

THOMAS BORGSTEDT

FRÜHROMANTIK OHNE PROTESTANTISMUS

Zur Eigenständigkeit von Clemens Brentanos ‚Godwi‘-Roman

Einleitung – Satirische Austreibung der Subjektphilosophie – Das zeitlose Idyll der Familie und der Einbruch des Todes – Freie Liebe – Allegorische Bilder – Gefallene Mädchen – Ätherische Zeichen

1 Einleitung

Clemens Brentanos erster und einziger Roman ‚Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter – Ein verwilderter Roman‘, weicht von den geläufigen Modellen der Frühromantik, vom Bildungs- und vom Künstlerroman, erheblich und substantiell ab. Nicht einfach ist es allerdings, diese Abweichung literatur- und ideengeschichtlich zu deuten und zu motivieren. Der Roman entsteht im unmittelbaren Kontext der Jenaer Frühromantik, er erscheint 1800 und 1801, und dieser Bezug bildet bis heute den wichtigsten Deutungsrahmen. Zahlreiche Merkmale wie die Auseinandersetzung mit dem ‚Wilhelm Meister‘, die Ironie, Metafiktion und die zahlreichen allegorischen Elemente des Romans sind hier anschließbar. Seine geringe Resonanz im Kreis der Romantiker und die selbstironische Distanzierung des Autors – etwa mit dem Wortspiel „Gott, wie schlecht“ – ließen ihn jedoch gerade in diesem Kontext als epigonal und formal mißglückt erscheinen.

In der neueren Forschung ist diese Wertung deutlich revidiert worden, und zwar gerade in dem Maß, in dem man seine Differenz zu den Vorbildern zu beschreiben unternahm. Gerade seine konsequente Verweigerung idealistisch-utopischer Synthetisierungen, seien sie natur- oder geschichtsphilosophischer Art, zeigten eine für die Zeit ungewöhnlich radikale philosophische und ästhetische Skepsis, die auf Erfahrungen der späteren Moderne vorauszuweisen schien.¹ Worauf aber eine solche Skepsis bei einem Autor gründet, der sich mit seinen ersten Werken gerade den Frühromantikern poetisch empfehlen wollte, ist dadurch allerdings keineswegs deutlich geworden.

¹ Zur Vorwegnahme von Erfahrungen der Moderne z. B. Marlies Janz, *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, Königstein/Ts. 1986, S. 38.

Einen ersten Versuch, dem Text ein neues integratives Zentrum zu geben, von dem aus diese Differenzen erfaßbar und motivierbar sind, hat Marlies Janz in ihrem Buch über die ‚Marmorbilder‘ (1986) unternommen. Sie geht von der vielfach dokumentierten und durch das gesamte Werk zu verfolgenden familiären Verletzungsstruktur aus, die in Brentanos obsessiver Mutterimagination zum Ausdruck kommt, und die in dem im Untertitel genannten „steinernen Bild der Mutter“, das ein Zentrum des Texts bildet, ihren materialen Ausdruck findet. Das biographisch begründete Trauma des Mutterverlusts prägt in dieser Sicht sowohl die Struktur der erotischen Sehnsüchte des Autors als auch die Gestalt des Begehrens im Text. So werden über die psychoanalytisch fundierte Lesart die zahllosen Figuren der Verletzung der weiblichen Liebesobjekte und die Überblendungen von regressiver Mutterbindung und erotischem Scheitern signifikant. Gelesen wird dies in sozial- und gender-historischer Perspektive, wonach die elementare Verletzung des Weiblichen, die darin zur Sprache kommt, als das Ergebnis der Aussperrung und Stigmatisierung des weiblichen Eros und des Weiblichen insgesamt in der patriarchalen Gesellschaft erscheint.² Die mortifizierte Weiblichkeit des steinernen Mutterbildes wird als ein unmittelbarer Krisenausdruck des bürgerlichen Gesellschafts- und Familienmodells verstanden.

Ein anderes Beispiel bildet die Studie von Thomas E. Schmidt zur ‚Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans‘ von 1989. Er liest den ‚Godwi‘ im Kontext der idealistischen Subjektphilosophie als einen Roman der Desillusionierung. Dieser setze sich skeptisch mit den zeitgenössischen Versuchen einer Rettung der Natur vor dem Einbruch der seit der Französischen Revolution beschleunigten Zeiterfahrung auseinander und konstatiere das Scheitern der Renaturierungsversuche auch für die natur- und geschichtsphilosophischen Projekte der frühromantischen Generation. Schmidt betont entsprechend die absteigende Linie des Romanverlaufs und die sich potenzierenden Verfahren der Fiktionsbrechung und der Desillusionierung ästhetischer Entwürfe im Anschluß an die romantischen Vorbilder. Bedeutsam wird vor allem der den Roman durchziehende Antagonismus von ästhetisierten Bildern einer zeitlosen Naturhaftigkeit einerseits und die Thematisierung der Erfahrung von Zeitlichkeit andererseits. In diesem Kontext erscheint dann beispielsweise das zweite zentrale Frauenstandbild im Roman – das Denkmal der Violetta – als eine Allegorie des geschichtlichen Untergangs der Natur. Es stellt die Zerstörung der ursprünglichen Sinnlichkeit eines moralisch gefallen Mädchens dar. Die damit selbst geschichtsphilosophisch motivierte Lesart hat ihren blinden Fleck nun genau an der Stelle der ambivalenten sakralisierten Erotik des Texts, von der Janz ausgegangen war. Wenn Schmidt die blutende Wunde, die sich dem Betrachter angesichts des Mädchenstandbilds auftut, als „wenig glückliches

² Janz, a.a.O. (Anm. 1), S. 94, S. 105.

Bild“ wertet, bleibt ihm offenbar die textgenerierende Kraft der sakralen Bildsemantik des Romans in ihrer Materialität verschlossen und nur als verunglücktes Zeichen lesbar.³ Brentanos ästhetische Eigenständigkeit versucht Schmidt dagegen durch dessen großstädtische Frankfurter Herkunft zu erklären: die Großstadterfahrung sei Voraussetzung für das entsprechende Geschichtsbewußtsein und damit für Brentanos spezifische Differenz zu den Zeitgenossen.⁴

Am Ursprung des Texts wird damit in beiden Fällen eine auch für heute signifikante Wirklichkeitserfahrung ausgemacht, die seine Differenz und damit auch seine Wahrhaftigkeit begründen soll: die Deformation des Weiblichen durch die patriarchale Gesellschaft einerseits, die moderne Zeiterfahrung andererseits. Diese Bezugsetzungen von sozialem System und Textsystem bedienen sich komplexer sozialgeschichtlicher Kategorien, die sie nahezu wörtlich im Text wiederfinden: die Verletzung der Frau als soziales Faktum, die Vergänglichkeit als Modernitätserfahrung. Es stellt sich die Frage, ob in diesem Fall tatsächlich unmittelbare Erfahrungswerte die zeitgenössische Differenz des Texts begründen können, oder ob nicht viel eher von der traditionellen Semantik dieser Elemente und also von hergebrachten kulturellen Energien ausgegangen werden muß, um abweichende Deutungen aktueller Erfahrung motivieren zu können. Nimmt man das dominante Bild der Wunde als solches in den Blick, so weist es auf ein sehr spezifisches Bildprogramm und einen spezifischen kulturellen Kontext, der für das Verständnis des Texts bislang nicht wirklich ernst genommen wurde. Mit der erotischen Wundenmystik durchzieht den Roman eine christlich-katholische Bildwelt, die sich von den ursprünglich ästhetisch motivierten Betrachtungen christlicher Kunst durch die Frühromantiker in mancher Hinsicht abhebt, und die daran erinnert, daß sich Clemens Brentano weniger in seiner städtischen Herkunft als vielmehr konfessionell von den durchweg protestantischen Jenaer Romantikern unterscheidet.⁵

Die literaturwissenschaftliche Forschung hat sich lange Zeit äußerst zurückhaltend zu diesem Sachverhalt verhalten, wohl angesichts der Gefahr, das Kunstwerk nicht mehr primär als ästhetisches Gebilde zu rezipieren. Auch könnte damit der poetische Rang Brentanos als eines ‚modernen‘ Dichters problematisch werden, der ja gerade gegen eine lange Zeit dominante katholisch-konservative Rezeptionsgeschichte durchgesetzt worden ist, die sich am späteren Erbauungsschriftsteller Brentano orientierte.⁶ Es geht jedoch im Fall des ‚Godwi‘ um keine institutionelle Bindung oder eine irgendwie geartete kleri-

³ Thomas E. Schmidt, *Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans. Literarische Reaktionen auf Erfahrungen eines kulturellen Wandels*, Tübingen 1989, S. 208.

