

Kunstreligion

Ein ästhetisches Konzept der Moderne
in seiner historischen Entfaltung

Band 1

Der Ursprung des Konzepts um 1800

Herausgegeben von
Albert Meier, Alessandro Costazza
und Gérard Laudin

unter Mitwirkung von
Stephanie Düsterhöft und Martina Schwalm

De Gruyter

Inhalt

ALESSANDRO COSTAZZA / GÉRARD LAUDIN / ALBERT MEIER Vorwort	7
HEINRICH DETERING Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen	11
BERND AUEROCHS Das Bedürfnis der Sinnlichkeit. Möglichkeiten funktionaler Äquivalenz von Religion und Poesie im 18. Jahrhundert	29
STEFANIA SBARRA Das Erlösende in der Poesie Eine Parallele zwischen Zinzendorf und Goethe	45
CHRISTOPH DEUPMANN Apostel und Genie? Zu Johann Georg Hamanns eigensinniger Behauptung der Einheit von Kunst und Religion	59
ALESSANDRO COSTAZZA Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis: von Baumgarten bis zum Frühidealismus	73
STEFANIE BUCHENAU Kunstreligion und Vernunftabstraktion. Zur Genealogie des Konzepts vor 1800 (Baumgarten, Kant, Schleiermacher)	89
REMIGIUS BUNIA »... in einer andern Welt«. Die Spannung zwischen religiösem und ästhetischem Weltbegriff bei Novalis	103

ISBN 978-3-11-021780-3

e-ISBN 978-3-11-021781-0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

MARCO RISPOLI Kunstreligion und künstlerischer Atheismus Zum Zusammenhang von Glaube und Skepsis am Beispiel Wilhelm Heinrich Wackenroders	115
RENÉ-MARC PILLE Lob des »Rein-Menschlichen« Weimarer Widerstände gegen die Kunstreligion	135
MARKUS OPHÄLDERS »eine schöne Religion zu stiften« Hegels Kunstreligion als »moralische Anstalt«	143
ALEXANDER NEBRIG Poesie oder Prosa? Hegels Literaturbegriff und die ästhetische Erfahrung des Absoluten	161
MARCO CASTELLARI »Religion ist Liebe der Schönheit« Natur- und Kunstreligion in Hölderlins <i>Hyperion</i>	179
ARNALDO DI BENEDETTO »quasi che un Dio«. Vittorio Alfieris Auffassung vom Dichter	195
GIOVANNA CORDIBELLA Kunstreligion in der italienischen Romantik? Der Fall Alessandro Manzoni im Kontext des frühen Mailänder <i>romanticismo</i>	215
GERHARD LAUER Das bittere Leiden an der Kunst. Über die Sinnbildkunst in Clemens Brentanos <i>Das bittere Leiden unsers Herrn Jesus Christi</i>	231
ALAIN MUZELLE Das Bild des Künstlers im Werk Wackenroders und E.T.A. Hoffmanns	253
Personenregister	265
Autorinnen und Autoren	271

Vorwort

Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen.
Friedrich Nietzsche

... so ist die Kunst die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt ...
Friedrich Wilhelm Joseph Schelling

Der Ursprung des Begriffs ist bekannt genug. Von einer »Kunstreligion« hat erstmals Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher in seinen 1799 erschienenen »Reden« *Über die Religion* gesprochen. Zwar gebe es sie als solche noch nicht, doch sei sie immer schon wirksam gewesen:

Nur das weiß ich, daß sich der Kunstsinn nie [...] der Religion genähert hat, ohne sie mit neuer Schönheit und Heiligkeit zu überschütten und ihre ursprüngliche Beschränktheit freundlich zu mildern.¹

Indem er die Religion als »Sinn und Geschmack fürs Unendliche« erläutert,² um sie den »Gebildeten unter ihren Verächtern« wieder genießbar zu machen, will Schleiermacher die nicht minder auf ein Unendliches gestimmte Kunst umso mehr an den Glauben binden:

Religion und Kunst stehen nebeneinander wie zwei befreundete Seelen deren innere Verwandtschaft, ob sie sie gleich ahnden, ihnen doch noch unbekannt ist. [...] Sie harren einer näheren Offenbarung und unter gleichem Druck leidend und seufzend sehen sie einander dulden, mit inniger Zuneigung und tiefem Gefühl vielleicht, aber doch ohne Liebe. Soll nur dieser gemeinschaftliche Druck den glücklichsten Moment ihrer Vereinigung herbeiführen? oder werdet Ihr bald einen großen Streich ausführen für die Eine, die Euch so wert ist, so wird sie gewiß eilen wenigstens mit schwesterlicher Treue sich der andern anzunehmen.³

Schleiermachers Hoffnung, der »Kunstsinn für sich allein« möchte zuletzt »in Religion« übergehen,⁴ deutet darauf hin, dass seine Argumentation keine originäre ist. Der eigentliche Ursprung des »Konzepts« Kunstreligion dürfte jedenfalls schon früher anzusetzen sein: in der Entrationalisierung des Ästhetischen, die – ein Produkt der Aufklärung – in Karl Philipp

1 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst. *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Mit einer Einleitung herausgegeben von Andreas Arndt. Hamburg 2004 (Philosophische Bibliothek 563), S. 93f.

2 Schleiermacher: *Über die Religion* (Anm. 1), S. 30.

3 Schleiermacher: *Über die Religion* (Anm. 1), S. 94.

4 Schleiermacher: *Über die Religion* (Anm. 1), S. 93.

mit der selektiven Rezeption der deutschen und englischen Romantik, zu einer ganz eigenen Ausprägung des *romanticismo*, in der sich ein Konzept wie die Kunstreligion nicht ausbilden kann.

Zum anderen: Ein Vergleich der italienischen mit der deutschen Literatur unter dem Vorzeichen der Kunstreligion kann dennoch produktiv sein, da er bestimmte Phänomene in den Vordergrund zu rücken vermag, die bei einer Beschränkung auf den italienischen Literaturkontext weniger sichtbar sind. Legt man das Konzept »Kunstreligion« als Suchbild an italienische Debatten an, so wird dabei manches deutlich, was auf Verschiebungen im Verhältnis von Religion und Kunst hindeutet. Auch wenn sich keineswegs davon sprechen lässt, dass die Kunst in diesen Programmen der italienischer Romantik zentrale Funktionen der Religion übernimmt, so lässt sich doch festhalten, dass bestimmte Teilqualitäten beider Systeme diskutiert und neu austariert werden. Manzoni's vehemente Verteidigung des Primats der Religion gegenüber Kunst und Literatur seit seiner Konversion ist ein Indiz dafür, dass einstmalig stabile funktionale Zuschreibungen in eine Krise geraten sind und zu ihrer Stabilisierung besonderer Affirmation bedürfen. Anstatt die Autonomisierungsbestrebungen der Kunst emphatisch zu begrüßen, begegnen ihnen italienischen Autoren um 1820 eher mit Gesten der Abwehr und der Negation. Insofern verdeutlicht der Blick auf Italien aus der Perspektive der Kunstreligion eine Veränderung im Verhältnis von Kunst und Religion, die gegenüber den deutschen Beispielen zwar ganz andere Ausformungen annimmt, aber genau durch die deutsche Optik besser sichtbar wird.

GERHARD LAUER

Das bittere Leiden an der Kunst
Über die Sinnbildkunst in Clemens Brentanos
Das bittere Leiden unsers Herrn Jesus Christi

*Für Wolfgang Frühwald
zum 75. Geburtstag*

Er sei der »umstrittenste Film aller Zeiten«¹ – so bewertet ihn 2006 das Magazin *Entertainment Weekly* in seiner Liste der 25 kontroversesten Filme. Mit einem Einspielergebnis von mehr als 600 Millionen Dollar gehört er zugleich zu den 30 kommerziell erfolgreichsten Filmen der USA. Er hat das drittbeste Einspielergebnis aller Filme in den Vereinigten Staaten in den ersten 12 Tagen erzielt; die DVD-Version wurde am ersten Verkaufstag mehr als 2,5 Millionen Mal verkauft; das *Guinness Buch der Rekorde* (Hamburg) führt ihn in seiner Ausgabe für 2006 als erfolgreichsten religiösen Film aller Zeiten. Die Rede ist von Mel Gibsons Film *The Passion of the Christ*, 2004 kam er in die Kinos der Welt. Sein Thema sind die letzten Tage im Leben Christi von seiner Verhaftung im Garten Gethsemane bis zur Auferstehung am Ostermorgen.

Ob Gibsons Film wirklich der »umstrittenste Film aller Zeiten« ist, mag man bezweifeln, aber Streit hat er auf sich gezogen, und auf einen solchen Streit hin war er angelegt. Der Film überschreitet das Maß der Gewaltdarstellung, wie es Bibelfilme bis dahin gekannt haben. Eine ganze Viertelstunde lang wird in diesem 127-minütigen Film allein nur die Geißelung Christi gezeigt, und das so nah und so auf Realismus hin bebildert, dass sich dem niemand entziehen kann. Die Engführung von Darstellungsweisen des Actionfilms mit solchen des Heiligen, die Ausführlichkeit und Drastik der Gewalt, die Gefahr des Antisemitismus – sie alle widersprechen den Darstellungskonventionen des Hollywood-Kinos. Neu sind sie in dieser Zusammenstellung aber nur im Hollywood-Kino – man denke an die Bilder des Gekreuzigten bei Matthias Grünewald oder an die

¹ Bierly, Mandi u. a.: The 25 Most Controversial Movies of all Time; in: *Entertainment Weekly* 882 (16. Juni 2006).

