

Versuche zur dichterischen Schaffensweise deutscher Romantiker: (Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Clemens Brentano)

Beckers, Gustav

Veröffentlichungsversion / Published Version

Monographie / monograph

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

Universitäts- und Stadtbibliothek Köln

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Beckers, G. (1961). *Versuche zur dichterischen Schaffensweise deutscher Romantiker: (Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel, Clemens Brentano)*. (Acta Jutlandica / Humanistisk serie, XXXIII, Suppl. / 46). Aarhus: Universitetsforlaget.
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-89856-0>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter der CC0 1.0 Universell Lizenz (Public Domain Dedication) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskunft zu dieser CC-Lizenz finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under the CC0 1.0 Universal Licence (Public Domain Dedication). For more information see:
<https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.en>

ACTA JUTLANDICA

Publications of the University of Aarhus

AARSSKRIFT FOR AARHUS UNIVERSITET

XXXIII

SUPPLEMENTUM

HUMANISTISK SERIE 46

(Humanities Series)

VERSUCHE
zur dichterischen Schaffensweise
deutscher Romantiker

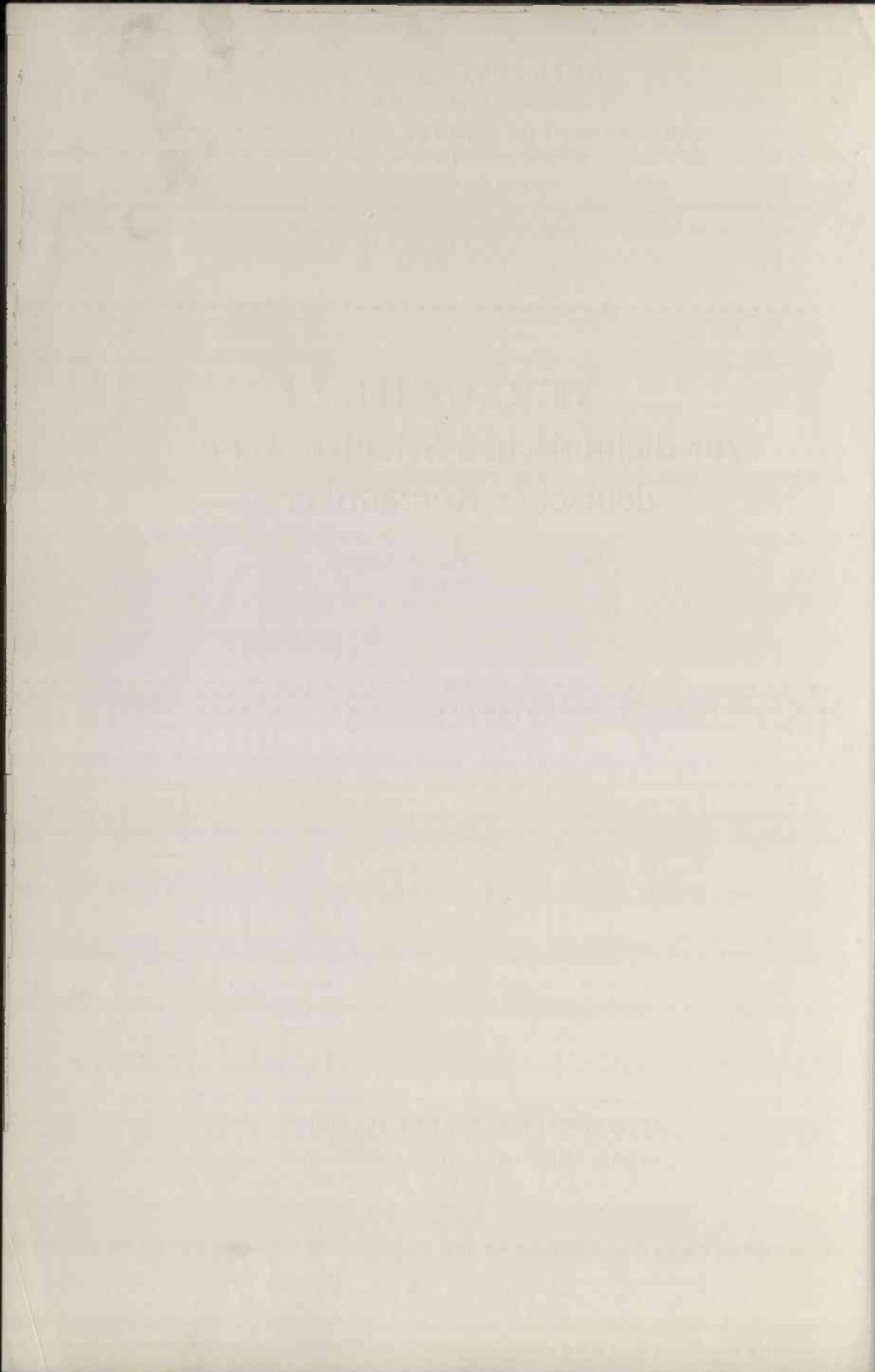
*(Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel,
Clemens Brentano)*

(SD 23, 2) ^{VON} GUSTAV BECKERS

UNIVERSITETSFORLAGET I AARHUS

EJNAR MUNKSGAARD - KØBENHAVN

1961



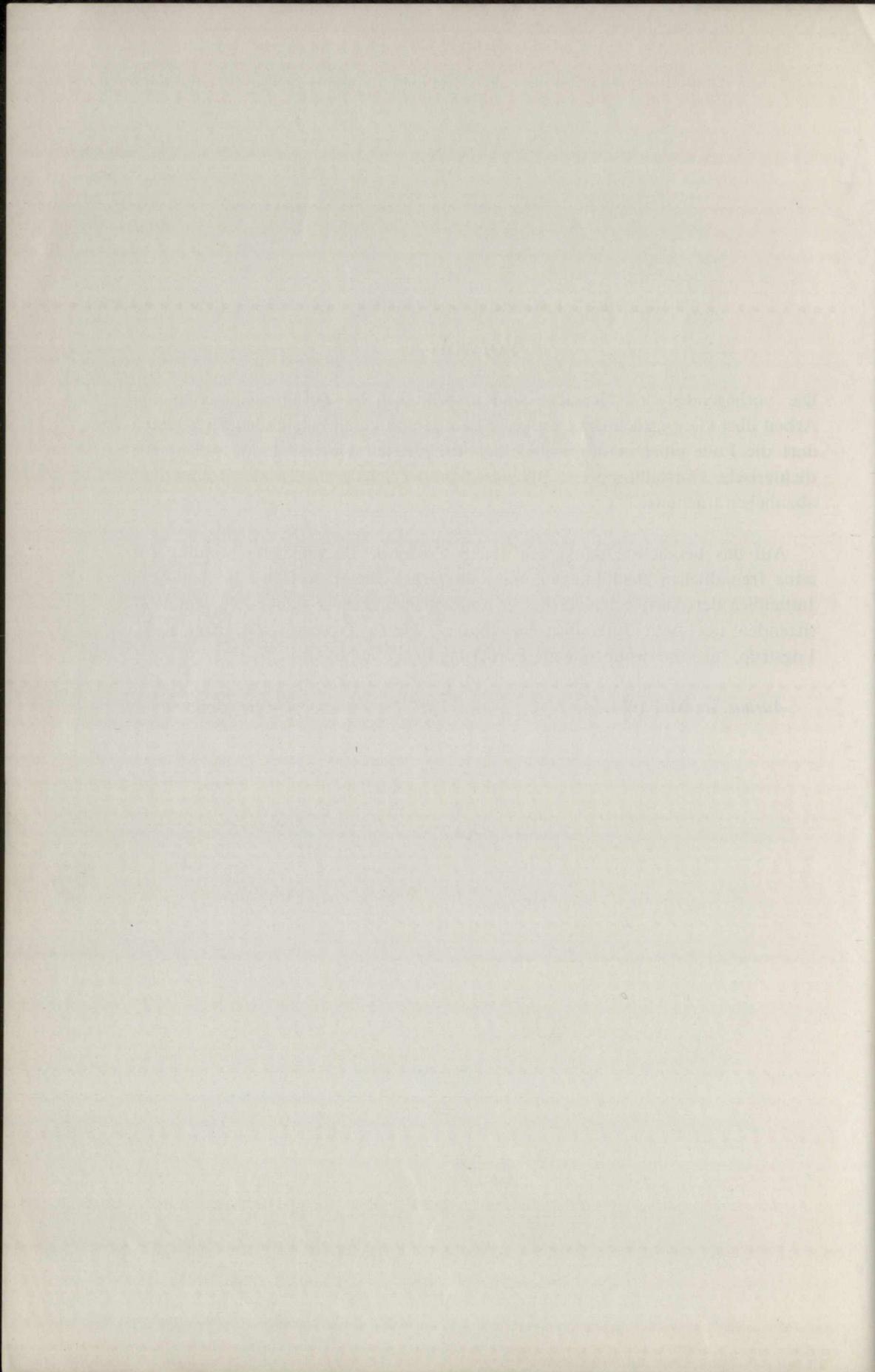
Vorwort

Die vorliegenden drei Versuche sind ursprünglich im Zusammenhang meiner Arbeit über Georg Büchners Lustspiel »Leonce und Lena« entstanden. Sie bildeten dort die Folie einer geistesgeschichtlich orientierten Untersuchung, welche die dichterische Darstellungsweise Büchners von der Schaffensweise der Romantiker abzuheben trachtete.

Auf das herzlichste danke ich Herrn Professor Dr. phil. Erik Lunding für seine freundlichen Bemühungen, mir den Druck dieser Aufsätze in den Acta Jutlandica der Aarhus Universität zu ermöglichen. Ferner danke ich dem Vorsitzenden des Acta Jutlandica-Ausschusses, Herrn Professor Dr. theol. K. E. Løgstrup, für seine wohlwollende Förderung dieser Publikation.

Aarhus, im Mai 1961.

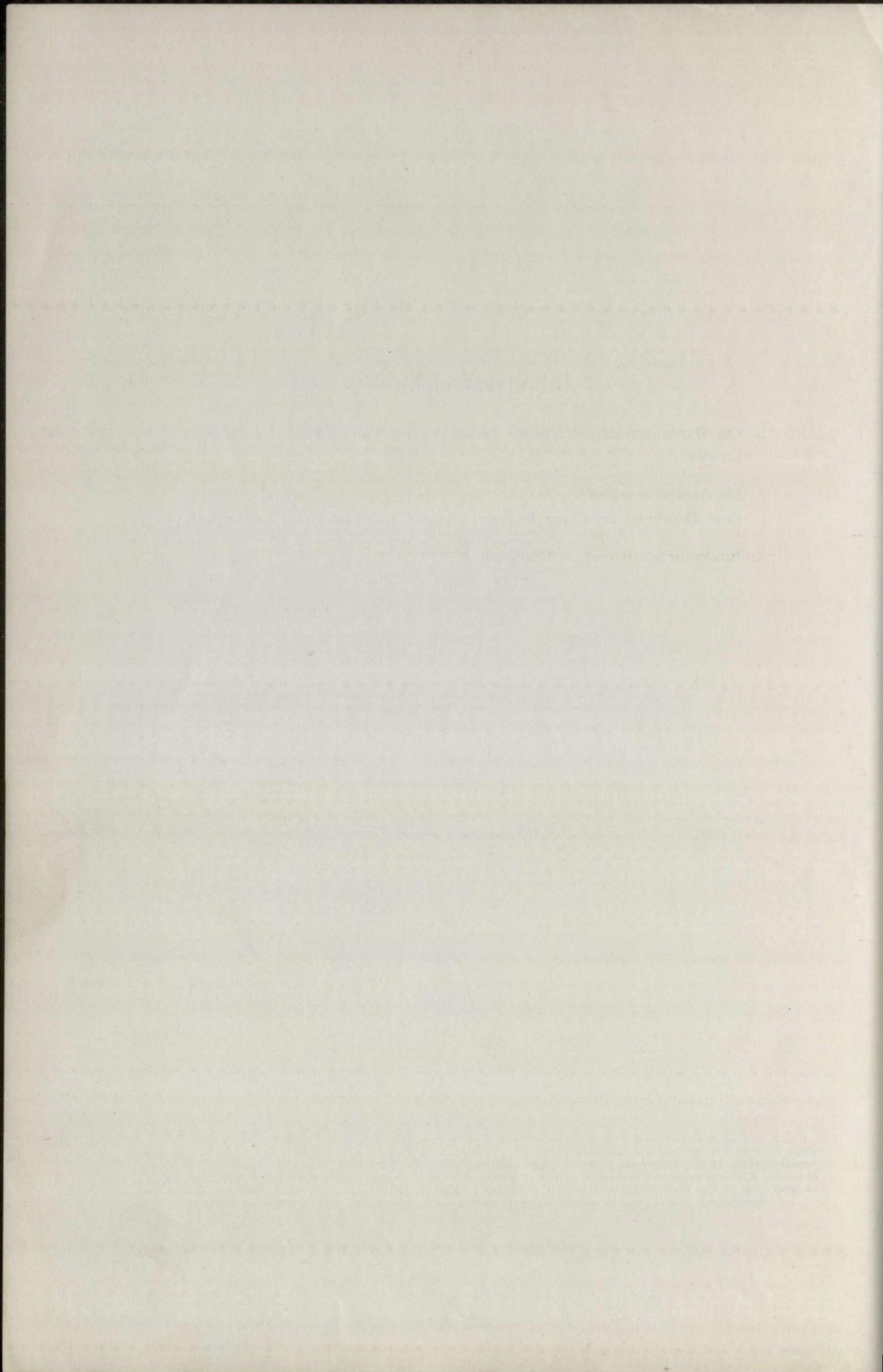
Gustav Beckers.



Inhaltsverzeichnis

1. Die Darstellung der proteischen Seelen-Existenz Ludwig Tiecks im »William Lovell« 7
2. Die Apotheose schöpferischen Müsiggangs in Friedrich Schlegels »Lucinde« in ihrer Beziehung zu Georg Büchners »Leonce und Lena« und Kierkegaard. 18
3. Brentanos Schwermut der Kulmination 29

Beim Zitieren beachtet der Vf. folgende Richtlinien: Angeglichene Zitate werden in einfachen Anführungsstrichen wiedergegeben. Eckige Klammern bedeuten eigenmächtige Zusätze des Verfassers. Worte, die innerhalb von Zitaten in runden Klammern eingeschlossen sind, zeigen an, dass es sich hier zwar um Ausdrücke der zitierten Autoren handelt, sie aber vom Vf. der besseren Lesbarkeit des Gesamttextes wegen umgestellt oder auch leicht verändert worden sind. Sperrungen, welche ohne besondere Anmerkung gegeben sind, stammen stets vom Vf. der Aufsätze.



Die Darstellung der proteischen Seelen-Existenz Ludwig Tiecks im »William Lovell«

Dem Leser von Tiecks vorromantischer Jugendsichtung »William Lovell« tritt es im Laufe der Lektüre des Romans bald offen zutage, dass die Bedeutung dieses für seine Schaffensweise so ausserordentlich aufschlussreichen Frühwerks weder auf dem Geschehenszusammenhang als solchem noch auf den Einzelhandlungen seiner Personen oder gar auf deren gestalthafter Erscheinungsweise beruht, sondern überragend auf der eingehenden und ausgedehnten Zergliederung des Seelenlebens, das diese jeweils bewegt. Der Dichter des Briefromans hat offensichtlich neue Entwicklungen im psychischen Innenleben seiner Zeit erspürt. Auf eine sehr gründliche Weise zeigt der Gehalt der Briefe seines Werks, dass ihm die überlieferten Strömungen, die noch das Seelenleben der Zeitgenossen bestimmen, problematisch geworden sind, wie einerseits die passive und allgemein schwärmende Innerlichkeit der gefühlsbetonten Empfindsamen wie andererseits auch die aktive und individuell-genialisch glühende Gefühlsleidenschaft der Stürmer und Dränger. Dergestalt erstellt die »Geschichte des Herrn William Lovell«, um die Autorität Hermann August Korffs zu zitieren, »eines der wichtigsten Dokumente für die Entstehungsgeschichte der Romantik, weil sie eine bis zum Äussersten getriebene Darstellung und Analyse desjenigen Seelenzustandes ist, der ihre persönliche psychologische Voraussetzung ist«¹⁾. Und weiterhin lässt sich mit einer Formulierung Paul Böckmanns gleichfalls noch sagen, dass sich in ihr, wie es schon in den Briefen Tiecks an Wackenroder geschieht, »ein romantisches Seelentum« ankündigt, »dem die Probleme der Innerlichkeit wichtiger werden, als die der Gestaltung«²⁾. Eine auf geistesgeschichtlicher Basis beruhende psychologische Interpretation erscheint so als die dem Roman angemessene, indem eben sein wesentlicher Lebensbereich vorwiegend im Seelischen wurzelt.

Die geistesgeschichtliche Entwicklung, die Tieck auf die Beobachtung des Seelenlebens verwies und die sich solcher Anregung gemäss als Darstellung seelischer Analysen in seinem ersten grossen Roman niedergeschlagen hat, erweist sich aber nun auch als unabtrennbar verquickt mit ganz persönlichen Voraussetzungen, die auf eine sehr eigentümliche Weise in der Individualität Tiecks ver-

¹⁾ Hermann August Korff, Geist der Goethezeit. III. Teil. Romantik: Frühromantik. Leipzig 1940. S. 51.

²⁾ Paul Böckmann, Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friederich Schlegel und Tieck. Ein Beitrag zur Entwicklung der Formensprache der deutschen Romantik. S. 85. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main 1934/5. Hrsg. v. Ernst Beutler. S. 56-176. (Die Sperrung bei Böckmann ist hier nicht wiedergegeben.)

anlagt sind. Von dieser seiner eigensten Seins- und Dichtungsweise her gesehen, musste er nämlich geradezu als prädestiniert erscheinen, die Problematisierung der alten und die Aufkunft der neuen Seelenströmung so eindringlich zu empfinden, dass sie als geistesgeschichtliche Erscheinung wirksam werden konnte, da ein seine Persönlichkeit wesenhaft prägender Zug, ihn immer wieder mit gleichsam schicksalhafter Notwendigkeit bestimmt hat, seelisch zu leben und zu erleben, wie auch seelisch zu schreiben und zu dichten. Im folgenden soll daher nun versucht werden, mittels einer Analyse der fundamentalen seelischen Problematik, wie sie im Dichtungsganzen des »William Lovell« erscheint, einen Einblick in diesen Kernbereich Tieckscher Seins- und Schaffenseigentümlichkeit zu eröffnen.

Es bekundet eine der grundlegenden Eigenschaften seines Poetentums, mit der Seele Welt zu ergreifen und in seinen Werken Seelenstimmungen dichterisch auszufalten. Vor allem innerhalb seiner romantischen Stimmungsliryk vibrieren denn auch fast substanzlos subjektive Schwingungen der Seele. Das Grauen seiner persönlichen, ihm selber undurchdringlichen Seelen-Angst hat er in seiner Märchennovelle »Der blonde Eckbert« unheimlich erregend gestaltet. Und von einer seelischen Dämonie besessen, wird im verwandten »Runenberg« dann der Gärtnerssohn Christian, der romantisch den Jäger-Beruf ergriffen hat, »um sich aus dem Kreise der wiederkehrenden Gewöhnlichkeit zu entfernen«³⁾, von der Diamanten »Schein, Der die Seelen ziehet«⁴⁾, wie es die Verse des lockenden Metallweibes singen, in die Abgründe des Gebirges und des Wahnsinns hinabgerissen. Unter dem Einfluss Wackenroderschen Seelentums ist dem Dichter die »altdeutsche Geschichte« »Franz Sternbalds Wanderungen« aus der Feder geflossen, der erste eigentlich romantische Roman voll seelischer Stimmung und seelischer Atmosphäre. Aber ebenso beruht die Wirkung seiner Volksbuch-Nacherzählungen ja nicht zuletzt auf ihrer bestimmten seelischen Färbung und Eintönung. Demgemäss ist es auch hauptsächlich ein Beseelungsvorgang, der etwa seine »Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence« von ihrer Volksbuch-Vorlage unterscheidet. Und so überdeckt denn dieser Romantiker überhaupt seine dichterische Welt mit dem Schleier einer ihm eigentümlichen seelischen Stimmung.