⁴ Schmidt, a.a.O. (Anm. 3), S. 219.

⁵ Vgl. zur Diskussion um das Motiv der Wunde auch unten, Anm. 40.

⁶ Rolf Spinnler, *Clemens Brentano oder Die Schwierigkeit, naiv zu sein. Das Märchen von Fanferlieschen Schönefüßchen*, Frankfurt a.M. 1990, S. 221ff.

kale Gesinnung des jungen Autors. Der Roman orientiert seine Suchbewegung eindeutig im Kontext der Liebes- und Kunstkonzepte der zeitgenössischen Romantiker, wobei sich allerdings tiefgreifende Differenzen auftun. Dazu zählt vor allem seine ausdrückliche Abwehr bewußtseinsphilosophischer Konzepte und die daraus hervorgehende Skepsis gegenüber den emphatisch-utopischen Elementen der romantischen Bewegung und in der Folge sein starker Zug zur Desillusionierung jeder Harmonisierungstendenz von Ich und Welt. Dazu zählt auch der Entwurf einer genuin allegorischen Bildsemantik, die die möglichen Konzepte künstlerischer Totalisierung durchkreuzt. Vor allem zählt dazu das mit den Bildprogrammen verknüpfte Motiv lebendiger Erinnerung, das den Entwürfen eines zeitenthobenen Einklangs von Subjekt und Objekt entgegengestellt ist. Man kann die unruhige Einheit des ‚Godwi‘ deshalb als das Ergebnis des Zusammenstoßens unterschiedlicher kultureller Energien beschreiben.

Diesem Zusammenstoßen entspricht das satirische Moment des Romans. Im Erscheinungsjahr des ‚Godwi‘ kündigt Brentano auch einen Band ‚Satiren und poetische Spiele von Maria‘ an, der die Kotzebue-Satire ‚Gustav Wasa‘ enthält. Brentano schreibt: „Wer fühlt nicht Ermüdung von dem ungeheuren Schwall neuerer Romane, die von unendlicher plumper Natürlichkeit strotzen, von den Schauspielen, die von gemeiner weichlicher Sentimentalität geschwollen sind [...]“. ⁷ Das Autor-Pseudonym „Maria“ ist das gleiche, unter dem der ‚Godwi‘ erscheint, und auch der ‚Wasa‘ befaßt sich mit einer Fülle an Zeitströmungen, von Kotzebue über Schillers ‚Glocke‘ bis zu einer Gründungsgeschichte der frühromantischen Bewegung, zu deren Behandlung Brentano in forcierter Weise das gesamte Tiecksche Arsenal metafictional-komischer Mittel aufbietet, so daß dem Leser der Überblick verloren zu gehen droht. ⁸ Für den ‚Godwi‘ ist ähnliches festzustellen, auch wenn die satirische Absicht nicht ausdrücklich angekündigt wird, so daß sie von der Forschung auch kaum wahrgenommen wurde. Für die desillusionierende Tendenz des Buches ist das Moment der Romansatire jedoch ein wichtiges Motiv. Zum Gegenstand dieser Satire wird nun aber in starkem Maß der subjektphilosophische Zug der Romantik selbst.

Marlies Janz hat als erste die katholische Bildwelt des Romans – vor allem die Passionsbildlichkeit – ausdrücklich benannt, doch spricht sie ihr keine wirklich textgenerierende Kraft zu. Sie verfolgt vielmehr eine beliebte Denkfikur, die den ästhetischen Wert des Texts zu sichern versucht, indem sie ihn als modernen liest und dem alle seine Merkmale unterordnet. So ist der ‚Godwi‘

⁷ Werner Bellmann, Eine unbekanntete Selbstanzeige Brentanos zum ‚Gustav Wasa‘, in: Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978, hrsg. von Detlev Lüders, Tübingen 1980 (= Freies Deutsches Hochstift. Reihe der Schriften 24), S. 331-333, hier: S. 331.

⁸ Hartwig Schultz, Brentanos ‚Gustav Wasa‘ und seine versteckte Schöpfungsgeschichte der romantischen Poesie, in: Clemens Brentano, a.a.O. (Anm. 7), S. 295-330, hier: S. 309.

nach Janz primär von einer „Universalität des Zweifels“ geprägt,⁹ deren Modernität weit über seine Zeit hinausdeute,¹⁰ indem sie mit dem fehlenden Ich auch den fehlenden metaphysischen Boden radikal zur Sprache bringe. Ohne die Ursache dieser Radikalität noch benennen zu können, wird die angezogene Tradition jedenfalls zum bloßen Vorwand: katholisch geriere sich der Diskurs nur, um auch der haltlosen „wilden“ Rede unterworfen zu werden, oder gar – so ihre Alternativerklärung –, um im Schutz von Theologie und Tugendlehre die Grenzen des Sagbaren noch weiter hinausschieben zu können.¹¹ Das Ziel der verwinkelten Argumentation ist klar: die Dignität der Dichtung soll geschützt werden vor ihrem Ausverkauf an den problematischen Diskurs der Tradition. Ihre Originalität, ihr kritisches Potential, ihre Modernität und damit ihr künstlerischer Wert scheinen davon abzuhängen. Es sind klassisch-autonomie-ästhetische Postulate, die darauf drängen, den Text so modern wie möglich zu lesen.

Ich werde im folgenden einige Aspekte des Romans unter dem Gesichtspunkt ihrer konfessionellen Signifikanz beleuchten. Es wird sich zeigen, daß entscheidende Merkmale des Texts, und zwar gerade auch diejenigen, die im Kontext einer späteren Moderne anschließbar geblieben sind, aus der konfessionellen Differenz von frühromantischem Diskurs und Brentanoscher Adaption hervorgehen. Dabei soll die kulturelle Differenz selbst als Motor der Diskurserneuerung sichtbar werden, indem sie zu motivieren vermag, was sonst allein der Singularität des Dichters zugeschrieben werden müßte.

2 Satirische Austreibung der Subjektphilosophie

In seiner kritischen Bestandsaufnahme der Geschichte der deutschen Literatur, in der er nach den Wurzeln einer katholisch-romantischen Erneuerung der Kultur fahndet, macht Joseph von Eichendorff vor allem das Subjekt als die „Erb-sünde der Reformation“ und als Ursache allen modernen Übels aus. Entsprechend findet er bei Schiller eine „Glorifizierung der subjektiven Allmacht“, bei Goethe die „vollendete Selbstvergötterung des emanzipierten Subjekts und der verhüllten irdischen Schönheit“, selbst bei Tieck „eine exzeptionelle Winkel-Religion für die hohe Aristokratie des Geistes“.¹² Was bei Eichendorff an

⁹ Janz, a.a.O. (Anm. 1), S. 95.

¹⁰ Janz, a.a.O. (Anm. 1): „Dieses Konzept einer ‚wilden‘, nicht vernunftgeleiteten Rede nimmt wesentliche Momente der Kunst- und Sprachauffassung der Moderne vom Symbolismus bis zum Surrealismus vorweg“, S. 38; „Auch den literarischen Avantgarden der eigenen Epoche war Brentano so weit voraus, [...]“, S. 97; mit seiner Sprachkonzeption sei er „radikaler vielleicht als irgendeiner seiner Zeitgenossen“, S. 104.

¹¹ Janz, a.a.O. (Anm. 1), S. 96f.