Passionsspiele überall auf der Welt, bei denen die Wundmale nicht nur aufgemalt, sondern auch zugefügt werden.² Das Heilige und die Gewalt schließen sich auch im Rahmen des Spiels und der Kunst zusammen. Allerdings gehören sie bei Grünwald oder in den philippinischen Passionsspielen einer Welt vor der Kunst an, in der alles noch das bedeutet, was es sinnbildlich zeigt. Dort gelten weder Autonomiepostulat noch Ästhetik- oder Polyvalenzkonvention, wohl aber der Glaube, dass das Gezeigte auf die Gewissheit des Gnadengerichts verweist. Die Gewalt geht im Heiligen letztlich auf, so dass weder das Bild Grünwalds noch das Passionsspiel Kunst sind, sondern Sinnbilder des Heiligen.

In einer Welt mit entreferenzialisierten Darstellungskonventionen gibt es genau genommen keine Sinnbilder mehr, sondern nur Kunst. Gibsons Film musste daher wegen seines Erscheinungsortes – des Kinos – als Kunst gelten. Und hier verstößt er nicht nur gegen die Konventionen seines Genres, sondern vor allem gegen die Konvention, nur Kunst zu sein. Gibsons Provokation will seinen Film zu etwas machen, was er im System der Kunst nicht mehr sein kann: ein Sinnbild. Daher orientiert er sich für sein Drehbuch auch nicht an der historischen Realität, sondern an der christlichen Ikonographie, an den Stationen des Kreuzwegs und an dem Passionsspiel. Das steht vielfach im Gegensatz zu Filmen wie Franco Zeffirellis *Jesus of Nazareth* (1977), Martin Scorseses *The Last Temptation of Christ* (1988) oder auch den Zurückhaltungen, die sich Genre-Filme wie *Ben Hur*, vor allem in seiner legendären Fassung von 1959, bei der Darstellung der Leiden Christi auferlegt haben. Seinem Anspruch nach ist Mel Gibsons Film nicht für Kinozuschauer, sondern für Gläubige gedreht. Ihn sollen aber nicht die Gläubigen der Kunst, sondern die der Religion sehen und durch das filmische Sinnbild der Passion im Glauben bestärkt werden. Wie viele der Zuschauer dieses Films keine habituellen Kinogänger waren, lässt sich freilich schwer abschätzen. Die *Catholic League for Religious and Civil Rights* soll mehr als 1.000 Kinokarten vorab erworben und unter dem Einkaufspreis weiter verkauft haben. Eine Vorversion des Films wurde etwa 10.000 Geistlichen gezeigt. Die von Europa als unvermeidliche Peinlichkeit der großen USA belächelten religiösen Gruppierungen haben wohl für die Verbreitung des Films gerade auch dort gewirkt, wo man dem Kunstmedium Film skeptisch gegenübersteht. Der Film dürfte die Grenzen der Milieus und sozial-religiösen Gruppierungen übersprungen haben – in welchem Ausmaß auch immer. Mel Gibson war das nur recht,

2 So etwa auf den Philippinen, wo es im Rahmen von Passionsspielen immer wieder zu tatsächlichen Kreuzigungen kommt, vgl. Moser, Maria Katharina: Representations of the Suffering. Confronting Mel Gibson's *The Passion of the Christ* and Rituals of Self-Flagellation and Crucifixion in the Philippines; in: Journal of the European Society of Women in Theological Research 13 (2005), S. 153-168.

denn wenn er *ein* Ziel verfolgt hat, dann das, durch seinen Film nicht in der Kunst, sondern im Glauben zu bestärken.

Bald schon nachdem der Film in die Kinos gekommen war, ist darauf hingewiesen worden, dass Gibson eine seiner Vorlagen in Clemens Brentanos Aufzeichnungen *Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi* hat, erstmals 1833 im Druck erschienen. Gibson folgt Brentano vergleichsweise genau in der Abfolge der Szenen, wo diese über die Kreuzwegstationen hinausgehen. Die Geißelung Christi etwa wird schon bei Brentano in derjenigen drastischen Bildlichkeit beschrieben, die dann auch bei Gibson in Szene gesetzt ist:

Das zweite Paar der Geißelknechte fiel nun mit neuer Wuth über Jesum her, sie hatten eine andere Art Ruthen, welche kraus, wie von Dornen waren, und in denen hie und da Knöpfe und Spornen befestigt erschienen. Unter ihren wüthen den Schlägen zerrissen alle die Schwielen seines heiligen Leibes, sein Blut spritzte in einem Kreise umher, die Arme der Henker waren davon besprengt. Jesu jammerte und betete und zuckte in seiner Qual. [...]

Die beiden folgenden Schergen schlugen Jesum mit Geißeln. Es waren dieses an einem eisernen Griffe befestigte kleine Kletten oder Riemen, an deren Spitzen eiserne Haken hingen, und sie rissen ihm damit ganze Stücke Fleisch und Haut von den Rippen. O, wer kann den elenden gräulichen Anblick beschreiben! Aber sie hatten des Gräuels nicht genug, und lösten die Stricke auf, und banden Jesum herum mit dem Rücken gegen die Säule, und weil er so erschöpft war, daß er nicht mehr stehen konnte, banden sie ihn mit dünnen Stricken über die Brust, unter den Armen und unter den Knien an die Säule, und seine Hände schnürten sie hinter die Säule in deren Mitte fest. Er war schmerzlich zusammengezogen, mit Blut und Wunden bedeckt, seine gekreuzten Lenden und die zerrissene Haut seines Unterleibes verhüllten seine Blöße. Wie wüthende Hunde tobten die Geißeler mit ihren Hieben, und einer hatte eine feinere Ruthe in der linken Hand und zerpeitschte ihm sein Anlitz damit. Es war keine heile Stelle mehr an dem Leibe des Herrn, er sah die Geißeler mit seinen bluterfüllten Augen an, und flehte um Erbarmen, aber sie wütheten um so ärger, und Jesus jammerte immer leiser: »wehek!³

Bei allen Ähnlichkeiten zwischen Brentano und Gibson sind doch die historischen Konstellationen verschieden, auf die beide antworten. Brentanos Programm einer Religion jenseits der Kunst, wie er es geradezu rücksichtslos gegen andere wie gegen sich selbst zu leben versucht hat, reagiert

3 Brentano, Clemens: *Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi*. Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Augustinerin des Klosters Agnetenberg zu Dülmen († 9ten Februar 1824). Nebst dem Lebensumriß dieser Begnadigten. Durch die Mittheilungen über das letzte Abendmahl vermehrte zweite Auflage In: Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Herausgegeben von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald und Detlev Lüders. Band 26: *Religiöse Werke V*. Herausgegeben von Bernhard Gajek. Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz 1980, S. 248f. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden unter Angabe der Sigle »BL« zitiert.

auf andere Entwicklungen als Gibsons Film. Um diese historischen Besonderheiten eines sehr radikalen und programmatischen Anfangs der Kunstreligion soll es im Folgenden gehen. Erst dann kann man zeigen, dass Gibson bei seinem Versuch, aus der Kunst in die Religion zu wechseln, in der Nachfolge Brentanos steht. Brentano ist wohl der erste, mindestens aber der radikalste Autor, der das Programm einer Überwindung der Kunst durch Religion umsetzt. Und das hat Nachahmer bis heute gefunden.

1. Das Ende des konfessionellen Zeitalters und der Anfang der Kunstreligion

Anders als es das Erzählmuster von der Säkularisierung durch Industrialisierung und Urbanisierung – durch die Auflösung der »alten Ordnung« – will, war schon im Alten Reich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, damit weit vor der Französischen Revolution, trotz Kirchengleichheit und Ständestaat die abnehmende Teilnahme gerade auch der beleseneren Bevölkerungsschichten an kirchlichen Handlungen nicht mehr zu übersehen. Die Klagen der preußischen Pastoren gegenüber ihren Konsistorien über mangelnde Teilnahme am Gottesdienst füllen bereits vor 1789 die Akten. Das hat mit Industrialisierung, Verbürgerlichung oder Urbanisierung nichts zu tun, dagegen viel mit den veränderten Machtverhältnissen und letztlich mit den Folgen, die gerade die Konfessionalisierung mit sich gebracht hatte. Denn in den Religionskriegen des 17. Jahrhunderts war mehr als deutlich geworden, dass die Religion nicht die gesellschaftliche Ordnung zu sichern vermochte, im Gegenteil. Der Aufstieg des Staates war nicht zuletzt Folge der Konfessionsstreitigkeiten und der nicht abzuschließenden Verschiebung von Konfessionsgrenzen und Bekenntnissen der Bevölkerung sowie den daraus erwachsenden Spannungen, die erst das Primat des Staates zu beruhigen gewusst hat.

Mit dem preußischen Allgemeinen Landrecht von 1794 und dann mit dem Reichsdeputationshauptschluss von 1803 wurden die geistlichen Fürstentümer bereits vor dem Ende des Alten Reiches aufgelöst. Auch die Parität der Konfessionen galt von nun an als festgeschrieben; das konfessionelle Zeitalter mit seinen gegenseitigen Hegemonieansprüchen der Bekenntnisse war damit auch formell beendet. Der Paragraph 32 des Allgemeinen Landrechts sagt es denn auch mit Bestimmtheit: »Die Privat- und öffentliche Religionsübung einer jeden Kirchengesellschaft ist der

Oberaufsicht des Staats unterworfen.«⁴ Nach der in den deutschen Territorien leitenden Kollegial-Theorie sollten von nun an Konfessionalität und Kirche allein auf dem Willen der Mitglieder zu gemeinsamer religiöser Erbauung beruhen.⁵ Damit war nicht die Trennung von Staat und Kirche wie etwa in Frankreich, wohl aber die Unterordnung des kirchlichen Bereichs unter die Staatszwecke schon vor dem Ende des Alten Reiches vollzogen. Die Säkularisation schien nicht mehr aufzuhalten zu sein.