Solche Symptome der Tieck beherrschenden seelischen Gestaltungskraft grundsätzlich beachtend, wird man es nicht als abwegig ansehen dürfen, auch seine ausserordentlich schmiegsame Einfühlungsgabe, die ihn einerseits befähigt, fremde Einflüsse als Anempfänger grossen Formats nachzuerleben, und die ihn andererseits befähigt, diese Einflüsse sofort in seinen eigenen unverwechselbaren Stimmungston umzuschmelzen, mit dieser seiner Begabung zu erklären, virtuos aus dem seelischen Vermögen heraus leben und poetisieren zu können, ohne die beschwerende, aber zugleich verankernde Substantialität geistiger Existenztiefe anzugreifen. Und gleichfalls wird sich seine überragende schauspielerische Be-

³⁾ Ludwig Tieck, Der Runenberg. Eine Erzählung. S. 270, 8/9. In: Deutsche Literatur. Reihe Romantik. Band 7. Hrsg. v. Paul Kluckhohn. Leipzig 1933. S. 270-290.

⁴⁾ Ebenda, S. 276, 14/5.

fähigung aus solcher seelischen Wandlungsfähigkeit des Dichters heraus psychologisch erklären lassen mögen. Wenn nämlich Lovell seinem Verführer-Mittler Rosa gesteht: »... ich bin wandelbarer wie Proteus oder ein Kamäleon, das gebe ich Ihnen gern zu«⁵⁾, so offenbart sich mit dieser Aussage auch Tieck selber, der als eine wahrhafte Proteus-Natur durchaus ähnlich wie Lovell sein Seelenleben immer neuen Verwandlungen unterworfen hat. Denn »der Busen des fühlenden Menschen hat für tausend Empfindungen Raum, warum will der Mensch seiner eigenen Wonne zu enge Schranken setzen?«⁶⁾ fragt Lovell, indem er eine These Rosas zitiert, seinen Beichtiger Balder, zu dem er gerne als eine »Seele ohne Worte«⁷⁾ reden möchte. Diesen Gedankengang aber dann noch weiter verfolgend, entgegnet er denn später seinem Freunde Eduard, es sei »eben das Hohe in der menschlichen Seele, dass sich ihr einfacher Strahl in so unendlich mannichfaltige Farben brechen kann«⁸⁾. Und wenn Peter Lebrecht die erste Klasse der drei Hauptklassen, in die er die Menschen im fünften Kapitel des zweiten Teils seiner »Geschichte ohne Abentheuerlichkeiten« schematisierend einteilt, ebenfalls in der Weise charakterisiert, dass er erklärt, dieser Menschenkategorie, die »das Bild einer schönen Seelenthätigkeit«⁹⁾ gäbe, gehörten diejenigen Leute an, deren »Seele ... fast in einer ununterbrochenen Thätigkeit« begriffen sei und die dergestalt »für jede Idee, für jede Hypothese und jeden Zweifel gleich empfänglich«¹⁰⁾ seien, so hat er damit diese die erste Stelle innerhalb seiner Klassifizierung einnehmende Menschenklasse eindeutig mit jenem Tieckschen Stigma der einfühlsam sich hingebenden und proteisch sich ausfaltenden Lovell-Seele ausgezeichnet.

Trotz solchen Rühmens seelischer Virtuosität sind dem »Lovell«-Dichter aber nichtsdestoweniger auch die Gefahren und labilen Untergründe solcher sich mannigfaltig brechenden »Seelenfähigkeiten«¹¹⁾ bewusst geworden. So entgegnet Balder der von Rosa entlehnten These seines Freundes: »Unsre Seele ist zu eng, um zwei Wesen mit demselben starken Gefühl zu umfassen, und wer es kann, der ist an Herzensgefühl arm geworden«¹²⁾, und weist also mit diesem letzten Satz seines von Lovell heiss begehrten Antwortbriefes ermahmend darauf hin, dass seelische Extensität nur mit dem Verlust ihrer Intensität erkaufte werden könne. Klar hält es Eduard Burton Lovell vor Augen, dass seine psychische Variabilität, die nur der Oberfläche seines Wesens entstamme, mehr ein von äusseren Reizen ausgelöstes Schwanken als eine echte innere Expansion sei: »Ueberlege, dass das Leben eines so reizbaren Geistes, als der Deinige ist, nur einer magischen Laterne gleicht, die an der Wand die bunten Gegenstände abspie-

⁵⁾ Ludwig Tieck's Schriften. Berlin 1828-1854. (Der betreffende Band fortan zitiert in römischer Ziffer.) VII, 164.

⁶⁾ VI, 81.

⁷⁾ VI, 80.

⁸⁾ VI, 274.

⁹⁾ XV, 46.

¹⁰⁾ XV, 45.

¹¹⁾ X, 51.

¹²⁾ VI, 84.

gelt, die ihr vorgehalten werden; dass es nur Sinnenreiz ist, was aus Dir spricht, nicht die innere, durch Gefühl und Nachdenken gereifte Ueberzeugung. Gieb mir wenigstens zu, dass dies möglich sein kann, und untersuche Dich genauer«¹³⁾.

Tieck selber hat sich denn auch genau daraufhin untersucht, ob seine Seele nichts als ein Spiegel sei, der die an ihm vorüberstreichenden Dinge und Vorstellungen nur mit seiner Oberfläche wechselhaft reflektiere. Erschütterndes Zeugnis solcher Untersuchung ist das immer wieder zitierte Bekenntnis, das er seinem Freunde Solger 1816 abgelegt hat: »Oft wird mir angst, wenn ich meine schnelle Fühlbarkeit seh, mich in alle fremden Gedanken und Zustände nur zu leicht hineinzudenken, so dass mir oft auf Augenblicke und Stunden wie mein Selbst verdämmert, oder erinnere mich, durch welche Fluth wechselnder Gedanken und Ueberzeugungen ich gegangen bin, so erschrecke ich und mir fällt Hume's Behauptung ein, dass die Seele nur ein Etwas sey, an dem sich im Fluss der Zeit verschiedenartige Erscheinungen sichtbar machten. Doch kann ja unsre Seele auch nicht ohne Geschichte seyn, und das ist doch nur das Wort dafür«¹⁴⁾. Ganz im Sinne der negativen Seite dieses Bekenntnisses berichtet aber bereits Lovell von sich anlässlich seiner Beschreibung der Umnachtungs-Experimente, die Andrea Cosimo mit ihm anstellt: »Die Seele vergass sich selbst und ward ein Bild von dem, was sie umgab«¹⁵⁾. Und an seiner Freundin Ida von Lüttichau bedauert Tieck einmal, dass sie ihres Talentes wegen, »sich in andre Seelen und Gesinnungen zu versetzen«, vielfach von ihrem »edelsten Selbst« abfalle, da bei ihr dieses Talent ihrer 'wahren Seele' gegenüber unverhältnismässig stark entwickelt sei¹⁶⁾. Ob es dem greisen Dichter bei der Niederschrift solcher Gedanken in den Sinn gekommen sein mag, dass er mit diesem Bedauern ebenso sich selber könnte getroffen haben, welches er hier an die geistvolle Seelenfreundin richtet, die er so sehr verehrte, weil er sich, wie er ihr schreibt, zeit seines Lebens, Novalis ausgenommen, in keines Menschen Gegenwart »so seelenreich« fand wie in ihrem Umgang¹⁶⁾?

Eben weil aber Lovell nur sehr äusserlich von allen proteischen Verwandlungen betroffen wird, bleibt sein innerstes Sein allen Variationen und Expansionen zum Trotz, die er in seiner Seele zu erleben glaubt, dennoch unverändert. Seine Leidenschaften sind nur seelische Affekte, seine Erschütterungen nur neurasthenische Reizungen und affektierte Ausdrucksbewegungen; nie wird in ihm seinsmässige Substanz von Grund auf bluthaft ergriffen, sein Tiefengefühl bleibt stets kalt, ja, man fragt sich, ob er ein solches überhaupt besitze. Daher kann ihm Andrea in seinem Testament auch die verschiedenen maskenhaften Schwankungsformen seines Scheinseins mit zwei Sätzen blosslegen: »Du hast Dir seit lange eine unbeschreibliche Mühe gegeben, Dich zu ändern, und Du bildest Dir

¹³⁾ VI, 257. (Sperrung Tiecks.)

¹⁴⁾ Percy Matenko, Tieck and Solger. New York. Berlin 1933. S. 209; u. a. Hinweis in: Deutsche Literatur. Reihe Romantik. Band 1. Charakteristiken. Bearbeitet von Paul Kluckhohn. Stuttgart 1950. S. 117/8.

¹⁵⁾ VII, 24.

¹⁶⁾ Siehe Otto Fiebiger, Ludwig Tieck und Ida von Lüttichau in ihren Briefen. Dresden 1937. S. 19.

auch ein, gewaltsame Revolutionen in Deinem Innern erlitten zu haben, und doch ist dies alles nur Einbildung. Du bist immer noch derselbe Mensch, der Du warst; Du hast gar nicht die Fähigkeit, Dich zu verändern, sondern Du hast aus Trägheit, Eitelkeit und Nachahmungssucht manches gethan und gesagt, was Dir nicht aus dem Herzen kam¹⁷⁾. In dem ausser diesem Testament einzigen längeren Brief, den der ihn wie eine Marionette spielend verführende Andrea an Lovell sendet, hat der Skeptiker ihm früher jedoch sogar einmal die Frage gestellt, ob sich denn eigentlich die Seele überhaupt verändern könne: »Kann sich denn aber das Wesen verändern, das wir unsere Seele nennen? Hat es Theile, die von ihm losgerissen, oder die ihm angesetzt werden? Wechselt es sich mit einem andern aus?« Seine Sophisten-Philosophie verneint allerdings diese Frage sofort wieder, indem der Brief fortfährt: »O Freund, wir wechseln mit den Federn, mit denen wir schreiben, die Seele mit ihrem Spielzeuge, den Gedanken, die von ihr selbst ganz unabhängig und nur ein feineres Spiel der Sinne sind«¹⁸⁾.

Dieses Bild in dem Gedankengang Andreas von der beeinflussbaren Seele, die mit den von ihr unabhängigen Gedanken spielt und sich verändert, weist aber nun auf die zweite Tieck wesenhaft bestimmende Befähigung seiner Geistigkeit hin. Denn der scharfe Einblick in die seelische Problematik seiner Helden und seines eigenen Seins ist ihm ja erst dadurch eigentlich ermöglicht worden, weil seine seelische Begabung in ständigem spielenden Wettstreit mit jener zweiten, ihr ganz entgegengesetzten begriffen ist, nämlich mit seinem rationalisierenden Reflexionsvermögen, in dem auch die Grundlage seiner ständig lauerten und zupackenden Ironie zu suchen ist. Überdies kennzeichnet diese seine reflektierende Ratio auch diejenige Komponente seines Geistes, die ihn trotz der romantischen Haltung seiner Blütezeit dennoch wieder jenen moralisierenden satirischen Aufklärungstendenzen in die Arme getrieben hat, von denen seine schriftstellerische Laufbahn ausgegangen ist. Jedenfalls ist sie es, die ihm seelische Regungen bewusst macht, sie beobachtet, zergliedert, ironisiert und beaufsichtigt. In der humoristischen Vorstellungsmanier Karl Wilmonts schildert denn Tieck auch eine gewissermassen »aufklärende« Beaufsichtigung solcher Art im »William Lovell« launig auf folgende Weise: »... mit aller Gravität setzt sich der Verstand in seinen Grossvaterstuhl und versammelt alle Leidenschaften und Launen um sich her und hält ihnen eine gesetzte und ernsthafte Rede, ohngefähr folgendermassen: – 'Hört, meine Kinder, ihr werdet es wahrscheinlich alle wissen, wie das Wesen, welches Mensch heisst, von uns in Gesellschaft bewohnt und abwechselnd regiert wird: ihr werdet es ebenfalls wissen, (oder wenn es nicht der Fall sein sollte, so bitt' ich euch inständig, diesen Umstand wohl in Ueberlegung zu ziehn,) wie mir, als dem gescheitesten unter euch allen, die Oberherrschaft unter euch anvertraut worden ist'«¹⁹⁾.

Im »William Lovell« besitzt jedoch entgegen solchen Herrschaftsgelüsten des

¹⁷⁾ VII, 323.

¹⁸⁾ VII, 30.

¹⁹⁾ VI, 111/2.

Verstandes das seelische Gefühlsleben eindeutig die Vormachtstellung und stürzt so auch die Menschen des Romans ins Unglück, wie es in Wilmonts weiterer Rede die Ratio den Gefühlsregungen schulmeisterlich darlegt²⁰). Das wirkliche Verhältnis zwischen den Verstandes- und Seelenkräften, wie es sich tatsächlich im Roman im Gegensatz zu jener von Wilmont vorgestellten aufklärerischen Wunschordnung der Vernunft abspielt, verdeutlicht indes musterhaft die folgende Unterweisung, die Andrea seiner Marionette Lovell über das Verhältnis gibt: »Die Empfindung geht ... einen kürzern und richtigern Weg, als der grübelnde Verstand; denn das Gefühl ist der Haushofmeister unserer Maschine, der erste Oberaufseher, der dem alten pedantischen Verstande alles überliefert, der es weitläufig und auf seine ihm eigene Art bearbeitet. Gefühl und Verstand sind zwei nebeneinander laufende Seiltänzer, die sich ewig ihre Kunststücke nachahmen, einer verachtet den andern und will ihn übertreffen«²¹).

Im innern Gefüge des Romans aber bekundet sich der Vorrang des Seelischen vor dem Rationalen allein schon darin, dass während seines Geschehens die rationalen Überlegungen meist erst sekundär von seelischen Ausbrüchen her angestossen werden. Ja, das Fühlen dringt darüber hinaus noch oft genug so weit in die Überlegungen ein, dass selbst eigentlich denkerische Akte mehr mit seelischen als mit rationalen Kräften ausgeführt werden. Es charakterisiert überhaupt eine merkwürdige Eigenart Tiecks, dass trotz der Überfüllung seiner Werke mit Reflexionen ein echtes Denken sich jedoch kaum in ihnen niedergeschlagen hat, da eigenartigerweise bei ihm Denkinhalte und Denkergebnisse eher durch ein seelisches Hintasten an sie erzielt werden als mit einer rein verstandesmässigen Durchdringung ihrer Voraussetzungen, weshalb so auch den philosophisch angehauchten Bemühungen bei ihm eine letzte Klarheit in Begriffsbestimmung und Logik nicht immer zu entnehmen ist: Tieck raisonniert im Grunde mehr als dass er wirklich denkt! Er denkt eben unbestimmt und schwankend irgendwie auch mit der Seele, er denkt jedenfalls nicht geistig wie sein Seelenfreund Novalis.

Diese Erscheinung, die sich im »William Lovell« bereits sehr stark ausgeprägt zeigt, bleibt bei dem in psychologischer Hinsicht so überaus interessanten Dichter ein ständig zu beobachtender Zug. In der Novelle »Der funfzehnte November« wird er einmal besonders hervorstechend zum Ausdruck gebracht, indem dort die geliebte, mit Rubensscher Fülle gezierte Heldin des Werks, Elisabeth, über den Eindruck, den die Lektüre von Goethes »Werther« auf sie ausgeübt hat, äussert: »... es hat mich tief erschüttert: ich kann es nicht beurtheilen, weil der Eindruck eben zu gross und allgewaltig war, denn meine Seele wird noch auf lange darüber zu denken haben, um alle die Massen von Empfindungen zu ordnen, die mich hin und her bestürmten«²²). Und der greise Tieck gibt am Ende seines Lebens selber zu: »Ich habe wohl niemals gedacht, sondern immer nur empfunden, u(nd) alle meine Gedanken waren zugleich immer Gefühl, nur in

²⁰) s. VI, 112/3.

²¹) VII, 31/2.

²²) XIX, 145.

diesem konnte ich denken²³⁾. Er hat dieses Geständnis Ida von Lüttichau geschrieben, der er 5 Jahre zuvor schon, alles Philosophieren »am dürren Zweig des Denkens« ablehnend, sein Glaubensbekenntnis ablegte, dass wir wohl nur durch »das Hineinträumen« uns »der ächten Wahrheit« nähern könnten²⁴⁾. Aber dennoch hat der Dichter dauernd »philosophiert« oder vielmehr gegrübelt, denn wahrhaft denken und philosophieren konnte er freilich nicht.

Mag Tieck denn auch mit dem oben zitierten Seiltänzer-Bild im Munde Andreas, demzufolge Seele und Verstand unabhängig voneinander nebeneinanderherlaufen und sich bekämpfen, den Charakter seiner eigenen geistigen Konstitution gleichsam im Bilde einer entarteten Übersteigerung darstellen und sie somit etwas verhüllen, ihre Grundstruktur offenbart er hier dennoch. An welcher Stelle des umfangreichen Tieckschen Gesamtwerks der Forscher auch die Sonde ansetzt, überall prägt sich der Dualismus zwischen Ratio und Psyche im Wesen der dichterischen Persönlichkeit Tiecks aus – aller ihrer proteischen Wandelbarkeit in Stoffen und Formen, in Seelenstimmungen und Gedanken zum Trotz. Sowohl bei der Lektüre des abtrünnigen Aufklärers wie des universalen Romantikers oder auch des werdenden Realisten wird der Leser immer wieder von dem Erlebnis betroffen, in Tieck einem bedeutenden künstlerischen Schaffensimpuls zu begegnen, in dem sich die widerspiegelnde Empfindungskraft der Seele und der Reflexionstrieb der Ratio nicht zu einer höheren geistigen Synthese verbunden haben; er also hier einen Dichter erlebt, dem es seiner dualistisch zerrissenen Veranlagung nach ständig versagt bleiben musste, aus einer in eigentlicher Geist-Substanz fundierten schöpferischen Mitte heraus zu gestalten. Von solchen Aspekten her gesehen, ist es daher auch kein Wunder, dass Tieck eine Schöpfung echter dichterischer Symbole nie gelungen ist. In der 1826 erschienenen Novelle vom »Dichterleben« versucht er es einmal, in der von ihm enthusiastisch verehrten Gestalt Shakespeares dessen Vorläufer Marlowe und Greene gegenüber das Kontrastbild eines aus geistig harmonischer Mitte heraus substantiell schaffenden Dichtertums zu verkörpern, aber selbst diese solchermassen sekundäre Veranschaulichung echtbürtiger Dichtergewalt ist ihm nicht geglückt, denn was er im Grunde an Shakespeare zeigen will, bleibt nur gesagt trotz aller formaltechnischen Bemühung, es dennoch gestalthaft hervortreten zu lassen. Und in der einige Jahre danach erschienenen Fortsetzung des »Dichterlebens«, in der der grosse Stratford, nun ganz in das Zentrum der Betrachtungen und des Geschehens gerückt, auftritt, von der Atmosphäre des Tieckschen Wunderbaren umhüllt, ist er dann aber doch so sehr ein Tieckscher Mensch und Künstler geworden, dass gerade diese Novelle, in welcher Tieck seine im Laufe eines langen Lebens erarbeitete Anschauung Shakespeares darlegen wollte, sehr viel mehr über sein eigenes Dichtertum auszusagen vermag als über den grossen Dramatiker.

Bedingt durch jene Tieck bestimmende geistige Veranlagung, derzufolge eben

²³⁾ Otto Fiebiger, Ludwig Tieck und Ida von Lüttichau, a. a. O., S. 30.

