos, die an eine Person aufgrund ihrer öffentlichen Rolle adressiert sind.⁷⁵ Mit der Dedikation an eine hochgestellte Person steht Brentano ganz in der klassischen Widmungstradition. Das Erlaubnisschreiben der Herzogin stammt vom 1. November 1813.⁷⁶ Noch im Juli 1813 hatte Brentano allerdings Carl Theodor von Dalberg als Widmungsträger für sein Stück vorgesehen⁷⁷ – den Fürstprimas des Rheinbunds also, einem Staatenbund deutscher Fürsten, die mit Gründung des Bundes aus dem Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation austraten und eine Militärallianz mit Frankreich eingingen. Also scheint

73 Im Folgenden wird mit Angabe der Seitenzahl zitiert nach FBA, Bd. 14: Dramen III. Die Gründung Prags, hrsg. von Georg Mayer und Walter Schmitz, 1980. Brentano bestimmt die Tragödie in der Vorrede als »romantisches Schauspiel«, das auf drei Teile angelegt war, in denen Brentano den Sagenstoff der Seherin Libussa bearbeiten wollte. Aufgrund der Deutung von »Praha« als »Schwelle« dient ihm der Name der Stadt als Metapher für den Übergang vom »Nicht-mehr« zu einem »Noch-nicht« (Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres« und ›An Schinkel« [Anm. 1], S. 362), von der Vergangenheit hin zu einer friedvollen Zukunft. Prag wird damit zum »Schauplatz« einer »Weissagung durch [...] mythische Gestalten« (Pravida, Brentano in Wien [Anm. 57], S. 181).

74 Clemens Brentano an Achim von Arnim, Anfang Oktober 1813 (FBA, Bd. 33, S. 80).

75 Als weitere Beispiele wären die Widmung von ›Ponce de Leon« (1804) an »Seine Durchlaucht dem Herzoge von Aremburg« (FBA, Bd. 12: Dramen I, hrsg. von Hartwig Schultz, 1982, S. 349–352), die »Zueignung« an die Kaiserin von Österreich in der »Kantate auf den Tod Ihrer Königlichen Majestät, Louise von Preußen« (1810/1811) anzuführen (Brentano, Werke, Bd. 1, S. 204–217, hier: S. 204 f.).

76 Brentano an Arnim, Ende November 1813, FBA, Bd. 33, S. 104.

77 Otto Brechler, Clemens Brentanos Prolog zur ›Gründung Prags‹. Nachtrag zu den Erläuterungen, in: Deutsche Arbeit 9 (1910), H. 9, S. 582 f.; siehe auch Pravida, Brentano in Wien (Anm. 57), S. 180.

Brentano zu diesem Zeitpunkt keine antifranzösische Haltung einzunehmen; trotz einer hier offenkundig eher indifferenten Haltung in Sachen Politik⁷⁸ inszeniert sich Brentano im Prolog – möglicherweise sah er sich durch das aktuelle Zeitgeschehen dazu genötigt – zumindest nachträglich als Verkünder der Freiheit und des Siegs über Napoleon:

Der Freiheit Arche wogt auf Sündflutmeeren
 Geschleudert hoch zum Nord von Schicksalsstürmen,
 Ihr folgt ein Geist, mit list'gen Zauberspeeren [...]
 Verlangt sein Fuß, den Weltthron aufzuthürmen, [...]
 Doch, als schon an des Nordsterns alter Feste
 Des Weltzorns himmelschrei'nde Fluten branden,
 Ist auch verjünet aus dem Feuerneste
 Der nord'sche Adlerphönix neu erstanden. (V. 209–220)

Des Weiteren lautet die Prophezeiung: »Drei Adler werden hier zusammen schweben, / Die falsche Nebelsonnen einst betrogen, / Sie werden hier zur Ruhmessonne streben. / Hier senkt die Arche sich, nie mehr belogen« (V. 249–252). Brentano spielt hier auf das Treffen zwischen den Kaisern von Österreich und Russland und dem König von Preußen nach dem gescheiterten Friedenskongress von Prag zwischen dem 12. Juli und 10. August 1813 an. Der Herzogin von Oldenburg wird das Amt der Friedensstiftung angetragen (V. 254 f.). Die Anspielungen auf das Treffen der drei Herrscher in Prag nach dem Friedenskongress weisen darauf hin, dass der Prolog zumindest in einigen Teilen – entgegen der Datierung auf »Im Monat Juni 1813« – erst nach dem 18. August 1813 geschrieben wurde, als nach dem Kaiser von Russland auch der König von Preußen bei dem österreichischen Herrscher in Prag eingetroffen war. Zusätzlich, so Pravida, könnte die »enge Verbindung der ›Sibyllischen Worte‹ zu ›Östreichs Muth Sieg und Hofnung‹ [...] sogar eine noch spätere Datierung nahelegen«. ⁷⁹ Gerade in diesem Teil allerdings findet die oben angeführte Weissagung und Selbstinszenierung des Dichters als Verkünder von Sieg und Freiheit statt. Auch in der schon Anfang 1813 veröffentlichten »Selbstanzeige« »Die Entstehung und der Schluss des romantischen Schauspiels, die Gründung Prags, von Clemens

78 Vgl. Pravida, Brentano in Wien (Anm. 57), S. 260.

79 Ebd., S. 180. Die Entstehung des Prologs und dessen Verhältnis zum Drama selbst und zu ›Östreichs Muth Sieg und Hofnung‹ bedürfte einer eigenen Untersuchung.

Brentano an seine Freunde« (S. 521) definiert Brentano das Verstehen und Deuten der Geschichte als Funktion des Dichters (vgl. S. 523).

Nicht nur mit der Wahl einer bedeutenden Person als Widmungsadressatin stellt sich Brentano in die barocke Tradition. Stockinger macht außerdem auf die »paratextuelle Dokumentation der ausgewählten Daten« aufmerksam, die sich »an poetische Formen des 17. Jahrhunderts«⁸⁰ anlehne. Der Autor inszeniere sich somit nicht allein als Interpret der Geschichte, sondern auch als textkritischer Philologe, der den Leser umfassend mit Informationen über den Text versorgt.⁸¹ So sind dem Drama ein dreiteiliger Prolog und ein umfassendes Personenverzeichnis mit am Schluss beigefügten Aussprachehinweisen vorangestellt; am Schluss des Textes folgt ein ausführlicher Anmerkungsapparat. Der Prolog ist unterteilt in ein Inhaltsverzeichnis, in dem jeder der sechs folgenden, in Stanzas gedichteten Abschnitte des Prologs zusammenfasst werden; den Stanzas folgt dann die Widmung »Ihrer kaiserlichen Hoheit Katharina Paulowna Großfürstinn von Rußland Herzoginn von Oldenburg«.

Stockinger untergliedert den Prolog in zwei Teile: »die Darstellung eines spezifischen Autorbildes« – in den Abschnitten 1. »Biographie«, 2. »Allegorie« und 3. »Vision« –, und die »sich daraus [...] entwickelnde Dedikation«⁸² in den drei übrigen Abschnitten. Der erste Teil enthält neben autobiographischen Details auch historische sowie aktuelle Angaben zur Stadt Prag; außerdem eine Schilderung der Vision, die zum Entschluss führte, das Thema zu bearbeiten:

Wie hier einst vor der Seele der Sibylle
Aus Wald und Weltnacht Prag, die Stadt, gestiegen,
Stieg sie im Sonnenglanz aus nächt'ger Stille
Vor meinem Blick aus trüben Nebelwiegen,
Und aus der Brust sprang mir der mächt'ge Wille, [...]
Was ich vollendet, hab' ich da ersonnen. (V. 137–144)

80 Claudia Stockinger, Tod und Auferstehung des Autors im Architext. Clemens Brentanos philologisch-poetische Gründung Prags, in: Autorschaft. Positionen und Revisionen, hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart und Weimar 2002 (= Germanistische Symposien, Berichtsbände 24), S. 220–240, hier: S. 221. Ebenso schließt Brentano mit der Schilderung autobiographischer Details im Prolog und in der Selbstanzeige an die barocke Tradition an (ebd., S. 227).

81 Vgl. ebd., S. 221, 227–229.

82 Ebd., S. 227.

Weitere Teile sind 4. der »Traum«, in dem den drei Sibyllen die »Blätter« (V. 165) überreicht werden, die mit ihrer Verkündigung in den »Sibyllische[n] Worte[n]« (5.) das »Lied« einem höheren Sinn unterstellen und die Widmungsträgerin bestimmen:

Nach Ihr wird keine mehr, gleich Ihr, hier gehen, [...]
 Die Höchste slavschen Stamms, die tiefe, helle,
 Fleht hier um Sieg und Fried an Prag, der Schwelle. (V. 247–264)

Damit werden Geschichte und aktuelle Gegenwart verbunden.⁸³ Am Ende steht der Teil »Geschichte« (6.), in dem Katharina Pawlowna als Garantin des künftigen Sieges gefeiert wird.

Nicht nur dramatische und satirische Texte werden in der Zeit fertiggestellt oder publiziert, nachdem Brentano Wilhelm Grimm seinen Rückzug aus dem öffentlichen literarischen Leben angekündigt hatte. Vor seiner »Neuausrichtung der eigenen Tätigkeit und Ziele«⁸⁴ erschienen auch zahlreiche Erzählungen und einige der ›Italienischen Märchen‹;⁸⁵ noch nach der Generalbeichte im Februar 1817 wurden beispielsweise ›Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter‹ in ›Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz‹ von 1817, die ›Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl‹ im Taschenbuch ›Gaben der Milde‹ von 1817, und die Spätfassung von ›Aus der Chronicka eines fahrenden Schülers‹ in der ›Sängerfahrt. Eine Neujahrgabe für Freunde der Dichtkunst und Mahlerey‹ von 1818 veröffentlicht.⁸⁶ Bunzel definiert die Neuausrichtung Brentanos auf ›geistliche‹ Dichtung als einen Versuch,

83 Vgl. ebd., S. 227.

84 Wolfgang Bunzel, Clemens Brentanos Reversion. Zur Verschränkung von Religiosität und Autorschaft, in: Figuren der Konversion. Friedrich Schlegels Übertritt zum Katholizismus im Kontext, hrsg. von Winfried Eckel und Nikolaus Wegmann, Paderborn 2012 (= Schlegel-Studien 4), S. 5–29, hier: S. 12.

85 Um welche Märchen es sich dabei handelt, kann nur vermutet werden; nach Frühwald/Kemp sind ›Das Märchen vom Dilldapp‹, ›Das Märchen von Gockel und Hinkel‹ und ›Das Märchen von Komanditschen‹ wahrscheinlich erst um 1815/16 entstanden; vgl. Brentano, Werke, Bd. 3, S. 1074 und 1104–1106.