Tatsächlich kam es dann doch anders, und das lag nicht zuletzt gerade an jener Loslösung der Religion aus den Funktionszusammenhängen des konfessionellen Zeitalters, die auf den ersten Blick für den Niedergang kirchlich verfasster Konfessionalität verantwortlich gemacht wird. Mit dem Zusammenbruch des Alten Reiches in der Schlacht von Jena und Auerstedt 1806, mehr aber noch durch die Auflösung des Zusammenhangs von Konfession und Territorium wurde Religion zu einer vergleichsweise frei disponiblen Sinnordnung. Der Aufstieg religiöser Erneuerungsbewegungen nach 1800 markiert diesen Funktionswandel. Bislang am Rande der Gesellschaft, dringen etwa die »Stillen im Lande« ins Zentrum der Gesellschaft vor. Jung-Stillings Anhängerin Juliane von Krüdener, die prominent genug war, um von Angelika Kauffmann 1786 portraitiert zu werden, und mit Jean Paul Briefe gewechselt hat, ist ein besonders gut sichtbares Beispiel der neuen Religiosität nach 1800.⁶ Juliane von Krüdener war Romanautorin, die mit ihrem halb autobiographischen, an Goethes *Werther* angelehnten Liebesroman *Valérie* von 1803 eine wahre Lese-Mode ausgelöst hatte, und zugleich einflussreiche Erneuerin der Religion. Freundschaftlich mit Zar Alexander I. verbunden, den sie auf dem Wiener Kongress vertrat, hatte sie den Text für das

4 Hauptbestimmungen des Staatskirchenrechts des Allgemeinen Landrechts für die preußischen Staaten vom 5. Februar 1794 (Zweite Amtliche Ausgabe in vier Bänden, Berlin 1804); in: Huber, Ernst Rudolf / Huber, Wolfgang: Staat und Kirche im 19. und 20. Jahrhundert. Dokumente zur Geschichte des deutschen Staatskirchenrechts. Band 1: Staat und Kirche vom Ausgang des Alten Reichs bis zum Vorabend der bürgerlichen Revolution. Berlin 1973, S. 5.

5 Vgl. Friedrich, Martin: Kirche im gesellschaftlichen Umbruch. Das 19. Jahrhundert. Göttingen 2006 (Zugänge zur Kirchengeschichte 8; UTB 2789), S. 31-36.

6 Das Bild befindet sich heute im Louvre, Richelieu B, M.I. 245; vgl. auch Berger, Dorothea: Jean Paul und Frau von Krüdener im Spiegel ihres Briefwechsels. Wiesbaden 1957 bzw. Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Preußischen Akademie der Wissenschaften begründet und herausgegeben von Eduard Berend. Vierte Abteilung: Briefe an Jean Paul. Herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften durch Norbert Müller. Band 2: Briefe an Jean Paul 1794-1797. Text mit 13 Abbildungen. Herausgegeben von Dorothea Böck und Jörg Paulus. Berlin 2004, Nr. 135, 139, 146, 147, 152, 162, 176, 198 (S. 229-232; 235f.; 244f.; 246; 253f.; 266-268; 294f.; 331).

europäische Friedensmanifest vorgeschrieben, das dann auch der österreichische Kaiser und der preußische König 1815 unterzeichnen sollten:

Ihre Majestäten [...] erklären feierlich, daß der gegenwärtige Akt nur den Zweck hat, im Angesicht der ganzen Welt ihren unerschütterlichen Beschluß zu bekunden, zur Richtschnur ihres Verhaltens im Innern ihrer Staaten wie nach außen nur die Vorschriften dieser heiligen Religion, die Vorschriften der Gerechtigkeit, der Liebe und Friedseligkeit zu nehmen [...].

In Gemäßheit der Worte der Heiligen Schrift, welche allen Menschen befiehlt, sich als Brüder zu betrachten, werden die drei Monarchien vereinigt bleiben durch die Bande einer wahren und unauflöslichen Brüderlichkeit [...] sie werden sich ihren Untertanen und Armeen gegenüber als Familienväter betrachten und dieselben im Geiste der Brüderlichkeit lenken, um Religion, Frieden und Gerechtigkeit zu schützen.⁷

Eine betont ökumenisch aufgefasste Religion sollte wieder die Richtschnur im Zusammenleben der Völker sein, was Vertreter des alten Konfessionalismus wie Papst Pius VII. provozieren musste, denn dieser Ökumenismus relativierte die Wahrheit des Bekenntnisses. Doch blieben diese Ökumene und die christliche Begründung der Politik letztlich ohne jede realpolitische Relevanz für das 19. Jahrhundert,⁸ waren aber Symptome des Funktionswandels von Religion gerade in dieser sakralisierenden Übersteigerung der politischen und gesellschaftlichen Ordnung. Der wachsenden Amalgamierung von Nationengründung und Religion entsprach es, wenn Juliane von Krüdener in Napoleon den in der Offenbarung des Johannes benannten Engel des Abgrundes – den Antichrist – erblickt haben will und sich selbst bei ihren großen Auftritten als Prophetin der Heiligen Allianz oder gar als das »Sonnenweib« gefeiert hat. Im Hungerjahr 1816 verschenkte sie ihr gesamtes Vermögen an die Armen und machte ihr Landhaus in Württemberg zu einem geistigen Zentrum. Sie bereiste zwischen 1816 und 1818 Baden, das Elsass und die Nordschweiz, ging dabei ganz in der biblischen Rolle der Frau als Erretterin des Volkes auf, heilte Kranke und betrieb eigenhändig Suppenküchen für die durch die Napoleonischen Kriege verheerte Bevölkerung. Sie predigte vor Tausenden so erfolgreich, dass sie schließlich von der Obrigkeit nach Russland abgeschoben wurde.⁹ Religion wurde hier zu einer

7 Die »Heilige Allianz« vom 26. September 1815 / 14. September 1815 (nach alter russischer Zählung); in: Geschichte in Quellen. Unter Beratung von Helmut Beumann, Fritz Taeger † und Fritz Wagner herausgegeben von Wolfgang Lautemann und Manfred Schlenke. [Band 5:] Das bürgerliche Zeitalter 1815-1914. Bearbeitet von Günter Schönbrunn. München 1980, S. 27.

8 Ghervas, Stella: Réinventer la tradition. Alexandre Stourza et l'Europe de la Sainte-Alliance. Paris 2008 (Histoire Culturelle de l'Europe 9).

9 Vgl. Hieber, Petra: Auf der Suche nach dem Glück. Juliane von Krüdener-Vietinghoff (1764-1824): Selbstwahrnehmung im Spannungsfeld gesellschaftlichen Wandels. Frankfurt/M. – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1995 (Menschen und Strukturen 8).

ernsthaften Angelegenheit, die das eigene Leben wie das der Völker wenden sollte – Vorstellungen, die der Zeit vor 1800 noch fremd gewesen waren.

Um 1800 war also Religion mehr als ein Thema. Es war ein Sinnmuster, das das eigene Leben, die Liebe, aber auch die Gesellschaft umfassend zu deuten und zu ändern verstand, gerade weil es aus den konfessionellen Einengungen entlassen war. Und das veränderte die Gesellschaft nicht nur in den deutschen Ländern. Massenmitgliedschaften in frei gegründeten kirchlichen Vereinen finden sich in den protestantischen Ländern und mehr noch in den katholischen Gebieten bzw. Ländern von Irland bis nach Italien¹⁰ und zwar mit weitreichenden Auswirkungen auf die entstehende politische Landkarte.¹¹ Wenn in der Geschichtsschreibung zum 19. Jahrhundert so viel von der Ästhetisierung und Verbürgerlichung der Lebenswelt die Rede ist,¹² und das mit guten Gründen, dann gehört zu diesen Modernisierungsprozessen eben auch die Religion. Gerade sie ist Teil nicht zuletzt auch einer Ästhetisierung der Lebenswelt, wie sie dem Konfessionellen Zeitalter noch ganz fern gelegen hatte. Die Kirchenagende und Kirchenunion in Preußen, die Versuche auf dem Wiener Kongress eine deutsche Nationalkirche in febronianischem Geist zu errichten, die Reden der Intellektuellen wie Fichte oder Arndt und die Unionsbestrebungen von unten etwa in der Pfalz oder in Rheinhessen oder der Aufruf des preußischen Königs von 1817 aus Anlass der 300-Jahrfeier zu Luthers Thesenanschlag, die lutherische und die reformierte Kirche in den preußischen Landen zu einer »evangelisch-christlichen« zu vereinigen, belegen wie breit die Bewegung war, die der Religion einen neuen Platz in der Gesellschaft zuweisen wollte.¹³

Das vielleicht schlagendste Beispiel dafür ist die Agende des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. von 1822. Mit ihr plante und exe-

10 Vgl. Hürten, Heinz: Kurze Geschichte des deutschen Katholizismus 1800-1960. Mainz 1986; Schatz, Klaus: Zwischen Säkularisation und Zweitem Vatikanum. Der Weg des deutschen Katholizismus im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1986.

