

Karl Eibl

Suche nach Wirklichkeit Zur ‚romantischen Ironie‘ in Clemens Brentanos Dirnengedichten

Eigentlich war Clemens Brentano¹ ein Glückskind: Das Vermögen, das er vom Vater geerbt hatte, und das vom Stiefbruder verwaltet wurde, machte ihn zeitlebens materiell unabhängig. Es setzte ihn in die Lage, nur der eigenen Persönlichkeitspflege, nur selbstgewählten Pflichten leben zu müssen. Aber seine Berufslosigkeit versagte ihm auch jeden Schutz durch Alltagsroutinen, verurteilte ihn zu einer Autonomie der Lebensgestaltung, die ihn von Krise zu Krise taumeln ließ. Im Alter mahnte er Ferdinand Freiligrath, er möge doch an seinem „Stande“ – seinem Beruf – festhalten, damit er nicht seinem „Zustande“ – der Poesie – anheimfalle.² Mögen E. T. A. Hoffmann oder auch Eichendorff noch so sehr unter ihrem beruflichen Alltag gelitten haben: Sie erhielten durch ihn eine Realitätsbindung, die überhaupt erst die produktive Spannung von Realität und Phantasie ermöglichte. Phantasie war das Vehikel, mit dem sie sich aus der Realität hinaussehnten. Brentano aber, in den Fängen der Phantasie, sehnte sich zeitlebens nach Realität. Rein wie kaum ein anderer Autor verkörpert er die ‚Dialektik‘ der romantischen Poesie.

Hinreichend deutlich wird dies freilich nur, wenn man Brentanos (und seiner Erben) dichotomische Lebensdeutung, die Aufspaltung in einen ‚sündigen‘ und einen ‚frommen‘ Brentano mit der ‚Wende‘ um 1817/18 nicht allzu wichtig nimmt. Die ältere Brentano-Deutung war diesem Schema willig gefolgt, weil so der späte, ‚fromm‘ gewordene Brentano aus dem Reich der Dichtung verbannt werden konnte und nicht mehr irritierte. Übrig blieb der ‚genuin romantische‘, der Dichter des *Godwi* und der Märchen, und vor allem der Dichter einer lyrischen „Gemütsregungskunst“, dessen Musikalität und schier bewußtloses Sängertum sich mühelos einem glatten Romantik-Klischee einordnen ließen.

Doch nur wenn man an der Einheit der Person, an der Einheit des Werkes festhält, erweist sich Brentano als individuelle Variante einer zeittypischen Erscheinung.³ Gerade die Widersprüchlichkeit dieser Einheit macht deutlich, wie sehr er die Konflikte seiner Zeit in sich austrug, ohne sie lösen zu können. Es gibt da keine Entwicklung, keinen Reifungsprozeß, sondern nur eine Mimikry, deren Farbenspiel von Anfang an da ist; allenfalls Akzentverschiebungen können ausgemacht werden, aber auch sie ergeben

kaum eine folgerichtige Reihe. Von den skandalösen Anfängen im Jenaer Kreis über die Tragikomödie seiner zweiten Ehe, das sinnlich-mystische Verhältnis zu Luise Hensel, die Dülmener Jahre am Bett der Nonne Anna Katharina Emmerick bis hin zur letzten Münchner Zeit ziehen sich die Äußerungen von Zeitgenossen, die seine ‚Hysterie‘, seine ‚Indolenz‘, sein ‚mephistophelisches‘ Naturell, seinen miserablen Ruf, gar sein ‚satanisches‘ Aussehen hervorheben. Und selbst wenn man die Übertreibungen dieser klatschfrohen Zeit streicht, sich nur auf Brentanos eigene Texte konzentriert, dann bleibt die ganze Widersprüchlichkeit eines Mystikers, dessen Religiosität immer ein Stück Lüsterheit enthält, eines Erotikers, der mit der Geliebten immer auch sein Seelenheil meint, eines Pilgers, dessen Demut die Anmaßung nur unvollkommen verdeckt, eines Spötters, dem der Spott zugleich Gipfel der Zerknirschung ist.

Die folgenden Überlegungen werden an einem sehr eng umgrenzten Beispiel-Corpus, an Brentanos *Dirnengedichten*, darzustellen versuchen, wie gerade die radikal poetische Romantik sich dialektisch verstrickt: wie die romantische Radikalisierung des Begriffs der künstlerischen Autonomie die Poesie selbst zur Bedrohung, gar zum Gefängnis werden läßt, an dessen Mauern der Autor sich die Nägel blutig reibt, um ins Freie der Wirklichkeit zu gelangen.

Im zweiten Band von Brentanos Roman *Godwi*, 1801, heißt es einmal: „Was soll diese liebliche traurige Verirrung auf Erden, was hat so eine arme Violette getan? Warum sind die Dichter verstoßen von der Gesellschaft? bis sie die Gesellschaft mit ihrem Gesange zwingen, sie zu ernähren – warum sind die Dichterinnen mit dem Leibe verstoßen? bis sie Aspasien werden. Da singt so ein armes Völkchen, weil es nur sein bißchen Kehle hat, und von allem anderen weniger – da liebt so ein armes Völkchen, weil sein Leib mächtiger ist als die Moral, – ist denn keine Welt für die armen Mädchen da, die lebendiger sind als die Pflicht, was haben die Kinder getan, und wer will das Fleisch strafen, daß es in üppigem Leben den engen Rock des Staates zersprengt, und hervortritt natürlich an die Sonne und die Liebe.“⁴ Die Gegenüberstellung ist eindeutig: Auf der einen Seite stehen die Dichter und „Dichterinnen mit dem Leibe“, auf der anderen Seite steht die Gesellschaft, der „enge Rock des Staates“. Dichter und Dirne sind die Abweichenden, sie sprengen die Norm, sind aber gerade deshalb jenem Eigentlichen näher, das von der Norm verdeckt und verfälscht wird. So können sie, beinahe schon geschichtsphilosophisch, als fleischgewordene Antizipation einer neuen, besseren Welt gedeutet werden, in der die Sehnsucht nach arkadisch-anarchischer Ursprünglichkeit ihr Ziel sucht: „wir werden gesund sein“, so heißt es im *Godwi* weiter, „wenn wir unsere Organisation nicht mehr fühlen, wir werden einen Staat haben, wenn sich die Gesetze selbst aufheben, wir werden eine Liebe haben, wenn wir keine

Ehen mehr kennen“.⁵ Darf man hier schon die von Brentano selbst ange-setzte Analogie fortspinnen: „Wir werden eine reine Poesie haben, wenn wir die Sprache überwunden haben?“ Gleichviel, die *Godwi*-Stelle hat uns zu-mindest darauf hingewiesen, daß die Dirnenthematik bei Brentano aufs engste mit der Thematik des Poetischen verknüpft ist.

