

- Und löschen alle Kerzen,
 65 Daß du mir leuchtend bleibst!
 »Ich hör' ein Sichlein rauschen,
 Wohl rauschen durch den Klee,
 Ich hör' ein Mägdlein klagen
 Von Weh, von bitterm Weh!«

Abdruck nach: Clemens Brentano: Werke. 4 Bde. Hrsg. von Friedhelm Kemp. München: Hanser, 1963–68. Bd. 1: Gedichte. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp. 1968. S. 567–569.

Zur Entstehung: Auf früheren Formulierungen basierend erster Entwurf 1817, benachbart dem Entwurf von *Aus Immergrün gewunden...* Dem ersten Entwurf entwächst als selbständiges Gedicht *Die Erde war gestorben...* in der weltlichen und der geistlichen Fassung. Der Refrain entstammt einem Gedicht aus *Des Knaben Wunderhorn*. Er erscheint zuerst im *Immergrün*-Gedicht und wird dann bearbeitet in die Spätfassung des *Abendwinde*-Gedichts (1834) übernommen.

Erstdruck: Clemens Brentano's Gesammelte Schriften. 9 Bde. Hrsg. von Christian Brentano. Frankfurt a. M.: Sauerländer, 1852–55. Bd. 2. 1852. [Text nach der (verlorenen) Reinschrift von 1834.]

Karl Eibl

Ein ›Klanggebilde‹ – beim Wort genommen

Emil Staiger hat 1957 eine Interpretation dieses Gedichts vorgelegt, die uns als Ausgangsbasis dienen kann. Sie beruht auf profunder Kenntnis des Gegenstandes und subtilem Sinn für poetische Qualitäten. Und doch ist diese Interpretation fast ein Verriß. Das Landschaftsbild, führt Staiger aus, berge Widersprüche (Staiger, S. 165). In der ersten Strophe heiße es: »Es kommt kein Sternenschein«, dann aber, in der zweiten: »So lang der Mond mag scheinen«. Und was heiße: »Bei der mein Leiden ruht?« »Vielleicht ›auf der mein Leiden beruht‹ oder ›bei der es stille wird?‹« (Staiger, S. 164).

Gar in der fünften Strophe: Von einem großen Elend sei da die Rede, während wir dann erfahren, »daß es sich nur um eine vorübergehende Unannehmlichkeit handelt« (Staiger, S. 166 – »Wir waren nicht allein«). Das sei doch, sagt Staiger, ein »Mißverhältnis von Gefühlsaufwand und Anlaß« (ebd.). In der sechsten Strophe schließlich »nehmen wir Anstoß an dem Wort ›entlehen‹«, das sei »ein höchst seltsamer unangemessener Ausdruck, der einzig durch den Reim bedingt scheint« (ebd.). Manches Wort sei, »sofern wir es als Bezeichnung nehmen, unscharf, irreführend oder falsch«. »Der Kehrreim gar schwebt in der Luft« (ebd.). Und auch die Form sei bedenklich: Zwar könne die formale Absicht des Dichters aus dem Bau der ersten Strophe erschlossen werden. »Er gibt sie aber preis, sobald ihm die Durchführung Schwierigkeiten bereitet« (Staiger, S. 162). Staigers Kritik ist jedoch nur eine List. Er will damit zeigen, daß das Wörtlich-Nehmen dem Gedicht unangemessen sei, daß es »gefährlich« sei, »beim Interpretieren sich mehr Mühe zu geben, als sich der Dichter gab, ihn beim Wort zu nehmen, wenn er selbst es ohne Sorgfalt braucht« (Staiger, S. 165). Denn über alle Unstimmigkeiten »trägt den Leser der betörende Klang hinweg« (Staiger, S. 166). Staiger stützt seinen Befund durch den Nachweis zahlreicher – von Boetius inzwischen vermehrter und präziserter – Bezüge zu anderen Gedichten. *Aus Immergrün gewunden...*, *Die Erde war gestorben...*, *Der Spinnerin Nachtlied*, *Wie sich auch die Zeit will wenden...*, Briefstellen, ein altes Minnelied, für den Refrain ein Gedicht aus *Des Knaben Wunderhorn*: wörtlich sind dort Stellen wiederzuerkennen. Nimmt man hinzu, daß der erste Entwurf des Gedichts *Die Abendwinde wehen...* in das Jahr 1817 gehört und damals Luise Hensel galt, während die letzte Fassung von 1834 auf die Altersliebe Emilie Linder gemünzt ist, dann liegt tatsächlich die Vermutung nahe, daß hier zu musikalischen Figuren geronnene Formulierungen bei ähnlichen Gelegenheiten gesungen werden, gesättigt mit Stimmungsgehalt, aber ohne jegliche begriffliche Schärfe.

