

Title	Brentanos Paradox : Anmerkungen zu einigen Gedichten Clemens Brentanos
Author(s)	Wille, Klaus
Citation	ドイツ文学研究 (1973), 20: 1-31
Issue Date	1973-08-31
URL	http://hdl.handle.net/2433/184946
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

BRENTANOS PARADOX

Anmerkungen zu einigen Gedichten

Clemens Brentanos

Klaus Wille

Daß das lyrische Werk Clemens Brentanos bisher nur unvollständig und unzulänglich ediert wurde, ist notorisch. Die neue umfangreiche Auswahl der Gedichte [1] erlaubt jedoch einen Überblick über die lyrische Produktion in ihrer ganzen Vielfalt. Es zeigt sich, daß ein großer Teil der Gedichte Gelegenheitsarbeit ist, ein anderer zu erbaulichen Zwecken geschrieben wurde. Die im engeren Sinn poetischen Stücke heben sich wie Inseln heraus [2]. Vornehmlich auf diese aber bauten die Interpreten ihre jeweiligen Brentano-„Bilder“ und gaben ihnen eine entsprechende Poetik bei.

Drei Versionen einer Poetik Brentanos lassen sich herausstellen. 1.) die Poetik der Unfreiheit. Die eigenmächtige Sprache reißt den passiven Sänger mit. „Er verfügt nicht über die Sprache, sondern die Sprache verfügt über ihn.“ [3] Deshalb ist der „lyrische Dichter gewiß der unfreieste (...), hingegeben, außer sich, getragen von Wogen des Gefühls“. [4] Damit verwandt ist 2.) die Poetik des totalen Gefühls, in Erfüllung der Novalis-Formel „Gemüterregungskunst“ [5]. Walther Killy läßt die Bilderwelt Brentanos sich in Synästhesie auflösen und in

“verlockender Naturmusik” (Eichendorff) untergehen, um am Ende dagegen Eichendorffs Warnung vor dem Dämonischen zu erneuern. [6] Und schließlich 3.) die Poetik der radikalen Artistik. “Brentanos Poesie konfrontiert den Leser mit einem Bewußtsein, das künstlerisch aufs schärfste zu kalkulieren versteht, und dessen Raffinement die Möglichkeiten exakter Beschreibung weit übersteigt.” [7] Die Planmäßigkeit der Arbeitsweise, die Enzensberger hervorhebt, schreibt er einem “poetischen Bewußtsein” zu [8], das weder historisch noch psychologisch abgeleitet werden kann. Dieses vom empirischen Bewußtsein abgeteilte erstellt eine hermetische Innenwelt des Gedichts [9], deren poetische Prinzipien sich der Einsicht des Dichters entziehen. Der Zirkel schließt sich, wenn Enzensberger für diese vorbewußte Instanz biographische Zeugnisse des empirischen Ich anführt und entsprechend ‘interpretiert’. [10]

Diese drei Versionen einer Poetik Brentanos suchen gemeinsam ihre Verbindlichkeit in einer Instanz, die sich einem historischbedingten subjektiven Bewußtsein entzieht: in der Unfreiheit, im namenlosen Gefühl, in der Innenwelt.

Immerhin gesteht Enzensberger eine Teilhabe von “Charakterzügen, Gesinnungen, Erfahrungen” des empirischen Ich an seinem poetischen Bewußtsein zu, mit dem es sozusagen geschlagen ist [11]. Während die beiden anderen Versionen in ihrer Berufung auf jene Instanzen gerade unverbindlich bleiben müssen, kann Enzensberger praktische poetische Prinzipien nachweisen, nach denen ein wo auch immer lokalisiertes Bewußtsein verfährt.

Seine eigene Vorstellung von der “Geteiltheit” beschreibt Brentano in einem Brief an Luise Hensel zu Weihnachten 1816 [12]. “Alles ergreift mich, und ich tue oft Dinge mit großer Lebhaftigkeit, welche ich, während der scheinbar lebendigsten Beschäf-

BRENTANOS PARADOX

tigung mit ihnen, mit einer zweiten, tiefer liegenden Seele in ihrer ganzen Nichtigkeit nach dem allgemeinen Wert der weltlichen Dinge beurteile und erkenne. Drum schein ich oft unruhig und zerrissen, denn inniger schauende Menschen sehen durch so etwas durch, weil kaum ein Taschenspieler die Trennung und den Widerspruch in einer solchen Natur bedecken könnte. (...) ich schaute oft, ja schaue immer, durch solche Rede, die der zweite einstweilen in mir hält, quer durch in eine Wüste, wo ich auf die Knie nieder sinke, und als eine arme, elende, sündige Kreatur Jesum um Erbarmen anflehe. - Kein Wunder, daß man mich nicht versteht, und daß ich von allem Gesprochenen wenig mehr weiß, als daß ich es zum besten gemeint. So schein ich nun, gewöhnlich hinbrütend, oder, um es nicht zu scheinen, sehr lebendig. Die ganze bizarre Manier aber in manchen meiner kleinen Reden hat wohl allein ihre Entstehung in dieser Nachlässigkeit und Geteiltheit; ich spreche manchmal bitter gegen des Leben, weil es mich betrübt, daß ich so sprechen muß nach meiner Natur, und daß ich die Kraft nicht habe, ganz zu verstummen; dann überlasse ich wieder die Worte ihrer innern Selbstständigkeit, und die Rede wirtschaftet dann auf ihre eigne Hand munter drauf los, während meine Seele in der Angst, Trauer und Sehnsucht liegt, und nur dann und wann wie der Baß der Betrachtung die reißende und hüpfende Melodie durchschneidend ordnet und einteilt."

Die Geteiltheit oder Trennung, der Widerspruch, an dem Brentano zu leiden vorgibt, verläuft zwischen verselbständigter Rede und erkennendem Durchblick, oder zwischen dem Wort und dem von ihm nicht erfaßten Sinn. [13] Doch gewinnt das poetische Bewußtsein, das dem Dichter nicht verborgen ist, seinen Spielraum gerade erst in dieser Differenz, es "ordnet" die "reißende und hüpfende Melodie". Impuls dieser Ordnung sind "Angst, Trauer

und Sehnsucht". Angst, angesichts der auf eigene Faust wirtschaftenden Rede, d. h. angesichts ihrer Sinnlosigkeit; Trauer über diese Zwangslage zwischen reden müssen und nicht verstummen können, d. h. über die Ohnmacht zwischen den auf einander bezogenen weltlichen Extremen des Redens und Schweigens. Und Sehnsucht nach einem unausgesprochen evidenten Sinn, im Durchblick auf den die Welt, in ihrem verwirrten Zustand, als "Wüste" erscheint [14].