²⁴⁾ Ebenda, S. 15.

das intellektuelle und seelische Element seines Wesens nebeneinander her und gegeneinander an laufen, ohne sich seinem Dichtertum in höherer Synthese zu geistiger Macht zu verdichten, erscheint er daher auch meistens eher als ein grosser rationaler Psychologe als ein wirklicher Dichter²⁵). So hat denn der psychologisch versierte Poet schon zu Beginn seines Dichterlebens im »William Lovell« seelische Gefühle beschrieben, die seine Ratio zergliedert, wie auch zerfasert, und am Ende seiner Laufbahn deformieren sich seine Novellen noch unter dem Einfluss der gleichen Darstellungsweise, indem hier psychologische Analysen und rationale Urteile die strenge Novellenform auflösen. Nach dem Cervantes missdeutenden Programmpunkt seiner Novellentheorie, der ihr »für Räsonnement, Urtheil und verschiedenartige Ansicht eine Bahn (eröffnet)«²⁶), wird auf diese Weise die Reflexion zum Grundbestandteil seiner Altersnovelle. Doch ebenso wie seine novellistische Kunst darunter leidet, dass sie mehr »Gesinnung« und »Meinung«²⁶) in reflektierender Aufbereitung von Seeleninhalten im Munde der Personen dialogmässig entwickelt als dass sie Menschen in ihrem Handeln selber wesenhaft verleibt, trägt des Dichters begabte Hinneigung zu solcher beschreibenden rationalen Psychologie auch dazu bei, die Formlosigkeit seiner Dramen zu verstärken, indem deren Gestalten nicht eigentlich gestalthaft in Szene treten, sondern sich selber durch die eigene Analyse ihrer Seelenbewegungen charakterisieren, wie es im »Blaubart«, in der »Genoveva« und im »Oktavian« nur zu oft geschieht.

Demnach hat bei Tieck denn die Einsicht seines Geschöpfes Mortimer aus dem »William Lovell« keine Früchte getragen, welche diesem bei der umständlichen Prognose der möglichen Entwicklung seiner ehelichen Liebesempfindungen eingefallen ist, nämlich doch lieber dergleichen analysierende Untersuchungen fahren zu lassen, »so sehr der Mensch auch dahin neigt, alle seine Empfindungen zu zergliedern, ob sie es gleich nicht vertragen wollen«²⁷). Und das konnte ihm geschehen, obgleich er in der Straussenfeder-Erzählung von 1796, der er den Titel »Der Psycholog« gab, selber einen kurzen Seitenhieb im Stile aufklärerischer Satire gegen sogenannte Psychologen ausgeführt hat²⁸), die nach seiner Vorrede zur zweiten Auflage des »William Lovell« von 1813 zu jener Zeit im Sinne seichter Aufklärungssucht einem 'krankhaften Beobachten kränklicher Zustände' oblagen, »welches allen Zusammenhalt im Menschen vernichten wollte«, was man dabei jedoch »unter dem vornehmen Titel der Psychologie« zu preisen pflegte²⁹). Selbst solche eigene Kritik hat aber eben den Psychologen Tieck nicht im geringsten davon abhalten können, sich vom geliebten Psychologisieren stets von neuem

²⁵) Vgl. Gerhard Thrum, *Der Typ des Zerrissenen. Ein Vergleich mit dem romantischen Problematiker. Von Deutscher Poeterey.* Bd. 10. Leipzig 1931. S. 36. Thrum allerdings in Parenthese ausführt: »Tieck ist im Gegensatz zu allen anderen Romantikern mehr rationaler Psycholog als Dichter gewesen«.

²⁶) XI, S. LXXXVIII.

²⁷) VI, 337.

²⁸) s. XV, 245-252.

²⁹) s. VI, 4.

wieder in den Bann ziehen zu lassen, und das besonders gerade in der Hinsicht, »psychologische Merkmale« von psychischen Verrückungen zu sammeln³⁰⁾. Ihn konnte daran jedenfalls auch nicht das ironische Verhalten seines Königs Gottlieb hindern, der in der »Fortsetzung des gestiefelten Katers«, den gleichen Aufklärungsgeist wie seines Schöpfers Psychologen-Erzählung geisselnd, hinterhältig bemerkt, er »möchte fast den Hut abnehmen«, wenn er das Wort »Psychologie« nur nenne³¹⁾.

Als ein solcher Seelenzergliederer hat Tieck aber nichtsdestoweniger auch bedeutsame positive Leistungen gezeitigt. Insbesondere hat er so wegweisend den Übergang von der romantischen Märchen- und Stimmungsnovelle zur psychologischen Novelle des 19. Jahrhunderts geschaffen. Vor allem ist Tieck aber ja der hervorragende Erzähler und Analytiker seelischer Verwirrungen geworden: vom »William Lovell« an über den »Blonden Eckbert« und »Runenberg« bis hin zu den Spätnovellen, von denen als meisterhafte Würfe nur »Der Alte vom Berge« und »Die wilde Engländerin« genannt seien. Selbst der Gehalt einer historischen Novelle wie »Der Aufruhr in den Cevennen« beruht schliesslich ebenfalls hauptsächlich auf der Schilderung seelischer Wirkungen, die sich zu geschichtlicher Basis ausweiten. Und wenn der Justitiar in »Die Gesellschaft auf dem Lande« den Adel eine Erscheinung nennt, an der »für den Psychologen« noch vieles zu lernen sei³²⁾, so hat er damit wohl den Grundantrieb bezeichnet, welcher den gealterten Dichter neben seiner Tendenz, das friederizianische Zopfwesen zu verketzern, diese Erzählung schreiben liess, in der überdies der Baron, dessen Verwalter auf eine geradezu grandiose Weise vom Erinnerungsdelir enthusiastiert ist, einen Kutschen-Traum zum Besten gibt, der wahrhaft in psychische Untergründe eindringt. Wie Tieck, bei dem der Traum eine so grosse Bedeutung einnimmt, überhaupt schon ein echtes psychologisches Interesse für diese rätselhafte Erscheinung bekundet. Es darf jedoch hier darauf verzichtet werden, noch weitere der zahlreich sich andrängenden Beispiele seiner »Erfahrungsseelenkunde«³³⁾ aufzuführen.

Der in den vorausgehenden Darlegungen kurz gefasste Versuch, an Hand seines »William Lovell« des Dichters seismässig verhaftete künstlerische Grundsituation zu erspüren, hat eindeutig einen sein Wesen durchaus bestimmenden Dualismus zwischen seinen seelischen und rationalen Geisteskräften feststellen müssen, welcher sich in seiner dichterischen Darstellungsweise insbesondere als ein psychologisches Beschreiben und Analysieren niedergeschlagen hat. In diesem Dualismus wird aber wohl auch der ausschlaggebende Faktor zu suchen sein, der den Dichter zu einem Proteus-Dichter mannigfaltiger Rollen verurteilt hat. Jedenfalls aber ist in ihm der bestimmende Grund zu finden, der diesen Frühromantiker hinderte, sich wie seine jungverstorbenen Dichterfreunde Wacken-

³⁰⁾ Vgl. X, 107.

³¹⁾ s. X, 344.

³²⁾ s. XXIV, 458.

³³⁾ Dieses Wort im »Peter Lebrecht«: XV, 73.

roder und Novalis zum Schöpfer einer eigenen geistigen Basis und Mitte hinaufzuläutern, zu deren Gestaltung jedoch nun einmal nur die in wahrhafter Geistsubstanz sich fundierenden Prometheus-Dichter begabt sind. Will man diese dualistisch getrennten und sozusagen in einem Wettbewerb dichterischen Rollenspiels aufeinander bezogenen Begabungszentren Tiecks noch im einzelnen aufspalten, so lässt sich feststellen, dass in dem einen seelischen Bereich seines Dichtertums einerseits wesentlich die seinen Stil charakterisierenden Komponenten von seelischer Stimmungsmalerei und psychologisierender Darstellung wurzeln, während andererseits in dem anderen rationalen Bereich die Stilkomponenten von Reflexion, Ironie und Witz veranlagt erscheinen. Wobei jedoch ausdrücklich bemerkt werden muss, dass sich die verschiedenen Stilzüge in den mannigfaltigen Formgebungen durchaus untereinander vermischen: sich nicht aber in einer höheren Synthese vermitteln! Zu diesen Stilausprägungen von Seele und Intellekt ist dann im übrigen noch als ein dritter dominierender Bereich seiner Schaffenseigentümlichkeit der Vorstellungen aufbereitende Impuls seiner mehr fabulierenden als eigentlich produzierenden Phantasie hinzuzurechnen, die Begebenheiten und Zustände als Wunder, Phantastik, Abenteuer und Zufall darlegt.

Um zu solchen Einsichten in die Struktur der dichterischen Seinsweise Tiecks vorzustossen, konnte nun die vorliegende Untersuchung ohne weiteres den »William Lovell« in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken, weil eben dieser Roman die künstlerische Personalität des Dichters geradezu symptomatisch zu offenbaren vermag. Ausserdem steht diesem Werk ein besonderer Zeugniswert allein deshalb schon zu, weil es die einzige eigentliche Bekenntnisdichtung ist, die Tieck geschrieben hat. Im Hinblick auf des Dichters rationalistisches Zergliedern von Seelenleben erscheint dabei der »William Lovell« unbestreitbar als ein Musterbeispiel, da sich einmal die Tiecksche »Seelenwühlerei«³⁴⁾, wie Gundolf sich ausdrückt, in ihm auf einem Höhepunkt zeigt, und zum anderen die psychischen Krisen, wie sie die Bekenntnisse der Briefdichtung blosslegen, bei Tieck immer wieder so auftreten. So sind sie selbst in dem romantischen »Sternbald«-Roman wieder anzutreffen, werden sie auch von den die Gesamtheit der Dichtung beherrschenden romantischen Strömungen, Gehalten und Formen viel stärker überdeckt und in den Hintergrund gedrängt als es Thrums allzu betont zur »Lovell«-Problematik zurück orientierte Interpretation dieser »altdeutschen Geschichte« in seinem Buch über den »Typ des Zerrissenen« wahrhaben möchte³⁵⁾.

Aber man vergleiche etwa auch die Lovell-Züge, die dem Helikanus im »Prinzen Zerbino« auf die Stirn geschrieben sind, wie er sie z. B. besonders in folgender Monologstelle als psychologische Selbstanalyse deutlich zur Schau stellt:

³⁴⁾ Friedrich Gundolf, Ludwig Tieck. S. 145. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main 1929. S. 99–195.

³⁵⁾ s. a. a. O., S. 18–56. Vgl. dazu Böckmann, Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck, a. a. O., S. 175, Anm. ¹³⁾.

»-O wie wechselnd ist
 Doch mein Gemüth, so wandelbar, veränderlich
 Ist nichts mehr in der weiten Welt: denn bald
 Bin ich so glücklich, so von Herzen froh,

 Ein Augenblick, so wechselt diese Flut,
 Sie tritt zurück und macht das Ufer nackt,
 Und ärmlich dünkt mir dann mein ganzes Innre«³⁶).

Ebenso mag dann weiterhin noch auf die Lovell-Natur des Melancholikers Emil im »Liebeszauber« hingewiesen werden, dessen leichtsinniger Freund Roderich von diesem sagt: »Er hatte sich angewöhnt, regelmässig wie Ebbe und Fluth sein Herz bewegen zu lassen, und bleibt diese Rührung einmal aus, so schreit er Mirakel und möchte Prämien aussetzen, um Physiker aufzumuntern, diese Naturerscheinung genügend zu erklären«³⁷). Und der greise Dichter selber kehrt am Ende seines Lebens in seinen Briefen an Ida von Lüttichau in einem derartig ausgeprägten Ton in die »Lovell«-Atmosphäre zurück³⁸), dass es der feinsinnigen Briefpartnerin erschütternd auffällt³⁹). Angesichts solcher Zeugnisse, die sich noch beträchtlich vermehren liessen, kann man jener Behauptung Gundolfs durchaus zustimmen, die besagt, dass wir »schon vom 'William Lovell' ab über Tiecks Seelenleben kaum etwas neues (erfahren)«⁴⁰). Dergestalt erweist sich aber für Tieck nicht nur das »Sphinx-Räthsel der Existenz«⁴¹), sondern ebenso auch die Problematik seiner eigenen dichterischen Schaffenseigentümlichkeit als in den »Widersprüchen« der »Seelen-Existenz«⁴²) veranlagt.

³⁶) X, 114.

³⁷) IV, 261.

³⁸) Vgl. Josef Körner, Marginalien. Erste Folge. Frankfurt am Main 1950. S. 48.

³⁹) s. Otto Fiebiger, Ludwig Tieck und Ida von Lüttichau, a. a. O., S. 33.

⁴⁰) Friedrich Gundolf, Ludwig Tieck, a. a. O., S. 165.

⁴¹) Diese Formulierung Schriften XXIV, 213 (Der Alte vom Berge).

⁴²) Tieck am 17. März 1844 an Ida von Lüttichau, a. a. O., S. 15: »So ist aus ewigen Widersprüchen unsre Seelen-Existenz geflochten, und nur in einzelnen Geistes-Aufblitzen sehn wir, dass es keine Widersprüche sind«.

Die Apotheose schöpferischen Müssiggangs in Friedrich Schlegels »Lucinde« in ihrer Beziehung zu Georg Büchners »Leonce und Lena« und Kierkegaard

Bereits Armin Renker stellt in seiner Studie über »Georg Büchner und das Lustspiel der Romantik« fest, dass die »Idylle über den Müssiggang« in Friedrich Schlegels »Lucinde« Büchner »Grundzüge zu seinem Helden« in »Leonce und Lena« geboten habe¹⁾, ohne freilich auf diese Bezüge näher einzugehen, während Heinz Lipmann in seiner Abhandlung über »Georg Büchner und die Romantik« genauer bemerkt, dass Leonce »seinem Müssiggang Monologe wie Friedrich Schlegel« [in der »Idylle über den Müssiggang«] halte²⁾. Und Rudolf Majut erinnert in seinen »Studien um Büchner« bei seiner Besprechung jener Schlegelschen »Idylle« an die »Müssiggangshymnen Leonces und des Faulheitsheroen Valerio«, wobei er auf »Leonces Lazzaroni-Verklärung« und dessen »wie Valerios die Komödie abschliessende Preisrede auf das Nichtstun« hinweist³⁾. Es liegt offen zutage, dass zwischen dem Schlegelschen Roman und Büchners Lustspiel Zusammenhänge bestehen. Hier soll nun versucht werden, gewisse Beziehungen ins Blickfeld zu rücken, die in der Forschung bisher keine eigentliche Beachtung gefunden haben, insbesondere eben auch hinsichtlich der gemeinsamen Aspekte, die zwischen dem Büchnerschen Lustspiel und Schlegels »Idylle über den Müssiggang« bestehen. Bei der Betrachtung dieser Bezüge ergeben sich zudem Zusammenhänge, die zu einem modifizierten Verstehen dieser berüchtigten Schlegelschen »Idylle« beizutragen vermögen.

Auch Julius, der Held der »Lucinde«, leidet an dem Erzübel, das Leonces Leben von Grund auf bedroht, an dem der Langeweile⁴⁾. »Jeder einzelne Atom der ewigen Zeit kann eine Welt von Freude fassen, aber sich auch zu einem unermesslichen Abgrund von Leiden und Schrecken öffnen«⁵⁾, schreibt er am Eingang jenes Briefes, in dem er seiner Geliebten die ihm widerfahrene (Novalissche) Traumphantasie an ihrem Grabe schildert. Und so hat der sich solchem Zeugnis nach

¹⁾ Armin Renker, Georg Büchner und das Lustspiel der Romantik. Eine Studie über Leonce und Lena. Germanische Studien. Heft 34. Berlin 1924. S. 23.

²⁾ Heinz Lipmann, Georg Büchner und die Romantik. München 1923. S. 15.

³⁾ Rudolf Majut, Studien um Büchner. Untersuchungen zur Geschichte der problematischen Natur. Germanische Studien. Heft 121. Berlin 1932. S. 285.

⁴⁾ In Bezug auf Leonces Erlebnis der Langeweile s. Gustav Beckers, Georg Büchners »Leonce und Lena«. Ein Lustspiel der Langeweile. Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, hrsg. v. Hans Pyritz. Heft 5. Heidelberg 1961.

⁵⁾ Friedrich Schlegel, Lucinde. Ein Roman. S. 216, Zeile 24–26. In: Deutsche Literatur. Reihe Romantik. Band 4. (Im folgenden zitiert als: DL. R., Bd. 4.) Lebenskunst. Hrsg. v. Paul Kluckhohn. Leipzig 1931. S. 154–229.

als in die Zwiesichtigkeit der Zeit eingeweiht bekundende Liebesphilosoph, als er noch ein unreifer Jüngling und dilettierender Liebhaber der Liebe war, auch die »Leerheit« und den »Überdruß«⁶⁾ der Langeweile auf eine Weise bis zur Neige auskosten müssen, dass es ihm endlich im Gefolge seiner ihn heimsuchenden jugendlichen Schwermut-Anfälle selbst nicht mehr »der Mühe wert« schien, einen Entschluss zum Selbstmord zu fassen, obschon er, diesen auszuführen, durchaus fähig gewesen wäre⁷⁾. Denn in der Widersprüchlichkeit seiner »Zerrissenheit«, wie Kierkegaard in seiner Magisterarbeit »Über den Begriff der Ironie« des Julius fragwürdige Lebenslage kritisch beurteilt⁸⁾, wollte dieser nun einmal »nicht hoffen..., der Langeweile des Daseins und dem Ekel über das Schicksal auf diesem Wege zu entfliehn«⁹⁾. Überdies hatten für den dergestalt hoffnungslos zerquälten Jüngling nach dem Scheitern seiner ersten Experimente in der Liebe und in der Freundschaft auch selbst schon »die Gedanken und Bilder des Selbstmordes« »den Reiz der Neuheit ... verloren«, da sie »ihm schon in seiner frühesten jugendlichen Schwermut so geläufig gewesen« waren¹⁰⁾.

Mit der Langeweile demnach gründlich vertraut, zieht denn auch der Denker-Dichter Julius bei der Komposition seiner Schrift sein »unbezweifeltes« »Recht einer reizenden Verwirrung«¹¹⁾ der Form einer 'unerträglichen Einheit und Einerleiheit'¹²⁾ vor. Und schliesslich benutzt er das Moment der Langeweile innerhalb seiner liebesphilosophischen Erörterungen gar noch als unterscheidendes Bestimmungsmerkmal, um das Verhältnis der Geschlechter untereinander deutlicher zu charakterisieren. Als der dem Lovell-Typus engverwandte, reizbare Schwärmer endlich den Gegenstand seiner Liebe gefunden hat, teilt er in seiner »Allegorie von der Frechheit«, jetzt um die Liebe und um die Frauen eigentlicher wissend, das weibliche Geschlecht in zwei Klassen ein, wobei er dann die Frauen der zweiten Kategorie, die im Gegensatz zu den die Männlichkeit ehrenden Angehörigen seiner ersten Klasse ihre »weibliche Bestimmung verachten«, mit dem radikalen Verdammungsspruch verurteilt, ihnen seien »die Männer nicht Menschen, sondern bloss Männer, eine eigne Gattung, die fatal aber doch gegen die Langeweile unentbehrlich« sei¹³⁾. Und in seiner »Idylle über den Müssiggang« huldigt dieser zweideutige Priester der Liebe der einen reicheren Genuss gewährenden Passivität des Weibes, indem er ihr das Verhältnis der Männer gegenüberstellt, »bei denen der Übergang von übereilender Wut zur Langeweile schneller« sei »als der Übergang vom Guten zum Bösen«¹⁴⁾.

⁶⁾ s. ebenda, S. 188,4.

⁷⁾ Vgl. ebenda, S. 195/6.

⁸⁾ Søren Kierkegaard, Über den Begriff der Ironie. Deutsch von Hans Heinrich Schaeder. München und Berlin 1929. S. 246. (Søren Kierkegaards Samlede Værker udgivne af A. B. Drachmann, J. L. Heiberg og H. O. Lange. Anden Udgave. XIII. Bd., Kjøbenhavn 1930. S. 394.)

⁹⁾ DL.R., Bd. 4, S. 196, 2/3.

¹⁰⁾ s. ebenda, S. 195, 33-35.

¹¹⁾ S. 157, Zeilen 10/11 u. 18.

¹²⁾ S. 157, 15.

¹³⁾ s. S. 170, 30-171,7.

¹⁴⁾ s. S. 175, 26-29.