¹² Joseph von Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, in: Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden, hrsg. von Gerhart Baumann in Ver-

grundsätzlicher Distanz zum modernen Subjektivismus und als tief sitzendes Unbehagen zur Sprache kommt, findet sich in durchaus verwandter Weise bereits in Brentanos ‚Godwi‘ als eine Kritik an den subjektivistischen Tendenzen der frühromantischen Bewegung selbst. Die gesamte idealistische Wendung der deutschen Aufklärungsphilosophie, die in der klassisch-romantischen Literatur kulminiert, ruht ja tatsächlich auf der Autonomie des protestantischen Subjekts in seinem Verhältnis zu Gott. Diese begründet ihren Impuls gegen die Geltung von Traditionen und ihre Distanz zur deren institutioneller Vermittlung und damit zum Autoritätsanspruch der alten Kirche. Sie begründet auch die durchgreifende Entdämonisierung der Welt, die sich nicht selten zur Weltfrömmigkeit und zum Pantheismus steigert bis hin zur Unkenntlichkeit des Religiösen selbst, wie sie schon den Romantikern aufgestoßen ist und noch heute den Protestantismus belastet. Aus katholischer Perspektive bildet die Autonomiebehauptung des Subjekts einerseits und die daraus abgeleitete Abwertung der Tradition und damit der lebendigen Geltung der Vergangenheit andererseits allerdings einen fundamentalen Stein des Anstoßes. Genau dies aber bezeichnet zwei wichtige Impulse in Brentanos Roman: die Desillusionierung der Weltmächtigkeit des Subjekts im Zeichen der gefallenen und gespaltenen Natur und die Restituierung von Erinnerung, und zwar nicht im Sinne einer mythischen Enthobenheit und Stillstellung des Zeitlichen, wie sonst im klassischen und frühromantischen Denken, sondern in dem ihres sinnbildlichen Eingedenkens. Dabei handelt es sich jenseits jeder oberflächlichen konfessionpolitischen Konfrontation um Elemente grundlegender symbolischer Sinnwelten mit einer langen kulturellen Tradition.¹³ Brentanos Unbehagen gegenüber der Subjektphilosophie ist vorgängig und strukturiert im Untergrund wesentliche Energien des Texts.

Dieses genannte Unbehagen dringt zuweilen recht offen an die Oberfläche, was den Interpreten Mühe gemacht hat, solange sie den Roman vor allem als Umsetzung der Schlegelschen Romanpoetik verstanden haben. So attackiert Brentano die Fichtesche Subjektphilosophie und die romantische Bewegung insgesamt mit größter satirischer Schärfe, die sich namentlich gegen die Subjekt-Objekt-Identität richtet.¹⁴ Er spricht vom ‚jugendlichen philosophischen

bindung mit Siegfried Grosse, Bd. 4, Stuttgart 1968, S. 9-424, hier: S. 235 (Schiller), 239f. (Goethe), 296 (Tieck).

¹³ Zum Begriff der „symbolischen Sinnwelt“: Peter L. Berger und Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Helmuth Plessner, Frankfurt a.M. 1980, S. 42 und 102ff.

¹⁴ Zur Distanz des Godwi zur romantischen Innerlichkeit und Subjektapothese: Horst Meixner, *Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos ‚Godwi‘*. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 11 (1967) 435-468, hier: S. 442. Die grundlegende Kritik Brentanos „am idealistischen ‚Grund und Boden‘“ hat Marlies Janz in ihrem Buch erstmals ausführlich dargestellt: Janz, a.a.O. (Anm. 1), S. 86-100; einen

Anflug der letzten Jahre' und beschreibt den philosophischen Idealismus dabei als eine Schattenphilosophie von unreifen Jungphilosophen, die er die ‚Schattenbeinichten‘ nennt: „Das Licht, das die Sonne vor ihnen hergießt, nennen sie ihr eigenes Product, ihr ganzer Gesichtskreis ist ihnen ihr Object, und ihren Schatten nehmen sie als ihr Subject, ihr Ich an, [...]“ (284);¹⁵ das ganze erscheint als völlig illusionär und wird dem Glauben an den Klapperstorch assoziiert.¹⁶ Der Erzähler bemerkt, daß er „stets allen Schatten Bombast“ haßte (285). Wenig später werden die Romantiker als heilige Kreuzfahrer beschrieben, die einen Teich für das Weltmeer hielten (297), sich hineinstürzten, aber nur, um am anderen Ufer des ‚sumpfigen Fischteichs‘ ‚ein Wirthshaus‘ zu beziehen (327). Gespottet wird auch über ihren ‚brünstigen‘ Freundeskult, der als ‚selbstischer Wahnsinn‘ bezeichnet wird. Auch die Idee einer ‚neuen Mythologie‘ wird im Roman schroff zurückgewiesen, und auch hier bildet deren subjektivistischer Zuschnitt den Punkt der Kritik. Während nämlich Friedrich Schlegel die Mythologie aus dem Subjekt hervorgehen läßt: sie müsse „aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden“, sie müsse „das künstlichste aller künstlichen Kunstwerke“ sein;¹⁷ so daß es mehrere Wege geben muß: „Jeder gehe ganz den seinigen, mit froher Zuversicht, auf die individuellste Weise, denn nirgends gelten die Rechte der Individualität [...] mehr als hier, wo vom Höchsten die Rede ist.“¹⁸ Gerade diese Anknüpfung der Mythologie an die Subjektivität kritisiert nun aber der Erzähler Maria im ‚Godwi‘: „Eine neue Mythologie ist ohnmöglich, so ohnmöglich, wie eine alte, denn jede Mythologie ist ewig; wo man sie alt nennt, sind die Menschen gering geworden“ (380). Maria trifft damit durchaus den rechten Punkt, denn die Rede von der neuen Mythologie setzt ihre beliebige Handhabbarkeit voraus; Friedrich Schlegel denkt neben der griechischen an die indische und neben diese tritt schließlich auch die mittelalterlich-christliche. Als beliebiges Medium der Subjektivität will der Autor des ‚Godwi‘ eine solche aber nicht gelten lassen.

knappen Überblick bietet jetzt Dirk von Petersdorff, Ein Knabe saß im Kahne, fuhr an die Grenzen der Romantik. Clemens Brentanos Roman ‚Godwi‘, in: Aktualität der Romantik. München 1999 (= Text und Kritik 143), S. 80-94.

¹⁵ Der Text des ‚Godwi‘ wird mit Seitenangaben zitiert nach Clemens Brentano, Godwi oder das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria, hrsg. von Werner Bellmann, in: C.B., Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders (Frankfurter Brentano-Ausgabe), Bd. 16, Stuttgart u.a. 1978.

¹⁶ So Janz, a.a.O. (Anm. 1), S. 88.

¹⁷ Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie: Rede über die Mythologie, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Bd. 2, München u.a. 1967, S. 312.

¹⁸ Schlegel, a.a.O. (Anm. 17), S. 320.

3 Das zeitlose Idyll der Familie und der Einbruch des Todes

Ein Beispiel für die Desillusionierung einer zeitenthobenen Welterfahrung des Subjekts durch das Einbrechen der Erinnerung und damit der Zeitlichkeit und des Todes steht im Mittelpunkt des ersten Romanteils.¹⁹ Man könnte auch vom Einbrechen allegorischer Zeichenhaftigkeit in die symbolische Totalität von Welt- und Naturerfahrung sprechen. Gesteigert ist dieser Effekt noch durch den Bezug auf den ‚Wilhelm Meister‘, der in mehrfacher Hinsicht hergestellt wird. Der erste Teil des ‚Godwi‘ ist als Briefroman gestaltet und nimmt damit zunächst die Form des empfindsamen Romans auf. In Karl Römer ist Godwi ein Briefpartner zugeordnet, der als kaufmännisch orientierte Gegenfigur dem Werner im ‚Wilhelm Meister‘ entspricht. Diesem berichtet Godwi von einer Abfolge emphatischer Liebesbegegnungen, die der prosaische Römer kritisch in dem Satz zusammenfaßt: „Von dem Landhause einer Engländerin in die Burg eines Landedelmanns, von da zu einer Ruine, zu einem Einsiedler; ist das nicht der Lauf der Zeit?“ (219). Diese Zusammenfassung der Liebessuche Godwis stellt sie bereits unter das Stichwort der Zeit und beschreibt sie als eine zunehmende Weltentfernung, ganz gegensätzlich zu den Intentionen des Bildungsromans, der das Subjekt in die Welt führt, um es dort seinen Platz finden zu lassen. Diese umgekehrte Bewegung kennzeichnet den ‚Godwi‘ insgesamt.