11 Klassisch dazu die Studien von Bergsträsser, Ludwig: Der politische Katholizismus. Zwei Bände in einem Band. Nachdruck der Ausgabe München 1921-23. Hildesheim – New York 1976 (Der deutsche Staatsgedanke. Reihe 2: Die Parteien und der Staat III, 1. 2) oder Fischer, Fritz: Der deutsche Protestantismus und die Politik im 19. Jahrhundert; in: Historische Zeitschrift 171 (1951), S. 473-518; neuerdings dazu Scheidgen, Hermann-Josef: Der deutsche Katholizismus in der Revolution von 1848/49. Episkopat – Klerus – Laien – Vereine. Köln – Weimar – Wien 2008 (Bonner Beiträge zur Kirchengeschichte 27) bzw. Kaiser, Jochen-Christoph: Politischer Protestantismus im 19. und 20. Jahrhundert. Ausgewählte Arbeiten zur kirchlichen Zeitgeschichte. Herausgegeben von Rolf-Ulrich Kunze und Roland Löffler. Konstanz 2008 (Studien zur Geschichte des 20. Jahrhunderts 1).

12 Nipperdey, Thomas: Wie das Bürgertum die Moderne fand. Stuttgart 1998 (rub 17014).

13 Maurer, Michael: Kirche, Staat und Gesellschaft im 17. und 18. Jahrhundert. München 1999 (Enzyklopädie Deutscher Geschichte 51), S. 49-51.

kutierte der König nichts Geringeres als den Versuch einer Union der evangelischen Konfessionen. Dabei stellte er alle dogmatischen Fragen hinten an, die für das konfessionelle Zeitalter so bestimmend waren, und entwarf, während vor seinem Schreibtisch Caspar David Friedrichs *Abtei im Eichswald* stand, eine Kirchenagende mit einer Liturgie, die altlutherisch sein sollte, in Wirklichkeit aber noch die Liturgie der römisch-katholischen Kirche in den Schatten stellte, so aufwendig und zeremoniell überladen geriet der Entwurf. Verbindlich für die Liturgie vorgesehen war unter anderem ein Männergesang, der von Kosaken ausgeführt werden sollte, die dem König vom russischen Zaren »geschenkt« worden waren. Sie sollten in Berlin in russisch aussehenden Holzhäusern wohnen, die wiederum zu einem orthodoxen Kreuz angeordnet waren.¹⁴ Es mag kaum verwundern, dass sich eine solche grotesk übersteigerte Ästhetisierung der Religion, die zugleich den vormodernen Ständestaat und die Leibeigenschaft festschrieb, in der Wirklichkeit nicht recht umsetzen ließ.¹⁵ Aber das Beispiel macht gerade in seiner Übersteigerung deutlich, wie Religion die Kunst braucht, um im Staat die vergesellschaftende Wirkung zu entfalten, die man ihr zuschrieb. Und Kunst braucht Religion, um gesellschaftlich bedeutsam sein zu können. Das ist das neue Muster des 19. Jahrhunderts und auch das Muster Clemens Brentanos.

2. Brentano und das romantische Christentum

Clemens Brentano lebte inmitten dieser ästhetischen und zugleich bürgerlichen Sakralisierung der Gesellschaft um 1800.¹⁶ Eigentlich am 9. September 1778 geboren, feiert er stets am 8. September seinen Geburtstag, d. h. am Feiertag von Mariae Geburt – »Maria« war dann auch sein literarisches Pseudonym. Im Kreis um seinen Schwager Savigny und die Brüder

14 Zur musikalischen Ausgestaltung der Fassung von 1822 und 1895 vgl. Herbst, Wolfgang (Hrsg.): *Evangelischer Gottesdienst. Quellen zu seiner Geschichte*. 2., völlig neubearbeitete Auflage von »Quellen zur Geschichte des evangelischen Gottesdienstes«. Göttingen 1992, S. 170-190.

15 Schubert, Anselm: *Christliche Klassik. Friedrich Wilhelm III. und die Anfänge der Preussischen Kirchenagende von 1822*; in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 119 (2008), S. 178-202.

16 Vgl. Schmidt, Hans-Walter: *Erlösung der Schrift. Zum Buchmotiv im Werk Clemens Brentanos*. Wien 1991; Benzi, Laura: *Resakralisierung und Allegorie im Spätwerk Clemens Brentanos. Das Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838) und *Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi* (1833). Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt/M. – New York – Oxford – Wien 2002; Landfester, Ulrike: *Kreuzungen. Körperbild und Textproduktion in Clemens Brentanos Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi* (1834) und *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838); in: Landfester, Ulrike / Simon, Ralf (Hrsgg.): *Gabe, Tausch, Verwandlung. Übertragungsökonomien im Werk Clemens Brentanos*. Würzburg 2009, S. 227-250.

Gerlach war er, der selbst katholischer Herkunft war, von den Vorstellungen des Berliner Neupietismus umgeben. Savigny und Gerlach waren in der Gesetzgebungskommission und in Funktionen als preußische Staatsräte von Vorstellungen geleitet, einen christlichen Staat befördern zu können.¹⁷ Um 1816 war dieses Projekt wiederum zeittypisch betont interkonfessionell ausgerichtet. Brentano und Savigny hatten schon 1808 den Landshuter (und also katholischen) Theologieprofessor Johann Michael Sailer – als Kollegen Savignys – kennen- und hochschätzen gelernt. Die Nachrichten von der wunderbaren Erneuerung des christlichen Lebens in Niederbayern und Schwaben durch die Schüler Sailers, wie sie der Landshuter Medizinstudent und zum romantischen Katholizismus konvertierte Johann Nepomuk Ringseis¹⁸ nach Berlin meldete, schrieb Brentano eigenhändig ab und ließ sie in Berlin zirkulieren. Religion war hier überall mit den Händen zu greifen, und Brentano hat nicht sehr viel enthusiastischer zugegriffen als andere. Bernhard Gajek hat in seinen Forschungen zu Brentano auf die spezifische Verschränkung von pietistischem Millenarismus und romantischer Erwartung an die Verwandlung ins Wunderbare hingewiesen, die für Brentano wie für seine Umgebung so bestimmend war.¹⁹ Nach außen hin sichtbar wird diese romantische Naherwartung, als im März 1818 Adolf von Thadden und Leopold von Gerlach, durch Savigny an Sailer empfohlen, eigens nach Süddeutschland aufbrechen, um sich von den unerhörten Nachrichten selbst zu überzeugen. Ein neues, romantisches Christentum jenseits der Konfessionen schien möglich zu sein. Und das hat viele damals inspiriert.

Die neue romantische Religion setzte in der Tradition des Pietismus beim Einzelnen an. Mit den romantischen Führungseliten dieser Jahre teilte der süddeutsche Katholik Brentano die pietistische Vorstellung, dass der Gläubige erst nach einer Generalbeichte und der *contritio* – »die das ganze Wesen des Menschen erschütternde Reue«,²⁰ wie es im katholischen *Herder Conversations=Lexikon* von 1857 heißt – innerlich so leer sei, dass

17 Vgl. Gajek, Bernhard: *Der romantische Dichter und das Christentum. Clemens Brentanos religiöse Schriften*; in: *Clemens Brentano 1778-1842 zum 150. Todestag*. Herausgegeben von Hartwig Schultz. Bern – Berlin – Frankfurt/M. – New York – Paris – Wien 1993 (*Memoria*), S. 109-131, hier S. 110.

18 Ringseis, Johann Nepomuk: *Erlebnisse aus der bayrischen Erweckungsbewegung*. Herausgegeben und eingeleitet von Herbert Kadel. Marburg 1981 (*Schriften der Universitätsbibliothek Marburg* 11).

19 Vgl. Gajek: *Der romantische Dichter und das Christentum* (Anm. 17), S. 110.

20 »Zerknirschung«; in: *Herders Conversations=Lexikon*. Kurze aber deutliche Erklärung von allem Wissenswerthen aus dem Gebiete der Religion, Philosophie, Geschichte, Geographie, Sprache, Literatur, Kunst, Natur= und Gewerbekunde, Handel, der Fremdwörter und ihrer Aussprache. Fünfter Band: S. bis Zytomierz und Nachträge. Freiburg/Br. 1857, S. 778.