86 In seinem Brief an Görres vom 6. Dezember 1816 verweist Grimm auf Brentanos lange angekündigten Rückzug, demzufolge der Autor zwar »nicht mehr dichten wolle«, aber »vor Thorschluß« noch »ein dramatisches Werk [...] und ein paar Bände Märchen« geschrieben habe; Joseph Görres, Gesammelte Schriften, Bd. 8: Freundesbriefe von 1802–1821, hrsg. von Franz Binder, München 1874, S. 504 f.

seine errungene Position im literarischen Feld auszulöschen. Fortan entstehen scheinbar nurmehr religiöse Erbauungsschriften – zumindest musste das Lesepublikum den Eindruck gewinnen, das nur den exoterischen öffentlichen Teil des weiteren schriftstellerischen Schaffens zu sehen bekam und vom esoterisch-privaten Teil seiner Produktion nichts erfuhr.⁸⁷

Brentanos »Autorschaftsverständnis« richte sich, so Bunzel, fortan auf den »gezielten Aufbau der Rolle des Protokollanten fremder Verlautbarungen [...] oder des reproduktiven Arrangeurs von Vorgefundenem [...], der seine Notate vorwiegend, wenn nicht ausschließlich zu karitativen Zwecken [...] und auf Veranlassung Dritter [...] der Öffentlichkeit übergibt.«⁸⁸ Den Beginn einer Neuorientierung als Bearbeiter geistlicher Texte kennzeichnet die Neuedition von Friedrich Spees ›Trutz Nachtigall.⁸⁹ Sein neues Autorschaftsverständnis konnte Brentano mit diesem Text gleich mehrfach unter Beweis stellen: Erstens handelt es sich um geistliche, nicht um weltliche Dichtung; Brentano tritt – zweitens – als *Bearbeiter*, nicht als selbstständiger *Autor* auf. Drittens bereitet er einen sprachlich schwer zugänglichen Barocktext aus dem 17. Jahrhundert auf, um ihn einer größeren Öffentlichkeit zu vermitteln. Viertens entsteht ›Trutz Nachtigall‹ in Zusammenarbeit mit Luise Hensel, der er das Buch auch widmet.

Das Zueignungsgedicht an Luise Hensel in der ›Trutz Nachtigall‹ ist eine stark erweiterte Fassung des ursprünglichen dreistrophigen Hensel-Gedichts »Ach hätt ich Engelszungen«. Es gehört zu einer Reihe von »Liedern«, die Luise Hensel Brentano 1816 übersandte und von denen dieser gemeinsam mit seinem Bruder Christian Abschriften anfertigte. Die »Lieder« stilisierte Brentano in einem Brief an seinen Bruder Christian vom 3. bis 19. Dezember 1817 zu seinem »persönlichen

87 Bunzel, Clemens Brentanos Reversion (Anm. 84), S. 7. Seinen Verzicht auf literarische Öffentlichkeit und Neuausrichtung inszeniert Brentano Bunzel zufolge vor allem durch den Verkauf seiner großen Bibliothek 1819: »Nicht die Demonstration religiöser Überzeugung stand für ihn demnach im Mittelpunkt, sondern der wohlkalkulierte Abschied von der Sphäre der Dominanz des Ästhetischen« (S. 17).

88 Ebd., S. 13.

89 Im Folgenden wird zitiert nach FBA, Bd. 5,2: Gedichtbearbeitungen II. Unter Mitarbeit von Holger Schwinn hrsg. von Sabine Gruber, 2008, S. 13–15.

Erweckungserlebnis«:⁹⁰ »Diese Lieder haben zuerst die Rinde über meinem Herzen gebrochen, durch sie bin ich in Thränen zerflossen, und so sind sie mir in ihrer Wahrheit und Einfachheit das Heiligste geworden, was mir im Leben aus menschlichen Quellen zugeströmt.«⁹¹

Brentano lernte die protestantische Pfarrerstochter Luise Hensel 1816 im Hause des Staatsrates Friedrich August von Staegemann in Berlin kennen. Es entstand eine enge Beziehung zwischen beiden, zu der neben einem intensiven Briefwechsel auch der literarische Austausch gehörte. Dazu zählt zum einen Brentanos Bearbeitung von Hensel-Gedichten für den 1829 von Melchior Diepenbrock herausgegebenen ›Geistlichen Blumenstrauß aus spanischen und deutschen Dichter-Gärten‹. In erster Linie ging es Brentano in der Bearbeitung darum, Züge von stark »Persönliche[m]« oder »unreife[m] Schwanken« zu tilgen.⁹² Zum anderen stilisierte Brentano Luise Hensel in seinen Gedichten zu einer Art Engel, einer »Mittlerin«, die ihm zu Buße und Frömmigkeit verhalf und damit den Weg zu Gott ebnete.⁹³

Brentano verfasst die »Zueignung« an Luise Hensel als Weihnachtsgedicht, in das er das dreistrophige Gedicht »Ach hätt ich Engelzungen« als wörtliche Rede eines einsamen, frommen Kindes »auf der Schwelle« (V. 2) integriert, das in einen Dialog mit dem »lieben Gottesknaben« (V. 9) tritt. Gleich zu Anfang konstruiert Brentano eine Schwellen-

90 Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 381 und FBA, Bd. 5,1, S. 343 f.

91 FBA, Bd. 33, S. 286–310, hier: S. 286.

92 Vgl. FBA, Bd. 5,1, S. 337–349, besonders S. 345. Zu gestalterischen Eingriffen Brentanos in Luise Hensels Gedichte und Anpassung an eigene Intentionen vgl. Grus, Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹ (Anm. 1), S. 381.

93 Vgl. beispielsweise die Gedichte »Ich bin durch die Wüste gezogen« im Brief von Mitte Oktober 1816 (FBA, Bd. 33, S. 221–226 und FBA, Bd. 3,1: Gedichte 1816–1817, hrsg. von Michael Grus und Kristina Hasenpflug, 1999, S. 87–92) und »Es scheint ein Stern vom Himmel« im Brief vom 30. März 1817 (FBA, Bd. 33, S. 270–272 und FBA, Bd. 3,1, S. 126–128). Zu Luise Hensel als »Mittlerin« vgl. Brandstetter, Erotik und Religiosität (Anm. 15), S. 47; vgl. weiterhin S. 46: »Für Luise Hensel verwendet Brentano vornehmlich das Bild des Engels [...] [er] weist [...] ihr in der Rolle des Engels alle Macht zu, die sich mit dem Bild der himmlischen Figur verbindet – die liebende, unerschöpfliche Güte des gottnahen Wesens ebenso wie die furchtgebietende Macht des biblischen Totenengels«. Zur Funktion der Kunst als »Bindeglied des Ich zum Du« vgl. ebd., S. 48 f.

situation,⁹⁴ in der ein Sprachproblem – die Unzulänglichkeit der menschlichen Sprache, die ein Hindernis auf dem Weg zu Gott darstellt – überwunden werden muss. Das Sprachproblem wird im dreistrophigen Hensel-Gedicht formuliert. Mit dem »Unsagbarkeitstopos«⁹⁵ übernimmt Brentano die Thematik des Gedichts (»Ich weiß ja keine Weißen / Den Herren so zu preißen, / Den Vater fromm und mild, / Wie meine ganze Seele / Ihm singt und jauchzt und spielt« [Hensel, V.6–10]),⁹⁶ ändert allerdings die Anredeform von der dritten (»er«) zur zweiten Person (»du«). Das Gedicht ist Teil des Dialogs, der »in des Kindes Herzen« (V. 12) stattfindet und die Überwindung der Schwelle ermöglicht, da er unabhängig ist von den Grenzen menschlicher Kommunikation. In der neunten Strophe erhält das »Kind« als Weihnachtsbescherung (vgl. V.41) »das Lied« (V.44). Wenn in Widmungsgedichten Brentanos von einem »Lied« die Rede ist, wird damit meist auf das Werk abgestellt, dem sie voranstellen und das mit der Zueignungsgeste und Referenz auf den Titel gewidmet wird.⁹⁷

Und auch sey dir bescheret
Die Weise, die mich ehret,
Mit freudgem Flug und Fall,
Das Lied, das mir lobsinget
Trotz Lerch, trotz Nachtigall. (V. 41–45)

Allerdings hat die Sprecherrolle noch immer Jesus inne (vgl. V. 31), der so auch der »Übereigner« des Werks wäre. Die Selbstzurücknahme des Dichter-Ichs entspräche dem Verzicht Brentanos auf Namensnennung auf dem Titelblatt der Ausgabe. Wolfgang Bunzel schreibt dazu:

94 Vgl. zum Topos der »Schwelle« in Brentanos Spätwerk Wolfgang Frühwald, *Romantische Lyrik im Spannungsfeld von Esoterik und Öffentlichkeit*, in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 14: *Europäische Romantik I*, hrsg. von Karl Robert Mandelkow, Wiesbaden 1982, S. 355–392, hier: S. 374–379. Weiterhin: John Francis Fetzer, *Prolegomena zu einer Schwellenkunde der deutschen Romantik*, in: *Jahrb. FDH* 1995, S. 282–300.

95 Grus, *Brentanos Gedichte ›An Görres‹ und ›An Schinkel‹* (Anm. 1), S. 384.

96 Newnham College Cambridge, Ms 722.29.18. Auch die Reimstruktur mit je einem Paarreim, einem Kreuzreim und einer Weise (aabcb) übernimmt Brentano von den drei Strophen des Hensel-Gedichts (hier Strophen 4–6 in Anführungszeichen).

97 Vgl. Pravida, *Brentano in Wien* (Anm. 57), S. 237.

[Brentanos] Reversion kann denn auch als Bemühen um die Tilgung der Autorfunktion gesehen werden. Die Hinwendung zur Religion ermöglichte ihm dies, weil religiöse Offenbarung innerhalb der christlichen Buchreligion als kollektives Phänomen gedacht wird, so dass der einzelne im Chor der Überlieferung weitgehend verschwinden kann. Brentano bleibt zwar ein »Schreiber«, doch muss er das Aufgeschriebene nicht mehr (selbst) beglaubigen.⁹⁸

Im Vergleich zu den vorhergehenden Widmungsgedichten wirkt zwar die »Zueignung« an Luise Hensel, ganz in Entsprechung zur intendierten Wahrnehmung des Textes durch eine breitere Öffentlichkeit, weniger komplex bzw. artifiziell. Die Zurücknahme des Dichter-Ichs allerdings zeigt eine Innendimension des Textes auf, die die Zuschreibung von Sprecherrollen, wichtiges Element im Widmungsakt, der gleichzeitig ein Kommunikationsakt ist – ähnlich, wie im ›Godwik‹, nur weniger offensichtlich – erschwert.

Auch auf dem Titelblatt seiner ersten Darstellung⁹⁹ der Emmerick-Visionen ›Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi¹⁰⁰ verzichtet Brentano auf seine Namensnennung. Er gibt sich so als Protokollant aus, der zur Verbreitung der Visionen seinen Beitrag leistet. Dem Text stellt er ein Zueignungsgedicht voran, das er Ende Juni/Anfang Juli 1833 vor dessen Erscheinen und kurz vor seinem Weggang aus Regensburg Melchior Diepenbrock, seinem Gastgeber während des Aufenthaltes in Regensburg, sowie Gallus Schwab widmet.¹⁰¹ Auffällig scheint zunächst

98 Bunzel, Clemens Brentanos Reversion (Anm. 84), S. 13.

99 Zum Untertitel »Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich« vgl. FBA, Bd. 27,2: Religiöse Werke V,2. Das Bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi. Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Bernhard Gajek und Irmengard Schmidbauer, 1995, S. 190 f.

100 FBA, Bd. 26: Religiöse Werke V,2. Das Bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi, hrsg. von Bernhard Gajek, 1980, S. 3–5. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden – allerdings mit Vers- statt Zeilenzählung – zitiert. Zu den Unstimmigkeiten zwischen Brentano und Diepenbrock, die schließlich zu Brentanos Weggang aus Regensburg führten, vgl. Brentano, Werke, Bd. 1, S. 1168 f. Zum Widmungsträger Gallus Schwab vgl. ebd. und FBA, Bd. 27,2, S. 194 f.