Es gibt nun in Brentanos Leben eine Phase, in der die Dirnenthematik vor allem in der Lyrik in auffälliger Weise hervortritt. Es ist die Zeit von etwa 1809 bis 1816. Auf biographische Details kann hier verzichtet wer-den. Es genüge der Hinweis darauf, daß es sich um die besonders kritische Lebensphase zwischen dem Scheitern der zweiten Ehe und der Reversion handelt. Germanistenlyrik jedenfalls hat sich bemüßigt gefühlt, von einer Phase der Herrschaft des „Erdeistes“ und, deutlicher, von „Jahren der dunkelsten Verstrickung im Venusberg“ zu sprechen.

1.

Zur Exposition der Problematik von Brentanos Dirnengedichten eignet sich am ehesten das *Treulieb*-Gedicht (ca. 1812).⁶ Schon ein Blick auf die wiederkehrenden Formulierungen des Gedichts kann erste wichtige Auf-schlüsse geben. Jede der 10 Episoden beginnt, gelegentlich variiert, mit den Worten: „Ich träumte hinab . . .“ („ . . . hin“, „ . . . zur“ „ . . . zum“, „ . . . hinauf“); und jede der 45 Strophen endet mit dem Refrain: „Treulieb, Treulieb ist verloren!“ – Die Geste: „Ich träumte . . .“ ist zu sehen vor dem Hintergrund einer Tradition, die man als die Tradition des Visionseingangs bezeichnen könnte. Jeder Blick ins Register einer Anthologie belehrt dar-über, wie viele Gedichte mit den Worten „Ich sah . . .“, „Ich hörte . . .“, „Ich weiß . . .“ beginnen und damit die Vorstellung vom Dichter als dem Seher verborgener Dinge evozieren. Aber nicht von Sehen ist hier die Rede, son-dern von Träumen. Damit erhält das jeweils Folgende die Qualität bloßen Scheins, die Geste des poeta vates wird zurückgenommen, das Gedicht in den Raum der autonomen Phantasie, der Fiktion gestellt. Überdies wird ein besonderes Verhältnis des lyrischen Ich zu seinem Traum konstituiert: „träumen“ erscheint als Verbum der Bewegung, „ich träumte *hinab*“. Es geht hier nicht um Trauminhalt, den das träumende Ich mühelos von der Realität separieren könnte, sondern Träumen erscheint als Handlung, an der das ganze Ich beteiligt ist, ohne Subjekt-Objekt-Distanz. Der Refrain dagegen, das Ostinato des Verlustes, das als Unterstimme im ganzen Ge-dicht gegenwärtig ist, bezeichnet die Gegenwelt, die immer neu erfahrene Widerlegung des Traums. So wird in den beiden stets wiederkehrenden

Elementen des Gedichts, in Episoden-Eingang und Refrain, ein Span-nungsfeld abgesteckt von Suche und Verlust, Fiktion und Realität, von im-mer wieder neu anhebender, immer wieder scheiternder Bewegung der Phantasie.

Bewegung ist das Konstruktionsprinzip des Gedichts. Es reiht sich damit ein ins große romantische Thema der Progression. Ingrid Strohschneider-Kohrs hat drei Bestimmungsmomente des romantischen Ironie-Begriffs, des Ironie-Begriffs vor allem Friedrich Schlegels namhaft gemacht: „1) *Bewußtsein und Reflexion* als Bewegung des Denkens, als Tätigkeit des künstlerischen Verstandes . . . 2) *Annihilation* der im Schaffensprozeß durchschrittenen Momente und bestimmter Gestaltungszüge des objekti-vierten Werkes“, die „*nicht Destruktion*“ sei, sondern „*als Aufhebung* von Fixiertem und Bedingtem“ auf einen „künstlerischen Gesamtsinn“ hin-wirke; „3) . . . *unaufhörliches Transzendieren, Progressivität*“, denn nur im „Werden“ erhalte diese Kunst ihren Sinn, „ohne daß dieser Sinn als In-halt“, Lehre oder Idee fixierbar wäre.“⁷ Die Brücke läßt sich schlagen: Die Projektionen des träumenden Ich werden immer wieder zunichte gemacht. Und immer wieder wirkt solche Vernichtung nur als Antrieb zu neuer Su-che. Treulieb, das Sehnsuchtsziel, das immer wieder an eine andere Stelle der romantischen Landschaft gestellt wird, ist immer schon wieder an-derswo. Sie entzieht sich dem Hirten, dem Jäger, dem Müller etc., und das träumende Ich kennt sie wohl gar nur vom Hörensagen. Treulieb, die je-dem sich gibt, aber von keinem sich halten läßt, allen und keinem gehört, der gegenüber ‚Besitz‘ sich nicht verwirklichen läßt, weder durch jene, die sie immerhin einmal im Arme hatten, noch durch den, der sie sucht, – sie kann wohl als Bild romantischer Poesie im Sinne jener Analogie gedeutet werden, die in der zitierten *Godwi*-Stelle anberaumat wurde. Sähe man nur den ersten Teil des Gedichts, so wäre es durchaus möglich, es als – etwas gewagte – Gestaltung frühromantischen Infinitesimalitäts- und Progressi-vitätsdenkens zu deuten. Daß Treulieb ein im bürgerlichen Sinne fragwür-diges oder gar verworfenes Geschöpf ist, braucht dabei nicht unbedingt zu stören. Und ließe man das Gedicht etwa nach der 17. Strophe abbrechen, so könnte man es als eines jener zahlreichen romantischen Fragmente in-terpretieren, die, entsprechend dem Schlegelschen Programm der „pro-gressiven Universalpoesie“, gerade in der Unvollendbarkeit dieses Prinzip rein verkörpern und ihren Verweisungscharakter aus der Unabgeschlos-senheit und damit der Offenheit zu einem Unendlichen hin erhalten. Der Weg des träumenden Ich wäre dann als jener Weg des homo viator zu deu-ten, der nach dem Novalis-Wort „Immer nach Hause“ führt. Aber Treulieb ist nicht Heinrich von Ofterdingens Mathilde; das Gedicht ist nicht Frag-ment, die Progression ist endlich. Treulieb reitet auf dem Besen zum

Blocksberg, selbst den Teufel betrügt sie, und der gibt das verlogene Luder dem Dichter zurück:

...
Bist du Treulieb ich laut aufschrie,
Als ich das Luder entdeckte.
Treulieb, Treulieb ist verloren!