Den Höhepunkt von Godwis Liebesversuchen im ersten Teil bildet die Begegnung mit Otilie Senne, die als Tochter eines harfenspielenden Einsiedlers mit unglücklicher Lebensgeschichte ebenfalls besonders deutliche Bezüge zum ‚Wilhelm Meister‘ besitzt. Otilie ist die poetischste Figur des ersten Teils und erscheint zunächst als die Erfüllung von Godwis Streben. Das entscheidende Kennzeichen dieser Poesiefigur ist ihre zeitenthobene Naturhaftigkeit und damit eine Antithese zum eben angesprochenen „Lauf der Zeit“. Sie erscheint als „reines Bild“ (130), das es erlaubt, „am Busen der Natur in einer elastischen Ruhe des Genießens“ zu liegen, alles zu „vergessen“ (130). Zitat Godwi: „So war ich aufgelöst in der Natur, die mich umgab, und in der ich nun Alles umgab“ (133). Diese Schilderungen von Zeitlosigkeit und Fülle, der Naturbeherrschung des Subjekts in einer gelungenen Harmonie verweisen nun offensicht-

¹⁹ Eine detaillierte Strukturuntersuchung des Romans bietet Marianne Schuller (M. S., *Romanschlüsse in der Romantik. Zum frühromantischen Problem von Universalität und Fragment*, München 1974), doch bleibt vieles noch unverstanden; im Licht von Friedrich Schlegel und als Auseinandersetzung mit dem Wilhelm Meister diskutiert ihn Gerhard Storz (G.S., *Beobachtungen an Brentanos ‚Godwi‘*, in: *Festschrift für Friedrich Beißner*, hrsg. von Ulrich Gaier und Werner Volke, Bebenhausen 1974, S. 436-446); einige interessante Deutungen – und Fehldeutungen – der Figurenkonstellation finden sich bei Bernd Reifenberg (B.R., *Die „schöne Ordnung“ in Clemens Brentanos ‚Godwi‘ und ‚Ponce de Leon‘*, Göttingen 1990).

lich auf ein klassisches Bildideal, wie man es beispielsweise im ‚Wilhelm Meister‘ finden kann.

Bei der Begehung des Bildersaals im ‚Wilhelm Meister‘ heißt es gleich zu Beginn, daß in ihm „Kunst und Leben jede Erinnerung an Tod und Grab aufhoben.“²⁰ Und genau dies bildet seinen Gegenstand: „‘Welch ein Leben’, rief [Wilhelm] aus, ‚in diesem Saale der Vergangenheit! man könnte ihn ebensogut einen Saal der Gegenwart und der Zukunft nennen. So war alles und so wird alles sein. Nichts ist vergänglich [...]“.²¹ Das überzeitlich Gegenwärtige, das hier zur Anschauung kommt und jedes vanitas-Zeichen verdrängt, ist repräsentiert durch den Naturzusammenhang der Familie: „Hier dieses Bild der Mutter, die ihr Kind ans Herz drückt, wird viele Generationen glücklicher Mütter überleben. Nach Jahrhunderten vielleicht erfreut sich ein Vater dieses bärtigen Mannes, [... usw.]. So verschämt wird durch alle Zeiten die Braut sitzen [... usw.]“ Die Bildsemantik ist symbolischer Natur, ein übergeordneter Naturzusammenhang drückt sich in den Bildern aus, in dem Göttliches sichtbar werden soll: „Ja, ich fühle, man könnte hier verweilen, ruhen, alles mit den Augen fassen, sich glücklich finden und ganz etwas anderes fühlen und denken als das, was vor Augen steht.“²²

Dieser Zusammenhang ist im ‚Godwi‘ aufgegriffen, wenn sich die Figuren der Otilie Senne mit ihrem Pflegekind Eusebio und dem jungen Godwi zum Bild einer idealen Familie gruppieren. Die völlig unverwandten Figuren finden sich am Fuß der Ruine des Reinhardssteins zu einer imaginären Familienskulptur zusammen: Godwi zu Füßen Otiliens scheinbar mit ihrem Kleid spielend, Eusebio hinter ihr und ihr die Haare flechtend, die Szene wie bereits zitiert in größter Einheit mit der Natur empfunden (133). Genau dieses Bild war dem Roman als Kupferstich beigegeben, was seine zentrale Rolle unterstreicht (siehe die folgende Abbildung).

²⁰ Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz. 10., neubearbeitete Aufl., München 1981, Bd. 7, S. 540; vgl. Susanne Scharnowski, „Ein wildes gestaltloses Lied“. Clemens Brentanos Roman ‚Godwi oder Das Steinerne Bild der Mutter‘, Würzburg 1995, S. 138.

²¹ Goethe, a.a.O. (Anm. 20), S. 541.

²² Goethe, a.a.O. (Anm. 20), S. 542.

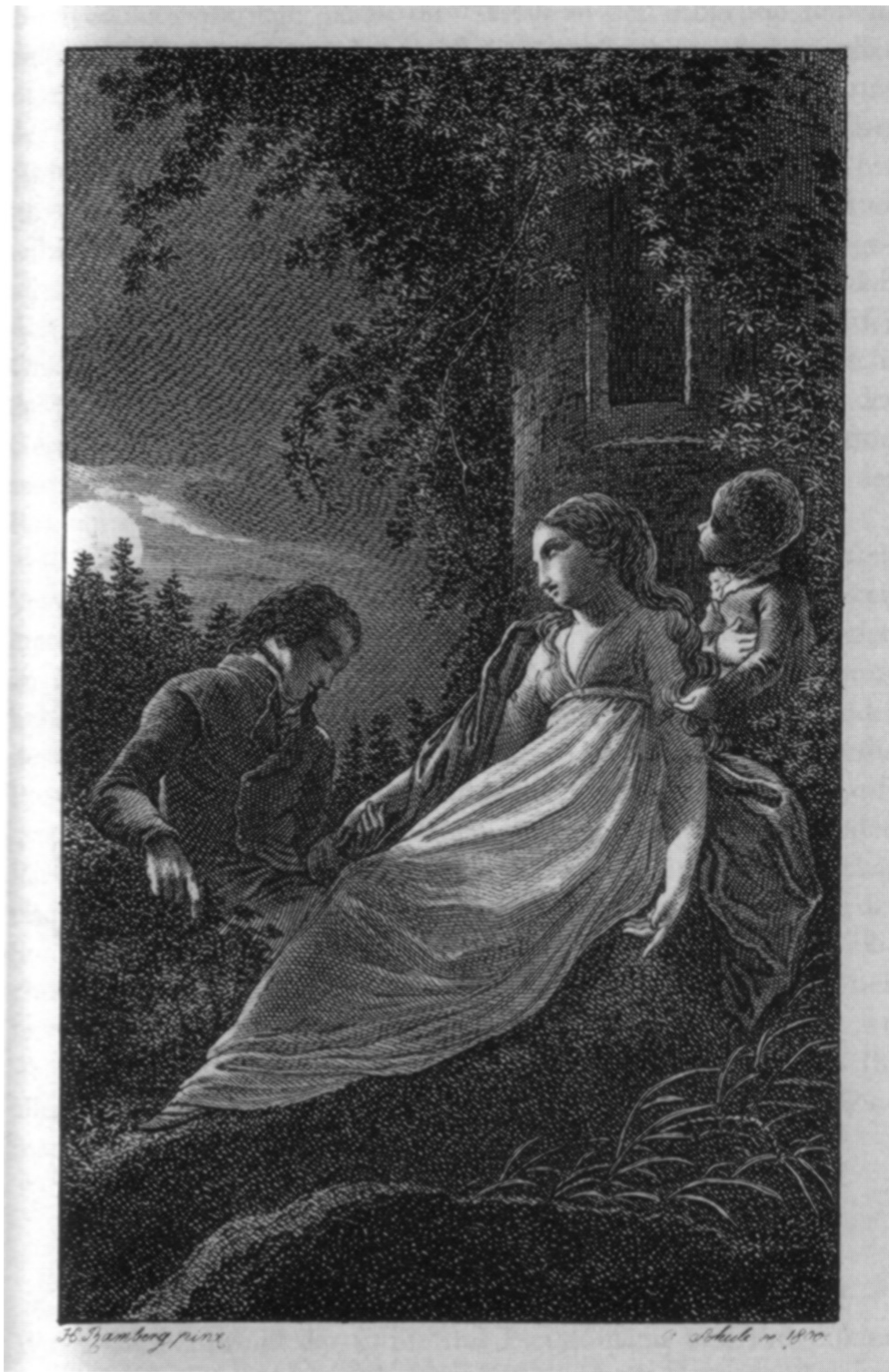


Abb. Clemens Brentano, ›Godwi‹, Erstaussgabe 1801, Titeltupfer nach Heinrich Ramberg. Vgl. S. 196.