101 Die einleitenden Worte des Zueignungsgedichts im Erstdruck, »Den beiden Erneuerern der Schriften der Heiligen Henricus Suso, Johannes a Cruce und Theresia a Jesu weihet diese Blätter dankbar für Herberge, Muße und Trost ein Pilger ...«, beziehen sich auf Diepenbrocks neuhochdeutsche Übertragung von

die völlige Zurücknahme des »Ichs«; stattdessen wird der Weg eines Pilgers beschrieben, als der sich Brentano selbst versteht und in vielen seiner Gedichte und Briefe sowie in der Emmerick-Biographie¹⁰² darstellt. Der Weg des Pilgers führt vom Dom (V. 13, 21, 24), dem Wahrzeichen von Regensburg und Symbol der Vereinigung von Irdischem und Ewigem, zum Kreuz, dem Wegweiser zum Göttlichen und Ewigen, das hier allegorisch ins Bild gesetzt wird mit dem Wirt und dem Gasthaus – für Christus und seinen Leib –, in dem der Pilger Speise (das Fleisch Christi) und Trank (das Blut Christi) empfängt:¹⁰³ »Und sein Leib ist selbst das Haus, / Und die Pforten sind fünf offne Wunden« (V. 45 f.).¹⁰⁴ Allerdings ist es nicht der Widmungsadressat, der am Ende

Heinrich Seuses »Leben und Schriften« von 1829, für die Diepenbrock zunächst Brentano als Autor des Vorworts vorgesehen hatte, der aber auf Joseph Görres verwies (FBA, Bd. 27,2, S. 176f. und 193). Seuses »Büchlein der ewigen Weisheit« (1328–1330), das auch in dem Kölner Katalog der Bibliotheken Clemens und Christian Brentanos in einer Ausgabe von 1567 vermerkt ist (Clemens und Christian Brentanos Bibliotheken. Die Versteigerungskataloge von 1819 und 1853. Mit einem unveröffentlichten Brief Clemens Brentanos hrsg. von Bernhard Gajek, Heidelberg 1974 [= Beihefte zum Euphorion 6], Nr. 619), stellt gleichzeitig auch einen wichtigen Referenztext für das Syntagma »bitteres Leiden« im Titel des Emmerick-Buches dar (vgl. FBA, Bd. 27,2, S. 174–187, besonders S. 176). Mit dem zweiten »Erneuerer« ist Gallus Schwab gemeint, der die Schriften der spanischen Mystiker Johannes a Cruce (1542–1591) und Teresia von Avila (1515–1582) ins Deutsche übersetzte (vgl. FBA, Bd. 27,2, S. 193 f.).

102 So heißt es im Abschnitt über die »letzte[n] Lebensstage« von Anna Katharina Emmerick: »Sie lag etwas aufrecht sitzend in ihrem Bettkorb, ihr Kopfkissen war das Kissen worauf die verstorbene Frau des Pilgers, oder doch seine Kinder einst gestorben, sie war leicht bedeckt mit einer wollenen Lederdecke, zu Füßen lag der Schafspelz vom Bruder des Pilgers, den sie oft getragen.« (FBA, Bd. 28,1: Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken, hrsg. von Jürg Mathes, 1981, S. 402)

103 Die Darstellung von Wirt, Gasthaus und Gastfreundlichkeit spielt auch auf die Zeit an, die Brentano im Hause Diepenbrocks verbracht hat. Vgl. dazu Diepenbrock an Görres: »Ich habe ihn herzlich lieb, mehr als einen Bruder, aber das tägliche Zusammenleben wollte doch in die Länge nicht gut tun. Seine Empfindlichkeit darüber (nur vor dem Buche, im Pilgerabschied, hätte er sie unterdrücken sollen) kann ich begreifen, mitfühlen und entschuldigen, wie er die Rückwirkung meiner Kränklichkeit auch liebevoll entschuldigen wird« (zitiert nach Brentano, Werke, Bd. 1, S. 1169).

104 Vgl. dazu das Kapitel »Wie man Jesum finden solle« in Brentanos zweiter Friedrich Spee-Bearbeitung »Goldnes Tugendbuch, das ist: Werke und Übungen der

angesprochen wird: »Herr! bei dir allein ist Ruh', / Wie die Jünger einst zu dir auf Erden / Sagten, sprichst zum Pilger du: / Bleib' bei mir, denn es will Abend werden!« (V. 69–72) Während Diepenbrock und Gallus auf formaler Ebene die Widmungsadressaten sind, ändert sich auf inhaltlicher Ebene die Ausrichtung der ›Zueignung‹; sie ließe sich, berücksichtigt man die Verstimmung zwischen Diepenbrock und Brentano bei dessen Weggang aus Regensburg, als Abwendung vom Widmungsadressaten verstehen. Wie in der ›Zueignung‹ an Luise Hensel tritt Gott an die Stelle eines menschlichen Ich oder Du. Die Kommunikation verläuft nicht mehr von Mensch zu Mensch, sondern vom Menschen zu Gott oder von Gott zum Menschen. Diese Verschiebung im Kommunikationsakt entspricht auch der Neuausrichtung von Brentanos Schreiben, dessen Gegenstand der »ewige Gott und seine Wirkung« sein soll.¹⁰⁵

Seit 1815 unterstellt Brentano seine Publikationen häufig karitativen Zwecken. So gehen beispielsweise die Einnahmen aus der ›Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl‹ an »hilflose Krieger« und der Erlös aus den ›Bitteren Leiden unsers Herrn Jesu Christi‹ an ein von Apollonia Diepenbrock und Emilie Linder gestiftetes Krankenhaus in Regensburg. Auch die ›Legende von der heiligen Marina‹ erscheint 1841 mit dem Hinweis auf dem Titelblatt: »Veranlasst durch eine Zeichnung des Historienmalers Eduard Steinle aus Wien und auf Begehren abgedruckt zum Besten der durch den Donau-Eisgang Beschädigten in der Diöcese Regensburg.«¹⁰⁶

drei göttlichen Tugenden, des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe« von 1829: »Es war in der Charwoche, da hörte ich den h. Gregorius predigen von den h. fünf Wunden Christi, nach der Predigt fragte ich ihn: wo ich Christum finden sollte? und er sagte nur: Siehe da mein Kind, die h. fünf Wunden Christi sind fünf Pforten, wer da durch hinein gehet, der wird Jesum finden! Aus der ersten Wunde fließt wahre Demut [...] Aus der zweiten Wunde fließt wahre Armuth [...] Aus der dritten Wunde fließt wahrer Gehorsam [...] Aus der vierten Wunde fließt wahre Geduld [...] Aus der fünften Wunde fließt wahre Liebe [...]« (Koblenz 1829, Bd. 2, 189 f.).

105 Brief von Brentano an Wilhelm Grimm vom 15. Februar 1815 (FBA, Bd. 33, S. 142).

106 Brentano, Werke, Bd. 1, S. 627 und 1191. Luise Hensel, die wohl durch Steinle Kenntnis von dem Gedicht erhalten hat, hatte Brentano schon im November 1840 um »Erlaubniß [gebeten], es zum besten einer Armen nebst einigen Figuren aus Ihrer Zeichnung drucken zu lassen?!?!« Diesen Druck untersagte Bren-

Das dem Text vorangestellte Widmungsgedicht »An den Historienmaler Eduard Steinle aus Wien« (1841) ist Zeugnis einer jahrelangen erfolgreichen Zusammenarbeit des Dichters Brentano mit dem Maler Edward von Steinle,¹⁰⁷ das Brentanos auch weiterhin bestehendes Interesse am – in der frühromantischen Kunsttheorie postulierten – Zusammenwirken der Künste¹⁰⁸ sowie sein Bedürfnis nach einer Mittelsperson bzw. einem Bezug für seine dichterische Tätigkeit deutlich werden lässt.¹⁰⁹ Brentano und Steinle haben sich im Sommer 1837 kennengelernt, als sich Steinle einige Zeit in München aufhielt.¹¹⁰ Während

tano jedoch (Brief von Brentano an Steinle, November 1840; Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden, hrsg. und durch ein Lebensbild eingeleitet von Alphons Maria von Steinle, Bd. 2, Freiburg im Breisgau 1897, S. 46).

- 107 Vgl. Gudrun Jansen, *Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration. Die Beziehung Clemens Brentano – Edward von Steinle als Grundlage einer religionspädagogischen Kunstkonzeption*, Essen 1992 (= *Kunstwissenschaft in der Blauen Eule* 8), insbesondere S. 173–181; zur »Zueignung« vgl. S. 196 f.
- 108 Vgl. Bernhard Gajek, *Brentanos Verhältnis zur bildenden Kunst, in: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen*, hrsg. von Wolfdietrich Rasch, Frankfurt am Main 1970 (= *Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* 6), S. 35–56.
- 109 Zu Brentanos Bemühungen um die Illustration seiner Märchen vgl. den Brief an Philipp Otto Runge vom 1. bis 6./7. Juni 1810 (FBA, Bd. 32: Briefe IV. 1808–1812, hrsg. von Sabine Oehring, 1996, S. 277), an Johann Georg Zimmer vom 6. Juni 1811 (ebd., S. 318) und an Georg Andreas Reimer vom 26. Februar 1816 (ebd., S. 189–192). Vgl. dazu auch die Ausstellungskataloge Karl Friedrich Schinkel und Clemens Brentano. *Wettstreit der Künstlerfreunde*, hrsg. von Birgit Verwiebe (Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin in der Alten Nationalgalerie vom 9. Oktober 2008 bis 11. Januar 2009), Berlin 2008, besonders S. 6–28; sowie Hänsel und Gretel im Bilderwald. *Illustrationen romantischer Märchen aus 200 Jahren*, hrsg. von Wolfgang Bunzel unter Mitarbeit von Anke Harms und Anja Leinweber. Eine Ausstellung im Frankfurter Goethe-Haus/Freies Deutsches Hochstift vom 24. April bis 15. Juli 2012, Göttingen 2012, besonders S. 17–26 und 58 f.
- 110 Zur ersten Begegnung mit Brentano schreibt Steinle in einem Brief an Emilie Linder vom 19. August 1862 folgendes: »In München hatte ich an Professor Schlotthauer einen Brief abgegeben und wurde in die Glockenstraß 11 gewiesen. Das Zimmer war voll von Büchergestellen; ihm gegenüber aber hing ein großes Kruzifix und ein schönes Bild der heiligen Katharina von Siena. Von diesem hat er mir später wiederholt gesagt, geradeso habe Anna Katharina Emmerich ausgesehen. Das an dieses Zimmer anstoßende Schlafzimmer hatte ebenfalls nur Büchergestelle, und über dem sehr ärmlichen Bette hing ein großes Muttergottesbild auf Goldgrund aus der Granachschen Schule. [...] Clemens

dieser Zeit machte ihn Brentano mit seinen Rheinmärchen bekannt und regte an, die geplante Ausgabe mit Illustrationen zu versehen;¹¹¹ weiterhin besprachen beide gemeinsame Arbeiten zur lebenden Krippe des Heiligen Franz von Assisi und zur ›Marina-Legende‹: Brentano ließ aus einem »alten Jesuitenbüchlein« für Steinle die Erzählung von der Krippenfeier des hl. Franziskus und aus seinem Exemplar des »Leben der Heiligen« ihm die Legenden der hl. Marina und der hl. Euphrosyne herausschreiben.¹¹²