Gott in ihm neugeboren werden könne. Wie ökumenisch-romantisch man dabei dachte, mag der Umstand erhellen, dass auch der Katholik Sailer ein vergleichbares Konzept der persönlichen Erweckung favorisiert hat: »Um zu überzeugen, sey du selbst überzeugt; um zu rühren, sey du selbst gerührt«, ²¹ lautet hier der Grundsatz. Es ist also ganz der Ton der Zeit, wenn Brentano am 15. Februar 1815 gegenüber Wilhelm Grimm das folgende Bekenntnis – nicht sein letztes – ablegt:

Ich weiß nicht, lieber Wilhelm, ob ich noch zu Ihren Freunden gehöre, denn mir ist oft, ja meist, als gehöre ich nicht mehr zu den Lebendigen. Mein ganzes Leben habe ich verloren, theils in Irrthum, theils in Sünde, theils in falschen Bestrebungen. Der Blick auf mich selbst vernichtet mich, und nur wenn ich die Augen flehend zu dem Herrn aufrichte, hat mein zitterndes, zagendes Herz einigen Trost. [...] meine Sündenkluge Vernunft ist niedergeworfen von dem Glauben [...]. Meine dichterischen Bestrebungen habe ich geendet, sie haben zu sehr mit dem falschen Wege meiner Natur zusammengehungen, es ist mir alles mislungen, denn man soll das Endliche nicht schmücken mit dem Endlichen, um ihm einen Schein des Ewigen zu geben; jedes, auch das gelungenste Kunstwerk, dessen Gegenstand nicht der ewige Gott und seine Wirkung ist, scheint mir ein geschnitztes Bild, das man nicht machen soll, damit es nicht angebetet werde.²²

Daran ist genau besehen kein Wort wahr, was denn auch der Bruder Jacob Grimm in seiner Reaktion bemerkt: Brentano

scheint sich umgeändert zu haben und in völliger Reue zu leben, doch ist er noch in der Art, die Dinge auszuschnitzen, sowie im Planmachen und Vorlegen ganz der Alte.²³

Das exaltierte Sündenbekenntnis stand nicht nur für die Grimms im eklatanten Widerspruch zu Brentanos ganz irdischem Werben um die Berliner Pastorentochter Luise Hensel. Das war in diesen Jahren zwischen 1816 und 1818 Stadtgespräch und wurde von Brentano ebenso lustvoll wie selbstquälerisch als Skandal mit der Aufforderung inszeniert, die Pfarrerstochter Luise solle zum Katholizismus konvertieren, was sie 1818 auch

21 Sailer, Johann Michael: Anleitung für angehende Prediger; in: Johann Michael Sailer's sämtliche Werke, unter Anleitung des Verfassers herausgegeben von Joseph Widmer. Theologische Schriften. Vorlesungen aus der Pastoraltheologie. Neue, revidirte und vermehrte Ausgabe. Siebenzehnter Theil: Vorlesungen aus der Pastoraltheologie. Herausgegeben von Johann Michael Sailer. Zweiter Band. Fünfte, revidirte und vermehrte Auflage. Sulzbach 1835, S. 3-176, hier S. 96; vgl. dazu Bungert, Hans (Hrsg.): Johann Michael Sailer. Theologe, Pädagoge und Bischof zwischen Aufklärung und Romantik. Vortragsreihe der Universität Regensburg. Regensburg 1983 (Schriftenreihe der Universität Regensburg) sowie Saul, Nicholas: »Prediger aus der neuen romantischen Clique«. Zur Interaktion vom Romantik und Homiletik um 1800. Würzburg 1999, S. 31-71.

22 Clemens Brentano an die Brüder Grimm, 15. Februar 1815; zitiert nach Steig, Reinhold: Clemens Brentano und die Brüder Grimm. Mit Brentanos Bildnis. Stuttgart – Berlin 1914, S. 201.

23 Wilhelm Grimm an Jacob Grimm, 28. Februar 1815; zitiert nach: Steig: Clemens Brentano und die Brüder Grimm (Anm. 22), S. 207.

tat.²⁴ Damit aber war zugleich die Eheschließung mit dem schon zweimal geschiedenen Clemens Brentano unmöglich geworden. Die Einheit im Glauben hat die Einheit im bürgerlichen Leben gerade unmöglich gemacht, und eben das war hier gewollt. Ungeachtet aller Exaltiertheiten entsprach es ganz dem romantischen gesteigerten Ton, dem die deutsche Lyrikgeschichte so unerhörte Liebesgedichte Brentanos verdankt wie *O schweig nur Herz* oder auch *Ich bin durch die Wüste gezogen*.²⁵

Die Verschränkung von erotischem Werben und neupietistischer Zerknirschung, napoleonistischen Phantastereien und christlichen Staatsideen war nicht nur bei Brentano eher zeittypisch denn befremdlich, weil die konfessionelle Religion längst aus dem gesellschaftlichen Sicherungsgefüge entlassen und für artifizielle Umbauten jedweder Art freigegeben war. Das romantische Christentum war zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter den gesellschaftlichen Eliten eine so verbreitete Erwartung, dass Brentano hier nur einer unter vielen ist. Und doch unterscheidet sich Brentano in der Radikalität, mit der er die Verknüpfung von Verbürgerlichung und romantischer Religiosität hinter sich lässt, ja geradezu programmatisch aufzukündigen scheint. In dieser Entschiedenheit ist er vielleicht nur mit dem Aufbruch der Nazarener nach Rom 1810 vergleichbar, die freilich nach 1820 bereits damit begonnen haben, Kunst und Verbürgerlichung wieder zusammen zu führen und als Direktoren an den deutschen Kunstakademien die kulturelle Vergesellschaftung voranzutreiben.

All das wollte Brentano immer weniger. Die romantische Kunst selbst wurde ihm zum Problem: »Meine dichterischen Bestrebungen habe ich geendet«, hatte er 1815 an Wilhelm Grimm geschrieben. Er nennt sich schon länger bevorzugt einen »Schreiber«, und Poesie will er schon lange nicht mehr schreiben. Nicht Kunstreligion, sondern nur noch Religion zu betreiben, danach schien sein Sinn nach der Auflösung seines Berliner Hausstandes 1818 zu stehen. Das ist zweifellos ein romantisches Projekt der eigenen Selbstüberbietung, getrieben von dem Versprechen nach einem Wunderbaren, das aller Kunst voraus liegt. Es unterscheidet sich von früheren kunstreligiösen Projekten etwa der Frühromantik in der Bestimmtheit, mit der hier Kunst zugunsten von Religion getilgt wird. Brentanos Versuch, nicht Dichter, sondern nur ein Schreiber zu sein, kehrt das romantische Kunstprogramm um, das im 252. Athenäums-

24 Stambolis, Barbara: Luise Hensel (1798-1876). Frauenleben in historischen Umbruchzeiten. Köln 1999 (Paderborner Beiträge zur Geschichte 8), S. 31-34.

25 Hasenpflug, Kristina: Clemens Brentanos Lyrik an Luise Hensel. Mit der historisch-kritischen Edition einiger Gedichte und Erläuterungen. Frankfurt/M. – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1999 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 1707).

Fragment so emphatisch benannt worden ist, das der Autonomie der Kunst:

Eine Philosophie der Poesie überhaupt aber, würde mit der Selbständigkeit des Schönen beginnen, mit dem Satz, daß es vom Wahren und Sittlichen getrennt sei und getrennt sein solle, und daß es mit diesem gleiche Rechte habe.²⁶

Statt Literatur zu dichten nur die Wahrheit der Religion aufzuzeichnen, bindet das Schöne wieder an das Wahre und Sittliche zurück, ja mehr noch bestreitet das neue Selbstverständnis Brentanos dem Anspruch nach, dass das Schöne überhaupt der Aufmerksamkeit und des Aufschreibens wert sei. Kunst ganz in Religion zu verwandeln, die das Schöne nicht mehr kennt, sondern ganz dem nicht mehr schönen Leiden hingegeben ist, ist die Aufgabe jener Betrachtungen der »gottseligen Anna Katharina Emmerick« über das »bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi«, die Brentano über so viele Jahre in der Dülmener Abgeschiedenheit aufgezeichnet hat. »Und so muß denn auch jeder Kunstspiegel ein Spiegel der Finsterniß seyn, der anderes spiegelt als den Weg, das Licht und die Wahrheit«, schrieb er 1824 in einem Brief:

Alles aber, was dieses nicht ist, was ableitet, hinhält, verlockt von ihm hinweg, in der Kunst wie im ganzen Leben, sey fern von mir [...], denn es ist des Teufels Versuchung.²⁷

Wie aber gibt ein romantischer Dichter es auf, Kunst zu betreiben und sich stattdessen der Religion zu verschreiben?

3. Der Schreiber und sein heiliges Buch

Brentano hatte schon 1816 durch Stolberg und Gerlach von jener stigmatisierten Nonne in Dülmen gehört, darüber aber zunächst nur ironische Bemerkungen verloren. Nach der Generalbeichte seines Bruders Christian legte auch der fast 40-jährige Clemens Brentano 1817 bei dem Berliner Propst Ambrosius Tauber eine nicht erhaltene Generalbeichte ab – notiert

26 Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente; in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erste Abteilung. Zweiter Band: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Herausgegeben von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien – Zürich 1967, S. 165-255, hier S. 207.

27 Clemens Brentano an Friedrich Böhmer, 8. Februar 1824; zitiert nach: Brentano, Clemens: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Herausgegeben von Jürgen Behrens, Konrad Feilchenfeldt, Wolfgang Frühwald, Christoph Perels, Hartwig Schultz. Band 27, 2: Religiöse Werke V, 2: Erläuterungen und Lesarten. Herausgegeben von Bernhard Gajek und Irmgard Schmidbauer. Stuttgart – Berlin – Köln 1995, S. 113.

auf »10 Bogen eng geschrieben [...] ein ungeheurer Sündenhaufen«²⁸ Wie schon sein Bruder vor ihm, verlässt Clemens Brentano in Folge der Generalbeichte am 14. September 1818 Berlin, reist gegen massive Widerstände verschiedener Seiten nach Dülmen und sucht am 24. September sogleich die Nonne in ihrem kleinen Zimmer auf. Fünf ganze Jahre sollte er bleiben. Das Kloster der Emmerick war bereits 1811 der Säkularisation zum Opfer gefallen. Eine staatliche Kommission überprüfte für die preußische Regierung in Berlin die Glaubwürdigkeit der Nachrichten über die als Heilige verehrte Nonne. Damit war die religionspolitische Situation mehr als deutlich umschrieben.