Den Weltzustand, den die von ihm erfahrene Geteiltheit abbildet, hat Brentano in Mythen zu fassen versucht, die nicht ausschließlich in christlicher Tradition stehen und die aus der Zeit des "Godwi" -Romans bis zu seinem Lebensende belegt sind. Es sind Mythen wie der vom 'Turm zu Babel', von der 'gefallenen Natur'. [15] 1836 faßt Brentano noch einmal, in einem Brief an Emilie Linder, diese Weltsicht zusammen: "Die Trennung unter den Menschen, als Gliedern eines Leibes, ist so gründlich, daß es keinen Versuch einiger Mitteilung ohne zerreißende Schmerzen gibt. Babel wird gebaut und bleibt unvollendet unter Misverstehen, Sprachverwirrung, Streit und Zerstreuen nach allen Seiten hin." [16] Was Brentano in aller Schärfe als persönliche Problematik stets gegenwärtig ist, hat zugleich den Charakter der Signatur seiner Zeit. [17] Die "innere Doppeltätigkeit" erscheint ihm als "gewohnte Figur des Seins". [18] Die gesuchte 'Verbindlichkeit' der Brentanoschen Poesie ist begründet in einer Poetik, die der Differenz in der Welt entspringt und sie zu ermessen sucht. Aus dem Zustand der Geteiltheit erklärt Brentano sich "alle" seine "Ansichten, oder richtiger zu sagen, Gefühle, in Beziehung auf die Künste überhaupt." [18] Diese Ansichten begleiten Brentanos ganze Schaffenszeit, immer auf jener einen Grundlage der Geteiltheit beruhend.

Anfang 1801 schreibt Brentano an Dorothea Schlegel: "Die Kunst? Die Kunst ist nur künstlich. Aber sie ist nie mehr als ein

BRENTANOS PARADOX

Grabmal der Liebe gewesen. Sie ist ein scharfes Augenglas, wir sehen als mit den Farben des Regenbogens umspielt, nie ersetzt sie das reine Sehen der Liebe. Alles ist zerlegt und im einzelnen zusammen gestellt, die Liebe ist das Leben, die Kunst ist allgemeiner Rahmen aller Sinne, das Sehen, Fühlen und Hören etc. jedes in sich selbst lebendig allein hingestellt, mit den traurigen Spuren des Vermissens des ganzen Zusammenhangs." [19] Die Realität eines das menschliche Leben umfassenden und durchdringenden Zusammenhangs liegt außerhalb des Horizonts, in dem der Künstler befangen ist, oder später der 'Schreiber' im Umkreis des Emmerick-Erlebnisses. [20] Die Einheit der Erfahrung kann in der Kunst nicht belegt werden; die Kunst deckt nur den Bereich der 'Geteiltheit', der eben aus seinem Mangel über sich hinausweist. Die 'Sehnsucht', einerseits Impuls der nicht zu vollendenden Kunst, ist ein kognitiver Affekt, der auf eine unaussprechliche Evidenz von Sinn verweist, die mit 'Liebe', 'Leben' oder 'Kreuz' umschrieben wird.

In einem Brief an Emilie Linder spricht Brentano von der Bibel, die "ein Inbegriff ist von unendlich unerschöpflich herrlicher Lehre. Aber es lebt außer ihr auch eine andere Schrift, in der sie selbst vorkommt; es ist dies das ganze Wunder Gottes, in dem wir schweben, wie das Leben im Hauche des Herrn, wie der Begriff im Zeichen, wie das Sehen im Auge, wie das Auge im Licht. Mir hat das Kreuz geholfen und nicht die Bibel, und wenn alle Bibeln untergingen, das Kreuz könnte und würde mir helfen. Lange, lange war keine Bibel auf der Erde; aber das Kreuz hat geholfen, das Zeichen, die Gestalt, das Wunder, das Fleischwerden des Wortes." [21]

Einmal, 1810, taucht die Idee einer Kunst auf, die "durch sich selbst" da ist: "Ich glaube nicht, daß je ein einzelner Künstler

in spröder Zeit durch tiefsinnige Werke die Kunst befördern wird. Die Kunst ist durch sich selbst da, und der spekulierende Künstler mag wohl ein ebenso trauriger Komet der verlorenen Kunst sein, als ich glaube, daß alle Philosophie überhaupt da anfängt, wo das Leben Abschied genommen und der Trieb nackt und bloß mit sich selbst ringt. Wie aber der spekulierende Künstler arbeitet, und wie sein Buchstabe ist, so wird sein Wort sein, und so wird es Fleisch werden können." [22] Die Diskussion über die Arabeske aber, aus der diese Idee herausgehoben ist, zeigt, hier und an anderer Stelle [23], daß das Bild einer solchen lebendigen Kunst dem Künstler verloren und nicht unmittelbar zu konstruieren ist. Sie bleibt Anweisung, wie die "Stadt Gottes", die "vielleicht gleichzeitig nie ausgebaut wird." [22]

Die Verfahrensweisen der praktischen Poetik Brentanos, von denen Enzensberger wichtige aufgezeigt hat, entsprechen der hier umrissenen theoretischen Poetik, die zwar nicht als Programm formuliert werden kann (denn die Kunst in ihrem höchsten, umfassenden Sein wäre "durch sich selbst da"), aber im Bereich der "spröden Zeit" diese transzendiert. Praktisch ist das poetische Prinzip Brentanos auf die "Geteiltheit" bezogen, es orientiert sich aber an Denkformen, die den Mangel 'durchschauen'. Die zentrale Denkform in Brentanos Lyrik ist das Paradox von Tod und Auferstehung. Es zieht sich wie ein roter Faden in verschiedenen bildlichen Ausformungen durch das lyrische Werk und bestimmt oftmals den Schwerpunkt eines Gedichts. Bleibt das Paradox dann unerkannt, bleibt die Interpretation hilflos.

Ein frühes Beispiel bietet das in drei varianten Fassungen überlieferte "Frühe Liedchen":

Lieb und Leid im leichten Leben

BRENTANOS PARADOX

Sich erheben, abwärts schweben,
Alles will das Herz umfassen
Nur verlangen, nie erlangen,
In den Spiegel all ihr Bilder
Blicket milder, blicket wilder
Jugend kann doch nichts versäumen
Fortzuträumen, fortzuschäumen.

Frühling muß mit süßen Blicken
Sie beglücken, sie berücken,
Sommer sie mit Frucht und Mirten,
Froh bewirten, froh umgürten.

Herbst muß ihr den Haushalt lehren,
Zu begehren, zu entbehren,
Winter, Winter lehr mich sterben
Mich verderben, Frühling erben.

Wasser fallen um zu springen.
Um zu klingen, um zu singen,
Muß ich schweigen. Wie und wo?
Trüb und froh? nur so, so. (1.130f)

Das Gedicht ist thematisch klar und gleichmäßig zügig fortschreitend aufgebaut. [25] Die beiden Strophen führen das schwankende, ambivalente Leben der Jugend vor. Die beiden folgenden Strophen stellen der Jugend den Wechsel der vier Jahreszeiten jeweils in zwei Versen paradigmatisch lehrhaft vor Augen. Die letzten beiden Verse dieser Reihe

Winter, Winter lehr mich sterben
Mich verderben, Frühling erben.

sind betont ; sie bringen den Übergang zum 'ich'. Sie schließen auch an den Ausgangspunkt an, an Jugend und Frühling. Gegenüber der unentschiedenen Ambivalenz der ersten Jugend ("Lieb und Leid") bringen sie das entscheidende Paradox: "mich verderben, Frühling erben". Ziel des Lebenslaufs ist die durch den Tod hindurchgesehene Auferstehung. In ihr hat die über den Wechsel von Lebendigkeit und Trauer hinausweisende Sehnsucht ihr Ziel. Die fünfte Strophe wiederholt die paradoxe Bewegung in doppelter Ausformung. Einmal als Naturvorgang:

Wasser fallen um zu springen.