Als Steinle den Rückweg nach Wien antrat, beauftragte Brentano ihn auf dem Weg zum Postwagen mit der Illustration des Spruches »Als du geboren wardst, hast du geweint und alle haben gelacht; als du starbst, hast du gelacht und alle haben geweint«, um die Zeichnung Emilie Linder zum Geburtstag zu schenken. In einem Brief vom 21. September kündigte Steinle Brentano seine Zeichnung zum Spruch an;¹¹³ am 27. Oktober 1837 sandte Brentano Steinle in einem Brief das zu Steinles Zeichnung angefertigte Gedicht »Am Morgen an das Licht der Welt getreten«.¹¹⁴ Um den Jahreswechsel 1837/38 erhielt Brentano dann von Steinle die Zeichnung zur »Krippenfeier des hl. Franziskus«;¹¹⁵ Heinrich Knauth fertigte im Frühjahr 1840 eine Lithographie dazu an, zu der Brentano das Gedicht »Krippenfeier d h Franziskus. Bild von Steinle« verfasste.¹¹⁶

Das Emilie Linder als Geburtstagsgeschenk zuge dachte Bild vom »Leben der hl. Marina«¹¹⁷ erhielt Brentano von Steinle in einer Sen-

machte mir nun wohl über eine Stunde lang eine sehr merkwürdige Schilderung seiner selbst. Als er endete, waren wir Freunde. Ich war damals 27 Jahre alt, er an die sechzig.« (Clemens Brentano und Edward von Steinle. Dichtungen und Bilder, hrsg. von Alexander von Bernus und Alfons M. von Steinle, Kempfen und München 1909, S. 16 f.)

111 Vgl. FBA, Bd. 17: Prosa II. Die Märchen vom Rhein, hrsg. von Brigitte Schillbach, 1983, S. 435–446.

112 Clemens Brentano und Edward von Steinle (Anm. 110), S. 17.

113 Steinle, Briefwechsel (Anm. 106), Bd. 2, S. 8.

114 Ebd., S. 10.

115 Vgl. den Brief von Brentano an Steinle vom 3. Januar 1838; ebd., S. 12 f.; weiterhin Clemens Brentano und Edward von Steinle (Anm. 110), S. 33.

116 Vgl. den Brief von Brentano an Steinle vom 8. Juni 1840; Steinle, Briefwechsel (Anm. 106), Bd. 2, S. 36.

117 Märtyrerin, deren Name »Frau vom Meer« bedeutet. Marina erhielt ihre Taufe während der Folter in einem Kessel, in dem sie ertränkt werden sollte. Vgl. auch

ding vom 5. November 1838; Brentano antwortet am 20. November 1838:

Ihre Zeichnung der hl. Marina, welche ich Fräulein Linder zu ihrem Geburtstage nach Regensburg sendete, hat dieser so ungemein gefallen, daß ich unter vielem andern begonnen habe, diese Legende in ein Gedicht zu bringen.¹¹⁸

Am 3. Januar 1839 schreibt Brentano über das fertiggestellte Gedicht an Steinle: »Ich will Ihnen gelegentlich mein Lied von der Marina abschreiben lassen«.¹¹⁹

Breitanos ›Zueignung‹ an Steinle in der ›Legende von der heiligen Marina‹ ist erstens als eine Empfehlung Steinles an die Münchener Akademie gedacht; zweitens wird in ihr zur Geldspende für die Opfer des Donaueisgangs aufgerufen.¹²⁰ Das »Lied« (V. 14) stellt eine Ergänzung zu Steinles ergreifendem Kunstwerk dar, um das Lob der heiligen Marina zu bekräftigen und die Künstlerfreundschaft zu festigen: »Und als auch mir dein Werk das Herz bezwungen, / das stumm und hart nur selten Kunst gerührt, / Hab' ich Marinas Lob für dich gesungen« (V. 5–7). Zu den ästhetischen und persönlichen Gründen tritt jedoch ein weiterer, dem ein höheres Gewicht beigemessen wird: »Doch Ernsteres tut not« (V. 17). Einmal wird hier freilich der erbaulichen Funktion des Textes großes Gewicht beigemessen, weiterhin aber wird Breitanos Orientierung an den Tendenzen seiner Zeit deutlich: Das Widmungsgedicht zeugt nämlich außerdem von der Erweiterung von Breitanos dichterischem Selbstverständnis um eine soziale und ethische Komponente, die während der Vormärzzeit das zentrale Thema der Literatur ist.¹²¹

FBA, Bd. 11,2: Romanzen vom Rosenkranz. Erläuterungen, hrsg. von Dietmar Pravida, 2008, S. 107 f.

118 Steinle, Briefwechsel (Anm. 106), Bd. 2, S. 16 f.

119 Ebd., S. 19.

120 Jansen, Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration (Anm. 107), S. 196.

121 Zu »punktuellen intertextuellen Bezügen« zwischen Brentano und Freiligrath sowie Heine vgl. Jochen Strobel, Nach der Autonomieästhetik. Zur Reaktion romantischer Autoren auf Veränderungen des Literatursystems in der Zeit des Vormärz, in: Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Wolfgang Bunzel, Peter Stein, Florian Vaßen, Bielefeld 2003 (= Vormärz-Studien 10), S. 433–459,

Während in den ersten vier Strophen die Vereinigung der Künste (Poesie und bildende Kunst) aus ästhetischen und persönlichen Gründen thematisiert wird, wird in den Strophen 5 und 6 dem »Lied« als »Erns-teres« (V. 17) eine größere Bedeutung beigemessen und damit die Kunst auf ethische Inhalte verpflichtet.¹²² Nicht allein mit dem Zusatz auf dem Titelblatt nimmt Brentano eine explizite Unterordnung der ›Legende von der heiligen Marina‹ unter ein »soziale[s] Teilsystem«¹²³ vor, sondern auch im Widmungsgedicht selbst: »Wir geben ihr [der Noth] das Lied ums Brot zu singen / [...] Und wird das Mitleid ihr dein Bild auch bringen, / Geht Bild und Lied vereint wie Kunst nach Brot.« (V. 21–24) Auf diese Weise gewinnen Kunst und Literatur wieder eine größere »lebensweltliche Verbindlichkeit«.¹²⁴

VI. *Stammbuchgedichte – Blatt, Rand, Feder und Tinte*

Die geringe Anzahl von Zueignungstexten ab 1817 entspricht Brentanos selbstinszeniertem Abbruch seiner schriftstellerischen Laufbahn. Außerdem verändert sich der Publikumsbezug seiner Texte: Während die Widmungen zwischen 1800 und 1817 von hoher Komplexität und nur einem kleinen Kreis von ›Eingeweihten‹ zugänglich sind, sieht Brentanos neues Autorschaftskonzept vor, von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert und verstanden zu werden.¹²⁵ Dennoch weisen zwei der drei

hier: S. 444. Zu Brentano und Freiligrath weiterhin das Stammbuchgedicht »Als Herr Künzel neulich bat« und die Ausführungen dazu im vorliegenden Beitrag, sowie Wolfgang Bunzel, *Inszenierter Abschied. Ferdinand Freiligraths Auseinandersetzung mit der Romantik*, in: *Karriere(n) eines Lyrikers: Ferdinand Freiligrath. Referate des Kolloquiums aus Anlaß des 200. Geburtstags des Autors am 17./18. September 2010 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold*, hrsg. von Michael Vogt, Bielefeld 2012 (= *Vormärz-Studien* 25), S. 61–84.

122 Vgl. Wolfgang Bunzel, *Romantik. Epoche. Autoren. Werke*, Darmstadt 2010, Kapitel »Spätromantik«, S. 42–59, hier besonders S. 52 f.

123 Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion* (Anm. 84), S. 27.

124 Bunzel, *Romantik* (Anm. 122), S. 46. Zur ›Anpassung‹ des »romantischen Projekt[s] [an die] veränderten politischen und sozialen Gegebenheiten« vgl. auch Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion* (Anm. 123), S. 23.

125 Entsprechend heißt es beispielsweise in der Vorrede zum ›Goldnen Tugendbuch‹: »Es mußte genießbares Brod, und durfte kein allzu altfränkisches Schauenessen dargeboten werden, und dennoch werden sich manche, selbst unbefangene Leser, auch noch mit vorliegender angenäherten Uebearbeitung erst durch

hier vorgestellten Widmungsgedichte aus dieser Zeit eine – manchmal erst auf den zweiten Blick erkennbare – Verschiebung im Kommunikationssystem der ›Widmung‹ auf, dessen wichtige Elemente das zueigende »Ich« und der Widmungsadressat, das »Du«, sind.

Während Brentano in den Jahren ab 1817 nur insgesamt vier Widmungstexte, davon drei Gedichte, verfasste, entstand nach dem Rückzug aus der literarischen Öffentlichkeit eine große Anzahl privater, nicht für die Öffentlichkeit bestimmter Gedichte, darunter jene für Luise Hensel, weiterhin aber auch viele Stammbuchgedichte. Die spätere Stammbuchlyrik umfasst neben erbaulichen und missionierenden Versen¹²⁶ auch Freundschafts- und Liebesgedichte, die jeweils individuell gestaltet sind. Ein frühes Beispiel wäre das »In das Stammbuch eines starkaugigten Mädchens« betitelte Gedicht ›Mägdlein, schlag die Augen nieder‹, das Brentano vermutlich 1814 an Nanny von Hügel richtete.¹²⁷ Zwei späte Stammbuchgedichte sind an Marianne von Willemer gerichtet: ›(Auf der Gerbermühle bei Frankfurt)‹ von 1827 und »Was mit dir Hand in

einiges Hineinlesen ganz befreundet fühlen. Man hat bei der Arbeit die eigne Empfänglichkeit für ältere Redeform, mit dem Bedürfnisse vieler gutwillenden Leser nach neuerer Sprachweise ausgeglichen, und hat die Mitte zwischen beiden erwählt, so, daß dem Redebau Spee's nur abgemuthet ward, was den Lesern, die man gemeinsam mit ihm im Auge hatte, nicht zugemuthet werden durfte. Gott gebe seinen Segen dazu, so ist letztlich am Uebrigen nichts Unersetzliches gelegen.« (Goldnes Tugendbuch [Anm. 104], S. XII f.)

126 Vgl. das Stammbuchgedicht für die seit dem 18. Lebensjahr an Kinderlähmung leidende Röschen Scharf ›Worte für ein Röschen Scharf in Dornen‹, in dem ein »Pilger« Röschen Scharfs Leiden als Privileg herausstellt und die Kranke in 17 Strophen (mit je fünf Versen) Dankesworte an Gott richten lässt. Die letzte Strophe lautet: »So ließ ein Pilger einst / Dich Dornen-Röschen reden, / Wenn du so scheiden lernst, / Dann kannst du zu den Wunden Jesu beten / Für alle und den Pilger ernst.« (Stammbuch für Rosette Städel, Privatbesitz). Ein herzlicher Dank geht an Holger Schwinn, der mich auf die Abschrift des Biondetta-Gedichts im Stammbuch von Röschen Scharf hingewiesen hat. Zu erbaulichen Stammbucheinträgen vgl. weiterhin das Stammbuchgedicht an den Neffen Leo von Savigny mit dem Titel ›Unter ein Bild von Leo dem Großen ins Stammbuch meines Neffen L. v. S.‹. Daneben können Stammbuchgedichte als Ermahnung dienen, so z. B. das Gedicht ›In das Stammbuch einer jungen Sängerin‹, dessen erste zwei Verse lauten: »Fange jetzt schon an zu klettern / Von der Ton- zur Himmelsleiter«; Clemens Brentano, Gesammelte Schriften, hrsg. von Christian Brentano, Bd. 1, Frankfurt am Main 1852, S. 540.