Mein lieb Treulieb, nun sage mir
Hast du Treulieb gesehen
Sie soll nun mir in dir allhier
Wahrhaftiglich bestehen.
Treulieb, Treulieb ist verloren!

Treulieb, Treulieb sie sitzt allhie
Auf mir dem falschen Schwure,
Treulieb ist Dichterphantasie
Und ich bin deine Hure.
Treulieb, Treulieb ist verloren!

„Annihilation“, die „nicht Destruktion“ sei, sondern „als Aufhebung von Fixiertem und Bedingtem“ wirkt: das ist ein Moment der *frühromantischen* Ironie-Konzeption, der Konzeption Schlegels oder auch Hardenbergs. Hier aber ist die „Destruktion“ in einer Weise durchgeführt, die man fast zynisch nennen könnte, wüßte man nicht um die Qual des Autors, die dahinter steht. Hier äußert sich eher spät-, fast gegenromantische Ironie in dem Sinne, der sich mit dem Namen Heinrich Heines verbindet. Will die frühromantische Ironie-Konzeption mit dem Erlösungsvehikel der Kunst aus der schlechten Wirklichkeit in unendlicher Progression hinausführen zu einem nicht fixierbaren Eigentlichen, das nur in der steten Bewegung erfahrbar ist, – so bedeutet Ironie des Heine'schen Typus im Gegenteil Parteinahme für diese Wirklichkeit gegen eine Kunst, deren Faszination ins Chimärische zu führen droht. 1822 erschien Heines erste Gedichtsammlung, 1828 fiel erstmals das Wort vom „Ende der Kunstperiode, die bei der Wiege Goethes anfang und bei seinem Sarge aufhören wird“.⁸

Für Heine und das Junge Deutschland bedeutet das „Ende der Kunstperiode“ eine neue Realitätsbindung von Literatur im Bereich der literarischen Zweckformen. Zweierlei wird in diesem bekannten Zusammenhang jedoch oft nur unzureichend berücksichtigt: daß es sich bei dieser Neuorientierung keineswegs um eine allein, liberale oder linke Bewegung handelt, sondern das konservativ-restaurative Lager um Brentano in ähnlichem Maße zu den Zweckformen hindrängt, – und daß hier nicht etwa ein völliges Novum vorliegt, sondern – durchaus entsprechend der Heine'schen Periodisierung – eine Rückkehr vor-goethezeitlicher Selbstverständlichkeiten. Denn die klassisch-romantische Konzeption von Kunst, die im ästhetischen Bereich einen autonomen, unmittelbaren Weg zur Wahrheit sah, ist aufs Ganze gesehen eine verschwindend kurze Pe-

riode. Ihre Ablösung durch die Zweckliteratur bildete nur die Wiederherstellung eines Zustandes, der noch für Gottsched, aber auch für Lessing eine Selbstverständlichkeit war. Gewiß wird fortan und in immer neuen Schüben bis in die Gegenwart der Konflikt zwischen Autonomie-Postulat und Realismus-Postulat – in vielfältiger Verkleidung – zu einem Dauerthema der Kunstdiskussion. Die frühromantische Ironie-Konzeption aber, die im fertigen Werk schon immer den Abfall vom Eigentlichen sah und deshalb in der Dialektik von Konstruktion und Annihilation die unendliche Progression zu verwirklichen suchte, – diese Konzeption ist ein erster Höhe- und zugleich Umschlagpunkt der Autonomie-Ästhetik, der erste, schon untergründig verzweifelte Versuch, die Wahrheitsunmittelbarkeit von Kunst durch die Preisgabe des einzelnen Kunstwerks zu retten.

Brentanos Treulieb-Gedicht ist Widerruf dieser Konzeption, verkündet bereits 1812 das „Ende der Kunstperiode“ und vertritt, wenn auch nur im Destruktions-Gestus, das Realismus-Postulat. Das romantisch-arkadische Arsenal erscheint hier in einer Dichte wie dann wohl nur noch bei Eichendorff – oder Heine. Der Hirt, die Lämmer, der Brunnen, das Jägerhorn und die kühlen Eichen, der pfeifende Mühlenbursch, der Klang der Leier usw., das Ganze abwechselnd in vier- und dreihebigen Versen in freier Senkungsfüllung, abwechselnd in männlichem und weiblichem Reim, im Volksliedton also, mit Refrain am Ende jedes Vierzeilers – das wirkt, als würde einer auf einer Checkliste romantische Motive abhaken. Die romantische Bühne ist mit sämtlichen verfügbaren Requisiten ausgestattet, aber diese Requisiten geraten in seltsames Zwielicht. Denn sie treten in den Kontext der ‚anderen‘ Romantik, Totengräber, ewiger Jude, Galgen und Blocksberg und schließlich der Teufel höchstselbst stehen am Ende der Klimax und entlarven die romantische Landschaft als illusionäre Staffage. Die Idee der „progressiven Universalpoesie“ wird in der Parodie⁹ widerlegt. Wer auf solche Poesie sich einläßt, findet sich wieder im Katzenjammer eines verfehlten Lebens.

2.

An den oben zitierten Schlußstrophen fallen einige merkwürdige Formulierungen auf. Treulieb soll sagen, ob sie Treulieb gesehen hat, sie „Soll . . . in dir wahrhaftiglich bestehen“, sie sitzt – so sagt Treulieb – „Auf mir“. Einen ersten Hinweis für eine Auflösung geben dann die Schlußzeilen: „Treulieb ist Dichterphantasie/Und ich bin deine Hure.“ Eine Doppelung

ist also zu konstatieren, eine Doppelung von „Dichterphantasie“/„Hure“, Phantasie und Realität.