Ein zweiter Blick läßt stutzen. Die Form des Gedichts ist gar nicht so sorglos gehandhabt, wie das auf Anhieb scheinen möchte. Zwar ist das Schema der ersten Strophe nicht voll durchgeführt, aber dafür wird ein anderes, weit kunstvolleres System sichtbar (Frühwald, *Zu neueren Brentano-Ausgaben*). In den Strophen 1, 3 und 5 gehen die Zeilen 1–3 und 5–7 auf den gleichen Reim aus, ebenso die Zeilen 4 und 8. Es ergibt sich für diese Strophen das Schema aaabaaab, wobei a immer weiblich, b immer männlich endet (bzw., dem Volkslied-Ton angemessener, klingend und stumpf). In den Strophen 2, 4 und 6 hingegen tritt in den Zeilen 5–7 jeweils ein neuer Reim ein, also aaabcccb. Es ist also ein regelmäßiger Wechsel zweier Strophentypen. Sieht man hier die bewußte Kompositionsabsicht, dann wird auch die Eigenart der siebenten, der letzten Strophe, deutlich. Zwar ist sie nach dem zweiten Typus gebildet, so daß die Regelmäßigkeit des Wechsels gestört scheint. Bei genauem Hinsehen aber zeigt sich, daß der Reim a und der Reim c die Vokale gemeinsam haben (»-elle«, »-erzen«): Es handelt sich um Assonanzen, also um eine Art Mittelding zwischen Reim und Nicht-Reim, um eine Art Synthese. Das Strophenschema lautet: A B A B A B A B. Solch ein genau durchgeführter, auf Geschlossenheit zielender Plan läßt vermuten, daß man den Dichter durchaus beim Wort, wenn auch beim dichterischen Wort nehmen sollte.

Da ist ein Einsamer, der am Abend, in der Zeit des Übergangs, hier wohl auch des Lebensübergangs, zur Linde geht. Die Linde ist der Baum der Liebenden, doch auch Kranke und Schwache sollen sich unter Linden aufhalten, weil ihr Duft heilt, überdies verleiht sie angeblich Schutz vor dem Blitz (Erich/Beitl). Liebe, Heilung und Schutz also verheißt sie dem Bedrängten. Das Fehlen von Sternenschein jedoch deutet auf das Fehlen von höherer Einwilligung hin. Im Jugendgedicht *Wie sich auch die Zeit will wenden* . . . hatte es geheißt:

Wenn die Abendlüfte wehen, sehen
 Mich die lieben Vöglein kleine
 traurig an der Linde stehen, spähen
 Wen ich wohl so ernstlich meine [liebe], daß ich helle Tränen weine,
 Wollen auch nicht schlafen gehen,
 Denn sonst wär ich ganz alleine. (I, 123)

Die Parallelen sind deutlich, aber auch die Unterschiede. Waren seinerzeit die Vöglein immerhin solidarisch wach geblieben und hatten so die Einheit des Ich mit der Natur gewährleistet, so werden sie nun »schlafen gehen« (7) und das Ich »ganz allein« (8) lassen. Es ist die Antwort des alternden Dichters an das Jugendgedicht, eine Zurücknahme auch des letzten Trostes in der Natur.

Die zweite Strophe ist geprägt durch die Opposition »singen« – »Hände ringen« (13 f.) bzw. »singen« – »weinen« (17). Schon die »Spinnerin« hatte geklagt: »Ich sing' und kann nicht weinen«, und dann, wie in *Die Abendwinde wehen* . . . : »Ich sing' und möchte weinen« (I, 131). Thematisiert wird also ein Gegensatz von vorsprachlichem Affektausdruck (»weinen«, »Hände ringen«, »Tränenflut«) und der schon reflektierten, artikulierten Formung im Lied, im objektivierten Gebilde. Es ist das Dilemma des Dichters vom Schlage Brentanos ausgedrückt. Wer so aus der persönlichen Betroffenheit heraus dichtet, bedarf einerseits des Mediums der Literatursprache, um die ihn bestürmenden Probleme und Empfindungen zu bewältigen und intersubjektiv zu machen. Andererseits ist damit aber ein Verzicht auf jene Gefühlsunmittelbarkeit und spontane Wahrhaftigkeit verbunden, die den Ursprung seines Dichtens ausmacht und sich nur in einer »Tränenflut« (16) adäquat ausdrücken könnte. Das »Singen« ist unumgänglich, ein Ausweg dessen, der sonst »ganz allein« wäre mit seinem Schmerz, eine Möglichkeit, Anschluß an ein Überindividuelles zu gewinnen. Zugleich aber ist es mit einer Art »Entfremdung« und Unmittelbarkeitsverlust verbunden. Das zeigt sich schon an der angesprochenen Tendenz zum Selbstzitat, zur erstarrten