127 Vgl. Brentano, Werke, Bd. 1, S. 314 f. und 1113.

Hand ...« von 1838. In diesen Gedichten thematisiert Brentano freundschaftliche Gefühle, verweist aber gleichzeitig auch auf die Schwierigkeit, Empfindungen in einem schriftlichen Medium zum Ausdruck zu bringen. Schon im ersten Vers des Stammbuchgedichts an Marianne von Willemer von 1827 zeigt sich Brentanos Zwiespalt beim Verfassen des Gedichts: »Du nötigst mich, ich soll nur schreiben«. ¹²⁸ Gleichsam übererfüllt er die Bitte von Marianne von Willemer sogar: Allein der erste Teil des Stammbuchgedichts, in dem Brentano seine negative Einstellung zu dieser Textsorte zum Ausdruck bringt, umfasst nämlich 52 Verse, der zweite dann nochmal 80 Verse. ¹²⁹

Das Gedicht ist erstens Gelegenheitsdichtung, zweitens hält es Brandstetter für ein Liebesgedicht; ¹³⁰ außerdem ist es, in seinem zweiten Teil,

128 Vgl. auch V. 49 und 60 im Gedicht; außerdem sei auch auf das Gedicht verwiesen, das Brentano in »Winkel im Rheingau« am »12 September 1823« seiner Nichte Josephine, der Tochter von Antonie und Franz, ins Stammbuch schrieb (FBA, Bd. 3,3: Gedichte 1820–1826, hrsg. von Michael Grus, 2002, S. 52 f. und 239 f.). Zu Gedichten auf die Silberhochzeit von Antonie und Franz vgl. ebd., S. 38–52 und 196–239, sowie den künftig im Abschlussband der Lyrik-Abteilung zu erwartenden Nachtrag zu FBA, Bd. 3,3 aufgrund der neu aufgefundenen Handschrift im Stammbuch von Josephine Brentano. Nach dieser Handschrift wird zitiert. Mit dem Bild »Rebenlabyrinthen« (V. 9) schafft Brentano eine Verbindung zwischen dem Ort, an dem er das Gedicht schrieb, und dem religiösen Symbol des Weinbergs; er stellt also einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem realen Schreibkontext und dem christlichen Glauben her. Dem »Dornenkranz« (V. 11) und der Ungeschmücktheit des »Herr[n]« (V. 16) gegenüber stehen die »Blüthenzweige der Begierde« (V. 13), und das »üppige« ›Treiben« (V. 14) der weltlichen Kunst. Weltliche Kunst gilt als Sünde, indem sie der menschlichen Bestimmung zuwiderläuft und damit »tief beschämt« (V. 2): »Und ach! wir sollen ihm doch gleichen / Im Lieben, Leiden, Auferstehn« (V. 17 f.).

129 Das Gedicht scheint Marianne Willemer nicht in die Sammlung von Stammbuch- und Albumblättern, in der sie Stammbuchblätter und -einträge von 1810–1823 und 1822–1849 zusammenführte, aufgenommen zu haben; es findet sich nicht im »Stammbuch der Marianne von Willemer«, hrsg. von Kurt Andrae unter Mitarbeit von Marianne Küffner. Kunsthistorische Bearbeitung Gerhard Kölsch, Frankfurt am Main, Leipzig 2006 (vgl. zur Entstehung bes. S. 178–180).

130 Brandstetter, *Erotik und Religiosität* (Anm. 15), S. 140. Über die Beziehung zu Brentano berichtet Marianne von Willemer im Juni 1855 in einem Brief an Herman Grimm, sie habe sich im Alter von 16 Jahren in ihn verliebt, »ohne zu wissen, daß er schon lange vorher mich liebte. Er hat es mich nie wissen lassen,

geistliche Lyrik; dabei wird eine Form in die nächste verwandelt bzw. von ihr überholt, sodass am Ende das Geistliche als das Wahre den irdischen Gegebenheiten und der vergänglichen Liebe gegenübersteht.¹³¹ Die Verse selbst bedeuten Spaltung zwischen ›uns‹ und »dem Einen« (V. 21), Christus, der als Mensch gewordener Sohn Gottes alle Gegensätze in sich vereint (vgl. V. 25–30). Das menschliche »Tun, all Lieben, Sehnen, Freuen, / All dieses bange Ringen nach Verein« (V. 33 f.) ist »anderes nicht, als Trennen und Zerstreuen« (V. 35). Die beinahe apokalyptische Spaltung und Zerstörung im menschlichen Zusammenleben setzt Brentano mit dem Bild »Tisch und Brot und Wein« allegorisch in Szene: In den Vorgängen beim Essen und Trinken manifestiert sich hier – gerade im Kontrast zum christlichen Abendmahl – »Eigenlust« (V. 40):

Wir sitzen rings um ihn, daß er uns trenne,
 Man ißt und trinkt; der zahnbewehrte Mund
 Zerreißt, zermalmt, daß nicht die Zunge nenne
 Die Eigenlust verschlingend durch den Schlund. (V. 36–40)

»Eigenlust« ist wie ›Eigensinn‹, ›Eigensucht‹ der Inbegriff von Vereinzelung und steht darin der Vereinigung mit dem Anderen und der Kommunikation entgegen:

bis nach Jahren, als ich schon verheiratet war« (Im Namen Goethes. Der Briefwechsel Marianne von Willemer und Herman Grimm, hrsg. und eingeleitet von Hans Joachim Mey, Frankfurt am Main 1988, S. 211). Zum vermuteten biographischen Kontext des Gedichts vgl. Brentano, Werke, Bd. 1, S. 1159 f. Ungefähr in diesem Zeitraum entstand auch die Abschrift des Biondetta-Gedichts im Stammbuch von Röschen Scharf (vgl. Anm. 126). Zur Entstehungsfiktion der ›Romanzen vom Rosenkranz‹ – angeblich nach dem Auftritt des »Harlekin aus dem Ei« – in der »Herzlichen Zueignung« des Gockelmärchens (»und schrieb nachher ein paar tausend ernsthafter Verse«) vgl. Wolfgang Frühwald, Das verlorene Paradies. Zur Deutung von Clemens Brentanos »Herzlicher Zueignung« des Märchens ›Gockel, Hinkel und Gackeleia‹, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 3 (1962), S. 113–192, hier S. 154–174 und 187 f. Zur Problematik des biographischen Bezugs vgl. Pravida, Die Erfindung des Rosenkranzes (Anm. 27), S. 30–37, hier besonders S. 31. Pravida führt hier aus, dass Marianne von Willemer »auch nach der Publikation des Erstdruckes [des Gockelmärchens] von ihrer von Böhmer behaupteten Rolle bei der Entstehung von Brentanos Werk [die ›Romanzen vom Rosenkranz‹] nichts geahnt hat«.

131 Vgl. Brandstetter, Erotik und Religiosität (Anm. 15), S. 140.

Getrennt sind wir, es ist so ewig lange [...]
 Da hast du's nun, – was quälst du mich zu schreiben,
 Verstehst du dies? Wer's liest verlachtet mich,
 Und wer es merkt, wird mich von dannen treiben. (V. 47–51)

Das Gedicht gibt nur ein »Bruchstück vom zerbrochnen Bund« (V. 46) und zeugt damit von der »verlorenen Einheit« (V. 44) sowie der Vertreibung aus dem Paradies (vgl. V. 51). Erst mit der Auflösung der Individualität im Tod kann es Liebe und Vereinigung geben – für Einheit und Ganzheit ruft das lyrische Ich die Heilige Maria an, in der Zeichen und Bezeichnetes eins sind: »Maria, Mutter Gottes, Wahrheit, Bild und Schild, / Maria, Jungfrau Wirklichkeit und Namen« (V. 129 f.).

Das zweite Stammbuchgedicht an Marianne von Willemer ist vermutlich 1838 entstanden. Es lautet folgendermaßen:

Was mit dir Hand in Hand
 Im Innern ich empfand,
 Versteht sich nicht am Rand,
 [...]
 Das Hieroglyphen Band
 Am Hammelvollen Rand
 Von Chezy's Florgewand,
 Als sie durch nasses Land
 Im Weinberg hingerannt,
 Von Zärtlichkeit entbrannt,
 Bis endlich den Bachant
 Sie hinterm Weinflaß fand,
 [...]
 Versteht sich hier am Rand.

Der Harlequin im Ei
 Den einstens ich gekannt,
 Bis er mir ging entzwei,
 Der ist gar nicht verwandt
 Mit diesem Demoisellchen,
 Das aus den Blumenkelchen
 Mit der kandirten Hand
 Maikäfern thut galant,
 Freimaurern, die am Rand
 Von aller Lüge schwelgen.

Wer mir das Blatt gesandt,
 Der hat mich nie gekannt.
 Der Harlequin im Ei
 Der ist gar nicht verwandt
 Mit diesem Reckeldrei
 Das hier begiesekannt
 Und dort durch ein Entzwei
 Gnickbrechend entstrickleitert
 In einem Eckelbrei
 Mit Witz, der schlecht flickschneidert
 Und niemand je erheitert
 In den Bassin gescheitert.

Wer mir dies Blat gesandt
 That wie ein Sykophant
 Das, was er nicht verstand,
 Denn oben singt am Rand
 Der Hahn dem Hierophant
 Hin in das andre Land.

Weh solcher Phantasie!
 Ihr singt die Ironie
 Das Lied, zieh Schimmel zieh
 Im Dreck bis an die Knie.

Nein was ich Hand in Hand,
 Mit dir, lieb Herz, empfand
 Versteht sich nicht am Rand.¹³²

Den Ausgangspunkt für die Verse bilden die Randzeichnungen des Blattes, das ihm Marianne von Willemer für das Gedicht zukommen ließ. Es handelt sich um einen Vordruck zu Seite 25 des 1838 im Verlag von Julius Buddeus erschienenen Buches ›Lieder eines Malers mit Rand-

132 Marianne von Willemer, Stammbuch 1838–1850; Hs FDH 5204, Stammbuch 20, B 25. Das Gedicht wird ebenfalls zitiert in: Clemens Brentanos Gedichte nach kürzlich entdeckten Handschriften und Plänen des Dichters, hrsg. von Hartwig Schultz, Aschaffenburg 1979, S. 243–245 sowie in: Henning Boëtius, Der andere Brentano. Nie veröffentlichte Gedichte. 130 Jahre Literaturskandal, Frankfurt am Main 1985, S. 147f.

zeichnungen seiner Freunde von Robert Reinick, das Brentano für das Stammbuchgedicht zugeschickt wurde und in dessen für den zugehörigen Gedichttext freigelassenes Vakant ein Zettel mit Brentanos Gedicht eingeklebt wurde, vielleicht von Brentano selbst (Abb.).