Diese Abhandlung über den Müssiggang preist aber nun ja überhaupt den segnenden Einfluss, den echte Passivität auf den Menschen auszuüben vermöge, und stellt sie dabei der Langeweile gegenüber, die das leere Getriebe der Arbeit dem ruhelos Arbeitenden notwendig einflösst. Ganz abwegig ist es da jedoch, dem Verfasser der kleinen, frechen »Idylle« zu unterstellen, dem man es ja immer wieder ans Zeug zu flicken liebte, dass er überhaupt ein überaus fauler Genüssling gewesen sein müsse¹⁵), er habe sich demgemäss zu den Formen eines italienischen und orientalischen¹⁶) Dolcefarniente allein schon um solchen süssen Nichtstuns selber willen bekannt. Denn einer genaueren Lektüre dieses Kapitels über »die Lebensluft der Unschuld und der Begeisterung«¹⁷) erschliesst sich in ihm ein besonderer Sinnzusammenhang, von dem indessen nun ausgesagt werden muss, dass er es eigentlich ist, der von allen Ingredienzien der »Lucinde«, die Büchner beeinflusst haben mögen, auf sein Lustspiel in einem durchaus wesenhaften Sinne eingewirkt haben wird¹⁸).

Julius erlebt nämlich den ersten Anreiz, jener »gottähnlichen Kunst der Faulheit«¹⁹) seinen kühnen Hymnus zu singen, den Leonce und Valerio ihm später dann auf ihre Weise so begeistert nachsingen, in genau derselben »unsterblichen Stunde«, als der Genius ihn ebenfalls beflügelt, sein 'hohes Evangelium der echten Lust und Liebe zu verkündigen'²⁰). Und das ist nun allerdings wahrlich die gesegnete Stunde eines überaus behaglichen und ausgedehnten Müssiggangs! Demzufolge gebührt denn also hier gerade dem sonst allgemein verpönten Nichtstun das grosse Verdienst, den Autor erregt und angeregt zu haben, sein »Gedicht der Wahrheit zu beginnen«²¹), da sich seiner ausführlichen Schilderung nach eben in der verführerischen Situation eines spielerischen Müssiggangs »der erste Keim zu dem wundersamen Gewächs von Willkür und Liebe (erzeugte)«²²), das die »Lucinde« darstellt. Damit »bildete und dichtete« aber Schlegel seine und seiner Geliebten 'ewige Substanzen' durchaus in einer müssiggängerischen »Grösse in Ruhe«: »ohne es deutlich zu wollen, oder (sich) unwürdig zu bemühen«²³). Wie er auch schon gleich zu Anfang seiner »Bekenntnisse eines Ungeschickten« anführt, ihren einleitenden Brief ebenfalls im Zustande eines mehr oder minderen Nichtstuns verfasst zu haben²⁴).

¹⁵) Vgl. Ernst Robert Curtius, Friedrich Schlegel und Frankreich. S. 78/9. In: Ernst Robert Curtius, Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern [1950]. S. 78-94.

¹⁶) Vgl. DL.R., Bd. 4, S. 175, 20-23 u. S. 174, 17.

¹⁷) Ebenda, S. 173, 19.

¹⁸) Dass Schlegels »Idylle über den Müssiggang« Büchner beeinflusst haben müsse, darin scheinen sich Renker (a. a. O., S. 23) sowohl wie Lipmann (a. a. O., S. 15 u. 18) und Majut (a. a. O., S. 285) einig zu sein; doch ist ihnen der im folgenden aufbereitete Gedankengang bei ihren vergleichenden Betrachtungen nicht in den Blick gekommen.

¹⁹) S. 173, 14/15.

²⁰) s. S. 173, 16-18.

²¹) S. 174, 12.

²²) S. 174, 12/13.

²³) Vgl. S. 174, 17-22.

²⁴) s. S. 156, 26-28.

Und damit ist denn auch der Beweis erbracht, dass sich bereits in Schlegels Romanwerk das von Büchner²⁵⁾ in dichterischer Gestaltung und gedanklicher Briefaussage verkündete Lob der schöpferischen Fruchtbarkeit des Müssiggangs ebenfalls ausgesprochen findet. Dass überdies Schlegel indes mit dieser seiner Lobpreisung des Nichtstuns nicht allein steht, sondern sich dabei auf eine bereits vorhandene Tradition berufen kann²⁶⁾, darauf deutet er ausdrücklich hin, wenn er betont, wie Dichter und Weise mit den Heiligen 'wetteiferten' »im Lobe der Einsamkeit, der Musse, und einer liberalen Sorglosigkeit und Untätigkeit«²⁷⁾. Somit bekundet sich der wesentliche Gedanke seiner Verherrlichung des Müssiggangs eben darin, dass er in ihm den fruchtbaren Nährboden für die schöpferische Willkür der phantasiebegabten denkerischen und dichterischen Einbildungskraft sieht: »Wie geschieht alles Denken und Dichten als dass man sich der Einwirkung irgendeines Genius ganz überlässt und hingibt? Und doch ist das Sprechen und Bilden nur Nebensache in allen Künsten und Wissenschaften, das Wesentliche ist das Denken und Dichten, und das ist nur durch Passivität möglich. Freilich ist es eine absichtliche, willkürliche, einseitige, aber doch Passivität«²⁸⁾.

In welcher Weise er jedoch solcher denkerisch-dichterisch produzierenden Passivität in jenem Augenblick oblag, als sich der erste Keimling seines 'phantastischen Romans'²⁹⁾ in seinem Geiste entfaltete, diesen spielerischen Vorgang müssiger Phantasie hält seine Darstellung dem Leser keineswegs vor. Und vergegenwärtigt man sich diese seine passive Situation bis in die von ihm eingehend geschilderten Einzelheiten hinein, so entdeckt man dabei eine Übereinstimmung zwischen Büchner und Schlegel, die bis in einzelne Wendungen ihrer jeweiligen Bildgebungen hinein reicht. Denn Leonce genießt die strömenden Vorstellungen seiner schöpferischen Phantasie, während er im süßen Nichtstun über den Augen seiner Rosetta »wie an wunderheimlichen tiefen Quellen« dahinträumt, wobei das Kosen ihrer Lippen ihn »wie Wellenrauschen« einschläfert³⁰⁾. Und Julius wird ähnlich, wenn auch sehr viel prosaischer und realistischer, ebenfalls vom Dahinströmen einer lockenden Wellenrhythmik umgaukelt, als ihn sein Müssiggang so romantisch-phantastisch inspiriert, denn er lagert dabei ermatteten Gemüts an einem gelassen vorüberfließenden Bach und sinnt den »fliehenden Wellen« nach³¹⁾. Sich solcherweise »dem Strome der Gedanken« allmählich ganz

²⁵⁾ Siehe Gustav Beckers, a. a. O., insbes. die Kapitel A. II. 3, 4 u. 10.

²⁶⁾ Kluckhohn weist auf Enkomien der Renaissance hin; s. Paul Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle a. S. 1922. S. 367, Anm. 3).

²⁷⁾ S. 174, 33–36.

²⁸⁾ S. 175, 15–20.

²⁹⁾ S. 172, 3/4.

³⁰⁾ Georg Büchners Sämtliche Werke und Briefe. (Auf Grund des handschriftlichen Nachlasses Georg Büchners hrsg. v. Fritz Bergemann.) Leipzig 1922. S. 116/7. Vgl. Gustav Beckers, a. a. O., S. 67–69.

³¹⁾ s. S. 173, 22–26. Und vgl. dazu das Strombild auf S. 156, 18–21: »... so windet sich der ruhige, breite silberhelle Strom in grossen Schwüngen und Bogen, bis er und die Phantasie des Liebenden, die sich gleich dem Schwane auf ihm wiegte, in die Ferne hinziehen und sich in das Unermessliche langsam verlieren«.

überlassend, hört er dann auch bald »willig alle die bunten Märchen an, mit denen Begierde und Einbildung, unwiderstehliche Sirenen in (seiner) eignen Brust, (seine) Sinne bezauberten«³²⁾. Dergestalt hat ihm also die »zarte Musik der Phantasie« »die Lücken« seiner unendlichen romantischen »Sehnsucht« auf eine sehr ähnliche Weise ausgefüllt³³⁾, wie Leonce die Musik seiner Traumphantasie die öden Leeren seiner Langeweile ausfüllen musste. Jenen schöpferischen Akt, wie ihn Schlegel darstellt, dass sich seines Helden müssiggängerisches Hinhorchen auf die träumerischen Melodien seiner Phantasiekräfte ganz wie von selbst zu einem künstlerischen Bild- und Gedankengewebe verdichtet habe, darf man in der Tat von Büchners dichterischen Aussagen her genau so sehen.

Bevor Julius sich freilich solchen verlockenden Impulsen seiner müssiggehenden Phantasie ausschliesslich hingeben darf, um sich »immer tiefer in die innere Perspektive (seines) Geistes zu verlieren«, vermag es der vernunftbegabte, praktische Sinnierer jedoch nicht zu unterlassen, vorher noch schnell dem Erzfeind aller Romantik, der Aufklärung, seinen ironischen Tribut zu zollen, indem er es sich deutlich vor Augen hält, wie sehr doch eigentlich seine »Spekulation unaufhörlich nur um das allgemeine Gute besorgt« sei, gerade auch im gegebenen Falle, wenn sie so »ernstlich über die Möglichkeit einer dauernden Umarmung« nachdenke³⁴⁾. Wie denn auch Schlegels Apotheose des bildenden Spiels träumerischer Mussezeit darauf ausgerichtet ist, den engen Nützlichkeitsstandpunkt zweckgebundener Aufklärungstendenzen zu bekämpfen³⁵⁾. Auf diesen polemischen Sinn seiner Huldigung des absichtslosen Phantasiespiels deutet schliesslich dann auch noch einmal der zweite Absatz der die »Lucinde« beschliessenden »Tändeleien der Phantasie« hin, welcher lautet: »Absichten haben, nach Absichten handeln, und Absichten mit Absichten zu neuer Absicht künstlich verweben; diese Unart ist so tief in die närrische Natur des gottähnlichen Menschen eingewurzelt, dass er sich's nun ordentlich vorsezen und zur Absicht machen muss, wenn er sich einmal ohne alle Absicht auf dem innern Strom ewig fliessender Bilder und Gefühle frei bewegen will«³⁶⁾. Dieser Ansicht gemäss erreicht somit der Verstand eigentlich erst seinen rechten Höhepunkt, wenn er aus eigener Verständigkeit endlich ganz schweigt, um »die Seele der Phantasie wiederzugeben und die süssen Tändeleien der jungen Mutter mit ihrem Schosskinde nicht zu stören«³⁷⁾. Doch sieht Schlegel sich gezwungen, dieser idealen Forderung gegenüber allerdings im nächstfolgenden Satz schon wieder einzuräumen, dass aber leider »der Verstand nach dem goldnen Zeitalter seiner Unschuld nur sehr selten« zu solcher Haltung eines verzichtenden Schweigens bereit sei, weil er diktatorisch »die Seele allein besitzen« wolle³⁸⁾. Auch in Tiecks »William Lovell« bereits

³²⁾ s. S. 174, 4–6.

³³⁾ s. S. 174, 8/9.

³⁴⁾ s. S. 173, 26–32.

³⁵⁾ Vgl. Paul Kluckhohn, a.a.O., S. 395.

³⁶⁾ S. 228, 8–13.

³⁷⁾ s. S. 228, 14–16.

³⁸⁾ s. S. 228, 17/8.

hatte sich der Verstand eine solche »Oberherrschaft« über alle seelischen Regungen anzumassen gesucht³⁹⁾. Wie denn überhaupt dieses Spannungsverhältnis zwischen den rationalen und seelischen Kräften im Geiste des Schlegelschen Julius auf die ähnliche widerspruchsvolle Aufspaltung der geistigen Totalität in der Tieckschen Lovell-Natur zurückweist, nur dass dieser Antagonismus sich bei Schlegel unter einem umgekehrten Vorzeichen vollzieht. Werden nämlich bei Tieck die Intentionen des Verstandes seelisch zersetzt, so werden umgekehrt bei Schlegel die seelischen Gefühle rational gebrochen.

Wenn daher Schlegels »Tändeleien der Phantasie« bedauern, dass der Verstand seine Zweckgebundenheit doch immer wieder den 'heiligen Kinderspielen' der seelischen Phantasie unterschiebe⁴⁰⁾, so charakterisiert solche etwas gewalttätige Vormachtstellung des Verstandes durchaus treffend die geistige Veranlagung des rational begabten Intellektuellen Schlegel selber, dem es nämlich wesenhaft verwehrt war, sich dem Bilderstrom seiner Phantasie wirklich rein hingeben zu können und sich dabei seiner gar als einer bildgestaltenden Kraft zu bedienen. So tadelt Julius mit seinem Vorwurf, dass der aufklärerische Verstand stets hinterhältig darauf abziele, »durch seine nachahmende Kunst der arglosen Phantasie ihr eigenstes Wesen [zu] rauben«, indem er seinen »hohlen kalten Täuschungen einen Anstrich von Farbe und eine flüchtige Hitze zu geben« wisse⁴¹⁾, unbeabsichtigt im Grunde auch sein Romanwerk selber, dessen zwiespältiges, unausgegorenes Gemisch von Reflexion und gewollter Phantasie ja gerade seine Leser immer wieder abgestossen hat. So dass sich bereits Schleiermachers »Vertraute Briefe« über seines Freundes Dichtung gedrungen fühlten, sich jenes in einzelnen ihrer Partien so auffallende »Absondern und Zerlegen, welches im Gemüth vorgegangen ist,« verbitten zu müssen⁴²⁾. Allen ihren guten Absichten zum Trotz vermag Schlegels Seele eben doch nicht eigentlich im Medium der Phantasie »mit den schönen Bildern der schönen Welt« zu »spielen«⁴³⁾; vielmehr experimentiert seine Reflexion mit ihnen. Denn die 'junge Mutter'⁴⁴⁾ Seele lässt sich bei diesem Romantiker nun einmal durchaus nicht 'willig' »ihre Stirn umflechten von den Kränzen, die das Kind« Phantasie ihr »aus den Blüten des Lebens« windet⁴⁵⁾, da Schlegel einfach nie wirklich ein Kind solcher Artung zu sein vermag, weil schliesslich »die Arglist des Altklugen«⁴⁶⁾, des Verstandes, ihn doch immer wieder bei seinen geliebten phantastischen Spielen stört. Es offenbart sich darin

³⁹⁾ Ludwig Tieck's Schriften. Sechster Band. William Lovell. Erster Theil. Berlin 1828. S. 111/2. Vgl. oben S. 11.

⁴⁰⁾ s. S. 228, 18–21.

⁴¹⁾ s. S. 228, 21–24.

⁴²⁾ Siehe »Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde.« (Textrevision und Nachwort von Jonas Fränkel.) Jena und Leipzig 1907. S. 44/5.

⁴³⁾ Vgl. S. 228, 25–27.

⁴⁴⁾ s. S. 228, 15/6.

⁴⁵⁾ Vgl. S. 228, 27/8.

⁴⁶⁾ S. 228, 25.

eine Tragik seiner künstlerischen Bestrebungen überhaupt, dass sich solcherweise die bildschaffenden Impulse seiner Phantasie als nicht stark genug erweisen, sich ihre gewünschten Vorstellungen gegenüber der sie überrumpelnden Macht einer leidenschaftlichen Vernunft dichterisch gestalthaft zu realisieren. Dementsprechend ist es auch das ständige Problem Schlegels geblieben, den ihn bestimmenden Dualismus zwischen seiner reflektierenden Ratio und seinem poetischen Bildnerwillen zu einer künstlerischen Ganzheit zu vereinigen, worauf schon die Programmatik seiner eigenen Kunstformen wie die des witzig-ironischen Fragments, der hieroglyphischen Mythologie oder der arabesken Allegorie deutlich genug hinweisen⁴⁷⁾, die offensichtlich poetisierende Phantasie und 'anatomierende'⁴⁸⁾ Bewusstheit zu einer synthetischen Geistgestalt zu verbinden trachten.

So versucht denn Schlegel auch seine »Idylle über den Müssiggang« mit der Vision einer 'allegorischen Komödie'⁴⁹⁾ bildhaft-phantastisch abzurunden. Und diese »Persiflage der leeren Geschäftigkeit«, wie Schleiermacher sie in seiner Rezension des »Lucinden«-Romans zutreffend kennzeichnet⁵⁰⁾, verhöhnt nun die gewöhnliche, blindversessene Arbeitsseligkeit der üblichen Menschen, die kein Ich besitzen⁵¹⁾, in einer ähnlich grotesken (übrigens an Tiecks Komödien geschulden) Manier, wie es Büchner in seinem Lustspiel, wenn auch in einer sehr viel geschliffeneren und hintergründigeren Diktion, dann gleichfalls so getan hat⁵²⁾. Denn wie für Büchner und ebenso für Kierkegaards Ästhetiker, die zweifellos von den Schlegelschen Thesen beide werden belehrt worden sein, erzeugt nämlich auch für Julius nicht der Müssiggang die Plagen der Langeweile, sondern es erzeugt sie ihm gerade jene unselige Arbeitswut, welche er indes als das sturm und drangmässige »unbedingte Streben und Fortschreiten ohne Stillstand und Mittelpunkt« bezeichnet⁵³⁾: »Nichts ist es, dieses leere unruhige Treiben, als eine nordische Unart und wirkt auch nichts als Langeweile, fremde und eigne«⁵⁴⁾. Als allegorische Verkörperung dieser langweiligen, mechanistischen Betriebsamkeit stellt der Frühromantiker so das Sturm und Drang-Ideal Prometheus auf die Bühne seiner Komödie, den er allerdings als den »Erfinder der Erziehung und Aufklärung«⁵⁵⁾ begreift, und lässt diesen »an einer langen Kette gefesselt«, »mit der grössten Hast und Anstrengung« arbeitend, bienenfleissig und pausenlos seine Menschen verfertigen, während »einige ungeheure Gesellen«, »die Dämonen der

⁴⁷⁾ Zu dieser Problematik der geistbewussten Formen bei Schlegel, die über die blosse Phantasiebildung hinausstreben, vgl. Paul Böckmann, Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck. Ein Beitrag zur Entwicklung der Formensprache der deutschen Romantik. Insbes. S. 67 u. 74-79. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main 1934/5. Hrsg. v. Ernst Beutler. S. 56-176.

⁴⁸⁾ Vgl. Vertraute Briefe, a.a.O., S. 45.

⁴⁹⁾ S. 177,18.

⁵⁰⁾ s. Vertraute Briefe, a.a.O., S. 159.

⁵¹⁾ Vgl. S. 176, 28-35.

⁵²⁾ s. Gustav Beckers, a.a.O., insbes. die Kapitel A. II. 2 u. 3.

⁵³⁾ s. S. 175, 1-3.

⁵⁴⁾ S. 175, 4-6.

⁵⁵⁾ S. 177, 8/9.

Arbeitssucht«, wie sie Majut interpretiert⁵⁶), ihn bei seinem Frondienst unaufhörlich mit Geisseln antreiben⁵⁷). Eine Deutung der Vorgänge gibt ein »Sataniskus«⁵⁸), indem er hohnvoll erklärt, dieser Prometheus, »weil er die Menschen zur Arbeit verführt« hat, dass sie daher »nie ruhig sein« könnten und sich immer so 'trieben', müsse deshalb »nun auch arbeiten, er mag wollen oder nicht. Er wird noch Langeweile genug haben, und nie von seinen Fesseln frei werden«⁵⁹).

Als vergötterter Widerpart dieses langweilenden Arbeitervaters wird Julius in seiner Vision dann der antike Tatheros Herkules als überzeitliches Denkmal eines wahrhaften Müssiggangs in der Pose einer 'stummen Figur' vorgeführt, mit der griechischen Göttin der Jugend auf dem Schoss⁶⁰). Freilich habe auch er »gearbeitet und viel grimmige Untiere erwürgt«, kommentiert die sataniskische Chorfigur diese paradoxe Erscheinung, »aber das Ziel seiner Laufbahn« sei »doch immer ein edler Müssiggang« gewesen, und darum sei er im Gegensatz zu dem auf ewig verdamnten Prometheus gerechterweise auch »in den Olymp gekommen«⁶¹). Und wenn nun diese bemerkenswerte Kunde, dass die antiken Götter auf ihrem Olymp ein solches überaus göttliches Leben des seligen Müssiggangs leben, auch von Büchner und Kierkegaard in ihren Werken verbreitet worden ist, so werden sie dabei wohl auch auf das Wissen des romantisierenden Griechenjüngers Schlegel zurückgegriffen haben. Denn nach Julius-Schlegel sind die Götter in der Tat deshalb Götter, »weil sie mit Bewusstsein und Absicht nichts tun, weil sie das verstehen und Meister darin sind«⁶²). Kierkegaard-A jedenfalls scheint mit seiner Erkenntnis: »Glücklich die olympischen Götter, die selig im seligen Müssiggang lebten: sie langweilten sich nicht!« dieser These durchaus beizustimmen; preist er doch auch begeistert den Müssiggang als »das wahre göttliche Leben«⁶³), darin seinem romantischen Vorgänger ganz naheifernd, der dieses 'heilige Kleinod' als das 'einzige Fragment von Gottähnlichkeit' bezeichnet, »das uns noch aus dem Paradiese blieb«⁶⁴). Und Büchners Valerio weiss ja in seiner 'ungemeinen Fertigkeit im Nichtstun', in seiner 'grossen Beschäftigung, müssig zu gehen' dieses Fragment so virtuos zu handhaben, dass Leonce ihn, darob komisch erstaunt, fragen muss, ob er denn tatsächlich einer von jenen Göttlichen sei, mühelos auf dem Wege, den seligen Göttern gleich den Olympus zu betreten⁶⁵).