Diese Parallelität ist begründet. Die Natur ist mit dem Menschen gefallen. Nur mit ihm kann sie wiederhergestellt werden. [26] Das andere Mal ist sie auf den Vorgang des Dichtens bezogen :

Um zu klingen, um zu singen,
Muß ich schweigen.

Erst im Durchblick durch Vergänglichkeit und Tod gewinnt das Lied seinen Klang. Der Dichter soll nicht in geteilter Sprache an die hinfalligen Freuden des ambivalenten Lebens sich binden. In dem angeführten Brief an Luise Hensel (1816) heißt es : "es mich betrübt, daß ich so sprechen muß nach meiner Natur, und daß ich die Kraft nicht habe, ganz zu verstummen". In der anderen Fassung des Gedichtes lauten die Schlußverse:

Schweig' ich stille, denn zu sagen
Wäre wagen und entsagen. (1.130)

Dem Paradox, das den Durchblick auf eine erlöste, wiederherge-

BRENTANOS PARADOX

stellte Sprache freigibt, steht das "sagen" gegenüber, das sich in der Ambivalenz von Versuch und Verzicht bewegt. [27]

Der andere Schluß

Wie und wo?

Trüb und froh? nur so, so.

bezieht sich in gleicher Weise auf jenes befreite "Klingen", auf das irdische Bestimmungen ("wie und wo") und die entsprechenden Ambivalenzen ("trüb und froh") nicht mehr anzuwenden sind; es liegt jenseits solcher Bestimmungen—"nur so, so"—in erneuerter Unbefangenheit.

Das "Frühe Liedchen" lebt bewußt aus der Spannung zwischen "sagen", das sich an die unentschiedene Bewegtheit der Welt hält, und "singen", auf das die paradoxe Bewegung zielt. Diese Spannung bestimmt in unterschiedlicher Intensität das gesamte Werk Brentanos. Mit schwankender Konsequenz verfolgt Brentano das hier umrissene poetologische Problem; einmal spitzt es sich zum Konflikt zu, das andere Mal entschärft es sich so weit, daß der Kunst eine relative Autonomie gegenüber der als höher anerkannten christlichen Wahrheit zugestanden wird.

Das Paradox von Tod und Auferstehung hat verschiedene Ausformungen, die im Werk Brentanos nicht zeitlich geordnet erscheinen. Es läßt sich wohl in einzelnen Beispielen immer wieder eine Betonung der christlichen Auslegung feststellen, die tendenziell immer in diesem Paradox mitschwingt. Die Einfachheit dieser Denkform macht es möglich, eine durchgängige Grunderfahrung in sehr unterschiedlichen Kontexten zu reflektieren.

Das Duett "Hör', es klagt die Flöte wieder" aus dem Singspiel "Die lustigen Musikanten" (1803) [28] endet mit dem Paradox:

Durch die Nacht, die mich umfassen,
Blickt zu mir der Töne Licht. (1. 145)

Das sind Verse des blinden "Piast". Die Synästhesie (Töne-Licht) ist die dem Blinden angemessene Ausdrucksform; sein Part im Duett setzt ein mit dem Vers:

Golden wehn die Töne nieder

Die Musik verkörpert hier den inneren Sinn (Licht) ; dieser erwacht erst in der Nacht, in der Blindheit (für das Tageslicht). So geschieht der für das Paradox konstitutive 'Durchblick'. Es läßt sich noch weiter ausdeuten. Die Musik wird von "Fabiola" inhaltlich gefaßt :

Holdes Bitten, mild Verlangen

Das ist das Motiv der Liebeswerbung, als solches erkannt, spricht es "süß zum Herzen". Der "Töne Licht" erhält von daher für den greisen "Piast" seine Farbe: durch Liebe, die erinnerte irdische (wie er sie noch jetzt von seiner Tochter erfährt) und die zu erwartende himmlische.

Das Paradox kann ganz auf die Erfahrung irdischer Liebe beschränkt bleiben, um sie darin zu retten. Das Gedicht "Die Abendwinde wehen", 1834 an Emillie Linder gerichtet [29], endet mit der Strophe :

Wenn du von deiner Schwelle
Mit deinen Augen helle,
Wie letzte Lebenswelle
Zum Strom der Nacht mich treibst,
Da weiß ich, daß sie Schmerzen

BRENTANOS PARADOX

Gebären meinem Herzen
Und löschen alle Kerzen,
Daß du mir leuchtend bleibst! (1.569)

Mit dieser paradoxen Wendung hebt sich das Gedicht nicht nur über den Refrain hinaus, der verlorene Liebe beklagt (30). Das End-Paradox übertrifft auch die dritte Strophe, in der eine trostlose Bilanz des Dichterlebens gezogen wird.

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! (1.568)

Dem letzten "Lebenstraum" (in dem auch die 'letzte' Liebe zu Emilie Linder sich ereignet) folgt das leuchtende Erwachen in der Nacht. Durch dieses auf beide Strophen verteilte Paradox sind zwei Erfahrungsebenen einander zugeordnet. Die Poesie verliert sich an den "Schaum", das Bleibende stiftet die Liebe, auch wenn sie im Leben verloren ist.

Die Rettung der Liebe, ihre innere Auferstehung, hat Brentano noch einmal beschworen, in dem langen "Kettenlied eines Sklaven an die Fesselnde zur letzten Stunde des Jahres 1834 geschlossen", für Emilie Linder (31). Es beginnt:

Einsam will ich untergehen
Keiner soll mein Ende wissen

Wird der Stern, den ich gesehen,
Von dem Himmel mir gerissen,
Will ich einsam untergehen
Wie ein Pilger in der Wüste. [1.596]

Eine Folge von 21 gleichgebauten Strophen, die gleiche Klage
("Einsam, . . .") varierend, schließt ab:

Untergehen, auferstehen
Stern der Lieb' jetzt schlägt die Stunde!
Stern willst du jetzt schlafen gehen?
Tauch' zu meines Herzens Grunde,
Brauchst nicht links nicht rechts zu drehen,
Es ist dein und Wund' an Wunde. [1.600]

Erst hier am Ende erscheint der Stern als "Stern der Liebe";
dieses Licht wird auf des "Herzens Grunde" bewahrt, das damit
aus seiner Verzweiflung 'aufersteht', wenn die irdische Liebe auch
'schlafen geht' (stirbt), wie das alte Jahr. Das "Kettenlied" endet
nun mit einem unregelmäßigen Abgesang auf das vergangene Jahr
voll seliger Schmerzen:

Stirb Jahr, nichts mehr kannst du bringen,
Selig starb die letzte Rose
Still entblättert ihr im Schoße! [1.601]

Die schmerzliche Liebe erscheint in diesen Gedichten an Emilie
Linder als Katalysator einer paradoxen Bewegung, in der sie selbst
verwandelt wird; sie löst sich aus dem engen [irdischen Zusammen-
hang mit dem Leid, das sie überwindet und überdauert: 'leuch-
tend bleibt'. [32]

BRENTANOS PARADOX

Die 'Auferstehung' der Liebe hat ihr Vorbild in der Liebe Christi,

Der uns aus des Zornes Grund
Leidend trägt, und in der Liebe gründet [33].