Das von Johann Baptist Sonderland gestaltete Blatt sollte als Illustration zu Reinicks ›Käferlied‹ dienen; in der Buchausgabe stehen auf Seite 25 die ersten drei Strophen dieses sechsstrophigen Kinderliedes.¹³³ Brentano bezieht sich in seinem Gedicht auf die Strickleiter links oben, die von einer Frau – in der Brentano die Schriftstellerin Helmina von Chézy (V. 14) ›erkennt‹ – durchgeschnitten wird, weshalb drei an ihr hochkletternde Männer (›Gnickbrechend entstrickleitert‹, V. 41) in die Tiefe fallen und auf der anderen Seite des Blattes aus einer Gießkanne mit Wasser beschüttet (›begiesekannt‹, V. 39) werden.¹³⁴ Erwähnt wird weiterhin das ›Demoisellchen‹, das am unteren Rand des Blattes ›aus den Blumenkelchen‹ (V. 28f.) herausschaut und mit Maikäfern (vgl. V. 31) spielt.

Die Randverzierungen auf dem Blatt beantwortet Brentano mit arbeskenhaft weitergetriebenen Reimspielen, die in der dritten Strophe so ausufernd, dass das jambische Versmaß gesprengt wird: ›Gnickbrechend entstrickleitert / In einem Eckelbrei / Mit Witz, der schlecht flickschneidert.‹ (V. 36–43) Wiederum betreibt Brentano also einen

133 Vgl. [Robert Reinick,] *Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde*, Düsseldorf 1838, S. 25. – Die Entstehung des ›in der Fasten 1825‹ (FBA, Bd. 3,3, S. 82) verfassten Eintrags in Antonie Brentanos Stammbuch – ein Geschenk von Goethe aus dem Jahr 1815 – ›Bewegliches Blatt an meine Vorfahren‹ ist ebenfalls stark vom Materialkontext geprägt. Die Verse stellen einen Versuch Brentanos dar, an das Stammbuchgedicht seines Vorgängers Niklas Vogt anzuknüpfen und zeugen von der Bemühung des Autors um geeignete Themen für Stammbuchgedichte. Die Themensuche zeigt sich vor allem in den Entwürfen zu diesem Gedicht, so beispielsweise in den Versen 37–40 der zweiten Entwurfsstufe: ›Such um her nach einem Texte, / Der mir die Epistel giebt / Weil der beste dir der Nächste / hat mir folgender beliebt‹ (ebd., S. 77 und 307–319, hier: S. 314). Vgl. auch V. 17–20 der dritten Entwurfsstufe: ›Suchend rings nach einem Texte, / Der mir das Lob zum Zettel giebt / Weil der beste der der Nächste / hat mir folgender beliebt.‹ (ebd., S. 315) Nach den Versen, die er innerhalb des Stammbuchs sozusagen seinem ›Vorgänger‹ widmete, schrieb Brentano noch sein eigentliches Stammbuchgedicht für Antonie ›Weil dein Mann, da er studierte‹ (ebd., S. 77–82).

134 Vgl. dazu Schultz (Hrsg.), *Clemens Brentanos Gedichte* (Anm. 132), S. 307.



Abb. Stammbuchblatt für Marianne von Willemer, 1838.

hohen formalen Aufwand mit einem Text der so ungeliebten Gattung. Das Gedicht umfasst 58 Verse und ist in sechs ungleich lange Strophen untergliedert. Während die erste Strophe aus 23 Versen besteht, die sich auf die Endung »-and« reimen, kommen in den zehn Versen der zweiten Strophe zwei neue Reimendungen hinzu: »-ei« und »-elchen«. Die Strophe besteht aus Kreuz- und Paarreimen; das Reimschema ist unregelmäßig: babaccaaac. Das Reimschema der ersten Strophe wird durchbrochen in dem ersten Vers der zweiten Strophe: »Der Harlekin im Ei« (V. 24), einem Bild, das Ursprung und Spaltung zugleich meint: Das Ei bedeutet einerseits Herkunft, andererseits zerbricht das Ei, wenn der Harlekin herauskriecht. Der Vers referiert auf die »Herzliche Zueignung« zum späten Gockelmärchen, in dem dieses Bild die Grenze zwischen Phantasie- und wirklicher Welt markiert.¹³⁵ Dieser wird sich das lyrische Ich in der zwölf Verse umfassenden dritten Strophe schmerzlich bewusst. Hier tritt nämlich als Fortsetzung des »-ei« eine weitere Reimendung auf: »-eitert«, die in der Intonation unruhig ist und Wunde, Schmerz und Verletzung impliziert. In der Strophe steht – anders als in der vorhergehenden – zuerst ein Paar-, dann ein Kreuzreim; die Fortsetzung ist ebenso unregelmäßig: aabababdbddd.

Die Anzahl der Verse in den folgenden Strophen wird geringer: sechs – vier – drei; die Verse der vierten und der letzten Strophe enden wieder durchgehend auf »-and«; die der fünften Strophe auf »-ie«. In 58 Versen haben wir nur fünf verschiedene Reimendungen; davon lauten 41 auf »-and«, womit den ersten Versen, die mit der letzten Strophe zumindest mit einem ungefähren Wortlaut wiederholt werden, besondere Bedeutung verliehen wird: »Was mit dir Hand in Hand / Im Innern ich empfand / Versteht sich nicht am Rand« (V. 1–3). Das Wort »Rand«, das Anlass für beinahe uferlose Reimspiele gibt, kommt sieben Mal im Gedicht vor: zunächst in seiner konkreten Bedeutung als ara-

135 Pravida hat darauf hingewiesen, »daß die Deutung des Textes auf eine reale Person nicht so selbstverständlich ist, wie sie es in der – schon zu Brentanos Lebzeiten einsetzenden und von ihm nach Kräften geförderten – biographischen Überlieferung zu sein scheint«, und konstatiert das Fehlen eindeutiger zeitgenössischer Belege für die Beziehung der »Herzlichen Zueignung« auf Marianne von Willemer. Vgl. Pravida, Die Erfindung des Rosenkranzes (Anm. 27), S. 49–58, das Zitat auf S. 58.

besk verzierter Blattrand, dann in der metaphorischen Bedeutung ›nebenbei.‹¹³⁶

Der Gegensatz zwischen »Rand« (V. 3) und »Im Innern« (V. 2) prägt von Anfang an die antithetische Struktur des Gedichts. »Im Innern« wird in der letzten Strophe durch »Mit dir, lieb Herz« (V. 57) ersetzt – ein Vers, der auf eine Empfindung hindeutet, die nicht auf dem Stamm- buchblatt zum Ausdruck gebracht werden kann. Das »Band« kann zwischen dem »Ich« und dem »Du« nicht vermitteln, da es sich um ein schriftliches, ein »Hieroglyphen Band« (V. 12) handelt, das allenfalls – in Anspielung auf das Ländchen Vaduz in der »Zueignung« zum Gockelmärchen – »in das andre Land« der »Phantasie« (V. 51 f.) und Poesie führen kann.¹³⁷ Im Vers »Weh solcher Phantasie!« (V. 52) verweist das lyrische Ich auf die Differenz zwischen Wirklichkeit und Phantasie in

136 Zur möglichen biographischen Anspielung der »Zueignung« zum Gockelmärchen auf die Liebhaberei Marianne von Willemsers vgl. Frühwald, *Das verlorene Paradies* (Anm. 130), S. 134. In der »Zueignung« heißt es: »Woher sollte ich alle die kuriosen Kräuter und Blumen, alle die Hahnen und Hühnerpflanzen und das ganze Marienklostergärtchen denn haben, als aus deinen botanischen Vorrathskammern und Trockenanstalten zur Bekränzung des menschlichen Lebens? – Ja, du Kränzewinderin, Kronenbinderin, Sträßerkräuslerin, aus deinen vielen getrockneten Blumensammlungen habe ich gestohlen, und von dir habe ich gelernt, mit jener Anhänglichkeit, die aus dem Herzen des Lebensbaumes quillt, diese Blumen dir zur Erheiterung um ein Märchen herum zu befestigen [...]. Aus deiner großen Galerie ausgeschnittener Bildchen habe ich den größten Teil der artigen Figürchen, welche ich hier, gleich dir, in scherz- und ernsthafter Kombination zu einem Bilderbuche zusammengeklebt habe, und zwar von dir für dich.« (Brentano, *Werke*, Bd. 3, S. 618) Frühwald beschreibt Brentanos vom »Formprinzip der Arabeske« geprägte Poetik folgendermaßen: »Wenn Brentano gleichsam ›in die Verzierung überphantasierend‹ die gemäldeartigen Teile seiner Dichtung mit Arabesken verflucht, die fähig sind zu symbolischem, blühendem oder tönendem Ausdruck, so bedient er sich damit jener ›tiefsinnigen Bildersprache‹, die er orientiert an Friedrich Schlegels Begriff der Arabeske später für alle poetische Kunst forderte.« (Frühwald, *Das verlorene Paradies* [Anm. 130], S. 129)

137 Möglicherweise spielt Brentano hier auf die Ballettaufführung an, bei der er – wie er in der »Herzlichen Zueignung« vorgibt – den »Harlekin [...] aus einem Ei« (Brentano, *Werke*, Bd. 3, S. 627) gesehen haben will. Bei der Aufführung von Cosmas Morellis ›Geburt des Harlekins‹ auf der Frankfurter Bühne im Jahr 1800 ist Brentano aller Wahrscheinlichkeit nach nicht dabei gewesen; vielmehr ist anzunehmen, dass Brentano von Marianne von Willemsers Auftritt als Harlekin in einer Ballettpantomine gehört und sich ihr Unbehagen zunutze machte, wenn

der Beziehung zum Du, dem es nur mit der »Ironie« (V. 53) begegnen kann, die das »Lied« (V. 54) mitprägt – so dass in der letzten Strophe wieder eine das Gedicht rahmende und gleichzeitig sprengende Empfindung zur Geltung kommt: »Nein, was ich Hand in Hand, / Mit dir, lieb Herz, empfand / Versteht sich nicht am Rand!« (V. 56–58)

In beiden Stammbuchgedichten stellt Brentano die Gattung selbst als ungeeignetes Medium heraus, Gefühle zu äußern. Dennoch geht Brentano nicht nur gleich zweimal auf Marianne von Willemer's Anfragen ein, sondern er schafft auch beide Male in Sprache und Rhythmus artifizielle und individuelle Kunstwerke, in denen die Sprache jeweils den Empfindungen nicht zu genügen scheint. Im ersten Gedicht demonstriert er dies durch besonderen Wortreichtum, im zweiten durch Wortneuschöpfungen und rhythmische »Ausschweifungen«. Beide Gedichte sind sehr anspielungsreich und daher kaum für jemand anders zu verstehen als für die Adressatin selbst. Damit entspricht Brentano einerseits dem Privatheitsstatus von Stammbuchgedichten, andererseits unterläuft er die Stammbuchtradition des 18. Jahrhunderts, wo gerade die Allgemeinverbindlichkeit ein wichtiges Merkmal von Stammbuch-einträgen zu sein scheint.¹³⁸

Aus demselben Jahr wie das zweite Stammbuchgedicht für Marianne von Willemer stammt der Eintrag im Stammbuch von Carl Künzel (1808–1877), einem Papierhändler aus Heilbronn.¹³⁹ Das Gedicht han-

sie an ihre frühere Tätigkeit als Schauspielerin erinnert wurde; vgl. Pravida, Die Erfindung des Rosenkranzes (Anm. 27), S. 57.