Nähere Differenzierung ermöglicht ein Gedicht, das Brentano 1817 für Luise Hensel schrieb und 1834 für seine Alters-Liebe Emilie Linder adaptierte. Es ist das bekannte *Die Abendwinde wehen*¹⁰ mit den verzweifelten Zeilen:

Mein Herz muß nun vollenden
Da sich die Zeit will wenden,
Es fällt mir aus den Händen
Der letzte Lebenstraum.
Entsetzliches Verschwenden
In allen Elementen,
Mußt ich den Geist verpfänden,
Und alles war nur Schaum!

Emil Staiger hat dieses Gedicht ausführlich gewürdigt und gemeint, sein „betörender Klang“ hebe über alle gedanklichen Unstimmigkeiten hinweg.¹¹ Es sei aber „gefährlich“, den Dichter „beim Wort zu nehmen, wenn er selbst es ohne Sorgfalt braucht, oder wenn ihm die Wörter in einem anderen Sinn als dem von uns vorausgesetzten bedeutsam werden“. Noch gefährlicher aber ist es, wenn man die gedankliche Seite eines Gedichtes vorzeitig beiseite wischt, um dessen poetisch-klangliche Qualitäten dafür umso mehr rühmen zu können. Staiger nimmt „Anstoß“ an den Zeilen

Daß ich muß alle Tränen,
All Seufzen und all Sehnen
Von diesem Bild entleihen,
Dem ich zur Seite geh'!

„Wir hören doch wohl den Jammer darüber, daß alles Seufzen und alles Sehnen durch die Geliebte verursacht wird. Dann aber ist ‚entleihen‘ ein höchst seltsamer unangemessener Ausdruck, der einzig durch den Reim bedingt ist.“ Unangemessen ist der Ausdruck aber nur, weil die Paraphrase zu kurz greift. Auch hier nämlich ist eine merkwürdige Doppelung zu beobachten: Das Ich klagt, daß es seine „Tränen“ etc. von einem „Bild entleihen“ muß. Das heißt doch, daß die Geliebte nur ein Bild ist, und daß hierin der eigentliche Grund der Klage liegt: Anlaß der Verzweiflung, die das ganze Gedicht prägt, ist die Tatsache, daß alles vom ‚Bild entlehnt‘ werden muß.¹² Das eigentlich Gemeinte also kann selbst nicht begriffen werden, bleibt unsichtbar und undeutbar, und so kommt es zu der unseligen Vermischung von ‚Signifikant‘ (Geliebte) und ‚Signifikat‘ (Erlösung, Sehnsuchtsziel), die schon die aggressive Schlußpointe des Treulieb-Gedichts hervorgetrieben hatte, und deren Problematik Brentanos ganzes Werk durchzieht. Besonders deutlich wird das Problem bei den zahlreichen Fällen erotischer und geistlicher Kontrafaktur, die es letztlich immer in der

Schwebe lassen, was gemeint ist, das jenseitige Heil oder die Vereinigung mit der Geliebten.¹³

Sprache, Denken muß zum „Bild“ greifen, muß „entleihen“, muß das aller Materialität Enthobene mit Sichtbarkeit und Benennbarkeit versehen, die der Materie entlehnt ist, und bleibt so diesem Materiellen widerwillig verhaftet. Dieser Gedanke, der aufrucht auf alten, durch die Mystik und im konkreten Fall Brentano auch durch den Berliner Neupietismus vermittelten gnostischen Vorstellungen von der Seele, die in die Materie geworfen ist und nur im Absehen von dieser, in Introspektion und Selbstreflexion sich dem einstigen Urzustand nähern kann, – diese Grundfigur metaphysischen Denkens ist den Romantikern zutiefst vertraut, und gerade auch die Schlegelsche Konzeption der romantischen Ironie, der Gedanke einer steten Dialektik von Äußerung und Zurücknahme, einer Annihilation als Progression, beruht auf diesem Denkmuster. Brentano hat wie kaum ein romantischer Poet unter dem Ausgeliefertsein an die Materie gelitten, unter dem Wissen, daß alles, was gesagt wird, schon falsch ist, daß die Sprache selbst der Welt der Materie und der Teilung zugehört. Das unheimliche Eigenleben der Sprache war für den homo religiosus nur unter dem Begriff der Sünde und des Teuflischen faßbar. In seinen Dirnengedichten artikuliert er diese Sündhaftigkeit der Sprach- und Bilderwelt der Poesie im traditionellen Bild der Sünde, eben der sexuellen Verworfenheit.

1815, also in zeitlicher Nähe zu den Dirnengedichten, schreibt er an Wilhelm Grimm: „Mein ganzes Leben hab ich verloren, teils im Irrtum, teils in Sünde, teils in falschen Bestrebungen. Der Blick auf mich vernichtet mich, und nur wenn ich die Augen flehend zu dem Herrn aufrichte, hat mein zitterndes, zagendes Herz einigen Trost . . . Meine dichterischen Bestrebungen habe ich geendet . . . jedes, auch das gelungenste Kunstwerk, dessen Gegenstand nicht der ewige Gott und seine Wirkung ist, scheint mir ein geschnitztes Bild, das man nicht machen soll, damit es nicht angebetet wird.“¹⁴ Freilich, er wird es zeitlebens nicht lassen können, in ‚Bildern‘ zu denken, zu ‚entleihen‘, denn allem Anschein nach ist dies nicht nur Bestandteil seiner poetischen Profession, sondern die ihm eigene Denkform. Daß man sich kein Bildnis machen soll, weil jedes Bild ein Abfall ist vom Geist in die Materie – im *Abendwinde*-Gedicht: „Entsetzliches Verschwenden / In allen Elementen, / Mußt' ich den Geist verpfänden“ – ist das Ärgernis seines ganzen Lebens. Die eingangs zitierte *Godwi*-Stelle hatte Dichter und Dirne zusammengesehen als diejenigen, die das Verfestigte, das ‚Bild‘, in Frage stellen, als annihilierendes Moment, das die Institutionen aufbricht und eine neue Unmittelbarkeit ahnen läßt. Das Treulieb-Gedicht ist die nächste Station. Auch die scheinbare neue Unmittelbarkeit ist bloß mittelbar, Treulieb ist Dichterphantasie, Projektion des Sehnsuchtszieles auf die Realität der Prostitution, „Entlehnung“. Doch die Faszina-