Die abschließenden Verse einer 'Vorstufe' der "Kantate..." von 1810 fassen das Paradox von Untergang und Auferstehung und der bewegendem Kraft menschlicher und göttlicher Liebe zusammen.

Unser Gott allein ist Liebe,
Leben lebt allein durch Liebe.
Ach wie selig, wer in Liebe,
Wer im Leben, wer in Gott, in Liebe bliebe!
.....
Liebe üben heißt betrüben,
Aber selbst die Liebe sein,
Das ist Wonne,
Das ist Blühn in Gott allein.
Wen die Sonne
Brennet und verzehret,
Kann nicht Trost im Schatten finden,
Bis er in der Sonne Schein
Selbst einkehret.
Denn das ewge Licht zu sehen
Muß man in dem Schein erblinden,
Untergehn zum Auferstehen. [34]

Die in der Liebe transportierte Hoffnung gibt auch dem Lied "Es sang vor langen Jahren" seine Bewegungsrichtung. Dieses Lied aus der "Urchronika" [35] steht in einem Kontext, der in der End-

fassung der "Chronika eines fahrenden Schülers" (1818) noch verdeutlicht wurde. Der Junge hört seine Mutter nachts bei Vollmond am Spinnrad und eine Nachtigall vor dem Fenster singen und empfindet "zum erstenmal Traurigkeit" und "kindische Sorgen um den Ernst des Lebens" [2. 613]. Er lauscht dem Lied:

Es sang vor langen Jahren
Wohl auch die Nachtigall ;
Das war wohl süßer Schall,
Da wir zusammen waren.
Ich sing und kann nicht weinen
Und spinne so allein
Den Faden klar und rein,
Solang der Mond wird scheinen.

Da wir zusammen waren,
Da sang die Nachtigall ;
Nun mahnet mich ihr Schall,
Daß du von mir gefahren.

So oft der Mond mag scheinen,
Gedenk ich dein allein ;
Mein Herz ist klar und rein,
Gott wolle uns vereinen !

Seit du von mir gefahren,
Singt stets die Nachtigall ;
Ich denk bei ihrem Schall,
Wie wir zusammen waren.

Gott wolle uns vereinen,
Hier spinn ich so allein ;

BRENTANOS PARADOX

Der Mond scheint klar und rein.

Ich sing und möchte weinen! (2. 613f)

Nach dem Lied fragt der Junge sich, ob der Vogel "auch lieber geweint als gesungen hätte. Ich fragte darum meine Mutter mit den Worten: 'Mutter, was singt denn die Nachtigall dazu?' Da sagte sie: 'Die Nachtigall sehnt sich und lobet Gott; also tue ich auch.'" (2. 614)

Das Lied entspringt der 'Geteiltheit': "ich sing und möchte weinen." Und es erhebt sich zum Lob Gottes. Der Impuls des Liedes ist die Sehnsucht: diese ist Antwort auf die Erinnerung an verlorenes Liebesglück, die von der Nachtigall wachgerufen wird. Der 'Geteiltheit' entspricht die sprachliche Begrenztheit, deren syntaktisches und Reim-Schema genau beschrieben worden ist. (36) Richard Alewyn unterscheidet 3 A-Strophen und 3 Ei-Strophen. "Die A-Strophen sprechen von der verlorenen Vergangenheit - die seligen Nächte 'da wir zusammen waren' -, die Ei-Strophen sprechen von der leeren Gegenwart - 'hier spinn ich so allein' -" (37). An ihnen unterscheidet er zwei "Bewegungsformen" des Gedichts, eine "alternierende oder schwingende" und eine "zyklische oder kreisende" (38). Nun folgert Alewyn weiter, daß durch eine Umstellung der Strophen "zwar die Gestalt verändert (und zerstört) würde, daß der Sinn aber dadurch keinen Schaden erlitte." Das Gedicht sei geradezu umkehrbar; "ein Zeichen dafür, daß zwischen seinem Anfang und seinem Ende nichts geschehen ist, was irgendeine Folge hatte und damit eine Reihenfolge vorschriebe. Daß das Gedicht umkehrbar ist, verrät, daß die Zeit in diesem Gedicht umkehrbar ist, und das besagt: Die Zeit steht still. Und so muß das Gedicht auch durchaus nicht da aufhören, wo es endet. Wie es an jeder andern Stelle hätte aufhören

können, so könnte es auch noch lange weitergehen. Es hat überhaupt kein Ende, so wenig wie es einen Anfang hat, und das besagt : Die Zeit verrinnt." [37] Nun lohnt es aber doch eine "Bemühung des Gedankens" [39], die Bewegung herauszuheben, die quer zur syntaktischen verläuft.

Das Lied ist nicht umkehrbar ; was der Umkehrbarkeit entgegensteht, ist eben nicht die Syntax, sondern der gerichtete Sinn. Das Lied hat einen einmaligen Einsatz (wie das Märchen) : "Es sang vor langen Jahren". Es ist also kein Zufall, das gerade das Reimwort 'Jahren' nicht wiederholt wird, wohingegen alle anderen wiederkehren. Und die letzte Strophe faßt als einzige abschließend die Situation der 'Geteiltheit' und die Intention des Liedes - "Gott wolle uns vereinen" - zusammen. Mit dieser Intention wird die erfüllte aber verlorene Vergangenheit (Traum) und die leere aber sehnsuchtsvolle Gegenwart überboten. [40] Hier sind alle Bewegungselemente des Paradoxes beisammen, in zielgerichteter Abfolge von Situation und Intention und von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die geistige Durchdringung dieser Ebenen macht ihre Abfolge weder austauschbar noch umkehrbar. Der Ort der menschlichen Gewißheit für die Auferstehung der Liebe durch Liebe (Gottes und des Menschen) ist das trotz Trauer "klare" und "reine" Herz. Das Gedicht zielt auf die geordnete Versammlung alles dessen, was den 'Durchblick' durch die Zeit eröffnet.

Das Gedicht "Wenn der lahme Weber träumt" aus dem "Tagebuch der Ahnfrau" [41] ist ebenfalls in der Abfolge der drei Zeiten geordnet.