Godwis Bild aber wird jäh zerstört, und zwar durch die in Gestalt der Erinnerung einbrechende Zeitlichkeit selbst. Otilie fordert Godwi auf, von seinem „jüngsten Leben“ zu erzählen. Sie fordert damit ausdrücklich die Erinnerung ein, die einen fundamentalen Verlust bezeichnet:

Auch mich hält fest ein tief unendlich Sehnen,
 Der frühverlorenen Mutter zugewandt;
 Denn uns besitzt, was wir verloren wännen. [161]

Godwi dagegen versucht, das Vergessen zu kultivieren:

Schnell nieder mit der alten Welt,
 Die neue zu erbauen.
 Der, dem die Liebe sich gesellt,
 Darf nicht nach Trümmern schauen.
 Aus Kraft und nicht aus Reue dringt,
 Was die Vergangenheit verschlingt. [164f.]

Allein die Wortwahl klingt wie ein protestantisch-faustisches Bekenntnis, setzt den Sprecher hier aber bereits ins Unrecht, was kurz darauf die eigene Geschichte tut. Er beginnt, Otilie die „Szene aus meinen Kinderjahren“ zu erzählen, in der er, paralyisiert von der Marmorstatue seiner toten Mutter, in einen Teich stürzt, wie einst seine Mutter mit dem Kind auf dem Arm ins Wasser stürzte und ertrank, während das Kind gerettet wurde. Es ist die Urszene der Godwischen Familiengeschichte, die ihn bei ihrer Wiedererzählung derart stark bewegt, daß er sein Gefühl nicht mehr erreichen kann (174), wie es heißt, daß er krank wird (175) und keinen Kontakt zu Otilie mehr findet. „Meine ganze Vergangenheit“, schreibt er, „ergoß sich misgestaltend in meine Gegenwart“ (178).

Was Godwi hier als Zerstörung seines zeitenthobenen Bildes erfährt ist dessen allegorische Kehrseite. Das „steinerne Bild der Mutter“ ist die Verkehrung des Familienbildes in die Gestalt des Todes. Wie der steinerne Gast erscheint die Erinnerung an den Verlust der Mutter und hebt die emphatische Gegenwartserfahrung des Helden auf. Als eher traditionelles vanitas-Zeichen ist die Figur in ihrer madonnenhaften Gestalt zugleich mehrfach codiert, so daß sie die symbolische Gegenwärtigkeit desillusioniert und zeichenhaft im Hinblick auf eine *a n d e r e* Totalität überbietet.

Nur kurz sei darauf hingewiesen, daß sich die mit Tieckschen Mitteln arbeitende ironische und metafiktionale Desillusionierung im zweiten Romanteil besonders auf das Idealbild der Otilie richtet. Godwi selbst weist den Bearbeiter des Briefkonvoluts – den „Autor“ Maria – darauf hin, daß gerade der Harfner und Otilie in seiner Darstellung – also im ersten Romanteil – „weniger gut getroffen“ seien. Man scherzt über das mögliche Romanende und Maria befindet: „sie muthen mir doch nicht zu, daß ich Ihnen Otilien hätte zum Weibe geben sollen“ (379). Es folgen ironische Erörterungen, wie man ihr ihre übermäßige Tugend hätte rauben und wie eine mögliche Ehe ohne Lächerlichkeit hätte hergestellt werden können. Am Ende des zweiten Teils gestehen sich Otilie und Godwi rührend ein, sich *n i c h t* zu lieben. Nichts bleibt von der „plumpen Natürlichkeit“²³ der Szenerie, die Satire wird bis an ihr Ziel getrieben. Otilie

²³ Bellmann, a.a.O. (Anm. 7), S. 331.

heiratet anderweitig und wird wie das restliche Personal nach Italien ‚entsorgt‘. Diese Auswanderung des Familienpersonals bildet im ‚Godwi‘ den ironischen Schlußpunkt der hochkomplizierten familiären Enthüllungsgeschichte. Die letzte Pointe der Destruktion des zeitlosen Idylls aus dem ersten Teil besteht schließlich darin, daß es am Anfang der ‚Fragmentarischen Fortsetzung‘ heißt, Godwi habe Otilie und den Harfner ‚vergessen‘ und wolle nun das Leben genießen (488). Daß vergessen wird, was doch alle Zeitlichkeit vergessen machen sollte, ist ein ausgesprochen Brentanoscher Witz.

Das Motiv der Zeit spielt im Kontext der romantisch-idealistischen Subjektphilosophie eine wichtige Rolle, was Manfred Frank in seiner Studie zur frühromantischen Philosophie für Friedrich Schlegel, Solger, Novalis und die Dichtung Tiecks dargelegt hat.²⁴ Die Zeitlichkeit erscheint demnach als zentrale Entäußerungsfigur des Selbstbewußtseins, die progressiv und näherungsweise auf das vorgängige Absolute hindeutet. Im Sinne des romantischen Identitätsdenkens wird es in einer dialektischen Einheit mit dem Göttlich-Ewigen gedacht. Der göttliche Grund aber ist niemals als Präsenz zu fassen, sondern nur in einer Bewegung der Näherung und damit in zeitlicher Gestalt: als ironische und allegorische Progression. Damit hängt es auch zusammen, daß die romantische Bildästhetik gegenüber der klassischen vor allem durch Momente der Dynamisierung gekennzeichnet ist, der auch als Zug ins Bedeutende bezeichnet werden kann.²⁵ So tritt in Tiecks Lyrik das Motiv der Vergänglichkeit häufig mit dem einer emphatischen Gegenwärtigkeit in Beziehung: ‚Die Jahre eilen / Kein Stillestand, / Und kein Verweilen, / Sie hält kein Band. // Nur Freude kettet / Das Leben hier, / Der Frohe rettet / Die Zeiten schier‘²⁶, heißt es in einem Lied im ‚Franz Sternbald‘. Der Zeitlichkeit entspricht eine Bewegung des totalisierenden Hindurchgehens, die sie als Ausdruck des Göttlichen ergreifen und aufheben will. Was nach einem *carpe diem*-Motiv klingt, was dann aber negativ zu lesen wäre, ist doch ganz anders ein Ausdruck enthusiastischer Weltzu-

²⁴ Manfred Frank, *Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, Paderborn u.a. 1990; unbrauchbar zur Frage der Zeitlichkeit bei Brentano ist Ute Nyssen, *Die Struktur von Raum und Zeit bei Brentano und ihre kompositorische Auswirkung auf das Werk*, Phil. Diss. Berlin 1961, die anschließt an Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*, Zürich und Leipzig 1939. Durchweg auf der Höhe der Diskussion ist dagegen Scharnowski, a.a.O. (Anm. 20), sie verfolgt u. a. die Gestaltung der Zeitlichkeit im Verlauf des Romans, z. B. S. 143-146 zum Bild der Annonciata; vgl. zur Zeitproblematik auch Catriona MacLeod, *Sculpture and the Wounds of Language in Clemens Brentano's ‚Godwi‘*, in: *The Germanic Review* 74 (1999) 178-194, bes. S. 185f.

²⁵ Vgl. insgesamt zum Unterschied klassischer und romantischer Bildauffassung Ernst Osterkamp, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart 1991, S. 224-376.