138 Vgl. Henzel, Das Stammbuch im Kontext der Sächsischen Aufklärung (Anm. 5), S. 263.

139 Brentano berichtet in einem Brief an Ferdinand Freiligrath, den er im Mai 1839 begonnen und erst am 3. September beendet und abgeschickt hat, über die Entstehungsgeschichte des Gedichts folgendes: »– Schon seit einigen Jahren besucht mich jährlich Herr Künzel [...] und legt mir das Resultat seines nebenbei für eigne Rechnung getriebenen Geschäfts einer Sammlung von Stammbuchblättern vor und bittet mich auch um meine armseligen poetischen Muster zu seiner Reuterei. Vor einigen Tagen, 15. November, bat er mich wieder um ein Blatt und blätterte mir seinen Vorrath vor, da sah ich ein Blatt mit Ihrer Unterschrift und sagte ihm, für dies Blatt von Ihnen wollte ich ihm sechs schreiben, er war des Handels zufrieden und ich schrieb sie, und habe nun dies Blatt, und sendete es meinem Freund, der dergleichen nicht sammelt, aber auch nicht zerstreut, und dem Ihr Blatt nun für die ganze Sammlung gilt, er dankt Ihnen und mir, das ist mir genug, denn ich habe nie etwas besessen, als was ich gebe«

delt vom Tausch von sechs eigenen Autographen gegen Freiligraths Abschrift eines seiner wahrscheinlich schon gedruckten und mit Unterschrift versehenen Gedichte (vgl. V. 19–21).¹⁴⁰ Brentanos Tausch von sechs eigenhändig unterschriebenen, teils mit handschriftlichen Versen versehenen Stammbuchblättern gegen eine Gedichtabschrift von Freiligrath zeigt die Wertschätzung, die er dem jungen Dichter entgegenbringt; daneben wird durch die im Gedicht verwendeten stilistischen Mittel eine gewisse Ironie gegen die eigene Schwärmerei spürbar:

Als Herr Künzel neulich bat,
 Schuldig ihm kein Blatt zu bleiben,
 O da fand ich freilich Rat,
 Braucht' mir nicht die Stirn zu reiben:
 Für ein Blatt von Freiligrath
 Konnt' ich ihm gleich sechs schreiben;
 Gern um einen Pfeil ich bat
 Nach so reiner Sonnenscheiben;
 Tanzt' auch auf dem Seil ich grad,
 Wollt' ich balancierend bleiben,
 Schrieb auch keine Zeil' ich grad,
 Ließ doch meinen Kiel ich treiben,
 Kläng' es auch langweilig fad,
 Wollt' ich doch sechs Blätter schreiben,
 Für ein Blatt von Freiligrath.

(Clemens Brentano, Briefe, hrsg. von Friedrich Seebaß, Bd. 2, Nürnberg 1951, S. 375 f.). Emma von Suckow bestätigt Brentanos Bericht dahingehend, als sie sich erinnert, »sechs Blätter von Brentano's Hand bei einem Sammler gefunden zu haben«: »Letzterer [der Sammler und Papierreisende Künzel] hatte von Freiligrath ein Autograph, welches Bettina's Bruder zu besitzen wünschte. Er versprach ein halb Dutzend Unterschriften von sich dafür, und füllte das sechste und letzte Blatt mit Strophen, in welchen sich der Refrain wiederholte: »sechs Clemens Brentano für einen Freiligrath.« –« (Emma von Niendorf, Sommertage mit Clemens Brentano, in: dies.: Aus der Gegenwart, Berlin 1844, S. 1–101, hier: S. 12)

140 Der Autor spricht im Brief an Freiligrath davon, dass seinem Freund das »Blatt nun für eine ganze Sammlung gilt«. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass es sich bei dem Stammbuchblatt um die Abschrift eines jener Texte handelt, die in Freiligraths erster Lyriksammlung »Gedichte« erschienen sind (Stuttgart und Tübingen, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1838).

Aber dabei soll's auch bleiben,
 Denn, weil ich zu eilig tat,
 Mich sechsfach einzuverleiben,
 Sah ich, daß Herr Freiligrath
 Sein Gedrucktes ab kann schreiben;
 Ein gedrucktes Blatt ist seines,
 Dies von meinen Sechsen eines,
 Weiter kriegt Herr Künzel keines.

Das Gedicht besteht aus 20 Versen in Kreuzreimen, die gleichbleibend auf den Silben »-at(h)« / »-ad« und »-eiben« enden, womit Brentano zwei Worte, die die zentrale Thematik des Gedichts umreißen, variiert:¹⁴¹ »Freiligrath« und »schreiben« – die Schrift selbst also und ihren Gegenstand bzw. ihr Ziel, das hier eine Verherrlichung als »reine Sonnenscheiben« (V. 8) erfährt. Die Verse sind fast durchweg vierhebzig trochäisch, mit abwechselnd männlichem und weiblichem Versschluss; die einzige Ausnahme bildet Vers 18 (»Mich sechsfach einzuverleiben«), in dem das Metrum unregelmäßig wird – entsprechend zur Unverhältnismäßigkeit der sechs Blätter gegen »eines« –, auf das sich dann auch die letzten drei Verse reimen. In der Monotonie des Reims kommt Brentanos Abneigung gegen die Stammbuchtradition zum Ausdruck: Notwendig muss nämlich in den Stammbuchblättern eines Sammlers der Allgemeinheitsgrad bzw. unpersönliche Charakter von Stammbuchversen kulminieren; dieser Allgemeinheit setzt Brentano die Konkretheit der Schreibsituation entgegen.

Mit den Versen »Schrieb auch keine Zeil' ich grad, / Ließ doch meinen Kiel ich treiben« (V. 11f) stellt Brentano das Gedicht in die Tradition des Barock, indem er den in barocken Gelegenheitsgedichten gebräuchlichen »Topos der fliegenden Feder« verwendet.¹⁴² Damit sind zwei für

¹⁴¹ Vgl. dazu auch die Gedichte »Was mit dir Hand in Hand« und »Treue Uebersetzung in Worte, der Gesichter, welche ein imaginärer Unbekannter vielleicht stummer Sprachforscher und Puppenspieler während der Aufführung von Klingemanns Faust zu schneiden geschienen hat« (FBA, Bd. 3,1, S. 66–68), wo Brentano diese Verfahrensweise auf die Spitze treibt, indem er alle 62 Verse mit dem Reim »-aust« ausklingen lässt.

¹⁴² Wulf Segebrecht, Das Gelegenheitsgedicht, ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik, Stuttgart 1977, S. 209. Vgl. dazu beispielsweise die Verse »Ich muss dis ohne dem nur im Fliegen schreiben Aus Mangel besser Zeit /

Gelegenheitsgedichte typische Bedingungen benannt: Zeitmangel und Eile beim Schreiben; in der Regel gelten diese als Entschuldigung für die mangelnde Qualität der Texte.¹⁴³ Brentano hingegen betont gerade, wie mühelos er die geforderten sechs Stammbuchgedichte schreiben kann: »Schuldig ihm [...] die Stirn zu reiben« (V. 2–4). Dieser Leichtigkeit beim Schreiben entspricht der – wie ohne eigenes Zutun – »hintreibende Kiel«. Der Mühelosigkeit entgegen steht der Seiltanz als akrobatischer Balanceakt. Damit könnte zunächst die eigene Handschrift gemeint sein, des Weiteren die Schreibsituation: die Verhandlung um das Freiligrath-Gedicht, die Brentano besteht, indem er »sechs Blätter« (V. 14) liefert. So viel Wertschätzung Brentano dem jungen Dichterkollegen allerdings entgegenbringt: Gleichzeitig ironisiert er den Aufwand, den er für ein »gedrucktes Blatt« (V. 21) betreibt, und stellt damit auch den Sinn seines Schreibens in Frage. Zwar deutet ein »Pfeil« (V. 7) richtungsweisend auf ein Ziel: eine »reine Sonnenscheiben« (V. 8); diese ist jedoch unerreichbar und letztlich auch unvergleichbar mit »ein[em] Blatt von Freiligrath« (V. 5).

Brentano trug die Gedichte in Künzels Stammbuch zwischen dem 15. und 19. November 1838 ein, wo sie unter den Nummern 43–48 verzeichnet sind:¹⁴⁴

- Als erstes ein Gedicht von acht Zeilen: »Pilger, alles was da blüht [...] Tödt ihn, eh er was versieht«, das bis auf kleinere Unterschiede in Schreibweise und Interpunktion der vorletzten (neunten) Strophe des zehnstrophigen Gedichtes »Pilger! All der Blumenschein« vom 17. Mai 1817¹⁴⁵ entspricht,
- als zweites – ebenfalls am 15. November – drei vierzeilige Strophen »Zum Hassen oder Lieben / [...] / der Teufel ist neutral. // Drum richtet mit dem Schwerde, / [...] / der Rock bleibt in der Welt. // Wer fällt, der bleibet liegen, / [...] / Wer übrigbleibt, hat Recht«, die er seinem achtstrophigen, um 1814 für das Festspiel »Viktoria und

das meiste schuldig bleiben« (Christoph Heinrich Amthor, *Poetischer Versuch einiger Teutscher Gedichte und Übersetzungen*, Flensburg 1717, S. 278).

143 Segebrecht, a.a.O., S. 207 f.

144 Das Stammbuch Carl Künzels. Autographen und Handzeichnungen. Auktion am 9. Oktober 1936, Stargardt. Berlin 1936 (Inhaber und Versteigerer: Günther Mecklenburg), S. 8 f. und 41.

145 FBA, Bd. 3,1, S. 142–144 und 578–583.

ihre Geschwister¹⁴⁶ verfassten Gedicht »Es leben die Soldaten ...« entnahm.¹⁴⁶ Es handelt sich um die Strophen 5 bis 7; allerdings vertauscht er die Reihenfolge: Die siebte Strophe entspricht im Stammbuchblatt der ersten, die fünfte – in Abwandlung – der zweiten und die sechste – ebenfalls abgewandelt – der dritten.

- Ebenfalls am 15. November schrieb Brentano ein Gedicht mit drei fünfzeiligen Strophen ins Stammbuch: »Wie so heilig ist ein Kind«, die im zwanzigstrophigen Gedicht »Lied auf die Kinder an ein Kind« enthalten sind, das mit dem Vers »Wer ist ärmer, als ein Kind!« beginnt. Bei dem in der gedruckten Ausgabe von Künzels Stammbuch wiedergegebenen Gedicht handelt es sich um die 15. Strophe, wobei der Refrain, den Brentano nur in der ersten Strophe ausschreibt (»Wer dies einmahl je empfunden, / Ist den Kindern / Durch das Jesukind verbunden.«),¹⁴⁷ wegfällt. Es lässt sich allenfalls spekulieren, dass Brentano die zwei folgenden Strophen 16 und 17 (»Welche Würde hat ein Kind! [...]« und »Werden muß ich wie ein Kind [...]«) für das Stammbuch auswählt.
- Am folgenden Tag verfasste Brentano das vierstrophige Gedicht mit je fünf Versen »Wenn ein Haus ist hochgethürmet«, dessen Entwurf er auf derselben Handschrift verzeichnet wie den Entwurf des Künzel-Gedichts. Einerseits mokiert er sich in diesem Gedicht über den Handelsgeist Künzels (V. 8–10: »Denn es fliegen Stammbuchblätter / Wie die Scheiben aus den Bleien, / Dann ist's lustig Künzel seyn.«)¹⁴⁸ sowie über die Maßlosigkeit von Künzels Sammelleidenschaft; andererseits verweist die Metaphorik des hochgetürmten Hauses einmal auf sein breites Repertoire an Gedichten, aus dem er schöpfen kann, ohne sich »die Stirn zu reiben« (»Als Herr Künzel ...«, V. 4), weiterhin auf das die Gedichte prägende arabeske Stilmittel:¹⁴⁹

Wenn ein Haus ist hoch gethürmet
Kraus giebelt und gespitzet,

¹⁴⁶ FBA, Bd. 13,3, S. 172–174. Vgl. Pravida, Brentano in Wien (Anm. 57), S. 203, Anm. 44.