›musikalischen‹ Formel. Eine solche Distanz von individueller Erfahrung und überindividuellem, geformtem Ausdruck enthält in sich keimhaft die Lüge – und sei es nur jene Art der Lüge, die durch die Selbstproduktivität des Mediums Sprache zustande kommt. Brentano hat das unheimliche Eigenleben der Sprache empfunden wie kaum ein Dichter; es trug für ihn den Charakter des Dämonisch-Teuflischen. Immer wieder erscheinen in seinen Briefen regelrechte Kallauer-Kaskaden, auch viele seiner Gedichte spinnen sich wie von selbst fort. Und es erscheint auch die Klage, ›daß mir die Worte nicht als rechtmäßige Bewohner, sondern als Mäuse, Raubtiere, Diebe, Buhler, Flüchtende und dergleichen mit meinen Empfindungen aus dem Maule laufen‹ (Briefentwurf an E.T.A. Hoffmann 1816).

Begreift man den tiefen Zwiespalt, der Brentanos Klage zugrunde liegt – er wird gleich noch weiter zu erörtern sein –, so erhält auch die Formulierung von der ›Einen, / Bei der mein Leiden ruht!‹ (19 f.) bereits eindeutige Konturen. Ginge es nur um eine Klage um verlorenes Liebesglück, so könnte man meinen, das Leiden ›beruhe‹ auf der ›Einen‹, sie sei die Ursache. Aber angesichts der Spannung, in der der Dichter steht, ist die Geliebte offenbar mehr als nur eine geliebte Frau. ›Ruhe‹ erhält fast terminologische Präzision, als Zustand, in dem die Spannung aufgehoben ist. Wo das Leiden zur Ruhe kommt, ist Einheit, ist das Heil. Die ›Eine‹, groß geschrieben, ist mehr als die irdische Geliebte, sie ist in einem noch näher zu bestimmenden Sinn Erlösungsinstanz.

Strophe 1 hatte die Situation des Ich in einer Naturszenerie gezeigt, einer Natur, die keinen Trost mehr spendet. Strophe 2 hatte, in einem weiten Sinne, das Verhältnis dieses Ich zu den Menschen, zur Menschensprache und zur Geliebten formuliert. Strophe 3 bringt nun, ohne Bezug auf eine konkrete Umwelt, die Stufe der Selbstreflexion in fast thesenhaft abstrakter Weise. Das Ich befindet sich in einer Situation der Wende und Erfüllung. Wenn das Herz ›vollenden‹ (22) muß, wenn die Zeit sich ›wenden‹ (23) will,

dann ist ein Äußerstes erreicht, ein Eschaton der Biographie: der Blick auf den Tod. Dessen unverstellte Wahrheit läßt auch den letzten ›Lebenstraum‹ (25) zerrinnen und macht jede Illusion zunichte. Unter dieser Voraussetzung gewinnen die Formulierungen der zweiten Strophenhälfte präzise Bedeutung als zusammenfassende Formel eines Grundwiderspruchs. Die ›Elemente‹ (27) stehen für das Reich der Materie, ›Geist‹ (28) für einen außermateriellen Auftrag. Das ›Verschwenden‹ (26) und ›Verpfänden‹ (28) besteht darin, daß der ›Geist‹ sich ins Reich der Materie eingelassen hat. Brentano formuliert mit diesen Zeilen eine Gedankenfigur, die für ihn, für die ganze Romantik wie für die Philosophie des deutschen Idealismus bis hin zu Hegel grundlegend ist: den aus gnostisch-neuplatonischen Quellen herrührenden Gedanken, daß die Seele, der Geist, als ein ursprünglich Reines, sich an die Welt von Körperlichkeit, Stoff, Materie verliert, ohne doch je in ihr Genüge finden zu können. Dieser Dualismus von Geist und Materie, Seele und Körper mit der zeitlichen Entfaltung als Mythos von ursprünglicher Einheit, Fall, Verblendung und endlichem Wiederaufstieg des Reinen zu sich selbst ist in so unterschiedlichen Bereichen wie der Heilsgeschichte, der Geschichtsphilosophie, aber auch der individuellen Biographie immer wieder aufzufinden. Aus ihm leitet sich auch die Spannung ›singen‹ – ›weinen‹ als Spannung von Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit ab.