²⁶ Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, in: L. T.: *Schriften*, Bd. 16, Berlin 1843 (unveränderter photomechanischer Nachdruck, Berlin 1966), S. 375f.

wendung. In der ‚Lucinde‘ kann man lesen: „Denn ich glaubte einen tiefen Blick in das Verborgne der Natur zu tun; ich fühlte, daß alles ewig lebe und daß der Tod auch freundlich sei“.²⁷ Und in einem Fragment des Novalis: „In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.“²⁸

Brentano greift offenbar die meisten dieser Motive auf: die Dynamisierung und Allegorisierung der Bildästhetik, die ironische Progression, das Beharren auf der Zeitlichkeit der irdischen Erfahrung gegen ihre klassizistische Aufhebung im plastischen Bild. Die Bilder der Zeitlichkeit geraten ihm allerdings zu nahezu traditionellen vanitas-Inszenierungen, weil er sie eben nicht subjekt- und identitätsphilosophisch auffaßt. Die Erinnerung der Mutter in Gestalt des steinernen Bildes wird nicht Zeichen einer progressiven Aufhebung des Vergänglichen, sondern Mahnung eines uneinholbaren Verlusts. Dahinter steht nicht die Figur einer Copula²⁹ von Endlichem und Unendlichem, von Sinnlichem und Geistigem, von Subjekt und Objekt, und damit auch nicht eine des progressiven Hindurchgehens. Dahinter macht sich vielmehr eine dualistische Figur der Zerrissenheit bemerkbar, eine Entgegenstellung von Zeitlichkeit und Ewigkeit, von Natur und Geist, von Irdischem und Göttlichem. Die Erinnerung ist nicht die einer ursprünglichen Einheit, sondern sie ist eine des Todes und es gibt keine Beschwichtigungsformeln.³⁰ Es sind die Bilder der gefallenen Natur, die ihn um vieles ‚barocker‘ machen als sein großes Vorbild Tieck. Sie machen seine Allegorien auch um vieles allegorischer. Denn während Schlegels Allegorie immer auf das Eine der Einheit verweist, so daß sie immer irgendwie symbolisch – das heißt totalisierend – bleibt: „Jede Allegorie bedeutet Gott“,³¹ sind Brentanos Allegorien grundsätzlich mehrfach bedeutend: sie meinen den Tod und seine Überwindung, die gefallene Natur und das Himmlische, sie wissen von einer anderen Welt und bilden so eine Figur des freien Heraus-tretens. Es gibt hier ein Anderes der Natur, eine „fremde Heimath“ (263).³² Dem entspricht etwa auch das den Roman durchziehende Bild der Blume, die,

²⁷ Friedrich Schlegel, *Lucinde. Ein Roman*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Karl Konrad Polheim, Stuttgart 1963, S. 7.

²⁸ Novalis, *Blüthenstaub* (1798), Nr. 16, in: N., *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl, Darmstadt 1999, S. 233.

²⁹ Zum romantischen Prinzip der Copula u. a. Frank, a.a.O. (Anm. 24), S. 21; vgl. zum Prinzip der Vermittlung auch Ernst Behler, *Frühromantik*, Berlin und New York 1992 (= Sammlung Göschen).

³⁰ So auch Janz, a.a.O. (Anm. 1), S. 85.

³¹ Friedrich Schlegel, *Philosophische Lehrjahre*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (Anm. 17), Bd. 18, 1963, S. 347, Nr. 315. Vgl. auch Meixner, a.a.O. (Anm. 14), S. 448; auf den symbolischen Charakter von Schlegels Allegorie verweist Frank, a.a.O. (Anm. 24), S. 29.

³² Ursula Regener, *Arabesker ‚Godwi‘. Immanente Kunsttheorie und Gestaltreflexion in Brentanos Roman*, in: *Modern Language Notes* 103 (1988) 588-607, hier: S. 601.

nicht progressiv einheitsstiftend wie die des Novalis, sondern zeichenhaft ambivalent gestaltet ist, so daß sich „meine Gedanken ausbreiten in einer andern Welt, auf welche die Blume nur hinweist, und dann verwelkt“ (415f.).³³ Die Natur bleibt zu überschreiten; so heißt es an anderer Stelle: „O wie ist die Natur so groß, und wie ist der Mensch größer! Wie kann er sie bändigen in sich; wie kann er weit hinaus sehen, und so unendlich viel in seine Augen fassen, und es mit seinem Geiste ruhig anfühlen und betrachten“ (183). Geht der Blick bei Schlegel ein in eine freundlich-göttliche Natur und ist er gleichsam weltfromm, so erhebt er sich hier darüberhinaus zu einer kontemplativen geistigen Schau.³⁴ Das Prinzip der Natur ist bei Brentano nicht das irisierende Selbstbewußtsein des Subjekts, sondern das eines mehrwertigen, zeichendurchwalteten *ordo naturalis* zwischen gefallener Natur und himmlischem Geist: „Sprich aus der Ferne / Heimliche Welt / Die sich so gerne / Zu mir gesellt“ (184).

4 Freie Liebe

Durch die verschlungene Anlage des Romans rückt die Erzählung der zweiten entscheidenden Liebesbegegnung an sein Ende, in die „Fragmentarische Fortsetzung dieses Romans“ (485-560). Deren bildliches Relikt stellt das Denkmal der Violette dar, das beim Besuch Marias auf Godwis Gut in den Mittelpunkt rückt. Dieser erneute Anlauf steht unter der Maxime der „freien Liebe“. Godwi macht eine Reise an den Rhein, er will genießen, „der so lange in traurigen Familien-Geschichten verstrickt war“ (488), er möchte „lieben und geliebt werden“, „ohne Noth und Angst, ohne Sorgen und Mühe“ und bezeichnet sich als einen geschwornen „Feind von der sentimentalen Welt“ (489). Bezüge gehen von hier aus zur Apotheose der Sinnlichkeit in Heinses ‚Ardinghello‘ und zu den Entwürfen freier Liebe im ‚Sternbald‘ und in der ‚Lucinde‘. Die Idealisierung der Liebe als Sinnlichkeit ist eines der frühromantischen Theoreme, die von Brentano auch lebensgeschichtlich emphatisch aufgegriffen werden. Dessen sakralisierende Umsetzung wäre anhand seiner Briefwechsel zu studieren. Im ‚Godwi‘ jedenfalls entwickelt sich das Geschehen wiederum zeichenhaft und wiederum gewinnt die Desillusionierung die Oberhand. Gerade die erotisch freizügige Liebesbegegnung ist besonders massiv mit *vanitas*-Stilisierungen durchsetzt, mehr noch, sie wird denunziert und historisch vernichtet.

Godwi trifft im Rheingau die Gräfin von G., die eine abenteuerliche Lebensgeschichte innerhalb der Wirren der Französischen Revolution aufzuweisen hat und die ein äußerst freies Liebesleben pflegt. Die Figur hat ein enges

³³ Zur Bildlichkeit von Blume und Stern: Regener, a.a.O. (Anm. 32), S. 598ff.

³⁴ Vgl. zum Augenmotiv als Metapher geistiger Wahrnehmung: ebd., S. 599f.

historisches Vorbild in der Gräfin de Gachet, der Brentano und seine Schwester Bettine begegnet sind. Sie waren von dieser ‚dämonischen Amazone‘ in höchstem Maße fasziniert; Clemens assoziierte sie in seinen Briefen vor allem mit dem Begriff der Freiheit.³⁵ Die Gräfin des Romans tritt wie die historische Gestalt in Mannskleidern auf, lockt Godwi auf ihr Gut und führt ihm ihre Tochter Violette zu, um ihn später selbst zu erobern. Violette wird dabei zum Opfer: von der Mutter von klein auf verkuppelt will sie in Godwi ihren Retter sehen, der sie jedoch zurückläßt, als er die Affäre mit ihrer Mutter überraschend beendet, und zwar wegen der Verletzungen, die der Tochter zugefügt werden. Jahre später kehrt er zurück, findet Violette innerlich zerstört und zur Dirne verkommen vor und heiratet sie reuevoll, was ihre Auszehrung und ihren Tod aber nicht mehr verhindern kann.

Opferfiguren der Liebe gibt es sowohl im ‚Wilhelm Meister‘ als auch in der ‚Lucinde‘, in der sich ebenfalls ein leichtes Mädchen wegen des Romanhelden das Leben nimmt. Keine der Figuren wendet sich aber wie Godwi diesem Opfer reuevoll zu, keine macht es wie er zum Mittelpunkt seiner Liebeskonzeption bis hin zur fetischisierten Verehrung. Für Godwi mündet der Wille zur freien Liebe nicht in einer universalistischen Überhöhung der sinnlichen Erfahrung, sondern er mündet in Verletzung und Schuld. Darin findet nicht nur die Wiederholung der Konstellation der ebenfalls verletzten Mutterfigur statt, es wiederholt sich auch die Geschichte von Godwis Vater, der das Leben seiner ehemaligen Geliebten Molly zerstört hatte, indem er ihren Geliebten im Duell erschoss.