tion des Ästhetischen wirkt fort. Das Gedicht mit der Anfangszeile „Die Welt war mir zuwider“¹⁵ – vermutlich aus der gleichen Zeit wie das ‚Treulich-Gedicht‘ – faßt sie zusammen im Refrain: „O lieb Mädels, wie schlecht bist du!“ / „Die Welt war mir zuwider / Die Berge lagen auf mir / Der Himmel war mir zu nieder / Ich sehnte mich nach dir, nach dir“: Das romantische Kernthema der Sehnsucht ist hier angesprochen, einer Sehnsucht, die immer Sehnsucht nach verllorener Einheit ist, Sehnsucht der Seele, die im Kerker des Materiellen schmachtet. Im doppelten „nach dir“ freilich ist bereits wieder das „Bild“ genannt, in dem das Sehnsuchtsziel sich inkarniert. Im Warten, von dem in der vierten Strophe die Rede ist – immerhin zwei Jahre – ist auch jene Erwartung emphatischer Art mitgemeint, der etwa im *Heinrich von Ofterdingen* die Erfüllung folgen sollte, und die im Verhältnis von altem und neuem Testament, von Sünden Zustand und Erlösung prototypisch vorgebildet ist. Aber schon in diesem Erwartungszustand schwingt die spezifisch Brentano'sche Frage nach der wahren Erlösung, nach dem falschen und dem wahren Messias mit, also die Entlehnungsproblematik.

Wenn die Erfüllung schließlich mit den Worten umschrieben wird: „Bin zitternd zu dir gekommen / Als wärest du ein Jungfräulein, / hab' dich in Arm genommen / Als wärest du mein allein“, dann ist im Konjunktiv deutlich die Sphäre des Scheins und der Entlehnung anberaumt, und dies gleich in dreifacher Weise. Die Illusion der Wiederherstellung verllorener Unschuld ist einmal im übergreifenden religiösen Sinn gemeint, dann natürlich auch im erotischen, aber schließlich, wenn wir die Konnotationen des Dirnen-Bildes berücksichtigen, auch in einem poetologischen.

Das Ich unseres Gedichtes ist unfähig, sich der Faszination des Scheins zu entziehen. Wenn irgendwo, dann ist hier die Metapher vom Venusberg legitim. Die Liebeserfüllung verbindet sich mit den Bildern von Gift und Schlange:

Als du mir nackt gegeben
Zur Nacht den kühlen Trank
Vergiftetest du mein Leben,
Da war meine Seele so krank, so krank.

...
Es hat sich an der Wunde
Die Schlange fest gesaugt
Hat mit dem gift'gen Munde
Den Tod in mich gehaucht.

Die untrennbare Verknüpfung von religiöser und erotischer Metaphorik in diesen Zeilen macht die ‚Erfüllung‘ nicht zur Erlösung, sondern im Gegenteil zu einer Konfirmation des Sündenfalls.

Was Brentano in diesem Gedicht anvisiert, ist *seine* Version der roman-

tischen Ironie. Die Paradoxie des Refrains ist das Prinzip des ganzen Gedichts, wird auch nicht von ihm aufgelöst. Sie wird am Schluß noch einmal explizit bekräftigt:

Und ach in all den Peinen
War ich nur gut und treu
Daß ich mich nannt' den Deinen
Ich nimmermehr bereu, bereu.

Wenn auch das Sich-Einlassen auf die Welt der Materie zu namenloser Pein führt, so bleibt das Ich doch bemerkenswert isoliert davon. Die Reinheit dessen, der „gut“ und „treu“ ist, bleibt im Letzten erhalten. Denn das Sich-einlassen auf die Materie ist mit „Peinen“ (die alte Bedeutung ‚Strafe‘ klingt hier mit) verbunden, nämlich dem fortwährenden begleitenden Bewußtsein von Vanitas, einem die Materialität reflektierenden und dadurch doch wieder überschreitenden Wissen. Der Zug von subtiler Heiterkeit, der zur Schlegelschen Ironie-Konzeption gehörte, ist hier natürlich nicht zu finden; wie die ‚Annihilation‘ nicht als spielerische Aufhebung, sondern als eine Art fortwährender Entsühnung durch ‚Pein‘ durchgeführt wird, so tritt an die Stelle der Heiterkeit die Selbstgeißelung, die Askese des Sünders, der die Sünde als das Los des Diesseits auf sich nimmt und doch durch das begleitende Bewußtsein der Sündhaftigkeit überwindet. Es ist nicht ohne tieferen Sinn – der oberflächliche ist ohnedies klar: „Wunde“, „Schlange“, „Gift“ –, daß Thomas Mann seinen Adrian Leverkühn dieses Gedicht ver-tonen ließ, jenen Leverkühn, der da wahrhaft raffiniert argumentierte: „Eine Sündhaftigkeit, so heillos, daß sie ihren Mann von Grund auf am Heile verzweifeln läßt, ist der wahrhaft theologische Weg zum Heil.“

Die bisher behandelten Dirnengedichte hatten das Verhältnis eines männlichen Ich zur Dirne zum Thema. Es ist nun noch von zwei Gedichten zu handeln, welche die Dirne selbst sprechen lassen, bzw. ihr Schicksal darstellen.

Im Zusammenhang mit dem Romanfragment *Der schiffbrüchige Ga-leerensklave vom Toten Meer* ist ein längeres Gedicht überliefert, das mit der Zeile „In Not und Sünd hab ich geschwebt“ beginnt (1811).¹⁶ Jene Sehnsucht, die in den behandelten Gedichten Ausgangspunkt für das Sich-Einlassen auf die Bildwelt war, wird nun mit theologischem Beiklang als die Sünde der acedia gedeutet: Das Mädchen berichtet, es habe „zu Haus getrauert, / Auf Herzensschlag und Uhrenschlag / in Einsamkeit gelauert.“ Und sogleich erscheint wieder das ‚Entlehnungs‘-Motiv:

Ich wußt nicht, was die Liebe ist,
Man hat michs nicht gelehret,
Ich hab statt dir, o Jesus Christ,
Die Bilder nur verehret!