⁵⁶) Studien um Büchner, a.a.O., S. 283.

⁵⁷) Vgl. S. 176, 8–12.

⁵⁸) S. 176, 36.

⁵⁹) Vgl. S. 177, 9–16.

⁶⁰) s. S. 176, 13–15.

⁶¹) s. S. 177, 6–8.

⁶²) s. S. 174, 31–33.

⁶³) Sören Kierkegaard, Gesammelte Werke. Band 1. Entweder/Oder. Erster Teil. (Übersetzt von Wolfgang Pfeiderer u. Christoph Schrempf.) Jena 1922. S. 258. (Sören Kierkegaards Samlede Værker, a.a.O., I. Bd. Kjøbenhavn 1920. S. 301/2.) Vgl. Gustav Beckers, a.a.O., S. 34.

⁶⁴) s. S. 173, 20/1.

⁶⁵) s. Georg Büchners Sämtliche Werke, a.a.O., S. 113/4.

Aber weiterhin stimmt auch des Ästhetikers Kierkegaard Ansicht, dass es den sich langweilenden adligen Menschen auszeichne, ein Müssiggänger zu sein⁶³), ganz mit jener Proklamation Schlegels überein, die »das Recht des Müssiggangs was Vornehme und Gemeine unterscheidet« als »das eigentliche Prinzip des Adels« deklariert⁶⁶). Zudem hat bereits der Doktorand Kierkegaard diese »Lucinden«-Stelle in seiner Dissertation vollständig zitiert⁶⁷). Und ist er nicht mit der Niederschrift seines Essays über »Die Wechsel-Wirtschaft. Ein Versuch in der sozialen Klugheitslehre«⁶⁸) wenigstens ansatzweise jener Aufforderung des Julius nachgekommen, welche besagt, dass man »das Studium des Müssiggangs nicht so sträflich vernachlässigen«, sondern es vielmehr »zur Kunst und Wissenschaft, ja zur Religion bilden« solle⁶⁹)? Ferner mag er bei seiner Glücklichspreisung einer müssiggängerischen »Schönheit, die weder näht noch spinnt, weder pinselt noch liest noch musiziert«⁷⁰), durchaus an Schlegels Lisette gedacht haben, die »die Hände müssig im Schoss« tagelang türkischer Art gemäss auf ihren orientalischen Teppichen herumzuhocken pflegte⁷¹). In seiner Magisterarbeit rügt er es jedenfalls, wie sehr in der poetischen Behandlung, die Schlegel dieser Lehrmeisterin der Liebe angedeihen lasse, besonders eben jene »vornehme Faulheit« hervorsteche, »die überhaupt nichts mag, nicht arbeiten mag, sondern alle weibliche Beschäftigung verachtet, nicht ihren Geist beschäftigen, sondern ihn nur beschäftigen lassen mag, die alle Kraft der Seele in weichlichem Genuss auflöst und ermattet und das Bewusstsein selber in einer widerlichen Dämmerung verdunsten lässt«⁷²).

Derselbe Kierkegaard nämlich, der seinen Ästhetiker in die Fusstapfen Schlegels treten lässt, hat in seiner der Sammlung von A.'s Papieren vorausgehenden Dissertation die »Lucinde« einer heftigen Kritik unterworfen⁷³), welche natürlich auch die Schlegelsche Apologie des Müssiggangs mit in ihr absprechendes Urteil einbezieht. Und seine religiös-moralische Strenge nimmt dabei gerade den einfältigen Müssiggang der Lisette zum Ausgangspunkt seines Angriffs, der das in dem Roman erhobene Postulat eines müssiggängerischen poetischen Lebens rigoros als eine verdammenswürdige Tendenz schlechthin verurteilt, da es seiner Meinung nach endlich darauf abziele, wie Lisette »in einer ästhetischen Betäubung« überhaupt zu versinken⁷⁴). Weiterhin aber wirft er dem Schlegelschen Buch noch vor, schliesslich »das ganze Leben in Phantasieanschauung aufgehen«

⁶⁶) s. S. 175, 23–25.

⁶⁷) s. Über den Begriff der Ironie, a.a.O., S. 248, Anm. 1). (Samlede Værker XIII, 396.)

⁶⁸) Sören Kierkegaard, Gesammelte Werke. Band 1, a.a.O., S. 253–268. (Samlede Værker I, 293–314.)

⁶⁹) s. S. 175, 30–32.

⁷⁰) Gesammelte Werke. Band 1, a.a.O., S. 258. (Samlede Værker I, 302.)

⁷¹) s. S. 190, 21/2.

⁷²) Über den Begriff der Ironie, a.a.O., S. 247. (Samlede Værker XIII, 395.)

⁷³) Über das Verhältnis Kierkegaards zur »Lucinde« berichtet ausführlicher Walther Rehm, Kierkegaard und der Verführer. München 1949. Insbes. S. 43–48, 177/8, 213/4. Auf die hier in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückten Gesichtspunkte wird dort nicht eingegangen.

⁷⁴) s. Über den Begriff der Ironie, a.a.O., S. 248/9. (Samlede Værker XIII, 396/7.)

lassen zu wollen. Das sei nämlich im Grunde seine eigentliche, immer wiederholte Absicht, dessen Befolgung die Seele so 'ermatte' und 'betäube', dass sie »aller moralischen Spannkraft (beraubt)« werde und sich dabei schliesslich »das Leben zu einem Traum« verflüchtige⁷⁵⁾. Ganz abgesehen davon, dass des Philosophen Untersuchungen allerdings nicht erkannt haben, wie sehr ausserhalb aller ihrer Möglichkeiten es für Geister wie Schlegel und seinen Julius überhaupt liegt, gar »auf allen Verstand« verzichten zu können und somit »die Phantasie allein herrschen« zu lassen⁷⁶⁾, obgleich er den Verfasser des Werks immerhin als »eine in Reflexion verstrickte Persönlichkeit«⁷⁷⁾ durchschaut, übersieht seine Kritik aber völlig jenen einen der zentralen Gedanken der »Lucinde«, welcher begeistert zum Ausdruck bringt, wie sehr der der göttlichen Schöpferkraft des Künstlermenschen vertrauende Programmatiker der Frühromantik sich gerade auch aus der Hingabe des schaffenden Geistes an Müsiggang und träumende Phantasie schöpferisch ausgreifende, gestaltbildende Impulse erhofft.

Während es demnach Friedrich Schlegel wesenhaft darum geht, »mit Gelassenheit und Sanftmut, in der heiligen Stille der echten Passivität ... sich an sein ganzes Ich [zu] erinnern, und die Welt und das Leben«⁷⁸⁾ von seelischen Innenräumen her anzuschauen, die ihm produktive Urräume des Menschseins bedeuten, unterstellt ihm Kierkegaard jedoch, das Ziel des zweiten Teils seiner Dissertation verfolgend, welches die wirklichkeitsferne Willkür der selbstgefälligen romantischen Ironie blosszustellen sucht, dass solches poetische Leben, wie es der Romantiker verkündigt, gerade umgekehrt »das tiefere Ich in einen somnambulen Zustand« versenke⁷⁹⁾. Aber dem tatsächlichen Sachverhalt nach würde der solcherweise Angegriffene seinem Kritiker, der ihn mit seiner folgenden These eigentlich zurechtweisen will, durchaus darin beigepflichtet haben, dass »poetisch leben« eben nicht heissen könne, »sich selber dunkel zu bleiben, sich selber in einer widerlichen Schwüle auszuschwitzen, sondern ... sich selber klar und durchsichtig zu werden, nicht in endlicher und egoistischer Zufriedenheit, sondern in seiner absoluten und ewigen Gültigkeit«⁸⁰⁾. Ruft sich doch schon der junge Friedrich in seinen Briefen an den Bruder August Wilhelm, wie es Paul Böckmann aufgewiesen hat⁸¹⁾, immer wieder zu einem klaren, wahren »existentiellen« »Selbst-Sein« auf, das freilich auch für ihn als Romantiker letztlich nur ein unendliches, religiöses sein kann. Solche Ideen jedoch in der »Lucinde« wirklich aufzuspüren, davor musste sich Kierkegaard allerdings verschliessen, da ihm ja ein derartiges Streben nach einer »Seligkeit, in der das Subjekt nicht träumt, sondern in unendlicher Klarheit sich selber besitzt und sich selber absolut durch-

⁷⁵⁾ s. ebenda, S. 245, Anm. 1). (Samlede Værker XIII, 393.)

⁷⁶⁾ s. ebenda, S. 245. (Samlede Værker XIII, 392/3.)

⁷⁷⁾ Ebenda, S. 246. (Samlede Værker XIII, 393.)

⁷⁸⁾ DL.R., Bd. 4, S. 175, 13-15.

⁷⁹⁾ s. Über den Begriff der Ironie, a.a.O., S. 249. (Samlede Værker XIII, 397.)

⁸⁰⁾ Ebenda, S. 250/1. (Samlede Værker XIII, 399.)

⁸¹⁾ s. Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck, a.a.O., insbes. S. 60-66.

sichtig ist«, nur »erst für das religiöse Individuum möglich« ist⁸²); d.h. aber nun für »eine christliche Anschauung, die alles unter die Sünde stellt«⁸³).

Vor dem Ernst dieser religiösen Position verdächtigen sich für Kierkegaard denn auch alle ästhetischen Verhaltensweisen von vornherein als verlorene Daseinsformen, die der Verzweiflung ausgeliefert sind, da sie seiner Ansicht nach notwendig dem Dunst einer leeren Betäubung oder dem Abgrund einer traumseligen Unwirklichkeit anheimfallen. Demgemäss musste ihm so schon von solcher grundsätzlichen antiästhetischen Einstellung her zwangsläufig jede echte Einsicht in die schöpferische Komponente der poetisch-ästhetischen Lebensauffassung, wie sie in der »Lucinde« vertreten wird, versperrt bleiben. Im völligen Gegensatz zu Büchner, der das müssiggängerische Spiel der sich selber überlassenen Phantasie seines schöpferischen Wertes wegen ebenso enthusiastisch preist, wie es bereits Schlegels »Idylle über den Müssiggang« vor ihm getan hat. Während dabei Büchner aber auch wirklich mit dem Bilderstrom seiner produzierenden Einbildungskraft schöpferisch zu spielen weiss, haben sich dagegen der bohrenden Intellekt-Phantasie des Schöpfers der »Lucinde« meist jedoch nur rationale Eingebungen erschlossen, da es seinen dichterischen Neigungen im Grunde an jeder echten erfindenden Gestaltungskraft gebricht. Zudem ist dem späteren Dichter sein schöpferisches Spiel geradezu zu einem Heilmittel geworden, welches ihn seinen schwermütigen Erlebnissen zu entreissen vermochte, so dass jenes phantasierende Kinderspiel des Müssiggangs in der Welt seines dichterischen Daseins auf diese Weise letztlich die tiefere Bedeutung einer lebensrettenden Funktion hat erhalten können⁸⁴). Aber darin bekundet sich nun auch das entscheidend Neue in der ästhetischen Lebenssituation Büchners und seiner Gestalten, was weit über die Ästhetikerhaltung des Romantikers Schlegel, der die »Lucinde« dichtete, hinausweist in die Not seiner neuen Zeit, dass nämlich eben dieser Müssiggang der schöpferischen Phantasie, der im Schlegelschen Romanfragment ja im eigentlichen dazu dienen soll, die Idee eines »unendlichen« und »universalen« Liebesspiels zu konstatieren, bei ihm gleichsam zu einer Lebensretterin geworden ist in seiner Welt der totalen Abgründigkeit, vor der auch die Liebe nicht mehr entfliehen kann.

⁸²) s. Über den Begriff der Ironie, a.a.O., S. 250. (Samlede Værker XIII, 398.)

⁸³) Ebenda, S. 242. (Samlede Værker XIII, 388/9.)

⁸⁴) Vgl. Gustav Beckers, a.a.O., insbes. S. 38/9 u. 70/1.

Brentanos Schwermut der Kulmination

Bereits in Brentanos Lustspiel »Ponce de Leon« ist das Moment der Melancholie in einer auffallend eigentümlichen und prägnanten Weise mit dem Wesen des Helden Ponce verknüpft, dass es zur Erforschung seiner Eigenart und Symptomatik herausfordert. Indes erweist sich Ponces Schwermut letztlich als eine sekundäre Folge seines bisher glücklosen Liebesbegehrens. Seine Melancholie, die ihn einerseits verwirrt und andererseits adelt, verrät sein jugendliches Unbefriedigtsein darüber, dass noch keine echte Liebe sein »schlummerndes, launiges« Kindsein zum ganzen Menschen erweckt habe¹⁾. Durch Liebe zu einem wirklichen Menschen erschaffen zu werden²⁾: Ponces ganzes Leben ist ein Warten hierauf³⁾. Aber von gleicher Erwartung ist schliesslich auch der Jüngling Brentano erfüllt, als er sein Lustspiel niederschreibt. Offensichtlich gründen die schwermütigen dichterischen Entfaltungen auch bereits des werdenden Hochromantikers in den Spannungen seiner eigenen Persönlichkeit. An Savigny, dem er schon von Altenburg aus gesteht, dass er nur in dem einzigen Element der Liebe sich frei zu bewegen wisse, in allen anderen Atmosphären aber sich ungeschickt wie ein Fisch auf dem Lande benähme⁴⁾, schreibt er im Mai der Göttinger Ponce-Zeit: »Sie haben ein Gegengewicht und ein bestimmtes Bedürfnis, meines ist nur Liebe – und ich fühle, dass diese mir aus dem Herzen mit der Wurzel gerissen ist«⁵⁾. In der Mitte dieses Ponce-Sommers ruft er dann seinem Freunde zu: »Wenn ich nur einen Menschen hier hätte, den ich liebte, ... damit ich nur manchmal eine Freude hätte«⁶⁾. Und etwa vierzehn Tage später bricht sein Liebesbegehren in einem Briefe an die Schwester Gunda in das hemmungslose Bekenntnis aus: »Seit die Mereau von mir gefallen ist, fürchte ich immer, dass die Welt von mir fällt, doch die Zukunft wird es weisen. Eure Liebe hält mich am Leben oder ist mein Leben, ... ach Liebe – Liebe fehlt mir, nicht Deine, nicht Bettinens, eine tüchtige lebendige, die Liebe des Weibes«⁷⁾.

Mit der Ungeduld ähnlichen Erwartens hat sich denn auch das süsse, quellende

¹⁾ Vgl. Clemens Brentano, Ponce de Leon. Ein Lustspiel. In: Deutsche Literatur. Reihe Romantik. (Fortan zitiert als: DL.R.) Band 23. Lustspiele. Hrsg. v. Paul Kluckhohn. Leipzig 1938. S. 52, 27–30.

²⁾ s. ebenda, S. 114, 6–8; u. vgl. Porporinos Bitte, S. 70, 15.

³⁾ s. ebenda, S. 66, 10.

⁴⁾ Das unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe von Clemens Brentano. Hrsg. v. Wilhelm Schellberg und Friedrich Fuchs. Jena (1939). S. 145.

⁵⁾ Das unsterbliche Leben, a. a. O., S. 181.

⁶⁾ Ebenda, S. 213.

⁷⁾ Ebenda, S. 222.

Gift der Wehmut in Ponces Herz geschlichen. Der allwissende Sarmiento weiss auch um dieses Verhältnis zwischen Liebe und Schwermut in der Seele seines künftigen Schwiegersohnes: »Sieh, Ponce gefällt mir, wenn eine herrschende Königin in sein anarchisches Gemüt käme, könnte er viel werden. Er ist der beste von allen; er ist doch melancholisch«⁸⁾. Und wenn Valeria bekennt, dass sie Ponce nicht seiner Melancholie zu entreissen vermöge: »... ich konnte ihm den träumerischen Zug nicht nehmen, und mir hat er ihn gegeben«⁹⁾, so gesteht sie damit ein, dass ihre Liebe nicht die Zaubermacht begabt, sein Liebesverlangen zu stillen und somit seinen eigentlichen Schmerz zu heilen. Dass jedoch ebenfalls ihr Gemüt diese Traurigkeit tränkt, die hoffnungsloser Liebe entspringt, hat ihr Vater sehr wohl erkannt: »– sieh, meine Tochter ist verliebt – und da ist sie traurig«¹⁰⁾. Sie selber besingt ihm ja ihren Liebesschmerz in den schwermütigen Versen:

»O süsster Liebesschmerz!
Du tötest wie Sirene mit Gesang,
Erquickst und brichst mein Herz –
Und machst mit süsster Lust mir angst und bang'«¹¹⁾.

Hellsichtig in der Ahnungskraft ihrer keimenden Liebe merken die beiden Töchter Sarmientos es dem verkleideten Pilger Ponce auch sofort an, dass ihn sehr wahrscheinlich »eine unglückliche Liebe« auf die Reise geschickt habe¹²⁾. Isidora lässt ihr »Mitleid«¹³⁾ Ponces Melancholie aus kranker Liebe erkennen, die ihm so schön ansteht¹⁴⁾, wenn sie sinnt, er müsse in seiner Liebe »sehr unglücklich« sein, da er »so gerührt in seinem Wesen«¹⁵⁾ aussähe: »... es blickt eine tiefe Melancholie aus ihm«¹⁶⁾. Dass sie selber die unglücklich geliebte Urheberin dieser Melancholie sein könne, wagt sie nicht zu glauben, so sehr sie es sich insgeheim auch erhofft, und obgleich ihr Ponce seine melancholische Liebe so hinreissend gesteht; welches Geständnis sie aber infolge der Intrige Valerias, er verwechsle sie mit einer anderen, nicht zu verstehen vermag. »O alles, alles habt Ihr hingenommen, das ganze Leben habt Ihr gefangen – reizende Sennora –«, beichtet er ihr nämlich, »und ich allein, ich stehe bodenlos, und himmellos – und steig' und sinke – bloss ein trauriger Gedanke«¹⁷⁾. Aus melancholischer Liebesnot wird also Ponce bodenlos und heillos hin und her gerissen, allein sein liebendes Herz verursacht seine schwermütige Verstimmung und Zerrissenheit. Er befindet sich in dieser Hinsicht durchaus in keiner anderen Lage als Porporino, der als

⁸⁾ DL.R., Bd. 23, S. 61, 18–20.

⁹⁾ Ebenda, S. 56, 26/7.

¹⁰⁾ S. 92, 5.

¹¹⁾ S. 60, 20–24.

¹²⁾ s. S. 111, 11/2; vgl. auch S. 133, 2/3.

¹³⁾ S. 111, 15.

¹⁴⁾ s. S. 117, 4/5.

¹⁵⁾ S. 111, 24/5.

¹⁶⁾ S. 111, 33/4.