¹⁴⁷ FBA, Bd. 3,3, S. 29–33 und 163–177.

¹⁴⁸ Zitiert nach: Emil Michelmann, Carl Künzel. Ein Sammlergenie aus dem Schwabenland, Stuttgart 1938, S. 33.

¹⁴⁹ Vgl. Frühwald, Das verlorene Paradies (Anm. 130), S. 129–136, sowie das Gedicht »Was mit dir Hand in Hand ...«.

Fällt wohl, wenn es drüber stürmet
 Oder donnert gar und blitzet,
 Einem hie und da was ein. (V. 1–5)

- Am 18. November 1838 verfasste Brentano das Künzel-Gedicht; am 19. November dann als letztes Gedicht einen Zwölfzeiler, dessen erste drei Zeilen lauten: »Es war ein Mahl die Liebe, / Die himmelklare Liebe, / Wohl in gerechtem Zorn«. Dabei handelt es sich um die abgewandelten Verse der ersten Strophe des 1819 entstandenen sechsstrophigen Gedichts »Antwort«.¹⁵⁰

Schon ca. zweieinhalb Jahre zuvor, am 26. April 1836, hatte Brentano in Künzels Stammbuch Verse eingetragen:

Engel, die Gott zugesehn
 Sonn und Mond und Sterne bauen,
 Sprachen, Herr es ist auch schön,
 Mit dem Kind ins Nest zu schauen.

Diese Verse kommen erstmalig in seinem für Luise Hensel verfassten Gedicht »Ihre Händchen pochten an ... von 1818 vor.¹⁵¹ Anders als in diesen Versen nehmen die Engel im vorliegenden Gedicht die Sprecherrolle ein. In etwas veränderter Form finden sich die Verse im an Emilie Linder gerichteten Gedicht »Durch die weite öde Wüste!...«, das ein Vogel dem Sprecher-Ich übermittelt:

Als die Garbe ich umschlinge,
 Still das Haupt zu ihr gekehrt,
 Fühlt ich, daß das Lied ich singe,
 Das mein Vogel mich gelehrt:
 Sonn' und Mond und Sterne bauen,
 Hab' ich, Gott, dir zugesehn,
 Aber Herr in's Nest zu schauen
 Mit dem Kind, auch das ist schön!¹⁵²

150 FBA, Bd. 3,2: Gedichte 1818–1819, hrsg. von Michael Grus, Kristina Hasenpflug und Hartwig Schultz, 2001, S. 107–109 und 467–470; Vers 3 lautet: »Sie war in edelm Zorn«.

151 Vgl. ebd., S. 96, V. 25–28 und S. 443.

152 Brentano, Gesammelte Schriften (Anm. 126), Bd. 1, S. 49–53, V. 89–96; vgl. Gajek, Homo poeta (Anm. 18), S. 263 f.

Im späten Gockelmärchen steht es kurz vor Austeilung des Kuchens durch die in eine »wohl approbierte Gouvernante« verwandelte »aller schönste Kunstfigur«: »da sprach das ernste Kind: Engel, die Gott zugesehn, / Sonn und Mond und Sterne bauen, / Sprechen: ›Herr, es ist auch schön, / Mit dem Kind ins Nest zu schauen!«¹⁵³

Weiterhin schrieb Brentano nahezu gleichlautende Verse als Widmungsgedicht am 21. April und am 17. Mai 1838 in Erstausgaben seines Gockelmärchens sowie in mehrere Stammbücher.¹⁵⁴ Das Gedicht vom 17. Mai 1838 beginnt mit dem Vers »Ja, ein goldner Faden ging«¹⁵⁵ und ist Selma Ranke, der Tochter von Gotthilf Heinrich Schubert gewidmet, der seit 1827 in München lebte und mit Emilie Linder befreundet war. Es umfasst 32 Verse im Kreuzreim, die sich bis hin zu Vers 24 auf »-ing« und »-anke« reimen und damit wohl vom Namen »(Selma) Ranke« als der Widmungsträgerin¹⁵⁶ und von »Salomonis Ring« (V. 21) ausgehen. Erst mit Vers 25 kommt ein neuer Reim hinzu: »-ehn« in der Zeile »Engel, die Gott zugesehn«, womit die obengenannten Verse (V. 29–32) – hier von einem Engel gesungen – eingeleitet werden. In dem Widmungsgedicht an Selma Ranke führt Brentano die Motive von zwei seiner (selbstverfassten bzw. bearbeiteten) Werke zusammen, deren Kenntnis er bei der Adressatin annehmen konnte: einmal die des Gockelmärchens, weiterhin der Geschichte vom ›Goldfaden‹. In beiden Texten ist die für Brentano charakteristische Geste der Bearbeiter- oder Herausgeberschaft und damit der Rückbezug auf schon Bestehendes

153 Brentano, Werke, Bd. 3, S. 825 f.

154 Vgl. Brentano, Werke, Bd. 1, S. 1148 f.; vgl. Gajek, Homo poeta (Anm. 18), S. 264.

155 Dülmen D 1. Vgl. dazu auch den Gedichtentwurf »An einem goldnen Faden hing ...« (ebd.).

156 Das Buch mit Brentanos Widmungsgedicht wurde, so sieht es eine Regelung in der Familie vor, über Generationen hinweg stets der jüngsten Tochter vererbt. Dieser Brauch stellt ein Pendant zu dem aus »Achsel- bzw. Schulterbändern mit Edelsteinen bestehendem Frauenlehn«, das der »Graf von Hennegau seiner Gemahlin bei der Geburt des Töchterchens, des liebe[n] arme[n] Kind[es] von Hennegau, mit folgenden Worten überreicht: ›Ich belehne deine Erstgeborne durch dich und alle erstgeborenen Töchter ihrer Nachkommen mit dem Ländchen Vadutz; es sei ein Frauenlehn, ein Kunkellehn in unsren Nachkommen, und sollen den erstgeborenen Töchtern der Grafen von Hennegau, sobald sie die erste Kunkel des zartesten Flachses für die Armen, ohne den Faden zu zerreißen, abgesponnen haben, diese Edelsteine auf die Schultern geheftet und so mit dem Ländchen Vadutz belehnt werden.« (Brentano, Werke, Bd. 3, S. 806 f.)

auffällig,¹⁵⁷ auf das er zusätzlich durch die Zitation der letzten Verse »Engel, die Gott zugesehn« hinweist.

VII. Schluss

Brentano bedient sich mit seinen Widmungs- und Stammbuchgedichten zweier Gattungen, die eine lange Tradition haben. Dabei unterläuft er fortwährend prägende Gattungsspezifika. Selbst wenn er beispielsweise in den Zueignungen auf aktuelle Diskurse der Zeit reagiert – so in den »Sibyllischen Worten« im Prolog von »Die Gründung Prags« oder in der »Zueignung« der Marina-Legende –, vermittelt und erläutert er darin kaum das Werk, dem die Widmungen voranstehen. Die Zueignungsgedichte, die Brentano bis 1817 verfasst, sind entweder – wie die Widmung im »Godwi« – hochkomplex oder sehr anspielungsreich wie z. B. die Doppelwidmung »An Görres« und »An Schinkel«, oder auch stark biographisch bzw. selbstbezüglich wie der Prolog zu »Die Gründung Prags«. Die späten Zueignungsgedichte scheinen auf den ersten Blick für eine breitere Öffentlichkeit gedacht als diejenigen der frühen und mittleren Phase; beim näheren Hinschauen unterlaufen sie allerdings den Kommunikationsakt von Widmungsgedichten. Die Kommunikation, die jetzt keine zwischenmenschliche mehr ist, sondern eine »religiöse« – ein Austausch zwischen Mensch und Gott – entspricht seinem Autorschaftsverständnis ab 1817.

»Zwischenmenschliche« Kommunikation oder auch dichterische Selbstreflexion scheinen nunmehr Gegenstand der privaten Lyrik, so auch der Stammbuchgedichte, deren Anzahl im Spätwerk Brentanos im Verhältnis zu den Widmungsgedichten deutlich ansteigt. Die späten Stammbuchgedichte sind – bis auf einige erbauliche Verse – individuell gestaltet. Die formale und sprachliche Artifizialität der beiden hier vorgestellten Gedichte an Marianne von Willemer sprengt den Rahmen dieses Genres. In beiden widmet sich Brentano dem »Stammbuch-Thema« Freundschaft; allerdings signalisieren die permanenten Wiederholungen in Reim und Wortwahl eher Inhaltsleere. Brentano umschreibt mit möglichst vielen Worten, dass er eigentlich nichts schreiben möchte, da das Stammbuchgedicht als Gattung ungeeignet ist, Persönliches zum Aus-

157 Vgl. FBA, Bd. 5,1, besonders S. 226–233.

druck zu bringen und sich das Gemeinte überdies mittels Sprache nicht fassen lässt.

Dieses grundsätzliche Ungenügen der Kunst, das Brentano im Spätwerk vorwiegend in den nicht öffentlichen Texten benennt, äußert sich auch in seinem frühen Widmungstext im ›Godwi‹.¹⁵⁸ Offensichtlich war aber bei Brentano die Unzulänglichkeit von Kunst und Poesie nur so lange Gegenstand öffentlicher Texte, wie er die Herstellung von universeller Harmonie (wie im ersten Gedicht der ›Godwi‹-Widmung) als Aufgabe der Kunst und Poesie betrachtete. Im Spätwerk hingegen präsentiert er das »soziale Teilsystem« der Literatur¹⁵⁹ als »überholt« von dem der Religion; das christliche »Kunstwerk zeigt [...] das Vollkommene in der Unvollkommenen Welt, es gibt weiterhin einen Ausblick auf das Heil«.¹⁶⁰

158 Als »Ausdrucksmöglichkeiten«, mit denen Brentano dieser »Lücke« begegnet, benennt Stephan Jaeger »Selbstreferenz und Spiel«, »Musikalisierung« und »höhere Ordnung« (Stephan Jaeger, *Theorie lyrischen Ausdrucks. Das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke*, München 2001, S. 12 f.).

159 Bunzel, *Clemens Brentanos Reversion* (Anm. 84), S. 27.

160 Alfred Herrmann, *Clemens Brentano und seine »Wende« zum Katholizismus*, Magisterarbeit, Humboldt-Universität Berlin 2000, S. 127.