Nun freilich ist nicht mehr die Dirne selbst das Götzenbild, das dem jenseitigen Sehnsuchtsziel diesseitige Fleischlichkeit zu borgen hat, sondern das Verehren der Bilder ist Ursache für das Absinken des Mädchens selbst, das vom kuppplerischen Vater aus dem Hause getrieben wird und nun, als ‚Gefallene‘, selbst für sich ‚sorgen‘ muß. Im Theater – für Brentano immer wieder die Stätte, an der die Gebrechlichkeit des Moralischen und des Ästhetischen sich kristallisiert – sucht und findet sie einen Freier, der sie zur Maitresse macht. ‚Der Teufel hat / Zusammen uns geführt!‘ raunt er ihr zu; aber in ihrer Verhärtung nimmt sie die Warnung nicht wahr.

Dann aber webt die ‚Natur‘ ein ‚besseres Band‘, sie begegnet der wahren Liebe. Die bekehrte Dirne ist ein Thema, das Brentano immer wieder fasziniert hat, er selbst soll mehrere derartige Bekehrungsversuche unternommen haben, und wir greifen in der Spekulation wohl nicht allzu weit mit der Vermutung, daß auch dabei ein metaphorisches Moment mit im Spiele war. Die bekehrte Dirne ist Gleichnis einer Poesie, die aus ihrer Sündhaftigkeit erlöst wird. Dies wird unterstrichen dadurch, daß die Bekehrte schwanger wird: ‚Die Lieb ist ihr begegnet, / Und hat sich ihres Leibs erbarmt, / Ihr Schoß ward ihr gesegnet.‘ Hier ist ins Bild gefaßt, was Brentano von seinem Leben, seiner Dichtung forderte: Die Sterilität des bloß Ästhetischen zum Leben zu erlösen, zur Wirklichkeit durchzubrechen. Brentanos erstes Kind war nur fünf Wochen alt geworden, das zweite starb im zweiten Lebensjahr, bei der Geburt des dritten, totgeborenen, starb auch Sophie Mereau, seine erste Frau. Solche biographischen Fakten mögen zum Teil erklären, weshalb Nachkommenschaft in Brentanos Werk immer wieder eine so große Rolle spielt. Aber jenseits des Faktischen ist Fruchtbarkeit zugleich Erlösungsmetapher. Daß die ‚Lieb‘ sich des ‚Leibs erbarmt‘ ist ja die Formulierung eines Gnadenaktes, und so ist es denn auch mehr als eine Redensart, wenn der ‚Schoß‘ der Dirne ‚gesegnet‘ wird.

Das Mädchen unseres Gedichts jedoch bleibt unerlöst. Sie harret ihrer Mutterschaft, alle Hoffnung konzentriert sich auf das Kind, das Elend ist vergessen, denn das Kind wird ‚ein Haus mir bauen‘, wird die ‚Mutter nicht ohn‘ Brot‘ lassen, wird ‚statt ihrer sorgen‘ und ihr schließlich im Tod die Augen schließen. Doch das Kind wird zu früh und tot geboren. Was es mit diesem Kind auf sich hat, wird erst in der letzten Strophe deutlich, die als eine Art Subscriptio das Geschehen aus der Sicht des Dichters kommentiert:

O dunkles Leben, heller Tod!
 O kalte, kalte Erde!
 O Himmel, ewig Morgenrot,
 Ob ichs einst sehen werde?

Was ist das ‚es‘ in dieser Zusammenziehung ‚ichs‘? Bezieht man ‚es‘ nur auf das unmittelbar vorangegangene ‚Morgenrot‘, dann greift man wohl zu kurz, erhält keinen Bezug zum Gedicht selbst. Wahrscheinlicher ist, daß ‚es‘ sich auf das Kind bezieht, – und damit auf den im Jenseits zu erblickenden Jesusknaben, der im Diesseits sich im unvollkommenen ‚Bild‘ des Kindes inkarniert hat.¹⁷ Die metaphorische Funktion der Vorstellung von der fruchtbaren Dirne wird damit verstärkt, auch die auf den ersten Blick vielleicht allzu materiell anmutenden Versorgungserwartungen der werdenden Mutter gewinnen eine metaphorische Dimension.

Alle Hoffnung aber wird ins Jenseits geleitet, weg vom ‚dunklen Leben‘ und von der ‚kalten Erde‘, hin zum ‚hellen Tod‘, zum ‚Morgenrot‘, denn nur dort wird das Erlösungsziel *unmittelbar*, ohne Dazwischenkunft eines ‚Bildes‘ zu ‚sehen‘ sein. Folgen wir der Analogie Poesie/Dirne, dann macht unser Gedicht deutlich einen Dreischritt sichtbar: Am Anfang steht die ‚sündige‘ Poesie, es folgt jene ‚fruchtbare‘ Poesie, die aus der Hoffnung auf Erlösung gespeist wird. Doch auch die Früchte dieser Poesie sind, um in der Sprache des Gedichts zu bleiben, totgeborene Kinder, auch sie kann nur ‚Bilder‘ geben, die aus eigenem Recht nicht lebensfähig sind. Aber gerade aus dem Sterben des Kindes, aus der offenkundigen Insuffizienz und dem daraus entstehenden Bewußtsein der Vanitas alles Irdischen erwächst der Aufblick zum Jenseitigen. Ähnlich wie im Gedicht ‚Die Welt war mir zuwider‘ erhält Poesie ihre partielle Legitimation daraus, daß ihr aus der ‚Bild‘-Produktion und der nachfolgenden Annihilation auf peinvolle, ironische Weise Verweisungscharakter zuwächst. Das wohl bekannteste von Brentanos Dirnengedichten ist seine ‚Freudenhaus-Romanze‘: ‚Ich kenn ein Haus, ein Freudenhaus . . .‘¹⁸ Auch hier geht es um eine Dirne, die ein Kind geboren hat, auch hier ist das Kind tot. Aber der Schauplatz, das Freudenhaus, verschärft die Konstellation. Brentano hatte schon 1811 die ‚Philistrosität‘ der staatlich konzessionierten Bordelle angeprangert, in denen ‚der herrlichste Trieb im Menschen, ohne Leidenschaft, ohne Heiligung durch den Priester, oder ohne Heiligung durch Kühnheit, Abenteuer und Gefahr ekelhaft und bequem befriedigt‘ werde, und er hatte ‚selbst Verführung, bei welcher doch eine Tätigkeit, und Notzucht, bei welcher doch ein Sündengefühl und eine innere Rache erzeugt wird‘ solchem ‚Huren-Indult der Philisterei‘ vorgezogen.¹⁹ Der Kontrast solcher kasernierter Prostitution etwa zur Violetta-Figur des *Godwi* ist deutlich genug: Die Abweichung ist völlig von der ‚Normalität‘ eingeholt, es sind da keine ‚Dichterinnen mit dem Leibe‘ mehr, mit denen sich der Dichter solidarisieren könnte. Das Dirnen-Bild des *Godwi* konnte die Utopie eines anderen, freieren Lebens symbolisieren; nun ist das Dirnendasein selbst zu einer gesellschaftlichen Institution geworden, nicht minder standardisiert als die