¹⁷⁾ S. 115, 1–3.

verkleideter Arzt sich selber die Diagnose stellt: »... ich habe das Herz in der Seite zerrissen und bin verstimmt«¹⁸⁾. Und diese Diagnose kennzeichnet eben auch treffend die Stimmung des Dichters Brentano selber, als er sich anschickt, jene unglücklichen Liebhaber seines Lustspiels auf dem Papier Gestalt werden zu lassen; schreibt er doch Mitte Juni 1801 offenherzig an seine Schwester Gunda, sich dabei schliesslich ganz und gar in der Geographie verwirrend: »... und wenn ich recht auf den Grund gehe, so bin ich allein unglücklich, weil ich kein Liebchen habe, mit dem ich Abends recht traulich und ungestört ein paar Stunden schmalzen kann um den Tag zu versiegeln. Du glaubst nicht, was ein Treiben in mir ist nach Liebe, und kein' Seele um mich, so etwas zu nehmen! Wenn ich nur irgend einer hübschen Aufwärterin in die Augen sehe, so werde ich in dem Momente noch einmal so gross und mein einziges Bestreben soll sein, mir bald ein leidliches Liebchen zuzulegen um, freilich nicht wie Göthe in Rom, den Hexameter auf dem Marmor ihrer Glieder zu zählen, ach aber hier ist lauter Sandstein oder Pflasterstein und meine Finger sind so zart! Es gibt kein Weib in der Welt zur Liebe als die Mereau und von ihrem Busen sieht man weiter als vom Kaukasus über das glückliche Arabien«¹⁹⁾.

In dem vitalen Daseinsraum des »Ponce de Leon« die Liebe das Leben beherrscht, es beseligt und wehmütig durchtränkt. Und aus der Liebesnot des Jünglings Brentano selber ist das Spiel hervorgewachsen, nicht abstrakt aus der Konsequenz einer romantischen Melancholie an sich; die ihn verwirrende Liebesnot, in die der leichtentflammbare Dichter durch seine Begegnung mit Minna Reichenbach und Sophie Mereau gestürzt wurde, hat erst den Zauber seiner melancholischen Stimmung in das Lustspiel hineingetragen. Dieses seinsmässige Verhältnis in seinem geistigen und künstlerischen Lebensgefüge muss ausdrücklich festgestellt werden gegenüber der Böckmannschen Interpretation des Werks²⁰⁾, die es aus einer romantischen Melancholie als solcher geschaffen sein lässt. Böckmann konstruiert so, das Ziel seiner Formanalyse verfolgend, als für die Formstruktur dieses Werks bezeichnend, eine »grundlegende Polarität von Melancholie und Lustspiel«²¹⁾: »... das Lustspiel tut nichts anderes als die romantische Melancholie in die freie Heiterkeit des Spiels zu überführen«²²⁾. Da hier jedoch nicht der Raum zu einer eingehenderen Auseinandersetzung mit dieser These gegeben ist, sei ihr gegenüber nur die Frage aufgeworfen, ob denn überhaupt solch ein Drama, wie es im »Ponce de Leon« vorliegt, das sich spielend einem geradezu tollen Intrigenspiel verschrieben hat und das sich auch mehr an die *Commedia dell'arte* als eigentlich an Shakespeare anlehnt, auf die Herausar-

¹⁸⁾ S. 98, 11/2.

¹⁹⁾ Das unsterbliche Leben, a. a. O., S. 194/5.

²⁰⁾ Paul Böckmann, Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck. Ein Beitrag zur Entwicklung der Formensprache der deutschen Romantik. S. 154-163. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main 1934/5. S. 56-176.

²¹⁾ Ebenda, S. 162/3; s. ebenfalls S. 161.

²²⁾ Ebenda, S. 159.

beitung einer Polarität im Sinne einer klassisch-traditionellen Dramentechnik ausgerichtet ist. (Die Beurteilung des romantischen dramatischen Schaffens leidet jedenfalls immer noch darunter, dass ihm seiner Struktur unangemessene dramaturgische Kategorien unterstellt werden.)

Brentanos ganzes Leben und Werk sind nun allerdings von einer fundamentalen Melancholie durchzogen, die zweifellos in tieferen Seinsschichten verwurzelt ist, als sie es in seinem Lustspiel erscheint, und deren schmerzvolle Bedeutung für sein gesamtes Dasein dementsprechend auch überzeugendere und wesenhaftere Ausgestaltungen in seinem Werk gefunden hat, als es seiner dichterischen Gestaltungskraft in der frühen Dichtung schon möglich war. Stets von neuem hat er versucht, diese ihn umfangende Wehmut zu ergründen und zu gestalten. So hat sich denn auch sein im »Ponce de Leon« von einer vordergründigen Schwermut der Liebe ausgehendes Schwermuterlebnis bis zur Gestaltung einer Schwermut der Erbsünde in den »Romanzen von Rosenkranz« steigern können. Ständig bricht die Schwermut aus dem Lebensgesetz seines Wesens hervor, das ihn in unaufhaltsamer Unruhe von Aufenthalt zu Aufenthalt jagt und ihn in die Dissonanz zwischen einem erlebten Sein der Verlorenheit und einem von naiv quellender Phantasiekraft genährten Wunschdasein des Heils verstößt. Letztlich aber entspringt Brentanos schwermütige Zerrissenheit der Dämonie seines geistigen Urtriebes: Schöpfung und Liebe in poetischer Existenz zu leben und leben zu müssen. Immer wieder entzündet sie sich aus der Grundtendenz seines Seins, die die eines schöpferischen Eros ist. Der folgende Aufriss wird sich indes bei seinem Versuch, dichterische Manifestationen der eigenartigen Schwermut Brentanos literaturwissenschaftlich zu erfassen, auf die Skizzierung grundlegender Hauptzüge sowohl hinsichtlich ihres Gehaltes wie hinsichtlich ihrer inneren Struktur beschränken müssen.

Unzulänglich ausgerüstet mit den seiner Begabung wesensfremden Gestaltungsmitteln der Frühromantik, verhält auch noch in seiner »Godwi«-Prosa die gestalterische Kraft des jungen Dichters unsicher vor dem ihm ureigenen Erlebnis und übernimmt schematisierend und leichtsinnig Darstellungsmöglichkeiten, die ihm seine Vorbilder oder gar die Konvention anbieten. Indem er sich dabei auch der Tieckschen Stimmungsmalerei anzunähern sucht, hat er so die Szenen des verwilderten Romans zwar einprägsam, wenn auch nur lose und leicht, in eine schwermütige Stimmungsatmosphäre eingebettet, die Schwermut der einzelnen Personen seines Frühwerks jedoch gründet noch in ganz äusseren Motivationen. Diese werden nämlich im Laufe des bizarren Geschehens, momentweise wenigstens, alle einmal von einer Art melancholischer Traurigkeit befallen, die sich aber stets aus ihrer jeweiligen äusserlich erregten psychologischen Lage erklärt: von einer aus inneren Daseinsgründen aufbrechenden Schwermut kann hier noch in keinem Falle die Rede sein. Selbst den melancholisch zerrissenen älteren Godwi haben ja nach den Ausführungen seines Sohnes erst jene äusseren Anlässe eigentlich »sehr melancholisch« gemacht, die ihn verschuldeten und »einen mächtigen Riss in sein Leben« trieben, wie Mariens Tod und des von ihm be-

trogenen Werdo Senne Elend²³). Und Jodunos Feststellung, dass Godwi, obgleich er jugendlich leichtfertig und »leicht wie ein Schmetterling« neben ihr gehe, doch zugleich schwermütig mit dem »Ernst« und der »Erfahrung eines Greises« zu ihr spräche²⁴), verpufft in der Gesamtheit der Dichtung gewichtlos als eine nur geistreiche Beobachtung; während doch gerade diesen eigenartigen Widerspruch zwischen Kindlichkeit oder äusserer Jugendlichkeit und innerer Greisenhaftigkeit der schwermütig als Spezialist die Schwermut analysierende dänische Philosoph Kierkegaard bedeutsam als das entsetzliche Charakteristikum des Schwermütigen schlechthin bezeichnet²⁵).

Nur der Schwermut Werdo Sennes hat der Dichter, hier über die im Roman allgemein üblichen Symptome hinausgreifend, einen besonderen Anstrich gegeben, nämlich den eines sentimentalisch-melancholisch gesteigerten Todesverlangens, das freilich auch wiederum erst unter dem Einfluss ganz äusserer Schicksalsschläge in der Seele dieses zerbrochenen Menschen aufgekeimt ist, der sein Leben kaufmännisch als einen einzigen Verlust buchen muss²⁶). So singt er, ein greiser Harfner wie jener in Goethes »Wilhelm Meister«, seinen Gesang mit Harfenklängen begleitend:

»Schwermuth glänzt des Mondes Helle
In mein thränenloses Aug',
Schatten schweben durch die Zelle,
Seufzer lispeln, Geisterhauch
Rauschet bang' durch meine Saiten,
Horchend heb' ich nun die Hand,
Und es pochen, Trost im Leiden,
Todtenuhren in der Wand«²⁷).

Doch ebenfalls diese schwermütig-todesselige »Godwi«-Strophe bezeugt keinen eigentlich neuartigen Klang, da sie sich im Grunde noch ganz einer epigonalen Sturm und Drang-Romantik verhaftet erweist. Es muss also hinsichtlich der Ausdrucksweise, die Brentano seiner Schwermut in den Gestalten des »Godwi« verliehen hat, zusammenfassend festgestellt werden, dass in diesem Roman trotz des ihn durchdringenden melancholischen Stimmungstones nur eine auf vielfache Weise rein äusserlich veranlasste, konventionelle und oberflächenhafte Melancholie herrscht, die indes hauptsächlich durch unglückliche Liebesbeziehungen ausgelöst wird. Worauf sie dann im folgenden Werk des jungen Poeten, im

²³) Clemens Brentanos Sämtliche Werke, hrsg. v. Carl Schüddekopf. Band V. Godwi, hrsg. v. Heinz Amelung. München und Leipzig 1909. S. 393.

²⁴) Ebenda, S. 28.

²⁵) Søren Kierkegaard, Die Tagebücher 1834–1855. Ausgewählt und übertragen von Theodor Haacker. München (Dritte Auflage 1949). S. 349. (Søren Kierkegaards Papirer. Udgivne af P. A. Heiberg og V. Kuhr. X, 1. København 1924. S. 280.)

²⁶) s. Clemens Brentanos Sämtliche Werke, a. a. O., V, 38.

²⁷) Ebenda, V, 62.

»Ponce de Leon«, jedoch schon tiefer und aus seinem eigenen Wesen heraus begründet, wie dargelegt wurde, nur noch allein aus den Gründen schmerzlicher Liebe sehnsüchtig aufsteigt.

In der eine neue Schaffensstufe Brentanos bezeugenden Erzählung »Aus der Chronika eines fahrenden Schülers« nimmt des Menschen Trauer aber dann in gläubig einfältigen Herzen wahrlich »die rührende Farbe des Abendlichtes ohne Schmerz«²⁸⁾ an, wie die Betrübnis des alten Ritters dort vom Dichter charakterisiert wird. Die leidumflorte Sehnsucht des nach mütterlicher Geborgenheit in Gott heimwehkranken Hochromantikers predigt hier im Munde eines frommen, unschuldig begnadeten mittelalterlichen Menschentums die Notwendigkeit des Schmerzes auf Erden, um in Gott das Heil gewinnen zu können: »Auch sollst du nicht traurig werden um der Traurigkeit willen, die auf Erden ist, sie soll dich stärken, dass dein Mut wachse und dein Fleiss, mit denen sollst du die Traurigkeit bestreiten und ein frohes Herz erkämpfen, dass sich alle Zeit Gott zuwendet«²⁹⁾. Mit den geradezu magisch lockenden kindlichen Tönen seines schlichten Chronikenstils vermag sich so des Dichters religiöser Erlösungstrieb, der Weise verwandt, wie mit naiven Herzenstönen Mutterliebe ihr Kind in den Schlummer wiegt, in eine feierlich beseligte Lebensstimmung einzustimmen, die »in aller Trauer . . . etwas Göttliches«³⁰⁾ fühlt. Ihren dichtesten Ausdruck findet diese gläubige Verklärung andächtiger Schwermut lyrisch in dem Wallfahrtslied der »Chronika«: »Ich will des Mais mich freuen«, in dessen letzten Versen jeder Strophe refrainartig, wie überredend, jener gleiche Gedanke von dem Heil, das aus dem Leid erwachse, wortmässig abgewandelt, wiederkehrt: »Leid gab mir die Freudigkeit« oder »Schmerz erquickte mir das Herz« und endlich »Pein führt mich zum Himmel ein«³¹⁾.

Das Vorhandensein des Schmerzes in der Welt konnte solchen Zeugnissen nach also Brentanos Welterleben noch nicht auf eine Weise pessimistisch oder gar nihilistisch färben, wie es später Büchner, der sich in seinem Lustspiel »Leonce und Lena« von Brentanos Frühwerken »Ponce de Leon« und »Godwi« offensichtlich hat anregen lassen, in seiner materialistischen, dem 19. Jahrhundert verhafteten Denkweise geschehen ist, indem er sich in seinem Drama »Dantons Tod« gezwungen fand, aus des Menschen Schmerzerlebnis den schlagendsten Beweis für die Sinnlosigkeit und Gottlosigkeit dieser Welt abzuleiten: »Man kann das Böse leugnen, aber nicht den Schmerz; ... Merke dir es, Anaxagoras: warum leide ich? Das ist der Fels des Atheismus. Das leiseste Zucken des Schmerzes, und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riss in der Schöpfung von oben bis unten«³²⁾.

²⁸⁾ Clemens Brentano, Aus der Chronika eines fahrenden Schülers (Urfassung). S. 150, Zeile 30/1. In: Deutsche Literatur. Reihe Romantik. Band 16. Bearbeitet von Andreas Müller. Leipzig 1930. S. 118–188.

²⁹⁾ Ebenda, S. 129, 23–26.

³⁰⁾ Ebenda, S. 176, 6.

³¹⁾ s. ebenda, S. 133.

³²⁾ Georg Büchners Sämtliche Werke und Briefe. (Auf Grund des handschriftlichen Nachlasses Georg Büchners hrsg. v. Fritz Bergemann.) Leipzig 1922. S. 51.

Aus einem verkündenden und preisenden Menschentum heraus lebend, in dem etwas »betet aus innerer Lust und scherzet in tiefer Andacht und von allem nichts weiss als vom Leben, dem ewigen Leben, nicht von jenem nach dem Tode, nein, vom Anfange her bis zum Ausgang«³³⁾, hat des Romantikers schwermütige Leiderfahrung sein Dichtertum zur schöpferischen Erlösungsmacht einer beschwörenden Magie erhoben, die Schmerz und Leid in den bergenden göttlichen Mutterschoss zurückzubannen sucht, als ob sie gleichsam das verwundete Leben in die Kinderwiege zurückbetten möchte. So ist Brentano auf diese Weise denn fast in die Nähe der späteren Lebensmöglichkeit seines Lesers Kierkegaard gerückt, der die Schwermut als »Udgangspunktet for en religiøs Satisfaction«³⁴⁾ zu erfahren weiss. Doch wird im völligen Gegensatz zur konsequent und rationalbewusst vollzogenen Hinwendung des dänischen Denkers zu Gott in der »Chronika« Brentanos undogmatisch in einer Gemütsstimmung reiner Unbewusstheit eine unfassbare innere Traurigkeit der Seele empfunden, die in rührender Bangigkeit und kindlicher Herzensangst zu Gott eben wie das Kind zu seiner Mutter hindrängt.

Die sündigen Menschen aber, die solcher reinen, kindergläubigen Hingabe an Gott, von weltlicher Lust und Liebe verführt, nicht mächtig sind, sie werden in der der chronikalischen Erzählung angefügten Parabel »Von dem traurigen Untergang zeitlicher Liebe« vom Perlengeist, welcher ist »der Geist der weltlichen Eitelkeit und Liebe, der irdischen Freude und der sie begleitenden Trauer«³⁵⁾, hinabgezogen »in den Strudel der ewigen Trauer«³⁶⁾, wo sie, ewiger Sünde anheimfallend, ewig weinen müssen, das Meer zu bittern und zu salzen zur Nahrung seines Gewürmes und seiner Ungeheuer³⁷⁾. Und lässt Brentano noch Ponce seiner Geliebten in stürmischer Selbstenthüllung bekennen, »bodenlos« und »himmellos« »bloss ein trauriger Gedanke« zu sein aus Liebesschmerz³⁸⁾, so lässt er jetzt in der »Chronika« seiner religiösen Wendung gemäss den fahrenden Schüler Johannes in analogen Worten zu jener Stelle des Lustspiels bemerken, das sei »wohl ein armer Mensch, der seine einzige Hoffnung nicht auf Gott stellt und auch irdischem Glück nicht vertrauen mag«, denn er sei, wie es Ponce aus unglücklicher Liebe nur ist, ohne Gott ebenso »wohl ohne Himmel, ohne Erde« »nichts als bloss ein trauriger Gedanke«³⁹⁾. In Brentanos Chronika des fahrenden Schülers Johannes hat sich demgemäss die »Schwermut des Herzens«⁴⁰⁾, die sein Lustspiel ausschliesslich durchwaltet und von der auch noch die

³³⁾ DL. R., Bd. 16, S. 162, 8–11.

³⁴⁾ Søren Kierkegaards Samlede Værker udgivne af A. B. Drachmann, J. L. Heiberg og H. O. Lange. Anden Udgave. VI. Bd., Kjøbenhavn 1924. S. 397.

³⁵⁾ DL. R., Bd. 16, S. 175, 35–176, 1.

³⁶⁾ Ebenda, S. 180, 14/5.

³⁷⁾ s. S. 176, 1–6.

³⁸⁾ s. oben S. 30. Vom Vf. der Abhandlung zu Vergleichszwecken gesperrt.

³⁹⁾ S. 160, 22–25. Vgl. auch 1816 an Luise Hensel: »Ich bin sehr, sehr traurig in meiner Seele; ich schwebe zwischen Himmel und Erde, wie ein trauriger Gedanke«. (Clemens Brentano's Gesammelte Briefe von 1795 bis 1842. Erster Band. Frankfurt am Main 1855. S. 199.)

⁴⁰⁾ Ebenda, S. 145, 29.

vierte Jungfrau in der Reihe der Töchter des Ritters Veltlin betroffen ist – und sie wird auch weiterhin im Leben und Schaffen Brentanos überall und immer wieder ihre Schatten werfen –, in eine Erlösung ersehrende religiöse Schwermut gewandelt.

Die bedeutendste und spezifisch brentaneske Gestaltung jedoch hat des Hochromantikers Schwermut ausserhalb seiner reinen Lyrik wohl in seinen »Romanzen vom Rosenkranz« gefunden. »Wie die Perlenschnüre fallen Weinend durch des Purpurs Wogen«⁴¹⁾ der seltsamen Gewande Biondettens durchzieht sie das von einem zwielichtigen Dämmerdunkel sanft umhüllte, unausschöpfbare Meer an Schönheit, das die erlösungshungrige Schmerzenswelt⁴²⁾ des wehmütigen Schöpfergeistes in ihnen erschaffen hat; denn in allen Farben schillert sie, von der Macht des schöpferischen Wortes magisch bezaubert und in den Himmel einer ästhetisch-religiösen Verklärung erhoben, in jenem »in Thränen gepökelten, verschimmelten Wechselbalg der melancholisch funkelnden Phantasie und des zerrissenen Herzens«, wie der bekehrte Dichter in einem Brief an Böhmer vom 3. Juli 1826 seine eigene Dichtung verhöhnt⁴³⁾. Wahrlich mit der »Schwermut der Posauern«⁴⁴⁾ windet sie sich durch diese Legenden, die sich, von Rosen-Allegorien und Rosen-Arrangements überflutet, in »der Düfte Schwermut wiegen«⁴⁵⁾ wie musikalisch berauscht. Eine sündige, fast wollüstige Melancholie, die Erbschuld uralten Frevels beschwert, lagert so betäubend über den Strophen in südlich barocker Pracht. Ihre giftschwangere, schöne Süsse unterscheidet sie wesenhaft von der ebenfalls mit barocken Zügen behafteten⁴⁶⁾, aber ganz rational erlebten Schwermut der Erbschuld puritanischen Dogmas, wie sie bei Kierkegaard zur Hauptsache ausgesprochen erscheint, dessen Ethiker sich an »die ältere Kirchenlehre« hält, »die die Schwermut unter die Todsünden rechnete«: »Schwermütig ist ein Mensch nicht dadurch, dass er unter Kummer und Sorgen leidet, und vielleicht bis zu dem Grade leidet, dass er des Leidens lebenslang nicht mehr ledig wird: das kann sogar wahr und schön sein. Schwermütig wird ein Mensch nur durch eigene Schuld«⁴⁷⁾. Schwermut der Sündenschuld freilich wiederum ausserhalb jeder dogmatischen Sinnggebung rein als Lebensnot gefühlt, füllt aber auch Brentanos Romanzen; denn aller Orten waltet ihrem Dichter die betörende Sünde:

⁴¹⁾ Clemens Brentano, Romanzen vom Rosenkranz, hrsg. v. Max Morris. Berlin 1903. Vierte Romanze, Strophe 61 : 4,61. (Die Lesart »durch« statt »auf« nach der Korrektur, die Morris in seiner Auswahl-Ausgabe von 'Brentanos Werken' stillschweigend vorgenommen hat.)