Wenn der lahme Weber träumt, er webe,
Träumt die kranke Lerche auch, sie schwebe,
Träumt die stumme Nachtigall, sie singe,

BRENTANOS PARADOX

Daß das Herz des Widerhalls zerspringe,
Träumt das blinde Huhn, es zähl' die Kerne,
Und der drei je zählte kaum, die Sterne,
Träumt das starre Erz, gar linde tau' es,
Und das Eisenherz, ein Kind vertrau' es,
Träumt die taube Nüchternheit, sie lausche,
Wie der Traube Schüchternheit berausche ;
Kömmt dann Wahrheit mutternackt gelaufen,
Führt der hellen Töne Glanzgefunkel
Und der grellen Lichter Tanz durchs Dunkel,
Rennt den Traum sie schmerzlich übern Haufen,
Horch! die Fackel lacht, horch! Schmerz-Schalmeien
Der erwachten Nacht ins Herz all schreien;
Weh, ohn' Opfer gehn die süßen Wunder,
Gehn die armen Herzen einsam unter! (1. 611)

Dem erfüllten verlorenen Traum folgt die zerstörerische leere Gegenwart ; sie sind syntaktisch durch die Abfolge der wenn-Sätze (Verse 1 - 10) und der dann-Sätze (Verse 11 - 16) verbunden. Das Geschehen bewegt sich auf der einen Ebene des Leidens ; dem aus Mangel geborenen Traum folgt das enttäuschende gnadenlose Erwachen. Die 'nackte Wahrheit' ist der auf das menschliche Leben als einer Wüste gerichtete Blick, der sprachlich jene "bizarre Manier" annimmt, die Brentano beschrieben hat [42]. Von dieser geteilten Ebene des Leidens heben sich nun die beiden Schlußverse ab [43], in einer Wendung, die den Zwang der wenn-dann-Folge erinnert und aufhebt : wenn sich niemand für sie opfert, dann gehen die "Herzen", arm wie sie geblieben sind, einsam unter. Der Einsicht in den notwendigen Untergang folgt die Hoffnung auf Auferstehung durch ein Liebesopfer.

Enzensberger, der am 'Webergedicht' das poetische Prinzip der

“Entstellung” demonstriert [44], sieht auch die Fügung “ohn Opfer” als entstellt an [45], so daß ihm die Dreigliedrigkeit des Gedichts verschlossen bleibt. Ohne deren Erkenntnis ist dann auch der Kontext des Gedichts ohne Interesse. [46] Seinen ‘Wert’ hat der Kontext aber nicht in Beziehung auf einzelne Bilder des Gedichts, sondern im Hinblick auf dessen Bedeutung, die in den beiden Schlußversen kulminiert. Diese Verse werden von der Sängerin, der “unweisen Klareta”, die “den Wahnsinn durch Mitleid von einem andern Menschen übernommen” [3. 865], im Kontext mehrmals wiederholt. Daraus wird einmal der Sinn des Opfers klar. Und es ist gerade das “unweise” Mädchen, das auf diesen Sinn deutet, und nicht auf die “mutternackte Wahrheit”, die auch nur eine “Form des bettelarmen irdischen trügerischen Wissens” ist [47], wie Brentano sie in einem Brief an Emilie Linder (1834) der Armut im Geiste entgegenstellt. An der “unweisen Klareta” ist das Wort wahr geworden : “Selig sind die Armen im Geiste, denn ihrer ist das Himmelreich!’ Wahrlich nur die Armut ist liebenswürdig, denn man kann ihr geben, und es ist eine Freude, töricht zu werden, um von der Armut das Almosen der Weisheit zu empfangen.” [48] In diesem Zustand der Armut, die an sich selbst das Paradox vollzieht, erkennt “Klareta” den Sinn des Opfers, ohne das dem Untergang keine Auferstehung folgte.

Es ist eben diese ‘Armut’, die die Verse am Feldkreuz zu lesen versteht, auf die das Gedicht “Eingang” aus dem “Tagebuch der Ahnfrau” gerichtet ist.

Was reif in diesen Zeilen steht,
Was lächelnd winkt und sinnend fleht,
Das soll kein Kind betrüben,
Die Einfalt hat es ausgesät,

BRENTANOS PARADOX

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,
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 im Gebet
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,
Lieb', Leid und Zeit und Ewigkeit! {3. 929f}

Diese "Armut" sucht nach der irdischen Ernte, die nicht jeden Hunger stillen kann {49}, das, was bleibt: die Liebe Gottes, in der sich das Paradox von Untergang und Auferstehung vollzieht, und der der Mensch in Liebe vertrauen kann.

Sucht Lieb', die für sie untergeht,
Sucht Lieb', die mit ihr aufersteht,
Sucht Lieb', die sie kann lieben. {50}

Das, was ans Feldkreuz angeschrieben ist: "Was Lieb' erhielt, was Leid verweht", ist das Paradox des Opfertods Christi; in ihm bleibt die Liebe und verweht das Leid. Die Reihung der Schlußverse entfaltet dieses eine Paradox von Tod und Auferstehung in jenen verschiedenen Bildern, in denen es in den Gedichten Brentanos

schon früh erscheint. Sie kehren hier zu ihrer ursprünglichen Einfachheit zurück, anders als Enzensberger annimmt, wenn er als Ergebnis seiner genetischen Untersuchung feststellt, die Teilkomplexe dieser von Brentano oft refrainartig wiederholten Verse "treten untereinander in mannigfache, enge oder lose Beziehungen und unterliegen dem immer fortschreitenden Einfluß der Entstellung, bis sie sich endlich zu der überaus komplexen, unergründlichen und dichterisch bündigen Chiffre des Liedes verdichten." [51] Enzensberger unterliegt hier dem Zwang seiner These, daß in Brentanos Lyrik einzelne Komplexe sich konsequent herauskristallisierten, bis zur Unauflösbarkeit. Die behauptete künstlerische Konsequenz findet ihre Grenze an der transportierten Bedeutung, die in jeder 'Entstellung' noch sich behauptet. Brentanos Poesie entfaltet sich nicht in jener "geheimen Folgerichtigkeit", die Enzensberger bis hin zu abschließenden "Rätselgestalten" und "Chiffren" aufspüren will. [52] Es ist das Paradox, das die von Enzensberger behauptete hermetische Innenwelt des Gedichts sprengt.

Im "Wiegenlied eines jammernden Herzens" (1817) findet sich ein Vers, den Enzensberger als "Endstufe" eines "Komplexes" ausgibt:

Wein' um die Traube nicht, wein' mit der Rebe.
[1. 362]

"Hier ist die Entstellung ohne Rest gelungen; hier wird keine Allegorie versucht, kein Gegenstand besungen, kein Gleichnis versifiziert; Traube und Rebe sind gänzlich in die Innenwelt eingegangen. Im auskristallisierten Komplex heben sich die zubereiteten und vorgefundenen Beziehungen gegenseitig auf: das Gedicht hat seine eigene Sprache gefunden. "[53] Enzensberger findet im

BRENTANOS PARADOX

ganzen poetischen Werk Brentanos "keine Stelle, mit deren Hilfe" das "träumerische Kryptogramm dieser Zeile" zu "entschlüsseln" wäre. [54] Der Schlüssel zur Auslegung findet sich im "Frühlingskranz" (1800-2); am 22. März schreibt Bettina vom Rhein: "Clemens, der Frühling ist nicht mehr zu leugnen, die Reben weinen". [55] Offenbar handelt es sich hier um einen lokalen (rheinischen) Sprachgebrauch. Auf den fraglichen Vers bezogen: der Gedanke an den Herbst, wo die Traube in die Kelter geworfen wird, erhebt sich zu Frühling und Auferstehung. Der Vers lenkt den Sinn des "jammernden Herzens" auf das trostreiche Paradox.