„Ehe“, und die *qualitas obscura* eines Eigentlichen ist wiederum ein Stück in die Ferne gerückt.

Aber damit bewegen wir uns noch immer im Umkreis romantischen Progressionsdenkens. Wenn die Dirne Annihilation standardisierter Erotik bedeutet, dann bedarf das standardisierte Dirnendasein seinerseits abermals der Annihilation. Die Dirne dieses Gedichts hat sich „mit Gott versöhnt“, sie muß „Spott“ erleiden und „Hohn“, sie „ist zur Närrin geworden“ unter ihren Genossinnen. Der Besucher schleicht zu ihr, um sie zu trösten, er singt sie in Schlummer; da entsteigt dem Grab ein Kindlein, spricht: „Gott ist versöhnet“ und der Besucher baut sich bei dem Grab eine Hütte, um dort ewig zu singen bis zum jüngsten Tag. Die Kontamination religiös-typologischer Momente – Erleiden von Spott in der Christuskirche, Auferstehung, totes Kind/Jesusknabe, Bau einer Klause usw. – macht die Romanze zur Legende.

Die volle Bedeutung der Freudenhaus-Romanze wird aber erst deutlich, wenn man sich ihre biographische Stelle vergegenwärtigt. Vermutlich entstand das Gedicht im Frühjahr 1816. Anfang dieses Jahres hatte Brentano erstmals Nachricht über die stigmatisierte Nonne Anna Katharina Emmerick in Dülmen erhalten; 1818 geht er nach Dülmen und bleibt dort, mit kurzen Unterbrechungen, über drei Jahre, um die *Visionen* der Nonne aufzuzeichnen, – er baut dort seine „Hütte“. Was er im poetischen Bild antizipiert hatte, versucht er nun als Lebensprogramm durchzuführen: Den Durchstoß zur Realität durch Progression. Denn die Rede von Brentanos ‚Reversion‘, von seiner ‚Wende‘, verdeckt, daß die Bewegung weitergeht. Er ist nicht etwa zum Kinderglauben ‚zurückgekehrt‘. Sondern wie die Dirnenthematik im *Godwi* die Abweichung – und in der Freudenhaus-Romanze dann die Abweichung von der etablierten Abweichung feiert, so ist auch die ‚Wende‘ nur eine Stufe in einem fortwährenden ‚dialektischen‘ Prozeß, an dessen ‚Ende‘ die ‚Wirklichkeit‘ stehen soll. Es ist freilich ein grundsätzlich unbeendbarer Prozeß – noch 1834 klagt er ja über das ‚Entleeren‘ –, denn er zielt auf eine religiöse Wahrheit hin, die ihrer Natur nach hierzulande nicht oder nur im „Bild“ erfaßt werden kann. Die frühromantische Ironie versuchte diesen unbeendbaren Prozeß im Kunstwerk und der Annihilation seiner Verfestigungsformen zu gehen. Brentano gehörte bereits der neuen ‚realistischen‘ Epoche zu, wenngleich seine ‚Realität‘ religiöser Art war. So wird er zum Repräsentanten einer Übergangszeit. Kunst als autonomer Weg der Wahrheitssuche wird ihm zutiefst verdächtig, ja verhaßt; ‚Wirklichkeit‘ als bloß empirische, soziale oder politische genügt ihm nicht. Unter dem „Stecken des Treibers in uns, der von der verlorenen Heimat zeugt“, ²⁰ wurde ihm das Kunstprinzip der romantischen Ironie zum Lebensprinzip, ²¹ ohne Zufluchtsmöglichkeit zur Heiterkeit der Kunst, ohne Möglichkeit, in der Wirklichkeit Fuß zu fassen.