Die spezifische Ausformung des Gedankens in unserem Gedicht wird am ehesten in Strophe 6 sichtbar. Es heißt dort, als Begründung für das ›Weh‹ (52) des Sprechers:

Daß ich muß alle Tränen,
All Seufzen und all Sehnen
Von diesem Bild entlehnen,
Dem ich zur Seite geh! (53–56)

Wäre das nur Klage um unerfüllte Liebe, dann müßten die Formulierungen tatsächlich ›unangemessen‹ klingen. Weshalb ist die Geliebte ein ›Bild‹, weshalb muß der Spre-

cher sein Seufzen und Sehnen »entlehnen«? Ist das wirklich nur sprachliche Sorglosigkeit, Klingklang ohne nähere Absicht?

Wenn wir den Dichter beim Wort nehmen, ergibt sich ein anderer Befund. Gerade hier ist die Ausweglosigkeit der Verstrickung in die Materie pointiert und konkret formuliert. Die Geliebte ist in einem ganz präzisen Sinn nur ein »Bild« – Abbild des jenseitigen Sehnsuchtszieles. Und das Seufzen und Sehnen ist in einem ganz präzisen Sinn »entlehnt«. Es gilt nicht dem »Bild«, sondern dem jenseitigen Heil, aber das »Bild« ist die stofflich-materielle Konkretion des Heils, so daß die Sehnsucht nach dem Heil sich immer als Liebesklage manifestiert. Das »Weh« aber besteht, so wird man bei genauer Lektüre finden, nicht im Liebesverlust, sondern gerade in diesem Entlehnungs-Zusammenhang: Es ist Klage darüber, daß das Seufzen und Sehnen dem »Bild« »entlehnt« werden »muß«, Was bedeutet das?

Von früh an hat Brentano die Erotik metaphysiziert, die Metaphysik erotisiert. Im Jugendroman *Godwi* etwa wird auf höchst gewagte Weise der Leib Christi und der Leib der Geliebten zur Vision einer erotischen Eucharistie verknüpft: »[...] 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« (II, 291). Im Entwurf von *Ich bin durch die Wüste gezogen* ... wird der rettende Engel hartnäckig mit dem Pronomen »sie« bedacht, erst in der zweiten Fassung wird ein grammatikalisch richtiges »er« daraus (S. I, 349 ff.). Und noch im Alter dichtet Brentano von dem »Traum [...], / Es habe des Lichtes Klarheit / Verkörpert sich im Weib« (Frühwald, *Das Spätwerk*, S. 341). Das sind nur wenige aus einer Vielzahl möglicher Beispiele. Solche Bezüge zwischen Religiosität und Erotik haben eine lange Tradition; das Hohelied Salomonis und seine Deutungen sind das hervorstechendste Beispiel. Aber für Brentano ist das kein literarischer, sondern sozusagen ein existentieller

Topos, der sowohl die Religiosität wie die Erotik in hohem Maße kompliziert. Wenn »Klarheit« des Lichtes sich »verkörpert«, dann ist das nicht nur ein Zugewinn an Konkretion im Bild, sondern zugleich eine Einbuße an Klarheit, denn die »Verkörperung« unterwirft die Klarheit zugleich dem Gesetz der Materie. So sind Geist und Materie, religiöses und erotisches Sehnsuchtsziel auf unselige Weise ineinander verwoben und stehen einander im Wege. Körperlicher Liebesgenuß hat nur Stellvertreterfunktion und bleibt deshalb immer unbefriedigend; das religiöse Heil nimmt immer die Gestalt des »Bildes« an und verliert seine »Klarheit« – kein Wunder, daß Brentano gerade Frauen wie Luise Hensel und Emilie Linder anhing, die wohl ahnten, daß seine Leidenschaft durch sie hindurch einem anderen galt, und die ihn deshalb kurzhielten.