Diese zentrale poetische Grundfigur wird formuliert von einem Bewußtsein, in dem auch die biographischen und sozialen Erfahrungen präsent sind. Die Grunderfahrung, die Brentano im Laufe seines Lebens in verschiedener Gestalt wiederholt, ist die der verlorenen Mutterliebe. Die Bewegung des Paradoxes wendet sich zurück zum Moment des Verlustes, des Untergangs, hinter dem, wie hinter den Schranken des Paradieses, die eine ursprüngliche Liebe aufleuchtet. In seinem Roman "Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter" (1800-2) läßt Brentano in der "Szene aus meinen Kinderjahren" den Helden diese nächtliche Fahrt erinnern; [56] im Gespräch mit 'Otilie', die schon vorher die Gemeinsamkeit der Lebensrichtung ausgesprochen hat:

Auch mich hält fest ein tief unendlich Sehnen,
Der frühverlorenen Mutter zugewandt;
Denn uns besitzt, was wir verloren wännen. [2.137]

Diese Sehnsucht lenkt 'Godwis' Phantasie. 'Otilie' führt die Erinnerung an die Fahrt zu jenem fremden Bild herauf, dem sie so ähnlich sieht:

So glaubte ich auf einem kleinen Kahne
In süßer Stummheit durch das Abendmeer
Mit fremden schönen Bildern hinzusegeln.
Und dunkler immer dunkler ward das Meer,
Den Kahn und mich, und ach, das fremde Bild,
Dem du so ähnlich bist, zogs still hinab. [2.144]

Die Fahrt ist begleitet von der Vision dieses Bildes der toten Mutter, das zugleich das Ziel ist :

Es riß mich fort, als zögen mich Gespenster
Zum Teiche hin, und meine Augen starrten
Aufs weiße Bild, es schien mich zu erwarten,
Daß ich mit heißem Arme es umschlinge,
Und Leben durch den kalten Busen dringe.
Da ward es plötzlich dunkel, und der Mond
Verhüllte sich mit dichten schwarzen Wolken.
Das Bild mit seinem Glanze war verschwunden,
In finstrer Nacht. [2.145f]

‘Godwi’ erreicht das Bild nicht, dessen er sich in direktem Zugriff bemächtigen will, sondern stürzt in den Teich.

Bis zu dem andern Morgen
War undurchdringlich tiefe Nacht um mich,
Doch bleibt in meinem Leben eine Stelle,
Ich weiß nicht wo, voll tiefer Seligkeit,
Befriedigung und ruhigen Genüssen,
Die alle Wünsche, alle Sehnsucht löste. [2.146]

Aus der Nacht bringt ‘Godwi’ diese Vorstellung der Erfüllung

BRENTANOS PARADOX

mit, als leuchtenden Fluchtpunkt, der aber außerhalb des Lebens bleibt.

Es war mir alles Schranke, nur wenn ich
An jenem weißen Bilde in dem Garten saß,
War mirs, als ob es alles, was mir fehlte,
In sich umfaßte. [2.147]

In der Liebe zu 'Otilie' hoffte 'Godwi', jenen Traum "zum ganzen Leben" zu erschaffen [2.146]. Doch in der Rückwendung auf seine Kinderjahre hatte er sein bisheriges "wirres Leben" wiederbelebt und war dabei mit 'Otiliens' "zartem einfachem Leben uneins geworden" [2.150], Vergangenheit und Gegenwart fallen auseinander.

Die Geteiltheit wird von 'Godwi' als sprachliche Inkongruenz gefaßt, in einem Bild, das jene Beobachtung vorwegnimmt, die Brentano 1816 Luise Hensel mitteilte: [57]

"Ach es ist sehr traurig, wie ungeschickt uns unsre Erziehung macht ; unsre Seele wird vom bürgerlichen Leben, wie von einem Tanzmeister, in eine wunderbare steife Konsequenz und eine auswendig gelernte Mannigfaltigkeit geschraubt, die, sobald wir in die Natur treten, zu höchstverderblicher Ungeschmeidigkeit und Einseitigkeit führen. – Mit meiner Rückkehr in meinen vorigen Seelenzustand verbanden sich nach und nach alle seine Schwächen, so wie ein Weltmann nicht leicht einen französischen Pas und einen natürlichen Sprung in der Mitte vereinigen kann." [2.151]

Der Weg zurück in Richtung auf jenen ursprünglichen Punkt der "Seligkeit", die 'Godwi' in der Gegenwart mit 'Otilie' zu gewinnen hoffte, führt ihn durch sein vergangenes "wirres Leben", "wie durch einen dunkeln, tiefen Gang", in den ihm 'Otilie' nicht

folgen kann.

Nur negativ entscheidet diese ortlose "Stelle ... voll tiefer Seligkeit" über die als feindlich erlebte Wirklichkeit.

In diesem Augenblicke fiel mein Los.
Ein ewger Streit von Wehmut und von Kühnheit,
Der oft zu einer innern Wut sich hob,
Ein innerliches, wunderbares Treiben
Ließ mich an keiner Stelle lange bleiben. (2. 147)

Die dem unwillkürlichen "Treiben" entgegengesetzte Ortlosigkeit ist das paradigmatische Ziel einer paradoxen Bewegung, von der nur die Strecke des Leidens mitteilbar erfahrbar ist. Diese Mitteilung, die sich der geteilten Sprache bedienen muß, in der die selbsttätige Rede jenes 'Treiben' abbildet, ist der Beginn des Vollzugs einer leidenden Auferstehung, deren Triumph eben im Paradox als ausgesparte Zukunft ahnungsvoll enthalten ist.

In einem Brief an seine Schwägerin Antonie schreibt Brentano 1799: "Sattsam hat mich bis jetzt die Welt vermummt (vermauert):

Doch unter kaltem Schnee
Erkeimt die zarte Saat.

Wenn mir so ein Frühling aufgeht, werde ich ein schöner Mensch sein". (58) Der 'schöne Mensch' ist nicht Gegenstand seiner Dichtung geworden. Der "Frühling" ist das Erbe, das Brentano zuweilen in späterer Lebenszeit durch seine Dichtung verspielt zu haben meinte. Im poetischen Prinzip des Paradoxes hat Brentano, mit wechselnden inhaltlichen Tendenzen, eine strategische Antwort auf sein Leiden an der Zeit gegeben. Die Be-

BRENTANOS PARADOX

schreibung des sozialen Kontextes dieser Strategie erforderte ein neues Kapitel.

ANMERKUNGEN

Die im Text angeführten Nachweise der Zitate aus dem Werk Brentanos beziehen sich auf Band- und Seitenzahl der Ausgabe: Werke. hrsg. v. Friedhelm Kemp. 4 Bände, München 1963 - 68 (Bd. 1 hrsg. v. W. Frühwald, B. Gajek, F. Kemp).