Anmerkungen

- 1 Ausführlicher Forschungsbericht von Wolfgang Frühwald: Stationen der Brentano-Forschung 1924–1972, in: DVJS 47, Sonderheft 1973, S. 181–296. Als Einführung besonders geeignet: Wolfgang Frühwald: Clemens Brentano, in: Deutsche Dichter der Romantik, hrsg. von Benno von Wiese, Berlin 1971, S. 280–309.
- 2 Nach Frühwald: Brentano, S. 281.
- 3 Zum forschungsgeschichtlichen Ort dieses Aufsatzes: Er setzt die besonders von Paul Böckmann eingeführte Formel von der ‚poetischen Existenz‘ (P. B.: Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck, in: Jb. des Freien Deutschen Hochstifts 1934/35, S. 56–179, z. B. S. 123: „... die poetische Existenz ist das, worauf es Brentano vor allem ankommt und nicht das poetische Werk als solches“) voraus, versucht jedoch, diese etwas von der Lust am Paradox geprägte Formel inhaltlich zu präzisieren durch den Aufweis der Strukturhomologie eines bestimmten poetischen Prinzips – der ‚romantischen Ironie‘ – und eines dominierenden ‚existentiellen‘ Moments, das sich als ‚Zerrissenheit‘ manifestiert. Die Probleme solcher ‚poetischer Existenz‘ sind übrigens schon in Friedrich Schlegels Ironie-Konzeption angelegt, dessen Grundthese von „dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten“ (Lyceumsfragment 108) als Ursprung der künstlerischen Ironie dann für Brentano, der der Kunst als Instrument zur Bewältigung dieses Widerspruchs nicht mehr vertraut, zum Lebensprinzip wird.
- 4 Brentano wird zitiert nach Clemens Brentano, Werke, Bd. I hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp, Bd. II–IV hrsg. von Friedhelm Kemp, München 1963–1968, hier: II, S. 292.
- 5 Werke II, S. 293 f.
- 6 Text Werke I, S. 266–273.
- 7 Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, 2. Aufl. Tübingen 1977, S. 235.
- 8 Vgl. hierzu besonders Wolfgang Preisendanz: Der Funktionsübergang von Dichtung und Publizistik bei Heine, in: Die nicht mehr schönen Künste, hrsg. von H. R. Jauß, München 1968, S. 343–374. – Zu den spezifischen Spannungen von Romantik und Restauration bei Brentano vgl. nun Wolfgang Frühwald: Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815–1842). Romantik im Zeitalter der Metternich’schen Restauration, Tübingen 1977.
- 9 Paul Böckmann: Formen der Stimmungslyrik, in: P. B., Formensprache, S. 425–452, 3. Aufl. Hamburg 1969, weist auf Tiecks Gedicht ‚Antwort‘ aus dem ‚Sternbald‘ hin:
 Treulich ist nimmer weit
 Nach Kummer und Leid
 Kehrt wieder Lieb und Freud,
 Dann kehrt der holde Gruß,
 Händedrücken,
 Zärtlich Blicken,
 Liebeskuß.

- Brentano greift hier also möglicherweise nicht nur ins kollektive Arsenal romantischer Motive, sondern bezieht sich explizit auf Tiecks ‚Sternbald‘.
- 10 Text Werke I, S. 567. – Zu Genese und biographischen Bezügen vgl. Henning Boetius: Entstehung, Überlieferung und Datierung dreier Gedichte Clemens Brentanos, in: Jb. des Freien Deutschen Hochstifts 1970, S. 406–467.
 - 11 Emil Staiger: Clemens Brentano: Die Abendwinde wehen, in: Interpretationen I, hrsg. von Jost Schillemeit, Frankfurt 1965, S. 159–172, zit. S. 165. – Auch den übrigen von Staiger monierten Stellen läßt sich durchaus Sinn abgewinnen.
 - 12 Hier greift die Interpretation von Wolfgang Frühwald: Spätwerk, S. 339 ff. („Das Ungenügen an der ‚Bedeutung‘“) etwas zu kurz. Es wird nicht nur das Leiden ausgesprochen darüber, daß – im Verhältnis zu Emilie Linder – die „körperliche Erfüllung“ nicht erfahren wird, sondern gleichermaßen umgekehrt: daß das jenseitige Sehnsuchtsziel immer wieder auf einen Bild-Träger mit diesseitiger Fleischlichkeit projiziert wird, so daß letztlich keiner der beiden Bereiche, ‚Unbedingtes‘ wie ‚Bedingtes‘, zu seinem Recht kommt.
 - 13 Vgl. etwa die verschiedenen Fassungen des Gedichtes „Ich bin durch die Wüste gezogen . . .“ (Werke I, S. 349 ff.) – Früh, im ‚Godwi‘, die recht gewagten Bezüge zur Eucharistie: „ . . . die ganze Natur würde niederknien und ans Herz schlagen, wie das Volk, und hätte sie gesprochen, wie der Göttliche sprach – Nimm hin, das ist mein Leib – o wie sollte sie unter meinen glühenden Küssen in mich selbst zerrinnen, und ich in sie.“ (Werke II, S. 291) Spät dann, weit moderater, aber grundsätzlich identisch: „Es habe des Lichtes Klarheit / Verkörpert sich im Weib“ (Text bei Frühwald, Spätwerk, S. 341).
 - 14 Clemens Brentano, Briefe, hrsg. von Friedrich Seebaß, Bd. II, Nürnberg 1951, S. 125.
 - 15 Text Werke I, S. 273 f.
 - 16 Text Werke II, S. 649–652. – Vgl. auch Walther Rehm: Der schiffbrüchige Galeerensklave vom toten Meer, Berlin 1949. In diesem Roman sollte, laut Varnhagen von Ense, „der Zustand einer Hure, die nicht lieben kann, aber geliebt ist, geschildert“ werden (Werke II, S. 1191); die erhaltenen Bruchstücke lassen zwar die Dominanz der Dirnenthematik, nicht jedoch einen bestimmten Handlungsverlauf erkennen. Auch das Treulich-Gedicht wird durch die Überlieferung (in einer Abschrift Böhmers trägt es den Titel des Romanfragments) in diesen Zusammenhang gewiesen. Vgl. ferner das Gedicht „Wohlan, so bin ich deiner los . . .“
 - 17 Gerhard Schaub: Le Génie Enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano, Berlin 1973, konzentriert sich vornehmlich auf den Topos vom ‚Dichter als Kind‘. Zu ergänzen (und zu verknüpfen) wäre die an dieser und ähnlichen Stellen deutlich greifbare Virgil-Tradition vom Erlöser-Kind.
 - 18 Text Werke I, S. 332–335. Max Preitz: Clemens Brentanos Freudenhaus-Romanze, neu verlegt Bern 1969, S. 25, datiert das Gedicht auf 1816.
 - 19 Werke II, S. 979 („Der Philister vor, in und nach der Geschichte“).
 - 20 Werke I, S. 1124.
 - 21 Vgl. Lothar Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität, Frankfurt 1979, S. 521: „Für eine Umsetzung ins praktische Leben ist die Romantik . . . weitgehend unbrauchbar, wenn nicht gar gefährlich . . . Sie (die Romantiker)

hätten keinen Beruf ausüben, nirgendwo länger bleiben, niemandes nähere Bekanntschaft machen, schon gar nicht eine Ehe führen, ja sie hätten nicht einmal ihre Dichtungen niederschreiben . . . dürfen, um nicht den ‚Geist‘ durch den ‚Buchstaben‘ zu verderben“ – womit ungefähr ein Portrait Brentanos gezeichnet ist.