Da klärt sich denn auch manche andere rätselhafte Formulierung. So wird z. B. deutlich, weshalb in Strophe 4 zunächst das Liebesverhältnis so rundum positiv gesehen wird und dann der Umschlag in die Verzweiflung erfolgt. Wenn das »ganze Leben« (32) durch das, was die Geliebte »gegeben« (31) hat, »zum Himmel« »erhoben« (33) werden kann, dann meint dies zunächst die Bildfunktion der Liebe, die eine Art anagogischer, im Bilde hinanführender Leistung vollbringt. Es fehlt nur noch die letzte Besiegelung und Bestätigung: »O sage, ich sei dein!« (34). Aber eben diese letzte Bestätigung, das »Lebenszeichen« (36; auch das nicht redensartlich gemeint, sondern als »Zeichen des Lebens« in einem emphatischen Sinn), kann gar nicht gegeben werden, denn dadurch würde die ewige Differenz von Bild und Eigentlichem aufgelöst werden. Der Übergang vom Bild zum Eigentlichen wird verweigert, und damit bricht zugleich auch das Bild in seiner wegweisenden Funktion zusammen: »Mein Herz ward wie ein Stein« (38), d. h. das Zentrum des Ich wird zurückgeworfen in die leblose Materie. Ähnliches geschieht in der folgenden, der fünften Strophe. Die Eingangsszenerie von Frühling und Liebesglück ist gekennzeichnet durch eine Aufwärtsbewegung (»Heb [...]

die Schwingen« [40], die »Vöglein«, gleichfalls zum Fluge fähig, »singen« [41], bringen also wohl eine Botschaft, die Blümlein dringen »aufwärts« [42]). Dem widerspricht in der zweiten Strophenhälfte die Situation des Ich. Die Erklärung dafür: »Wir waren nicht allein!« (47), mutet auf den ersten Blick tatsächlich etwas schwach an, und auch eine Rückführung auf die Biographie, auf den eifersüchtigen Ausschließlichkeitsanspruch, mit dem Brentano zeitweise Emilie Linder quälte, befriedigt nicht recht. Doch man kann diesen Ausschließlichkeitsanspruch als Verfügewollen über das Bild, als Reinhalten des Bildes von der Welt deuten. »Nicht allein« zu sein bedeutet dann, daß die Geliebte als Sinnträger in so hohem Maße anderen Einflüssen unterworfen ist, daß der Sinn selbst schwindet.

Selbst die letzte, vielleicht dunkelste Strophe des Gedichts wird nun klar. Vergewissern wir uns in der Paraphrase ihrer eigentümlichen Sinnbewegung: Wenn die Geliebte den Sprecher mittels ihrer Augen von ihrer Schwelle ins Dunkle vertreibt (61: »Zum Strom der Nacht«), dann weiß er, daß diese Augen dem Herzen fruchtbare Schmerzen verursachen (63: »Gebären«). Die Augen löschen nämlich nur eine bestimmte Sorte von Licht aus, die »Kerzen« (64); ist diese Sorte von Licht erloschen, so wird das Du erst eigentlich als bleibend Leuchtendes sichtbar. Oder kurz: Die Verweigerung der Geliebten zwingt dem Liebenden eine Askese auf, die ihn vom Materiellen löst und auf das bleibende Spirituelle verweist. So wird am Ende des Gedichts der Schmerz umgedeutet und produktiv gemacht als das Medium, in dem das Diesseitig-Materielle abgestreift, die unselige Verhedeckung von Bild und eigentlich Gemeintem durchbrochen und der Weg auf ein anderes, nicht mehr »verkörpertes« Du gewiesen wird. Was andere Romantiker als poetisches Prinzip formuliert hatten: die »romantische Ironie« als »Annihilation«, als »Aufhebung von Bedingtem und Fixiertem« im dichterischen Werk (Strohschneider-Kohrs), das erfährt Brentano existentiell als »Annihilation« des Materiellen durch den Schmerz.