Brentano begann nach seiner Ankunft sogleich ein Tagebuch zu führen und schrieb umfangreiche Briefe, besonders an Luise Hensel, über alles und wirklich fast alles noch so Beiläufige, was er nun erlebt oder zu erleben behauptet.²⁹ Dabei fällt auf, wie sehr er immer wieder den Abstand zur modernen Literatur betont. Schon am zweiten Tag, einem Freitag, habe er nicht nur der Emmerick »Wunden bluten sehen«,³⁰ schreibt er an Luise Hensel, sondern sei auch an einem Ort »ohne alle Kunst und Wissenschaft, wo man von keinem Dichter ein Wort weiß [...]«. In ganz Dülmen ist wohl kein Roman und gewissermaßen keine Mode.³¹ Brentano selbst hatte nur solche Bücher wie Giambattista Basiles *Pentameron* (1634-36) dabei – Bücher, die keine moderne Literatur waren. Seine Berliner Bibliothek hatte er versteigert, um gleich danach freilich wieder mit dem Büchersammeln zu beginnen. Er las der Nonne aus den mystischen Schriften eines Tauler, Seuse und Meister Eckart vor und gibt vor, die Emmerick sei ihrerseits ganz unbelesen. Er selbst verstand seine Rolle als die eines bloßen Biographen der »Gottseligen«, der nichts als die wahren Glaubensdinge sammelt und verzeichnet – und sei es selbst der Blutgrind der Stigmata. Kein anderes Buch will er in diesen Jahren aufgeschlagen haben als eben religiöse Bücher. Hier am Bett der stigmatisierten Nonne schien alle Kunst geendigt zu haben und das Leben ganz in Religion aufgegangen zu sein. Am Ende waren mehr als 16.000

28 Achim von Arnim an Johann Nepomuk Ringseis, 25. April 1817; zitiert nach: Pfülf, Otto: Achim von Arnim im Spiegel seiner Briefe; in: Stimmen aus Maria-Laach 67 (1904), S. 402-418, hier S. 410.

29 Mathes, Jürg: Ein Tagebuch Brentanos für Luise Hensel; in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1971), S. 198-310.

30 Clemens Brentano an Luise Hensel, 22. bis 25. September 1818; in: Brentano, Clemens: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Herausgegeben von Konrad Feilchenfeldt, Wolfgang Frühwald, Ulrike Landfester, Christoph Perels, Hartwig Schultz. Band 33: Briefe V: 1813-1818. Herausgegeben von Sabine Oering. Stuttgart – Berlin – Köln 2000, S. 325-331, hier S. 330.

31 Clemens Brentano an Luise Hensel, 1. bis 9. Oktober 1818; in: Brentano, Clemens: Briefe V (Anm. 30), S. 331-351, hier S. 333.

Folioseiten über unendliche Kleinigkeiten und viele große Visionen aus dem Leben der Nonne aufgezeichnet worden, alles Texte, die die Germanistik mehr als ein Jahrhundert nicht beachtet hatte, weil sie keine Literatur im modernen Sinn waren, bis Wolfgang Frühwald in seiner Habilitationsschrift das Spätwerk Brentanos aufgewertet und die entsprechenden Bände in der Frankfurter Brentano-Ausgabe angestoßen hat.³²

Erst Wolfgang Frühwalds Forschungen und dann auch die Arbeiten vor allem von Jürgen Behrens, Konrad Feilchenfeldt, Bernhard Gajek, Christoph Perels und Hartwig Schultz haben im philologischen Detail gezeigt, wie sehr Brentano – weit mehr als nur ein Schreiber – eben der romantische Dichter blieb, der kalkuliert die Visionen und Wunden der Nonne herbeigeschrieben und dabei umfangreich aus der frühneuzeitlichen Erbauungsliteratur zitiert hat. Und das so sehr, dass der Seligsprechungsprozess der Nonne am Ende des 19. Jahrhunderts gerade auch wegen der biographischen Unzuverlässigkeit Brentanos eingestellt werden musste.³³ Aus der heute zugänglichen handschriftlichen Überlieferung, wie sie der Frankfurter Brentano-Ausgabe zugrunde liegt, kann man ablesen, wie Brentano in der anschließenden Regensburger Zeit 1832/33 seine eigenen Dülmener Aufzeichnungen ausgeschnitten, neu aufgeklebt und um diese Aufzeichnungen herum Exzerpte religiöser Literatur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit hinzugefügt hat. Diese Literatur reicht von apokryphen Schriften bis zu Martin von Cochems Leben Jesu-Darstellung aus dem Jahr 1677, einer der Hauptquellen Brentanos, von legendarischen Heiligenviten bis zu Karten, Reise- und Pilgerberichten aus der Frühen Neuzeit, die zur dichten Schilderung der Handlungsorte herangezogen werden.³⁴ Erst durch sie sind die Gesichte der Emmerick zum realistischen Effekt geworden, der dicht und detailliert das Heilige geradezu herbeischreibt.

Das alles sieht nur dann wie Kunst aus, wenn man Brentanos Arbeitsweise kennt. Aber für den Nicht-Philologen ist und war dies nicht zu erkennen. Und so verwundert es denn auch nicht, dass Brentanos *Bittere*

32 Frühwald, Wolfgang: Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815-1842). Romantik im Zeitalter der Metternich'schen Restauration. Tübingen 1977 (Hermæa. Germanistische Forschungen. N.F. 37); dann auch Emmerick und Brentano. Dokumentation eines Symposiums der Bischöflichen Kommission »Anna Katharina Emmerick« Münster 1982. Herausgegeben im Namen der Bischöflichen Kommission »Anna Katharina Emmerick« von Clemens Engling, Heinrich Schleiner und Basilius Senger. Dülmen 1983.

33 Vgl. Mathes, Jürg: Ein Bericht Clemens Brentanos aus Anlaß der staatlichen Untersuchung Anna Katharina Emmericks im Jahre 1819; in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1972), S. 228-276; erst 2004 wurde Anna Katharina Emmerick durch Papst Johannes Paul II. selig gesprochen.

34 Ein Quellenverzeichnis, der von Brentano benutzten Literatur bietet Brentano: Sämtliche Werke und Briefe 27, 2 (Anm. 27), S. 19-27.

Leiden bald schon nach seinem Erscheinen zur Erbauungsliteratur wurde und vielfach ohne seinen Namen bis heute in den Schriftenständern der Wallfahrtskirchen steht, im bildungsbürgerlichen Kanon aber nicht vorkommt. Diese Literatur will keine Kunst sein – ja der Begriff Literatur passt hier nur in dem weiten, vormodernen Sinne noch. Zu Lebzeiten Brentanos war aus dem Emmerick-Projekt einzig das *Bittere Leiden* als Buch von ihm selbst in den Druck gegeben worden. Die Biographie der Emmerick, aber auch die Aufzeichnungen für die *Lehrjahre Jesu* und das *Leben Mariae* wurden erst postum publiziert, letzteres nicht zufällig 1852 im Umfeld der Erhebung der Unbefleckten Empfängnis Mariens zum Dogma 1854.

Das bittere Leiden war ein romantisches Vorhaben der Übersteigerung von Kunst in Religion, war der Versuch, die eigene Romantik ins Wunderbare zu heben und damit den eigenen Projektcharakter des Vorhabens zum Verschwinden zu bringen. Dazu musste die Poesie wieder eine Sinnbildkunst im frühmodernen Sinne werden, der sich nicht ansehen lässt, wie kalkuliert die Naivität ist, die der Schreiber hier an den Tag legt. Darin gleicht das Unterfangen dem Sammeln von Volksliedern oder Märchen, die alle keine Kunst sind und doch dem romantischen Versprechen genügen, dass aller Kunst das Wunderbare, selbst nicht mehr zu Sagende vorausliegt. Dieser romantischen Logik folgt auch *Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi*. Schon das Syntagma im Titel verwendet, wie die Frankfurter Ausgabe nachweist,³⁵ ältere, nichtliterarische Zitate aus Tauler, dessen Predigten in einer plattdeutschen Ausgabe der Emmerick durch Brentanos Bruder Christian schon vertraut waren. Vor allem findet hier Heinrich Seuses *Büchlein der ewigen Weisheit* Verwendung, das in Brentanos Bibliothek zu finden war. Brentano kannte die Titelwendung durch den Übersetzer des Büchleins und Freund Melchior von Diepenbrock in Regensburg. Ihm ist denn auch das *Bittere Leiden* gewidmet, darüber hinaus auch dem Übersetzer des Johannes vom Kreuz, dem Regens des Klerikal-Seminars in Regensburg Gallus Schwab. Keiner von ihnen ist Dichter, sondern beide sind sie Geistliche. Der Ton ist forciert erbaulich, um nicht zu sagen altfränkisch: »Den beiden deutschen Erneuerern der Schriften der heiligen Henricus Suso, Johannes a Cruce und Theresia a Jesu weihet diese Blätter dankbar für Herberge, Muße und Trost ein Pilger« (BL 3). Es wollen dies auch nur nachgeschriebene »Betrachtungen« – so die Selbstbezeichnung – sein. Aber schon das Widmungsgedicht an die beiden Übersetzer ist eine für Brentano so typische Mischung aus naivem Volkston und altertümelndem Sprachduktus, allegorisch-autobiographischer Selbstüberhöhung und romantischer Erlösung. Er sei nur ein »Pilger«:

35 Brentano: Sämtliche Werke und Briefe 27, 2 (Anm. 27), S. 174ff.

Und für euch der Pilger aufgesetzt.
 In der Hand den Wanderstab
 Legt er scheidend nieder euch die Gabe
 Zwischen zweier Hirten Grab,
 Daß man seiner ein Gedenken habe.
 Herr, bei dir allein ist Ruh',
 Wie die Jünger einst zu dir auf Erden
 Sagten, sprichst zum Pilger du:
 Bleib' bei mir, denn es will Abend werden! (BL 5)

Der Autor nennt sich hier nicht bei seinem bürgerlichen Namen. Hier kümmert es nur, dass die »gottselige Anna Katharina Emmerick« spricht und kein Dichter.