1. s. Bd. 1 der vierbändigen Ausgabe der Werke Brentanos, hrsg. von W. Frühwald, B. Gajek und Fr. Kemp, München 1968. Als Studienausgabe unbrauchbar ist dagegen die Auswahl der Gedichte von W. Frühwald in der Reihe rowohlts klassiker, Bd. 229/30, 1968
2. diese Inseln hat schon Eichendorff beschrieben: "Seine Lieder endlich haben Klänge, die von keiner Kunst der Welt erfunden, sondern überall nur aus der Tiefe einer reinen Seele kommen" (Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands)
3. Emil Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1946, S. 40. Staiger stellt in seinem Brentano-Kapitel in "Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters" (Zürich 1953) diese Auffassung geschlossen dar.
4. Staiger. Grundbegriffe. S. 72
5. unter diesem Novalis-Wort steht das Brentano-Kapitel in Walther Killys "Wandlungen des lyrischen Bildes", Göttingen 1956. Brentano gewinnt hier, nachdem Staiger ihn zum Prototyp des Lyrikers erhoben hatte, Zeugniskraft für eine deutsche Weltauffassung: "das Verhältnis zum Gegenstande, wie es sich im grenzenlosen poetischen Gefühl Brentanos übermächtig verwirklichte, ist für die Gefühlswelt der deutschen Nation bedeutsam geworden." (s. 71f)
6. Eichendorff. Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands: "Wir jedoch in unserer Sprache möchten diese verlockende Naturmusik, diesen Veitstanz des freiheitstrunkenen Subjekts, kurzweg das Dämonische nennen."

7. Hans Magnus Enzensberger. *Brentanos Poetik*. München 1961 ; S. 12. Das Ergebnis der Untersuchung ist durch die bewußte Auswahl vorbestimmt.
8. Enzensberger. *Poetik*. S. 122. Enzensberger schließt auf dieses "poetische Bewußtsein" vom Werk aus (S. 123); diese Beweisführung nennt er *Poetik* "im praktischen Sinn" (S. 11).
9. Enzensberger. *Poetik*. S. 12 u. 121
10. Enzensberger. *Poetik*. S. 123ff
11. Enzensberger. *Poetik*. S. 127
12. Brief vom Dezember 1816. Clemens Brentano. *Briefe*. hrsg. von Friedrich Seebaß, 2 Bde., Nürnberg 1951 (im Folgenden zitiert als "Briefe"), S. 178 97 (bes. 181 4).
13. Enzensberger meint in diesem Brief werde der "Abstand zwischen dem empirischen Ich und jener Instanz, die das Gedicht hervorbringt," bezeichnet. (*Poetik*. S. 124)
14. s. Brief an Emilie Linder (1836). Clemens Brentano. *Briefe an Emilie Linder*. hrsg. u. kommentiert v. Wolfgang Frühwald; 1969 (im Folgenden zitiert als "Linder-Briefe"), S. 53. vgl. Enzensbergers Interpretation "Der Traum der Wüste", in : *Poetik*. S. 53 - 78. "Die Wüste, Schauplatz zahlreicher Gedichte Brentanos, ist der Ort des Mangels schlechthin."
15. s. meine Arbeit "Die Signatur der Melancholie im Werk Clemens Brentanos". Bern 1970 (im Folgenden zitiert als "Signatur der Melancholie"), S. 140f, 150, 152
16. *Linder-Briefe*. S. 54
17. s. *Signatur der Melancholie* : bes. Kap. III. Kunstfiguren.
18. Brief an Luise Hensel, Dez. 1816. *Briefe*, Bd. 2, S. 183
19. zit. *Dichter über ihre Dichtungen*. Clemens Brentano. hrsg. v. Werner Vordtriede, München 1970, S. 251
20. s. *Signatur der Melancholie*. S. 121ff
21. *Linder-Briefe*. S. 37 (1834)
22. Brief an Philipp Otto Runge. *Briefe*. Bd. 2, S. 13

BRENTANOS PARADOX

23. s. Signatur der Melancholie. bes. Kap. III. Kunstfiguren.
24. 1802 in einem Brief an Bettina Brentano gerichtet : s. Clemens Brentano. Das Unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe. hrsg. von W. Schellberg und F. Fuchs, Jena 1939, S. 263.
25. W. Killy dagegen, der dieses Gedicht (in der Fassung des "Frühlingskranzes") benutzt, um seine These von der "Gemütererregungskunst" zu belegen, will darin nichts als flüchtig angeschlagene Töne und Bilder vorbeirauschen sehen. "Ein faßbarer Sinn tritt nicht hervor träumerisch, weich, verschwebend bleibt alles, und wenn wir linkisch genug nach 'Bedeutung' fragen wollten, so gerieten wir ins Bodenlose." (Wandlungen. . . , S.55) Bodenlos bleibt denn auch das "reizvolle Geheimnis", in das Killy die "Bildchen" verklingen hört.
26. Signatur der Melancholie. S. 43f ; vgl. Linder-Briefe. S. 26 (1834)
27. In einem Brief schreibt Brentano, es sei allein der Gedanke an den Tod, "der uns in das gemeine, wertlose Leben, in dem wir eingefangen, ohne Ahnung höherer Bestimmung, blind fort rollen, Aussichten reißt, ohne welche das Leben für jeden, der Hohes zu ahnen fähig ist, Verzweiflung wäre". (Gesammelte Schriften. Bd. 8, S. 189)
28. Werke. Bd. 1, S. 144f ; zu den bekannteren Interpretationen und der m. E. gänzlich unscharfen von W. Killy (Wandlungen. . . , S. 55f) vgl. man die von Walter Naumann. Traum und Tradition in der deutschen Lyrik. Stuttgart 1966, S. 75f (Kap. I. Dichtung des Traums. 7. Clemens Brentano. 'Der Spinnerin Lied').
29. es wurde vermutlich "schon 1817 für Luise Hensel geschrieben" (s. 1.1173) und nimmt überdies viele ältere Elemente wieder auf. (s. E. Staiger. Clemens Brentanos 'Die Abendwinde wehen', in : Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn. Frankfurt 1965, S. 159 - 72)
30. in "Des Knaben Wunderhorn" heißt die erste Strophe des Liedes, auf das sich der Refrain bezieht :

Ich hört ein Sichlein rauschen,
Wohl rauschen durch das Korn,

Ich hört ein Mägdlein klagen,
Sie hätt ihr Lieb verlorn.

(dtv-Gesamtausgabe, 2. Teil, S. 37)

31. dieses "Kettenlied" ist eine erweiterte Neubearbeitung eines Gedichts für Luise Hensel, 1817.
32. Enzensberger versucht, die Genese des Teilkomplexes 'Liebe-Leid' (aus dem Gedicht "Eingang") zu rekonstruieren und behauptet, es sei für Brentano "spezifisch", daß die "Verbindung Liebe-Leid (Liebe-Schmerz, Leiden-Freuden) schon recht früh sich der Identifikation" nähere [Poetik. S. 102]. Die wirkliche Beziehung von Liebe und Leid ergibt sich aber nicht aus der wörtlichen Zusammenstellung (für die Enzensberger Beispiele bringt; Poetik. S. 102f), sondern aus dem jeweiligen dynamischen Bedeutungszusammenhang, worin die Bewegung des Paradoxes das irdische Gleichmaß beider (wie in: "Lieb und Leid im leichten Leben") aufhebt. s. die 'Vorstufe' zur "Kantate":

Liebe üben heißt betrüben,
Aber selbst die Liebe sein,
Das ist Wonne,
Das ist Blühh in Gott allein.