Ob man einer solchen Gedankenbewegung folgen mag, ist eine andere Frage. Immerhin ist die Grundspannung von Geist und Bild, Reinheit des Gottesbegriffs und Bedürfnis nach Vorstellung uralt und aktuell zugleich. Sie reicht von der Spannung zwischen dem unsichtbaren Gott des Moses und dem Goldenen Kalb des Aaron bis hin zu der zwischen Kerygma und Mythos oder, außertheologisch, von Sinnbedürfnis und Lebensstandard. Und daß das Leiden als eine Art Selbstaufhebung des Materiellen zu einer höheren Spiritualität hinleiten kann, steht zwar im Widerspruch zum offiziellen Hedonismus unserer Gesellschaft, ist aber eine nicht minder verbreitete Gedankenfigur, ob man nun auf die antiken Mythen um Prometheus, Herkules oder Ödipus, auf die christliche Mythe vom erlösenden Kreuzestod oder auf die Philosophie des Brentano-Zeitgenossen Schopenhauer blickt.

Brentano jedenfalls vergewissert sich der Allgemeinheit seiner Situation. Er zitiert im Refrain ein Volkslied, das vom »Weh, von bitterm Weh« eines »Mägdleins« spricht (11 f.). Das Leiden des vergeblich liebenden Mannes wird von dem des vergeblich liebenden »Mägdleins« begleitet, das Leiden des mit allem erotischen und religiösen Raffinement durchtriebenen Intellektuellen von dem des einfachen Menschen aus dem Volk, die individuelle Formulierung der Klage von der kollektiven im Volkslied. So verschafft Brentano der eigenen Situation eine übersubjektive Beglaubigung. Nicht die persönliche Leiderfahrung allein soll Thema des Gedichtes sein; sie soll aufgehoben werden im Allgemeinen der *Conditio humana*.

Zitierte Literatur: Henning BOETIUS: Entstehung, Überlieferung und Datierung dreier Gedichte Clemens Brentanos. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1970. S. 258–280. – Clemens BRENTANO: Werke. [Siehe Textquelle. Zit. mit Band- und Seitenzahl.] – Oswald Adolf ERICH/Richard BEITL: Wörterbuch der deutschen Volkskunde. Stuttgart 1974. – Wolfgang FRÜHWALD: Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815–1842). Tübingen 1977. – Wolfgang FRÜHWALD: Zu neueren Brentano-Ausgaben. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 5 (1964) S. 361–380, bes.

S. 363 ff. – Emil STAIGER: Clemens Brentano: Die Abendwinde wehen. In: Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn, Hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a. M. 1965 [u. ö.], S. 159–172. – Ingrid STROHSCHNEIDER-KOHR: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen ²1977.
Weitere Literatur: Karl EIBL: Suche nach Wirklichkeit. Zur romantischen Ironie in Brentanos Dirnengedichten. In: Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Hrsg. von Ernst Ribbat. Königstein (Ts.) 1979. S. 98–113.

Clemens Brentano

Was reif in diesen Zeilen steht,
Was lächelnd winkt und sinnend fleht,
Das soll kein Kind betrüben,
Die Einfalt hat es ausgesäet,
5 Die Schwermut hat hindurchgeweht,
Die Sehnsucht hat's getrieben;
Und ist das Feld einst abgemäht,
Die Armut durch die Stoppeln geht,
Sucht Ähren, die geblieben,
10 Sucht Lieb', die für sie untergeht,
Sucht Lieb', die mit ihr aufersteht,
Sucht Lieb', die sie kann lieben,
Und hat sie einsam und verschmäht
Die Nacht durch dankend in Gebet
15 Die Körner ausgerieben,
Liest sie, als früh der Hahn gekräht,
Was Lieb' erhielt, was Leid verweht,
Ans Feldkreuz angeschrieben,
O Stern und Blume, Geist und Kleid,
20 Lieb', Leid und Zeit und Ewigkeit!

Abdruck nach: Clemens Brentano: Werke. 4 Bde. Hrsg. von Friedhelm Kemp. München: Hanser, 1963–68. Bd. 1: Gedichte. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp. 1968. S. 619.

Erstdruck in: Gockel, Hinkel, Gackeleja. Märchen, wieder erzählt von Clemens Brentano. Frankfurt: Schmerber, 1838.

Weitere wichtige Drucke: Clemens Brentano: Märchen III. Hrsg. von Richard Benz. In: C. B.: Sämtliche Werke. 18 Bde. Unter Mitw. von Heinz Amelang, Victor Michels, Julius Petersen [u. a.] hrsg. von Carl Schüddekopf. München/Leipzig: Georg Müller, 1909–17. Bd. 12,2. 1917. – Clemens Brentanos Liebesleben. Eine Ansicht von Lujo Brentano. Frankfurt a. M.: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1921. [Enthält die erste Fassung an Emilie Linder.]