Die Verblendung in der sinnlichen Hingabe an die Gräfin wird mit barocker Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht, indem ihre Schilderung gegengeschnitten ist mit dem Sterben des Autors Maria. Den Autor des Romans selbst im Roman sterben zu lassen, erscheint als eine skurrile Idee romantischer Ironie. Man kann sie erneut als eine Karikatur der Subjektphilosophie lesen, die die Welt als bloßes Produkt der Subjektivität auffaßt. Unter solchen Voraussetzungen ist es geradezu konsequent, daß das Ende des Romans mit dem Ende des Autorsubjekts identisch ist. Daß die Krankheit Marias jedoch eine „Zungenentzündung“ ist, die in eine „Herzentzündung“ übergeht, und zwar in strenger allegorischer Parallelführung zu Godwis erotischer Hingabe, macht sie erneut zum vanitas-Zeichen: „Wo Godwi den süßen Schrecken hatte, und seine Finger über den zitternden warmen Busen hingleiteten, macht man mir schwerfällige Umschläge auf die Brust“ (496). Die bloße sinnliche Hingabe verursacht irdische Verletzungen und trägt in sich das Zeichen des Todes.

³⁵ Catherine Gobert, *Die dämonische Amazone. Louise de Gachet und die Genese eines literarischen Frauentypus in der deutschen Romantik*, Regensburg 1997, zum ‚Godwi‘: S. 97-102, zu Louise de Gachets Gestaltung als „Allegorie der Freiheit“ in Bettines Briefsammlung ‚Clemens Brentanos Frühlingskranz‘, S. 87-89.

Im Zusammenhang mit dem Thema der freien Liebe dringt nun massiv konkretes Zeitgeschehen in den ‚Godwi‘ ein. Dies unterscheidet ihn deutlich von den historischen Romanen der Romantikerkollegen.³⁶ Das Schloß der Gräfin wird von französischen Revolutionstruppen zerstört, während es von ihr heißt, sie habe „sich mitten in der Glut des Krieges das freie Zelt ihrer Lust aufgeschlagen“ (556). Violette verkommt dabei geradewegs zur Dirne. Wenn die Revolutionskriege genau die Gestalt in den Abgrund reißen, die als die Verkörperung der revolutionären Freiheit selbst gestaltet ist, so ist das ein wenig zweideutiges Urteil. Godwis Begegnung mit der freien Liebe mündet hier in Ekel, Schuld und Tod. Man darf deshalb nicht wie Schmidt geradewegs davon ausgehen, daß die historische Beschleunigungserfahrung der Revolution hier der Natur selbst zum Verhängnis werde – das ist nichts als großräumige geschichtsphilosophische Spekulation. Viel eher läßt sich sagen, daß sich die Freiheitsbehauptung der Revolution im Untergang der Gräfin selbst verschlingt. Das ist weniger geschichtsphilosophisch, dafür aber näher am tatsächlichen historischen Geschehen. In der Gestalt der Gräfin ist das Konzept der freien Liebe der Revolution assoziiert. Es wird mit der Revolution zugrunde geritten und der Roman spendet dem nicht einmal einen Hauch von Idealität.

Idealität wird diesem Geschehen allein in seiner zeichenhaften Verwandlung ins Denkmal der Violette zugesprochen. Sinnlichkeit erscheint hier nicht als ein Mittel, Ich und Welt bzw. die Liebenden zu einer höheren Einheit zu führen. Die Einbeziehung der Sinnlichkeit vollzieht sich nicht im Sinne einer Weltfrömmigkeit oder der dynamischen Verbundenheit von Leib und Seele, von der die Protestanten fasziniert sind. Die Sinnlichkeit erscheint vielmehr aufgespalten in einen todesverfallenen und einen transzendierenden Part, was wiederum eher der alten Unterscheidung von irdischer und himmlischer Liebe und einem unaufhebbaren Riß in der Schöpfung entspricht, als daß es für die soziale Freisetzung weiblicher Erotik eintreten würde. Der Wert von Sinnlichkeit bemißt sich letztlich an ihrer Zeichenhaftigkeit und wird tragfähig allein, wo sie einen allegorischen Verweisungscharakter annehmen kann. Ihr allegorisches Bild wird zur zentralen Bedeutungsinstanz des Romans.

5 Allegorische Bilder

Wenn das Naturbild der Otilie mit Pseudomann und Pseudokind Symbol – oder Karikatur des Symbols – ist, dann ist das Zeichen der vergänglichen Natur die Allegorie. Godwi ist umstellt von den steinernen Bildnissen zweier toter Frauen, seiner Mutter einerseits, dem ‚gefallenen Mädchen‘ Violette andererseits. Zwischen beiden Bildnissen lokalisiert er seine Existenz. Diese Statuen sind

³⁶ Von Petersdorff, a.a.O. (Anm. 15), S. 82.

nicht durch klassische Ruhe und Naturverbundenheit gekennzeichnet, sondern durch etwas, das man als ‚lebendige Erinnerung‘ bezeichnen kann. Die Statuenhaftigkeit dieser Figuren kontrastiert markant mit der naturhaften Lebendigkeit und Abgeschlossenheit der Otilienerscheinung. Hinweise darauf geben Bemerkungen zum Bildersaal von Godwis Vater, der demjenigen des ‚Wilhelm Meister‘ korrespondiert.³⁷

Godwis Bildersaal bietet Bilder individueller Schuld. Godwi junior sagt: „[...] kann man sich etwas Tolleres denken, als sein ganzes Leben in Stein hauen zu lassen, und so in einer Stube zusammen zu stellen?“ (389). Als Motivation des alten Godwi benennt der junge die Ästhetisierung des Bösen, das heißt der vom Vater verursachten Verletzungen: „Meines Vaters Bisarrerie war die schöne Bisarrerie, das Böse, welches nie gut gemacht werden kann, schön zu machen. [...] Er sagte, jede Handlung wird zu einem Denkstein, der mich beschuldigt, und den ich nimmer umwälzen kann, aber ich kann diesen Stein zwingen, zu einem schönen Bilde der Handlung zu werden, die er bezeichnet.“ (390) Während also das klassische Bild einen überzeitlichen Naturzustand fassen soll, in dem der Tod vergessen scheint, sind Godwis Bilder allegorische Erinnerungsmale der Schuld. Ihre Schönheit dient ausdrücklich dem Nichtvergessen. „Auch liegt unstreitig in dem Gedanken, daß Böses und Gutes in der Zeit liege, viel Tröstliches, wir dürfen dann nur unsere Handlungen als Folgen denken, so haben wir bloßes Leben.“ (390). Zeitliche Abfolgen des Bösen und Guten, durch Erinnerung verknüpft, sind deshalb tröstlich, weil sie einem Jenseits der Zeit korrespondieren. Da dieses über Erinnerung vermittelt wird, stehen die Bilder in einem Funktionszusammenhang: nicht ihre innere Schönheit und Harmonie ist Symbol des Göttlichen, sondern ihre Fähigkeit zu affizieren und Erinnerung lebendig werden zu lassen, läßt das Göttliche sichtbar werden.

Die Tendenz zur Verlebendigung der Bilder des ‚Godwi‘ im Rezeptionsprozeß ist verschiedentlich beschrieben worden. Sie folgt der allgemeinen romantischen Tendenz der Dynamisierung. So stürzt Godwi in jener Kinderszene in den Teich, als sich ihm die Statue seiner Mutter in der Spiegelung des Wassers zu beleben scheint: das Bild „schien mich zu erwarten“ (172). Am eindringlichsten geschieht dies aber beim Denkmal der Violette. Auch dieses ist ein Denkmal der Schuld. Als es der Erzähler Maria nachts im Garten von Godwis Anwesen aufsucht, gerät ihm diese Begegnung zur erotischen Ekstase. Der Zugang zum Bild geschieht in mehreren Schritten der Aneignung.³⁸ Zunächst sieht er vom Fenster die halbverdeckte Gestalt, die sein Begehren weckt: „und das Weib wollte ich heraufziehen mit liebender Wuth“ – „und opfern wollte ich sie emporgehoben, wie der Priester opfert“ – „und hätte sie gesprochen, wie

³⁷ Scharnowski, a.a.O. (Anm. 20), S. 138.