Das romantische Phantasma vom sich selbst zum Verschwinden bringenden Autor setzt dann auch die Einleitung der »Betrachtungen« fort. Aufgabe der Einleitung ist es, die nachfolgende Leben Jesu-Darstellung zu authentifizieren, ohne dabei Historiographie sein zu wollen. Daher ist die Einleitung weitgehend identisch mit dem »Lebensumriß der Erzählerin«. Wieder spricht nur ein Schreiber der »Gottseligen«. Die folgenden Betrachtungen

wollen nichts, als sich demüthig den unzählig verschiedenen Darstellungen des bitteren Leidens durch bildende Künstler und fromme Schriftsteller anschließen, und höchstens für vielleicht eben so unvollkommen aufgefaßte und erzählte, als ungeschickt niedergeschriebene Fastenbetrachtungen einer frommen Klosterfrau gelten, welche solchen Vorstellungen nie einen höheren als einen menschlich gebrechlichen Werth beilegte, und daher einer fortwährenden inneren Mahnung zur Mittheilung nur aus Gehorsam gegen den wiederholten Befehl ehrwürdiger Gewissensführer mit Selbstüberwindung Folge leistete. (BL 13)

Nicht nur die Nonne erzählt unvollkommen, auch ihr Schreiber ist »ungeschickt« bei seiner Niederschrift. Brentano ist Emmerick – beide sind gebrechliche menschliche Wesen, die auf einen ihnen vorausliegenden Sinn verweisen, den sie zugleich nicht angemessen auszudrücken vermögen. Alles soll hier Sinnbild sein, das herzustellen ein Leiden ist, aber ein Leiden, das wiederum Sinnbild für die Nachfolge Christi ist. Von der ersten Seite an wird darum auch immer wieder daran gezweifelt, ob die Betrachtungen überhaupt publiziert werden dürfen. Es seien andere, fromme Leute gewesen, die den Schreiber ermutigt hätten, das dann doch zu tun. Und weil dies kein Buch des modernen Literaturbetriebs sein will, sondern ein frommes Sinnbild, kommt der Verkaufsertrag denn auch einer »milden Anstalt« zugute, wie es schon das Titelblatt ausweist. Und tatsächlich hat Brentano seinen Sulzbacher Verleger Johann Esaias von Seidel, den damals beherrschenden Verleger am Markt für religiöse Literatur, immer wieder bedrängt, an den Verkauf zugunsten der Armen- und Krankenpflege-Anstalt St. Joseph in Regensburg zu denken.

Wie die fromme Klosterfrau selbst weiß auch der Autor kaum, welche Gesichte ihr da begegnen und von ihm aufgeschrieben werden. Und doch scharen sich die Gläubigen um sie. Beide sind sie Medium:

[...] jetzt ganz einfältig, kindlich, wehrlos und unbedeutend, dann aber wieder ganz erleuchtet, scharfsinnig, heldenmüthig und überwiegend, beides aber bewußt- und absichtslos, in Jesu Christo allein stark, in aller Demuth, nicht zu scheinen, sondern immer zu seyn. (BL 14)

Kunst hört dort auf, wo sie Überwältigung ist. Dies soll ein Buch *non manu facit* sein, nicht Kunst, sondern wie die *Sixtina* des Raffael in der Deutung Wackenroders etwas, das sich durch das Heilige selbst niederschreibt. Irdische Speise brauchen die nicht mehr, die in der Überwältigung leben und schon nicht mehr in der irdischen Zeit:

»Wo sind wir an der Zeit?« und fuhr auf die Antwort: »am 14. Januar« fort, »ach, daß ich so gar nichts mehr vermag, noch einige Tage, so hätte ich das Leben [Christi, G. L.] ganz erzählt!« Diese Worte waren um so überraschender, da sie nie zu wissen schien, in welchem Lehrjahre des Herrn ihr Schauen begriffen war. (BL 56)

Das ganze unbewusste Wesen der Gottseligen, ihr Leiden in der Nachfolge Christi, ist immer auch das Leiden ihres Schreibers, der bis zur Besinnungslosigkeit an ihrer Seite wacht. Seinen »ernstesten Beruf«³⁶ nennt er seinen Dienst, nur niederzuschreiben, was jene sieht, eine Verdopplung des Mediums und darin dann auf wundersame Weise mit all den Heiligen verbunden, auf die er ständig verweist. Und damit nicht genug des Verweisens. Der Schreiber interpretiert die Visionen der Nonne nicht, sondern sieht in ihnen wiederum nur Verweise, die er dann ergänzend zwischen die Erzählung der Emmerick einschiebt. Dies in der Geschichte der Emmerick habe Ähnlichkeiten »mit der Kindheit der ehrwürdigen Anna Garzias a St. Bartholomäo, und Dominica del Paradiso« (BL 15), jenes mit »den Geschichten der S. Sybillina von Pavia, Ida von Löwen, Ursula Benincasa« (BL 16). Alles scheint mit allem verbunden zu sein und ist darin immer Verweis, nie die Sache des Heils selbst. Natürlich spricht die Klosterfrau auch »gewöhnlich niederdeutsch, im ekstatischen Zustande oft auch eine reinere Mundart« (BL 112). Und ihr Schreiber erbittet nichts zum Lohn als ein Gebetsalmosen seiner Leser. Eine Kette des

36 »Ach, mein armes Leben ist eine (zusammenhängende) Kette von verzweifelten Ereignissen, die mich langsam abwürgt. Dies letzte Glied dringt ins innerste Leben; denn ich weiß nicht mehr, wo ich mein Haupt niederlegen soll, und bin doch durch die feierlichsten Gelübde gebunden, denen ich nur mit Zittern und Zagen entsagen kann. Aber ich kann es nicht, nein, nie ganz; denn es ist ein ernster Beruf, und ich bange, es erwarte mich eine schreckliche Rechenschaft, so ich ihn auf so unendlich dünne Gründe des Feindes ganz aufgebe« (Clemens Brentano an Fürst und Fürstin Salm, [Berlin, Anfang 1819]; in: Dichter über ihre Dichtungen: Clemens Brentano. Herausgegeben von Werner Vordtriede in Zusammenarbeit mit Gabriele Bartenschlager. München 1970, S. 211f., hier S. 211).

Heiligen, Einfachen und kaum Bewussten wird hier gespannt und umgibt die Erzählung von den letzten Stunden Jesu, als würden hier nur die Visionen eines frommen Bauernmädchens aufgeschrieben sein. Und doch ist alles hier schon kunstvoll in ein naives Licht gesetzt, bevor die eigentlichen »Betrachtungen« beginnen.

Auf fast 400 Seiten werden dann die letzten Stunden Jesu erzählt, betont einfach, strikt chronologisch berichtend und die einzelnen Stationen sinnfällig vor Augen stellend. Alles ist auf eine realistische Dichte hin angelegt, die die Überwältigung bis zur Paradoxie des Unerzählbaren treibt. So sieht etwa die Nonne Einzelheiten jenes Baums vor sich, an dem sich Judas erhängt:

Da nahm Judas verzweifelnd seinen Gürtel, und hängte sich an einen Baum, der in mehreren Stämmen*) aus dem Boden dort in einer Vertiefung wuchs, und als er hing, platzte sein Leib und sein Eingeweide schüttete sich auf die Erde. (BL 211)

Das ist nicht nur mit der immer wiederkehrenden Lust am grausamen Realismus erzählt. Dramaturgisch ungeschickt wird vielmehr die Aufmerksamkeit vom eigentlichen Handlungsgeschehen betont auf ein nebensächlich erscheinendes Detail – die Zahl der Stämme des Baumes – verschoben und die Fußnote angefügt: »*)Die Erzählende beschrieb noch die Gestalt dieses Baumes sehr detailliert, aber sie war so krank und schwach, daß es nicht aufgefaßt werden konnte«. Das lenkt nicht nur vom Geschehen ab, sondern ist offensichtlich auch noch unstimmtig, denn die Emmerick erzählt ja von diesem seltsamen Baum. Wer es nicht auffassen kann, ist ihr Zuhörer Brentano. An ihm liegt es, dass die Beschreibung im rätselhaft Unvollständigen verbleibt. Er scheint krank und schwach zu sein, als wäre er die Erzählerin. Hier wechseln die Nonne und ihr Schreiber einmal mehr die Rollen.