⁴²⁾ Vgl. Romanzen: 19, 139.

⁴³⁾ Clemens Brentano's Gesammelte Briefe von 1795 bis 1842. Zweiter Band. Frankfurt am Main 1855. S. 141.

⁴⁴⁾ Romanzen: 19, 113.

⁴⁵⁾ Romanzen: 7, 4.

⁴⁶⁾ Siehe Theodor Wiesengrund-Adorno, Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen. Tübingen 1933. S. 66–72. (Hinweis bei Walther Rehm, Experimentum Medietatis. München 1947. S. 261, innerhalb der Anmerkungen zu S. 185.)

⁴⁷⁾ Sören Kierkegaard, Gesammelte Werke. Bd. 2. Entweder/Oder. Zweiter Teil. (Übersetzt von Wolfgang Pfeleiderer und Christoph Schrempf.) Jena 1913. S. 156. Diese Stelle in Samlede Værker, a. a. O., Bd. II (1920), S. 201.

»Wärst du einer von den Sternen,
 Die am hohen Himmelsbogen
 Ewig auf- und untergehen,
 Wie der Herr es hat geboten,

.
 In den Spiegel weiter Meere
 Sähest du das Schiff hinwogen,
 Das die Sünde aus der Fremde
 Bringet zu entfernten Zonen;

Auf der stadtbesäten Erde
 Sähest du die Menschen morden;
 In den Tälern, auf den Bergen
 Sähest du die Sünde wohnen«⁴⁸⁾.

Die mitreissende Verlockung eines als sündhaft begriffenen Lebens ist es so auch letztlich, welche in den »Romanzen vom Rosenkranz« die Schwermut in des Menschen Herz schwemmt. Und es ist dies, im engeren, konkreten Sinne gefasst, auf den einzelnen Menschen bezogen, eine Schwermut, die einem gleichsam wogenden Überfließen der bedrängten Seele entquillt. Dergestalt strömt sie aus dem Höhepunkt eines hinreissenden seelischen Entwicklungsstromes hervor, wie es beispielhaft etwa Rosablanka geschieht, als sie in der Totenmesse immer wieder vom geliebten Anblick Meliores angezogen wird (der dem Priester Benone als Messeknabe dient), zugleich aber, von bangem Sündengefühl ergriffen, stets im selben Augenblick wieder seinem Anblick entfliehen muss⁴⁹⁾, bis sie endlich ihre Blicke abzulenken vermag in das Labyrinth der Rosen, das »der Kuppel Fenstersonnen Wie mit einem Netz umspinnt«⁵⁰⁾, und dabei ihre dort verweilende entzückt zerrissene, träumende Seele »selig überschäumt In des Wohlgeruches Hauch«⁵¹⁾. Dennoch aber muss sie sich beim erneuten Schellenrasseln Meliores doch sofort wieder dem Geliebten zuwenden, dem »sie kaum entronnen war«⁵²⁾. In solche unselig-selige Widersprüchlichkeit zwischen Lust und Leid⁵³⁾ verzerrt, bricht sie dann schliesslich auf dem Gipfel ihrer Angst um die Verwirrung, in die ihre sinnlich-sündige Verzauberung sie entführt hat, wie erlöst in tiefe Schwermut nieder:

»Wie vom Taue überfüllt
 Eine Blume niedersinkt
 Und ihr Haupt in Staub verhüllet,
 Der nun ihre Tränen trinkt,

⁴⁸⁾ Romanzen: 15, Strophen 14 u. 16-17.

⁴⁹⁾ s. ebenda, 16, 63-97.

⁵⁰⁾ 16, 90.

⁵¹⁾ 16, 92.

⁵²⁾ 16, 93.

⁵³⁾ s. 16, 69.

Also neigt in tiefer Demut
 Sie die Stirne voller Schmerz,
 Und der Tränenkelch der Wehmut
 Sinkt in ihr verwirrtes Herz⁵⁴).

Eine solcherweise berausende und zugleich bedrückende Verstrickung, wie sie Brentano in Rosablankas Seele in Schwermut übergehen lässt, hat nun aber auch der Dichter selber seinem Geschöpfe gleich als einen sündig überflutenden, Schwermut erzeugenden Lebensstrom immer wieder empfunden. Die Verse seines mächtigen 'Frühlingsschreis eines Knechtes aus der Tiefe', aus dem seine in einem ganzen Leben zusammengeflossenen Schmerzquellen de profundis zutage treten, verkünden dieses sein Erlebnis auf eine eindringliche Weise, indem sie bekennen:

»Denn in mir ja steigt die grimme
 Sündflut, bricht aus meinen Augen.

Und dann scheinen bös Gezüchte
 Mir die bunten Lämmer alle,
 Die ich grüsste, süsse Früchte,
 Die mir reiften, bittere Galle⁵⁵).

Es ist hier der lebenerregende Frühling, der wie ein Flutstrom des Bedrängten Herz mit Schwermut anfüllt:

»Wenn sich so die Erde reget,
 Wenn die Luft so sonnig wehet,
 Dann wird auch die Flut bewegt,
 Die in Todesbanden stehet⁵⁶).

Ganz im Sinne dieser Verse gesteht Brentano denn auch in einem Brief vom Februar 1816 (wohl zur Abfassungszeit des Gedichts) seinem Freunde Ringeis, jedesmal wieder, wenn der Frühling sich rege, von 'einer ganz eigenthümlichen Angst' betroffen zu werden, die »innerlich mit unbestimmter Sehnsucht« zusammenhänge⁵⁷). Ihren erschütterndsten und lapidarsten Ausdruck hat solche Brentanosche angsterfüllte, schwermütige »Frühlingsbeklemmung« – mit dieser

⁵⁴) 16, 96/7.

⁵⁵) Brentanos Werke. Hrsg. v. Max Preitz. Leipzig [1914]. 3 Bde. Erster Band. S. 110, Verse 31–36. (Diese Brentano-Ausgabe wird im weiteren abgekürzt nur mit dem Namen des Herausgebers »Preitz« zitiert.)

⁵⁶) Ebenda, S. 109, 13–16.

⁵⁷) Clemens Brentano's Gesammelte Briefe, a. a. O., Bd. I, S. 182/3. (Diese Stelle wurde aufgesucht nach den Hinweisen, die Preitz in seinen »Anmerkungen« zum »Frühlingsschrei« gibt: Preitz II, S. 474.)

seine eigene Situation überaus zutreffend charakterisierenden Wortbildung hat der Dichter in »Des Knaben Wunderhorn« ein geistliches Lied des Grafen Spee überschrieben⁵⁸⁾ – indes in jenen vielzitierten Schlussversen der fünften Strophe des 'Frühlingsschreis' gefunden, die lauten:

»Wenn der Frühling draussen lauert,
Kommt die Angstflut angeronnen«⁵⁹⁾.

Diesem Jesu Gnade erlehenden Schrei-Gedicht aus seiner religiösen Krisenzeit gemäss strömt die Schwermut also bei Brentano aus dem übermächtigen Anschwellen bedrängender Flutströme wie überquellend hervor:

»Wenn nun rings die Quellen schwellen,
Wenn der Grund gebärend ringet,
Brechen her die bittern Wellen,
Die kein Witz, kein Fluch mir zwinget«⁶⁰⁾.

Und dabei ist ja nun diese einem Zustand berauschernder Erregung entquellende bittere Schwermut in des Dichters Seele, ebenso wie sie in Rosablankas Herz eingeflossen ist, in einem Momente hervorgebrochen, in dem seine innere Erschütterung einen krisenhaften Höhepunkt erstiegen hat. Gerade weil das Ausmass seines Seelenschmerzes ihm in seinem Innern bis zur Unerträglichkeit angeschwollen ist, hat er seinen Schrei austossen müssen, in der Hoffnung, sich mit solchem gewaltigen »Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe« von dem Gipfelpunkt seiner Krisis in die lichten Gefilde göttlicher Gnade hinüberretten zu können.

Erste Züge einer solchen ansteigenden Seelenkurve, aus der die Schwermut wie aus einer Überflutung hervorquillt, finden sich freilich im »Godwi« auch schon ausgezogen, wenn auch noch mehr im Rahmen eines auf äussere Darstellung eingeschränkten Entwicklungsganges, indem nämlich zum Beispiel den unglücklichen Franzesko Firmenti nach dem Ablauf seiner in glühende Leidenschaften verstrickten 'traurigen Schicksale' den ausdrücklichen Worten des Romans zufolge »eine begeisterte Melancholie« erfasst hat, in der sich seine »Verrücktheit« endlich löste⁶¹⁾. Doch geschieht nicht eine ähnliche seelische Folgewirkung, von innen her gesehen, ebenso bereits im Lebenslauf Violetten und selbst darüber hinaus noch im Dasein anderer Gestalten des Romans, mag in ihren mehr oder minder

⁵⁸⁾ Des Knaben Wunderhorn. Erster Teil. Hrsg. v. Karl Bode. Deutsches Verlagshaus Bong & Co. o. J. S. 111. Vgl. Friedrich Spee, Trutz-Nachtigal. Hrsg. v. Gustav Balke. Deutsche Dichter des siebzehnten Jahrhunderts. 13. Bd. Leipzig 1879. S. 26. (Aufmerksam wurde ich auf diese Überschrift durch ihre Erwähnung in Wilhelm Lehmanns Brentano-Essay, S. 49. In: Wilhelm Lehmann, Bewegliche Ordnung. Heidelberg (1947). S. 35–66.)

⁵⁹⁾ Preitz I, S. 109, 19/20.

⁶⁰⁾ Ebenda, S. 110, 25–28.

⁶¹⁾ Clemens Brentanos Sämtliche Werke, a. a. O., V, 357/8.

schemenhaft gezeichneten Lebensumrissen diese zu gesteigerter Schwermut anschwellende Seelenlinie auch nicht so deutlich zu erkennen sein?

Seelische Spannungen entladen sich demnach bei Brentano in ihrer Klimax in Schwermut. In einem solchen Sinne wird denn auch Libussas Seele in dem 'historisch-romantischen Drama' des Dichters, das »Die Gründung Prags« kultisch verherrlicht, von Schwermut befallen. Sie wird es dort ausdrücklich in einem Augenblick, als sie sich einem entscheidenden Wendepunkt ihres Daseins nähert, nachdem sich ihre jungfräuliche Lebensbahn mythischem Gesetz gemäss in stetigem Anstieg vollzogen hat. Von Scham erfüllt steigt in dieser Szene die mit visionärem Gesicht begabte Jungfrau an einem linden Frühlingsabend, Verrat und Vermählung vor Augen, in ihr Bad, das sie, gleichsam Abschied von sich selber nehmend und zu einer neuen Entwicklung aufbrechend, nie mehr so wie jetzt wird betreten können⁶²⁾: und da ist dann »von Schwermuth Der Himmel ihrer Seele schwarz bedeckt«⁶³⁾. Und überhaupt lagert ja eine eigenartige Atmosphäre zwielichtig getönter Traurigkeit über diesem symphonischen Drama, das den Untergang einer alten heidnischen Mythenwelt im Gefolge des Heraufkommens der neuen christlichen Lichtwelt mit einer ersichtlich wehmütig getränkten Empfindung darstellt. Als der erste Teil der geplanten Trilogie, in der sich der Übergang in die christliche Religiosität in sich allmählich zum Ziele hinansteigernden Vollzugskreisen abspielen soll, schliesst »Die Gründung Prags« so auch, indem sie die erste Übergangsstufe des sich erfüllenden Weltprozesses darstellt, mit einem Symbol, das auf den Auslauf eines sich abschliessenden Weges und auf den Eintritt in einen neu sich aufschliessenden Daseinsraum hindeutet: denn mit dem Ende des grossen Kultdramas treten seine Gestalten sozusagen buchstäblich über die »Schwelle«: da der Name der zu zimmernden Stadt, Prag, nämlich Schwelle bedeutet. Mit der »Gründung Prags« soll demnach die Schwelle gegründet sein, die in den Glauben und damit in das Heil hinüberleitet, wie es der letzte Vers des Werks noch einmal wieder verheisst: »Prag, Prag! du unsers Heils und Glaubens Schwelle!«⁶⁴⁾

Die bisher angeführten Zeugnisse lassen jedoch nun schon deutlich erkennen, dass ein Brentanos Schwermut eigentümlich zeichnender Grundzug sie wesenhaft als eine solche erscheinen lässt, deren Eigenart begrifflich am treffendsten gefasst werden kann, wenn man sie als eine Schwermut der Kulmination bezeichnet, da sie ja stets auf dem Scheitelpunkt einer irgendwie seelisch erreichten Lebensentwicklung hervordrängt. Dieser Ausdruck erweist sich dabei um so mehr noch in Bezug auf Brentano deshalb schon anwendbar, weil er sich (wenn auch in einer etwas anderen Form, jedoch dem gleichen Sinne nach) in seinem Werk selber ausgesprochen findet, und zwar am Ende einer Erklärung innerhalb jener Anmerkungen, die er seinem Prag-Drama beigelegt hat, derzufolge er sich näm-

⁶²⁾ Clemens Brentanos Sämtliche Werke. Band X. Die Gründung Prags, hrsg. v. Otto Brechler und August Sauer. München und Leipzig 1910. S. 221.

⁶³⁾ Ebenda, S. 218.

⁶⁴⁾ Ebenda, S. 379.

lich von einem Psychologen darüber hat belehren lassen, wie sehr solche Einbrüche der Schwermut auf den Höhepunkten seelischer Erregungsströme auf untergründige Weise mit Witterungserscheinungen zusammenhängen, wobei ihm dieser Seelenkenner denn auseinandersetzte, »dass die heftigen Stürme, wie der Mondwechsel, und die harmonisierende Ebbe und Flut des weiblichen Geschlechts, Culminations-Puncte der Melancholie seyen, welche die Selbstmörder bewegt«⁶⁵).

Den höchsten Kulminationspunkt seiner Schwermut wie überhaupt seines ganzen Lebens hat Brentano aber ja in seiner religiösen Krisenzeit von 1816 bis 1818 erlebt, in der ihm Luise Hensel begegnet ist. Diese seine Existenzgründe sowohl wegen ihrer religiösen wie ebenso wegen ihrer erotischen Kämpfe mit furchtbaren Seelenqualen heimsuchende Übergangszeit, die ihn in den Schoss der katholischen Kirche zurückführte, hat nun in der bewegten Ausdrucksgewalt seiner Luisen-Lyrik einen unvergleichlichen dichterischen »Niederschlag« gefunden⁶⁶). Angesichts dieser des Dichters Wesenszentren aufdeckenden lyrischen Produktionen erscheint es daher im Verfolg des hier aufbereiteten Brentanoschen Seinszusammenhangs von ausschlaggebender Bedeutung, feststellen zu müssen, dass gerade einige der hervorragendsten Gedichte dieser Periode in ihrem gesamten Stilgefüge jenes Moment der Kulmination widerspiegeln, wie es sich zu der Zeit im krisenhaften Daseinsgefüge des Dichters selbst existentiell vollzogen hat. Dabei kulminieren diese Gedichte analog dem Hin- und Hergerissensein des Menschen Brentano zwischen dem dämonischen Sog seiner abgründigen Leidenswelt und dem naiven Gnadenverlangen seiner heimwehkranken Kinderseele einerseits schwermütig in einsame Heillosigkeit und andererseits schwermütig ins erhoffte zweisame religiöse Heil – oder aber beide Tendenzen verschränken sich unentwirrbar ineinander, wie es auf eine markante Weise insbesondere in dem Gedicht »Einsam will ich untergehn!«⁶⁷) (vom August 1817) geschehen ist, indem sich hier seine religiös vertiefte Liebesnot um die Mittelachse des jede Strophe neu eröffnenden (und dazu noch jede letzte Strophenzeile wiederum einleitenden) Titelverses⁶⁸) herum von Zeile zu Zeile der auf solche Weise überaus kunstvoll ineinandergewundenen Strophen bis auf den Gipfelpunkt der beiden Schlussverse hinaufschraubt: »Will ich einsam untergehn, Wie mein Herz in deinem Herzen!«⁶⁹) Damit hat sich aber nun der Bangende auf dem Höhepunkt seiner Schwermut einem Untergang gewidmet oder eher noch anvertraut – oder vielmehr hat er sich eigentlich zu einem solchen Untergang hintreiben lassen, der im Grunde gar keiner ist, da er sich ja offensichtlich mit

⁶⁵) Ebenda, S. 398.

⁶⁶) Siehe Günther Müller, Brentanos Luisengedichte. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main 1928. S. 154–177.

⁶⁷) Preitz I, S. 25/6.

⁶⁸) Dieser grundlegende Vers bestimmt dabei sowohl diese Baustruktur und den Sinngehalt des ganzen Gedichts ebenso wie sein Reimschema und damit schliesslich auch noch seinen Klangraum; und in seiner Achsenfunktion wird er dann weiterhin noch dadurch unterstützt, dass er im Reim mit dem in jedem dritten Strophenvers wiederkehrenden Stern-Motiv vom »Stern, den ich gesehn« korrespondiert.

⁶⁹) Preitz I, S. 26, 47/8.

dem paradoxen Schlussvers seines Gedichts in das von ihm in jedem dritten Strophenvers von neuem flehentlich heraufbeschworene Sternbild gleichsam hinaufstürzt, von dem betörenden Wunsch beflügelt, in dem geliebten Du, das ihn zu verlassen droht, unterzugehen und damit zugleich in ihm aufzuerstehn⁷⁰⁾, um so denn seine erlebte Schmerzenwelt und seine ersehnte Gnadenwelt als die beiden Pole, in die sein Dasein bis in seinen Lebensgrund hinein aufgespalten ist, unauflöslich miteinander und ineinander zu verquicken.

Offenbarte also schon jener die Anfangszeit seiner heftig gesteigerten religiösen Erschütterung bekundende »Frühlingsschrei eines Knechtes aus der Tiefe« diese Brentanos dichterische Persönlichkeit charakterisierende Seinsstruktur einer schweremütigen Kulmination, so hat er sie dergestalt demnach gleichfalls wiederum in den Gedichten zum Ausdruck gebracht, die er im Zentrum seiner Krise schrieb, indem sich hier diese zu einer Kulmination hintendierende schwermutgetränkte Seelenkurve eben ganz bis in die Stilstruktur der Gedichte hinein ausgefaltet hat. Während dabei aber einerseits etwa das Widmungs-Gedicht »An den Engel in der Wüste«⁷¹⁾, das schon bald nach Brentanos Zusammentreffen mit Luise Hensel entstanden ist, auf dem Höhepunkt der in ihm dargestellten schweremütigen Verzweiflung in eine Situation des Heils umschlägt, kulminieren dagegen andererseits dann die Strophen des Gedichts »Nun soll ich in die Fremde ziehen!«⁷²⁾, das am Ende dieser Begegnung aus dem wehmütigen Herzen des Verlassenen hervorgewachsen ist, in ein letztes Elend einsamer Verlorenheit. Wegen ihrer solcherweise ausgeprägten symptomatischen Bedeutsamkeit seien hier denn auch nur diese beiden Gedichte aus der reichen lyrischen Ernte der Luisenzeit herausgehoben, da es in dem hier aufbereiteten Zusammenhang ja nicht darum geht, eine umfassende Interpretation der Gesamtstruktur der Luisengedichte vorzulegen, wie sie Günther Müller unternommen hat, sondern nur die Aufgabe gestellt ist, jene Ausdrucksweise der Brentano existentiell bedrohenden Schwermut in bedeutenden Ausgestaltungen zu verfolgen, um sie als eine in seiner dichterischen Seinsweise tatsächlich zentral angelegte zu erweisen.