[Das unsterbliche Leben. S. 447; s. Anm.34]

33. Gesammelte Schriften. Bd. 1, S. 63; "Verein im Gebet"
34. Das unsterbliche Leben. S. 447f; aus der 'Vorstufe' zur "Kantate auf den Tod Ihrer Königlichen Majestät, Louise von Preußen" 1810
35. "man darf annehmen, daß die erste Niederschrift von 1802 stammt und dieser Entwurf dann etwa 1805/6 in Heidelberg einer Überarbeitung unterworfen und wohl auch erweitert wurde." [Werke. Bd. 2, S. 1189]
36. s. R. Alewyn. Clemens Brentano: "Der Spinnerin Lied" in: Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn. Interpretationen 1, hrsg. v. J.

BRENTANOS PARADOX

- Schillemeit. 1965 ; S. 155 8. vgl. W. Naumann, a. a. o. S. 73 - 9, und Enzensberger. Poetik. S. 114 - 6.
37. R. Alewyn. a. a. o. S. 157
38. R. Alewyn. a. a. o. S. 157 ; vgl. Enzensberger, Poetik. S. 116. : "Das ganze Gedicht ist eigentlich nichts als ein einziger schweifender Kehrreim." und Naumann, a. a. o. S. 77 : "Das Mädchen kommt über das in den beiden ersten Strophen Ausgesprochene nicht hinaus." (zumindest darf angemerkt werden, daß das "Mädchen" Mutter ist.) E. Staiger meint, daß das Lied sich "in eine Spielerei zu verlieren droht" (Zeit. S. 31).
39. R. Alewyn. a. a. o. S. 155 : "Dies ist kein schwieriges Gedicht. Es verlangt keinerlei Bemühung des Gedankens oder des Gefühls."
40. W. Naumann erkennt, daß das Gedicht zu einem "Ziel" führe, "der Gewißheit und Versicherung unverbrüchlicher Liebe" (a. a. o. S. 78), was in Gegensatz zu der vorangehenden Feststellung steht (s. Anm.38).
41. das Gedicht ist wohl im Zusammenhang mit dem "Tagebuch..." 1836-7 entstanden.
42. s. den oben erwähnten Brief an Luise Hensel, Dezember 1816 ; Briefe. Bd. 2, S. 182
43. die drei Gedichtteile sind durch Semikola (nach dem 10. und 16. Vers) getrennt.
44. s. Poetik. S. 43 - 51 ; zu den von Enzensberger angeführten entstellten Redensarten (s. S. 46) ließe sich noch hinzufügen : "mutternackt" aus 'mutterseelenallein'.
45. Poetik. S. 48. "Stark entstellt ist die Fügung "ohn Opfer", die eine umreißbare Bedeutung nur ahnen läßt. Niemand opfert sich auf für die "süßen Wunder" ; ihr Untergang läßt kein Zeugnis zurück : so etwa ließe sich diese Bedeutung umschreiben."
46. Poetik. S. 49. "Der unmittelbare Kontext des Weberliedes innerhalb des "Tagebuchs" ist für seine Interpretation, wie gesagt, ohne Wert."
- 47 Linder-Briefe. S. 26 (Juli/August 1834)
- 48 Linder-Briefe. S. 27

49. Linder-Briefe. S. 26. "Dieser aber ist die Quelle alles Jammers auf dieser gedeckten Tafel des Lebens, dieses ist die Mutter aller Sehnsucht, sie blicke stumm und starr, sie seufze, sie stammle, sie zucke und ringe, sie schreie oder singe, oder fliehe und suche und finde nicht Ruhe von Gegenstand zu Gegenstand, von Ort zu Ort, dieses ist der offene Brunnen allen Ungenügens, den wir so gern, zu schmücken und zu verhüllen, unsern heiligsten Mutterpfennig vergeuden -, nämlich der ewige sich selbst fressende Hunger, der ewig sich selbst berauschende Durst, die nie gesättigt werden, ein trauriges letztes Mahl, des gerichteten Menschen und sei er ein Kind, das kein Kind ist, und brächte gleich die mit bunten Fetzen bedeckte, halb nackte, halb geschminkte, halb unschuldige, halb schamrote Poesie, wie eine der Gensdarmerie des Gewissens entlaufene Bänkelsängerin, die Toaste singend bei dem Mahle aus, und zerpfückte den verwelkten Kranz, der Gott allein gehört, über die Tafel streuend, und kränzte die Becher mit Strohlumen, deren Hälfte dieser gefallen Braut des Allerheiligsten, als Heckerling vor die Kammer gestreut sind."
50. In einer früheren kürzeren Fassung des Gedichts ("Was heiß aus meiner Seele fleht", 1834 an Emilie Linder gerichtet) heißen diese Verse, die hier zugleich den Abschluß bilden :

Sucht Lieb', die mit ihr untergeht,
Sucht Lieb', die mit ihr aufersteht,
Sucht Lieb', die ich muß' lieben! (1. 546)

Dieses Gedicht faßt in den Schlußversen die Werbung Brentanos um Emilie Linder zusammen : sie treffen sich in der Gottesliebe und in der Liebe zu Gott, die Brentano schon vollzieht, zu der er Emilie Linder noch erst hinführen zu müssen meint.

51. Enzensberger. Poetik, S. 104. Zu den Beispielen, die Enzensberger für die 'Genese' ziemlich willkürlich heranzieht, sei ein weiteres hinzugefügt :

BRENTANOS PARADOX

Es sei dir Nacht, und nächtliches Entzücken,
Das mild der Sterne Blumenglut ergießt. (2.137 ;
"Godwi")

52. Enzensberger. Poetik, S. 94
53. Enzensberger. Poetik, S. 86
54. Enzensberger. Poetik, S. 37
55. Clemens Brentanos Frühlingskranz... Mit einem Nachwort von W. Segebrecht, München 1967, S. 12
56. s. Signatur der Melancholie. S. 57-73 : Das steinerne Bild.
57. s. Briefe. Bd. 2, S. 182. "Ich habe oft mitten im Gespräch und der Neckerei mit einer eiteln, schönen Welt dame, die mich an sich und sich an mir etwa versuchen will, ob ich denn so interessant sei und boshaft, als sie gehört, quer durch eine Menge der tiefsinnigsten, in der Eile durch Vergreifen der Kleidungsstücke ganz bizarr maskierten Reden, die sie mit offenem, dann und wann der Korrespondenz wegen, etwas beifälligem Mund aus meinen Lippen strömend, anstaunte : - ich sage, ich schaute oft, ja schaue immer, durch solche Rede, die der zweite einstweilen in mir hält, quer durch in eine Wüste".
58. Briefe. Bd. 1, S. 30 (datiert nach Seebaß)