Die gottselige Erzählerin tritt weitgehend zurück hinter die Erzählung des Passionsgeschehens, und doch ist sie fast allwissend und nur gelegentlich unsicher, ob beispielsweise einer der barmherzigen Kriegsknechte, die Jesus vor die Hohen Priester bringen, das Wasser aus einem Brunnen in Siloe oder in Rogel mit »einer aus Bast gewundenen Düte, wie die Soldaten und Wanderer häufig als Trinkgefäß hier zu Lande bei sich tragen« (BL 162), für Jesus geschöpft hat. Das ist der naiv sich gebende Realismus, der viele, gerade auch die von einem gebildeten Erzähler ausgelassenen Dinge berichtet und dabei zugleich die eigene Unsicherheit immer wieder herausstellt. Das erhöht den realistischen Effekt und ist doch kalkulierte Naivität, die sich auch der gelehrten Fußnote noch zu bedienen weiß. Nicht anders fällt etwa die Schilderung des das Kreuz tragenden Jesus aus, wenn noch Nebensächlichkeiten wie das etwas anders herunterhängende Kreuz beschrieben werden:

Unsern Herrn hatten die Schergen unterdessen wieder aufgerissen [nach dem zweiten Fall unter dem Kreuz], und das Kreuz auf eine andere Art auf seine Schulter gelegt. Die oben aufgebundenen Kreuzarme waren locker geworden, und einer derselben neben dem Kreuz in den Strickschlingen heruntergesunken; diesen umfaßte jetzt Jesus mit dem Arm, und so hing nun der Kreuzstamm hinten etwas mehr zur Erde. (BL 295)

Doch zielen diese »Betrachtungen« nicht auf einen Realismus. Im Gegenteil ist der Realismus einer Rhetorik des Füllsels verpflichtet, die in immer neuen Windungen noch das Beiläufigste herausstellt wie etwa das Material eines Trinkgefäßes einer Nebenfigur wie des barmherzigen Soldaten, die nur in der apokryphen Überlieferung zu finden ist. Eigene Kapitel über das Aussehen Mariens und Maria Magdalenas oder über die Örtlichkeiten Jerusalems, die Jesus vom Kreuz aus gesehen haben musste, sind eingeschoben, auch sie betont gegen die Dramaturgie des Handlungsablaufs (BL 264f. und 362-366). Dadurch wird das Bild überkohärent und übervoll, damit es so zum ungeschickt-naiv erzählten Sinnbild und nicht zum Bild wird. Erzählt ist es gegen die kirchliche Dogmatik als Offenbarung:

Ihr Beichtsvater habe ihr verboten, Häußer, Wege, Steine, Orte zu beschreiben, denn das gehöre nicht zur Sache [...]. Der Pilger sagt ihr: daß diese Dinge ihm die Hauptsache seyen in der Erzählung.³⁷

Und so können die sehende Nonne und ihr Schreiber nicht anders als eben noch die Bartstoppeln der Henkersknechte aufzuzählen. Es ist Gott selbst, der hier spricht und sich der ungeschickten Medien Emmerick und Brentano bedient.

Deshalb auch wird das geschaute Geschehen weder von der Nonne noch von ihrem Schreiber interpretiert. Die schiere Präsenz des Sprechens bzw. Niederschreibens genügt. Die Nonne weiß oft genug nicht, was das bedeutet, was sie sieht. Sie gibt gelegentlich Andeutungen über die Geschichte hinaus, die etwas von den geheimnisvollen Bezügen jedes Details der Erzählung erahnen lassen:

Als es heller ward, erschien der Leib des Herrn am Kreuze bleich, schwach, wie ganz verschmachtet, und weißer als vorher, so sehr war er verblutet. Er sagte auch, ich weiß nicht, ob betend und mir allein vernehmlich, oder ob halblaut: sich bin gepreßt, wie der Wein, der hier zuerst gekeltert worden, all mein Blut muß ich geben, bis das Wasser kommt, und die Hülsen weiß werden, es soll aber kein Wein mehr hier gekeltert werden.

Ich sah später in Bezug auf diese Worte ein Bild, wie Japhet hier auf dieser Stelle den Wein gekeltert, das ich später erzählen will. (BL 342)

37 Tagebucheintrag vom März 1823; zitiert nach: Brentano: Sämtliche Werke und Briefe 27, 2 (Anm. 27), S. 64.

Alles ist hier Sinnbild und will als ein solches aufgefasst sein. Was es bedeutet, kümmert wenig, denn die Heiligkeit des Geschehens bürgt für allen Sinn, so unverständlich die Ereignisse auch immer erscheinen mögen. Dieser romantischen Emblematik entspricht es dann auch, dass die Betrachtungen der Stationen des Kreuzweg-Geschehens nur selten angehalten sind durch »Unterbrechung der Passionsbilder« (BL 273-276) oder eine »Reflection über diese Betrachtung [Ecce Homo, G. L.]« (BL 400-404). Sie sind Betrachtungen jener Betrachtungen, die ja das ganze Buch sein soll, Vermehrfachung und Amplificatio des Sinns wie eine *Inscriptio* oder *Subscriptio* in der Emblematik. Auch das Passionsgeschehen ist ja eine Fastenbetrachtung, damit eine Einübung in die Nachfolge, eben Sinnbild und nicht Bild der Passion. So sind die Betrachtungen der Betrachtungen Verweise auf Verweise, ungeschickt angeordnet und so glaubwürdig, dass es den nicht-philologischen Lesern erscheint, als würden sie ein Erbauungsbuch in der Hand halten, das auch aus dem 17. Jahrhundert stammen könnte.

Entsprechend schließt das Buch auch nicht mit einer dramaturgisch geschickten Apotheose des Auferstandenen, sondern mit einem »Schluss dieser Fastenbetrachtungen« (BL 444), der bei einem nur apokryph überlieferten Detail stehen bleibt, der Frau des Pilatus. Als Bild hat diese Betrachtung keine Bedeutung, als Sinnbild dagegen schon:

Am Donnerstage nach Ostern sagte sie: heute sah ich, daß Pilatus seine Frau vergeblich suchen ließ. Ich sah hierauf, daß sie heimlich in Lazari Haus zu Jerusalem versteckt ist. Sie wird dort nicht vermuthet, denn es sind jetzt gar keine Frauen dort, und nur Stephanus, der Jüngling, der als Jünger noch nicht sehr bekannt ist, geht manchmal aus und ein, und bringt ihr Nahrung und Nachrichten, und bereitet sie zur Erkenntniß vor. Stephanus ist mit Paulus verwandt, er ist ein Brudersohn des Vaters Pauli. Simon von Cyrene kam nach dem Sabbath zu den Aposteln, Aufnahme und Taufe begehrend.

Hiermit schloß sich die Mittheilung dieser Betrachtungen, welche vom 18ten Februar bis zur Woche nach Ostern, 6ten April 1823 gedauert hat. (BL 445)

Das ist bewusst kein dramaturgisch befriedigendes Ende, noch weniger wenn man die dann noch nachgeschobenen einzelnen Betrachtungen einbezieht. Aber dieses Buch soll eben kein Werk sein, sondern eine Fastenbetrachtung und hat daher eine klare Funktion für denjenigen, der außerhalb des Kunstsystems dieses Buch liest. Dann bereitet es seine Leser auf die Nachfolge Jesu vor. Wie im Sinnbild der Frau des Pilatus, die das bittere Leiden gesehen hat und darüber zum Glauben gekommen ist, so auch muss der Leser Jesus nachfolgen. Nur das sagen diese Betrachtungen in immer neuen Sinnbildern demjenigen, der keine Kunst sucht.

4. Zur Kritik der Kunstreligion

Eine Nonne, die von romantischer Poesie nichts weiß, und ihr Schreiber, der von romantischer Poesie nichts mehr wissen will: Daraus wird ein Buch als ein Sinnbild – den einen ein Werkzeug des Glaubens, den anderen ein romantisches Kunstwerk, das seinen Autor und seinen eigenen Werkcharakter negiert. Das ist die nicht unproblematische romantische Okkupation der einfachen Frömmigkeit und ihrer Ausdrucksweisen durch die verunsicherten kulturellen Eliten der Zeit nach 1800. »Herr Jesus, was soll ich tun!? Meine Verantwortung ist entsetzlich, die Stimme Gottes ist laut an mich ergangen«,³⁸ schreibt Brentano 1819 an den Theologen Bernhard Overberg. Für ihr eigenes Unbehagen an der Ästhetisierung der entstehenden bürgerlichen Welt nutzten sie die Sinnmuster und Ausdrucksformen einer ihnen längst fremd gewordenen Welt, die sie nur dem Schein nach erneuern. Keine der im romantischen Geist gesammelten frommen Betrachtungen, kein Volkslied oder Märchen hat jene Welt erhalten, der sie entnommen sind, sondern nur die kulturell reicher gemacht, die es ehemals schon sind. Das gilt für Clemens Brentano wie für seinen späten Nachahmer Mel Gibson. Ihr Wunsch, dem Unbehagen an der Kunst in einer neuen Sinnbildkunst zu entkommen, beschleunigt nur die Auflösung jener Ausdrucksformen, deren sich die modernen Künstler bedienen. Auf der Rückseite des Wunsches kein Autor mehr zu sein, kein Werk mehr zu schreiben und keine Kunst mehr zu betreiben, sondern nur noch der Religion zu dienen, kehrt die spezifisch moderne Ästhetisierung nur wieder. Ob dies ein unvermeidliches Schicksal moderner Kunst ist, an der man leiden kann und sich in diesem Leiden dann stilisiert, wie es Brentano und dann noch viele nach ihm tun sollten, kann man bezweifeln: Zu erwarten ist freilich, dass dieses Sinngebungsmuster einmal mehr wiederkehren wird, wenn Gibsons Film *Resurrection* für Pfingsten herauskommen soll, – für welches Pfingsten allerdings, davon gibt es bisher nur Ahnungen.

³⁸ Clemens Brentano an Bernhard Overberg, Berlin, 23. März 1819; in: Dichter über ihre Dichtungen. Clemens Brentano (Anm. 36), S. 211f., hier S. 212.