In den Versen »An den Engel in der Wüste« steigt die Flutwelle dieser Brentanoschen Schwermut aber auch nun wahrlich, eine Lebensschwelle nach der anderen überspülend, in der Weise drangvoll an, dass sie sich in ihrem dichterischen »Niederschlag« in immer neuen, stärker sich beschwerenden Strophen-Kreisen auffüllt, bis sie gewissermassen einen Zenit erreicht hat:

»Da fühlt' ich das Ziel mir gekommen,
Die glühende Leiter erklommen,
Und schrie zu dem bitteren Stern«⁷³⁾.

⁷⁰⁾ Vgl. Preitz I, S. 38, Vers 135.

⁷¹⁾ Preitz I, S. 34–38; dazu Preitz II, S. 468/9.

⁷²⁾ Clemens Brentano's Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Christian Brentano. Erster Band. Geistliche Lieder. Frankfurt am Main 1852. S. 492–494.

⁷³⁾ Preitz I, S. 36, 61–63.

Und auf der so mit brennendem Herzen erklimmenen höchsten Sprosse der glühenden Leiter schlägt dann diese von tiefster Umnachtung⁷⁴⁾ verdunkelte Verzweiflung des Dichters in eine Auferstehungs-Stimmung englischer Gnaden-Verheissung um:

»Da hört' ich ein Flügelpaar klingen,
Da hört' ich ein Schwanenlied singen,
Da fühlt' ich ein kühlendes Wehn,
Da sah ich mit tauschweren Schwingen
Den Engel der Wüste gehn«⁷⁵⁾.

Und schliesslich jauchzt ein dutzend Strophen weiter diese seine durchaus erotisch verbrämte Beseligung durch des heiligen Engels Flügelschlag hymnisch in barocker Sprachglut:

»O Schimmer, o Lichter, o Farben,
O alle ihr goldenen Garben
In Duft, in Sonne, in Tau!
Ich schwelge, ich kann nicht mehr darben,
Gott grüss' dich, mein geistlicher Pfau!«⁷⁶⁾

Glaubt solchem jubelnden Bekenntnis zufolge Brentano also auf der Gipfelhöhe seiner bis zum Übermass angeschwellenen »Leidensflut«⁷⁷⁾ in eine »Segensflut«⁷⁸⁾ religiös verklärten Liebesglücks hinübergewechselt zu sein, indem Luise Hensel auf seinen glühenden Wüstenpfaden zu ihm gestossen ist, so muss er am Ende des Weges, den er in den Fusstapfen des geliebten Heilsträgers zurückgelegt hat, jedoch erkennen, dass er auf dieser Wanderung-»Hand in Hand«⁷⁹⁾ jener von ihm im Grunde seines Herzens heimlich und heiss begehrten Zufluchtstätte eines bethlehemitischen Krippenfriedens nicht näher gekommen ist.

So stauen sich denn die solcherweise erneut in seinem Innern heraufgeschwemmten schwermütigen Impulse seiner Seele in dem resignierenden anderen Gedicht »Nun soll ich in die Fremde ziehen!« zu einer gleich doppelt zugespitzten Aufgipfelung empor: in diesen sechs Strophen, welche in wehmütigen Klageklängen, die refrainartig gehäuft zu beschwörendem Gewicht stetig anwachsen, seine grenzenlose (von einem leisen Ton des Vorwurfs unterstrichene) Enttäuschung darüber Ausdruck verleihen, dass jener Engel, der ihm auf seinen Irrwegen durch die Wüste richtungweisend und heilversprechend seine Hand reichte⁸⁰⁾, ihn mit einem harten

⁷⁴⁾ s. ebenda, die Verse 54–60.

⁷⁵⁾ Ebenda, Verse 66–70.

⁷⁶⁾ Ebenda, S. 38, 126–130.

⁷⁷⁾ Clemens Brentano's Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Christian Brentano. (Fortan zitiert als: Ges. Schr.) Zweiter Band. Weltliche Gedichte. Frankfurt am Main 1852. S. 244.

⁷⁸⁾ Preitz I, S. 37, Vers 98.

⁷⁹⁾ Ebenda, Vers 112.

⁸⁰⁾ Vgl. Preitz I, S. 36, Vers 84.

Wort des Weges verwiesen hat⁸¹). Dabei ballt sich zur ersten Aufgipfelung der ihn also übermächtigende Andrang seiner Leidensempfindung bereits in den Schlussversen der vorletzten Strophe in paradoxer Pointierung empor, wenn sie aussagen, dass ihm in seinem verbitterten Schmerzensausbruch sein furchtbares Geschick unzweideutig innegeworden sei, aus jener ihm von seiner »Himmelsbraut«⁸²) nur leihweise geschenkt⁸³) 'ersten Heimath'⁸⁴), in der Glaube und Liebe⁸⁵), untrennbar miteinander verbunden, zu gründen schienen, nun endgültig in die gefürchtete Fremde seiner von innerer Schwermut überschatteten Eigenwelt zurückkehren zu müssen:

»Nein, in die Brust – den Wespenschwarm
Vergeblicher, erstarrter Mühen
In's eigne Herz, zum eignen Harm,
Soll ich nun in die Fremde ziehen!«⁸⁶)

Welche abgründige Verdammnis indes eine derartige Zurückweisung auf sein Selbst für Brentano bedeutet, wird erschütternd offenbar, wenn mit Staiger⁸⁷) auf die Verse hingewiesen wird, die der Dichter in einer späteren Fassung seinem Gedicht zufügte, das er unter dem Titel »Der Jäger an den Hirten« für seinen Freund Achim von Arnim schrieb und diesem in Briefen vom August und Oktober 1803 zuschickte⁸⁸); denn diese Verse lauten:

»Seit ich selber mich gesehen,
Hab das Antlitz ich verhüllt«⁸⁹).

Sind diese beiden seine Abscheu vor sich selber schmerzlich bekundenden Zeilen in jenem Lieblingsgedicht, das er dem Freunde widmete, auch noch nicht enthalten, so hatte der sich stets verschwenderisch einem Du hingebende Liebende dem so sehr Geliebten aber schon im September 1802 den gleicherweise sich selber verdammenden Satz geschrieben: »Wer mich zu mir selbst weist, tötet mich«⁹⁰).

Eine solche Pein vor Augen bricht denn auch die Seelenqual des sich selber Überlassenen in der letzten Strophe seines sich von Luise verabschiedenden Gedichts zu ihrer zweiten und abschliessenden Aufgipfelung in einer neuen Steigerungsform

⁸¹) s. Ges. Schr. 1, S. 492 (Vers 17) u. S. 493 (Vers 26).

⁸²) Ges. Schr. 1, S. 492 (Vers 2).

⁸³) Ebenda, S. 493 (Vers 23).

⁸⁴) Ebenda, Vers 21.

⁸⁵) s. Preitz I, S. 37, 95: »Da hab' ich geliebt und geglaubt«.

⁸⁶) Ges. Schr. 1, S. 493 (Verse 42–45).

⁸⁷) Emil Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich und Leipzig [1939]. (Die reissende Zeit. Clemens Brentano: Auf dem Rhein.) S. 90.

⁸⁸) Ernst Beutler, Briefe aus dem Brentanokreis. S. 440–442. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main 1934/5. S. 367–455. Und vgl. Preitz I, S. 73–75; dazu Preitz II, S. 471.

⁸⁹) Ges. Schr. 2, S. 386 (Verse 39/40).

⁹⁰) Ernst Beutler, Briefe aus dem Brentanokreis, a. a. O., S. 392. Walther Rehm, Clemens Brentanos Romanfragment »Der schiffbrüchige Galeerensklave vom toten Meer«, Berlin 1949. S. 21.

hervor, die sich schon rein formal in dem veränderten Bauegefüge dieser Strophe ausweist, indem sie »einen neuen Rahmenvers und damit ein ganz neues klangliches Gerüst (bringt)«⁹¹⁾. Und dieser »neue Rahmenvers 'Das Elend soll icheinsam bauen' springt« dabei eben »aus der steten Steigerung des Fremde-Leidens hervor, die sich von der ersten zur fünften Strophe hin vollzogen hatte«, wie Günther Müller treffend formuliert⁹²⁾ und somit also, ohne dass dieser Interpret im Verfolg seiner Ausführungen sein Augenmerk auf das Wesen der Brentanoschen Schwermut ausgerichtet hätte, die hier aufgewiesene Deutung stützt, die in dem Gedicht einen schwermütigen Kulminations-Vorgang entdeckt. Dergestalt sein Elend-Erleben bis in eine letzte Bitterkeit hinaufspannend, schliesst Brentano seine Verse so auch mit der Einsicht, seinem 'schweren Herzen'⁹³⁾ unentrinnbar verfallen zu sein:

»Ich fühle in dem Abendgrauen
Der Nächte finstre Bitterkeit.
Ich war im seligsten Vertrauen
Von je dem grimmen Schmerz geweiht,
Und soll das Elend einsam bauen!«⁹⁴⁾

Wobei er jedoch vorher noch in den diesen Schlussworten seiner Pilgerklage vorausgehenden drei Versen geradezu das Wesensgesetz seiner sich in einer Anstiegsbewegung auffüllenden Schwermut in ausdrücklicher Betonung selber offenbart:

»...ich kenn' das Leid,
Den heissen Schmerz des kranken Pfauen,
Der nach der Sonne klimmend schreit«⁹⁵⁾.

Wie sehr aber gerade dieses Bild, in dem er sich solcherweise als einen schwermütig Verwundeten zeichnet, der mit seinem schmerzhaft entbrannten Herzen einem Erlösung verheissenden Gipfelpunkt hinanklimmt, die vor geisselschwingenden Furien⁹⁶⁾ entfliehende Grundsituation seiner inneren Existenz veranschaulicht, bekundet sich allein schon darin, dass dieses selbe den Kern seines schwermütigen Daseins offenbarende Symbol auch wiederum jenes längere Widmungs-Gedicht⁹⁷⁾ beschliesst, das ihm bei einem späteren Wiedersehen mit der Freundin⁹⁸⁾

⁹¹⁾ Vgl. Günther Müller, Brentanos Luisengedichte, a. a. O., S. 172. Und vgl. überhaupt die vortreffliche Interpretation dieses Gedichtes bei Müller, ebenda, S. 171-174.

⁹²⁾ Ebenda, S. 172. Die Sperrung im Zitat stammt vom Vf. dieser Abhandlung.

⁹³⁾ Die Prägung dieses Ausdrucks bei Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft, a. a. O., S. 52 u. 88 ff.

⁹⁴⁾ Ges. Schr. I, S. 494 (Verse 50-54).

⁹⁵⁾ Ebenda, Verse 47-49.

⁹⁶⁾ s. Ges. Schr. I, S. 419/20.

⁹⁷⁾ Ges. Schr. I, S. 419-427.

⁹⁸⁾ s. Clemens Brentano's Gesammelte Briefe, a. a. O., Bd. I, S. 63.

während seines Dülmener Aufenthalts aus seinem ihm da wie eingesargt⁹⁹⁾ vorkommenden Herzen hervogeströmt ist:

»Oben aber war ein Land
Und ein Kind, das Blumen pflückte,
Und mein Kreuz, das vor ihm stand,
Pflückte und an's Herz dann drückte.

Gleich hat es mein Kreuz erkannt,
Flocht mir eine Dornenleiter
Tief hinab mit frommer Hand,
Und ich stieg mit Schmerzen weiter«¹⁰⁰⁾.

Zudem bringen es die beiden Strophen noch einmal deutlich zum Ausdruck, wie inbrünstig der Liebende danach verlangt hat, von der irdisch und zugleich überirdisch geliebten Mittlerin in den von ihm gar kindlich begriffenen Christen-Himmel »himmelwärts«¹⁰¹⁾ hinaufgeleitet zu werden. Und so stellt denn auch Brentanos ganzes Leben gleichsam ein sich auf mühsamen, sozusagen serpentinenartig verlaufenden Pilgerpfaden aufwärts bewegendes Ringen seiner Schwermut dar, mit Hilfe eines sinnlich-übersinnlichen Eros zur Transzendenz hinanzusteigen. Demgemäss erweisen sich seine Dichtungen auch als irrationale Eruptionen, als sich subjektiv entladende Expressionen, die innerseelischen Anspannungen entströmen, als Ausfaltungen eines Ich, das sich in hinreissenden Klangformen letztlich exzentrisch einem zur Transzendenz hindrängenden Ausser-sich-Sein hingibt, so dass sein Liedschaffen im Grunde eine »Bewegung der Seele ins Grenzenlose«¹⁰²⁾ darstellt.

Seine sich solcherweise in Akten seelischer Anspannung und Aufstauung oft genug bis zu Graden der Übermächtigung auffüllende Schwermut hat so schliesslich auch wiederum noch den alternden Mann gezwungen, seiner letzten Herzenspartnerin, Emilie Linder, im Frühling als »Die Abendwinde wehen«, Verse zu singen wie:

»Das Herz will mir zerspringen
In bitterer Tränenflut,
Ich sing' und möchte weinen«¹⁰³⁾.

⁹⁹⁾ s. Ges. Schr. 1, S. 420: »Unter Blumen in dem Sarg Scheint mein Herz schier noch zu schlagen«.

¹⁰⁰⁾ Ebenda, S. 427.

¹⁰¹⁾ Ges. Schr. 1, S. 496. Das letzte Wort des 'Frühen Lieds', dessen abschliessende Strophe so aufschlussreich lautet:

»Und nun trägst du dies versunk'ne,
Das dich marterte, dies Herz,
O, du Gottesmitleidstrunkne,
An dem deinen himmelwärts«.

¹⁰²⁾ Günther Müller, Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart. München 1925. S. 283.

¹⁰³⁾ Preitz I, S. 42, 15-17.

Aber trotz ihrer dergestalt bedrängenden Schwere oder eigentlich gerade ihretwegen wohnt indes solcher schwermütigen Überflutung der Brentanoschen Seele eine leidenschaftliche Faszination inne, die, wie sie den Dichter selber »hingerissen«¹⁰⁴) hat, ebenso seine Leser immer wieder in ihren Bann zieht. Denn nicht nur seine »Romanzen vom Rosenkranz« wogen im »Schwall einer überquellenden Klangflut«¹⁰⁵) »trunken ganz von Tränen«¹⁰⁶) dahin, überhaupt drängt seine Schwermut ständig in einem zauberischen »Flammenwirbel«¹⁰⁷) musikalisch durchpulster wunder Seelenglut ins Wort. So fühlt sich denn auch der Bekehrte in Dülmen zu dem Geständnis aufgerufen, dass seine »bunte Wehmuth« einst ein »Feuerband« gewoben habe: »Als ich vor der Sonne stand Und nach ird'schen Farben strebte«¹⁰⁸). Und im »Frühmorgenlied vom Kirschblüthenstrauss« aus der Luisen-Zeit heisst es:

»Ein Vöglein kam gereiset,
Baut mir ein Dornennest ins Herz,
Das Vöglein Busse heisset,
Und sein Gesang heisst: Bitterer Schmerz«.

Und dann in der übernächsten Strophe:

»Und heisser ward sein Brüten;
Das Dornennest in meiner Brust
Fühlt' ich wie Feuer wüthen«¹⁰⁹).

Eine ihrer grossartigsten und göltigsten Ausdrucksformen hat jedoch solche Flammen-Schwermut dieses Dichters, der »den Schmerzenstrauss gedichtet, Der flammend mir im Herzen rast«¹¹⁰), wohl in jener Strophe des mystisch sich in panerotischer Inbrunst verschwendenden Gedichts »Alles lieben oder Eins lieben – All-Eins« gefunden, die lautet:

»Mir brennet in dem kranken Herzen,
In einem Flammen=Blumenstrauss,
Von unermessner Art der Schmerzen
Die tiefgebeugte Seele aus«¹¹⁰).

Prägnanter konnte jedenfalls der von ihr Gezeichnete ihrer glutend lastenden Fülle wohl kaum Wort geben als in dieser von einer üppig-dunklen Moll-

¹⁰⁴) Zu diesem Moment des 'Hingerissenseins' bei Brentano s. Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, a. a. O., insbes. S. 40 u. 50–54. Staiger hat solche Existenzform des Hingerissenseins als »ein Urbild« dieses Dichters entdeckt.

¹⁰⁵) Friedrich Gundolf, *Über Clemens Brentano*. S. 108. In: *Zeitschrift für Deutschkunde* 1928. S. 1–17 u. 97–115.

¹⁰⁶) *Romanzen*: 15, 20.

¹⁰⁷) Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft*, a. a. O., S. 54.

¹⁰⁸) s. *Ges. Schr.* 1, S. 424.

¹⁰⁹) Ebenda, S. 487. Vgl. S. 483: »Und ein Nest in seine [des Herzens] Wunden Meiner Leidensbrut ich bau«.

¹¹⁰) *Ges. Schr.* 2, S. 262.

Schwere getragenen Zusammenballung der drei volltönenden Hauptwörter: »Flammen = Blumenstrauss«! Und dass der Dichter in seines »Wesens tiefstem Grunde«¹¹¹⁾ diese in gleichsam blutgeröteter Wunde heiss brennende Eigenart seiner Melancholie als ein »Grunderlebnis«¹¹²⁾ seines Seins selber erfahren hat, spricht er in dem Luise-Gedicht »Schweig, Herz! kein Schrei!« ergreifend aus, indem dessen letzte Strophe in dem Bekenntnis gipfelt:

»Ja, alles geht vorbei!
Nur dieser heisse Brand
In meiner Brust, die bittere süsse Wunde,
Die linde Hand verband,
Die hat Bestand!«¹¹³⁾

Hat sich dem Untersuchungsgang die fundamentale Struktur der Brentanoschen Schwermut also als eine solche der Kulmination erschlossen, so erweist diese sich zugleich aber auch als Schwermut einer heissen Fülle oder auch Überfülle. Immer wieder flammt und wogt und strömt in seiner Dichtung die Glut eines musikalisch rauschhaft erregten 'glühend weinenden'¹¹⁴⁾ Seelenschmerzes. Indem sich Brentano überquellendes und zerspringendes Herz immer aufs neue in kulminierender Steigerungsschwerer mit Schwermut anfüllt, hat der Hochromantiker seine unermessliche Leiderfahrung somit in der Angst vor der Überflutung durch 'alle' jene »heisse Erdenglut«¹¹⁵⁾ erlitten, in der »die Fülle brennet«¹¹⁶⁾, so dass er mit seinem Ausspruch, »All unser Elend« sei »der Überfluss. Es gibt nur eine Sünde: Überfluss«¹¹⁷⁾, wahrlich ein Kerngebiet seiner Lebensnot blossstellte, wie er es auch kaum zutreffender hätte offenbaren können als in dem schönen Bild jener sich selbst enthüllenden Worte: »Jedes Glas Wasser, welches ich einschenke, mache ich zu voll, dass es überläuft«¹¹⁷⁾. So windet sich denn die Schwermut des hochromantischen Pilgers in der Angst vor der hinreissenden sündhaften Musik, die diese Welt mit ihren üppigen, lockenden Sirenenklängen verführt, im blutvollen Antrieb seiner ihn dumpf leitenden seelischen Dynamik auf verwundenden Schmerzenspfaden in unaufhörlich erneuerten Anstiegen zu aufragenden Gipfelpunkten empor, letztlich von der religiösen Hoffnung bestimmt, endlich mit Hilfe der hinanführenden Mittlerin Liebe in den Himmel der von ihm kindlich ausgemalten christlichen Transzendenz kulminieren zu können.

¹¹¹⁾ Preitz I, S. 21, 9.

¹¹²⁾ Vgl. Günther Müller, Clemens Brentano. S. 690 u. dazu insbes. S. 685–687. In: Schweizerische Rundschau, 28. Jahrg., Heft 8 vom 1. Nov. 1928, S. 684–700.

¹¹³⁾ Preitz I, S. 22, 32–36.

¹¹⁴⁾ s. Ges. Schr. I, S. 486: »Und wenn ich glühend weinte, Verzweiflung mich zu singen zwang, ...«.

¹¹⁵⁾ Ges. Schr. I, S. 93.

¹¹⁶⁾ In demselben Gedicht »Vor dem ersten Aderlasse am Tage vor dem Abendmahl«, ebenda, S. 92.

¹¹⁷⁾ Clemens Brentano's Gesammelte Briefe, a.a.O., Bd. I, S. 90.