³⁸ Die detaillierteste und eingängigste Analyse der Szene bietet Scharnowski, a.a.O. (Anm. 20), S. 157-170.

der göttliche sprach – nimm hin, das ist mein Leib – o wie sollte sie unter meinen glühenden Küssen in mich selbst zerrinnen, und ich in sie“ (356). Der ganze Garten scheint ihm „wie lebendig“. Die Analogie zum Passionsgeschehen ist deutlich. Man hat es nicht selten als blasphemisch bezeichnet,³⁹ dabei hat die mystische Erotisierung der Passion ihre Vorbilder gerade auch in der geistlichen Dichtung. Hier muß man ihren Ursprung denn auch vermuten.

Das Denkmal der Violette führt nun in einem weiteren Schritt – ganz im Gegensatz zum zeitenthobenen Idyll des Reinhardssteins – in die Geschichte der Violette hinein und entfaltet damit Erinnerung. Maria beginnt einen Dialog mit dem Standbild: „da ich es liebte, forschte ich nun freundlich nach seiner Entstehung – wie ist dir? Hatte ich zuerst gefragt; nun fragte ich, wie war dir, und wie ist dir so geworden?“ (360). Über Gedichte am Sockel des Bildnisses erschließt sich nun allegorisch diese Geschichte vom Aufstreben der Sinnlichkeit, von ihrem moralischen Fall und ihrem Ende im Wahnsinn. In einem dritten Schritt der Verlebendigung wird dem Betrachter das Bild schließlich zu einer szenischen Imagination, in der er einer schlafenden Frau das dünne Gewand vom Körper zieht, bis „die schöne holde Brust – – – mit einer offenen Wunde blut’gen Lippen zu dir spricht, was dir des Hauptes Würde nicht, und nicht des Schooßes heimliches Vertrauen sagte, wenn alle deine Lust in diese Wunde wie in ihr Grab dann sinkt [...]“ (363), usw. Nicht der Schoß als Bild der ewigen Fortpflanzungskraft der Natur wird hier bedeutend, sondern die Wunde als das Bild der Schuld.⁴⁰ Das Wort ‚Wunde‘ wird mehrfach wiederholt, „wie in der Erinnerung des schönen Lebens die Trauer um den Tod sich mildert, und wenn du ewig zu der Wunde wieder hin mußst“. Das Denkmal der Violette ist Erinnerungsbild der Liebe als Bild der Passion, Erinnerung von Leben und Tod als allegorisches Zeichen, das einen lebendigen Aneignungsprozeß auslöst. Da Godwils Lebensgeschichte ausdrücklich zwischen den steinernen Denkbildern der madonnengleichen Mutter und der passionsgleichen Violette ausgespannt ist, vollzieht der Roman eine Bewegung zwischen göttlicher Geburt und Passionsallegorie. Die Erinnerung gilt den schuldhaften Ver-

³⁹ Janz, a.a.O. (Anm. 1), S. 42; Schmidt, a.a.O. (Anm. 3), S. 207.

⁴⁰ Vgl. zum Motiv der Wunde bei Brentano das Nachwort von Friedhelm Kemp in: Clemens Brentano, Werke, hrsg. von Wolfgang Frühwald/Bernhard Gajek/Friedhelm Kemp, München 1963-1968, Bd. 1, S. 1278-1324, bes. S. 1315-1318. Kemp spielt die erotische Bedeutung gegen die religiöse aus, was eine durchaus unnötige Opposition darstellt, die bereits seit Janz überholt ist: „Dieses Zentralmotiv, das in Brentanos späterer Lyrik eine so auffällige Rolle spielt, stammt offenkundig nicht, wie man leicht vermuten könnte, aus dem religiösen Bereich, und scheint anfangs von keiner mystischen oder pietistischen Wunden-Allegorie genährt. Es handelt sich eindeutig um ein erotisches Motiv, [...]“ (ebd., S. 1315). Genau das ist falsch: eindeutig und offenkundig nämlich ist es ein ambivalentes, ein allegorisch-mehrwertiges Motiv und gerade darin religiös geprägt.

letzungen der Liebe, die den Tod der Frauen, der Mutter und der Geliebten, herbeigeführt haben. Es ist eine Erinnerung des Bösen in der Welt.⁴¹

6 Gefallene Mädchen

Es ist durch nichts gerechtfertigt, die Passionsbilder weiblicher Leiden abstrakt auf die Rolle der Frau in der Gesellschaft zu beziehen. Sie müssen vielmehr in ihrer Auseinandersetzung mit dem romantischen Liebesideal und dessen symbolischer Sinnstruktur verstanden werden, indem sie nicht auf eine symbolhafte Totalität der Liebe, sondern auf deren Passionsindex verweisen. Gleichwohl stellt der Erzähler angesichts des Standbilds der Violette eine gesellschaftskritische Analyse an, die einigermaßen seltsam anmutet und die bislang auch kaum kommentiert wurde, die aber doch genau auf das Schicksal der „gefallenen Mädchen“ und damit auf die Ausgrenzung weiblicher Erotik Bezug nimmt.⁴² Maria weist darauf hin, daß der Stand der „freien Weiber“ keinen Ort im Staat habe, da alle Orte von der Ehe besetzt seien. Die Ehe aber strebe nur in die Breite und besetze den ganzen Boden des Staates, ohne in die Höhe zu gehen. Dieser desillusionierende Blick auf die Ehe gesteht dieser keinerlei Idealität zu, sondern bloßes „monopolisches Einerlei“, was in völligem Gegensatz zu ihrer protestantischen Überhöhung steht. Man denke nur an das maßlose Eheideal, das man in Schlegels ‚Lucinde‘ findet. Maria dagegen:

Die Ehe kam mir vor, wie eine unendliche Fläche mit dem tiefsten Haß gegen alles Streben in die Höhe. Und der Stand der freien Weiber kam mir vor, wie eine senkrechte Linie zum Himmel, die nirgends fest stehen kann, weil die Ehe keine Höhe duldet. (358)

Dieses seltsame Bild kulminiert nun in der Vorstellung, all diese einsamen Linien, die in unterschiedlichen Winkeln gen Himmel streben, an einem Ort „hinter der bürgerlichen Welt und ihren Gewässern“, „wo die Liebe nicht zünftig wäre“, zu versammeln, wo sie sich dann abbilden ließen „in ihren verschiedenen Graden von Streben nach dem Himmel, wie die Strahlen einer aufgehenden Sonne – nach langer Nacht.“ (358). An dieser Stelle findet sich im Druck eine Handzeichnung einer solchen aufwärts strahlenden Sonne. Was damit imaginiert wird, gleicht eigentlich einem Nonnenkloster: ein anderer Ort nämlich jenseits der bürgerlichen Welt der Ehe, der dem Himmel geweiht ist und der das leidenschaftliche sinnliche Streben der Mädchen aufnimmt, ohne daß diese fallen müssen.

⁴¹ Auf die Unhintergebarkeit von Leiden und Schmerz für die Poesiekonzeption Brentanos eindringlich hingewiesen hat Scharnowski, a.a.O. (Anm. 20), S. 183 und öfter.

⁴² Spinnler, a.a.O. (Anm. 6), S. 57.

Man kann diesen phantastischen Ort jenseits der Gesellschaft als ein offenes Bild verstehen, das auf eine andere Sozialität verweist. Das Bild ist allerdings auch das Resultat eines sehr eingeschränkten Verständnisses von weiblicher Autonomie, das auch sonst von Brentano überliefert ist: so hat er sich etwa brieflich darüber beschwert, daß seine Geliebte Sophie Mereau zu Pferde ausritt. Das Reiten war immerhin ein geradezu topisches Kennzeichen seiner Gräfin im ‚Godwi‘ und auch der historischen Gräfin de Gachet. Die emanzipierte Frau in Mannskleidern entsprach durchaus nicht seinem Weiblichkeitsideal.

Marlies Janz hat die übersteigerten Verschmelzungsphantasien seiner Liebeskorrespondenz im Zusammenhang mit seiner regressiven Mutterbindung interpretiert. Man kann sie allerdings auch als eine Tendenz verstehen, die erotische Beziehung ganz zum Zeichen werden zu lassen, die Frau also gleichsam zu entmaterialisieren. In dem scherzhaften Gespräch über eine mögliche Romanee zwischen Godwi und Otilie bemerkt dieser, er könne sich Otilie „kaum wie eine Hostie denken“ (379). Dabei handelt es sich um eine Metapher für die geschlechtliche Vereinigung, die so tatsächlich vollkommen zeichenhaft erscheint. Daran läßt sich mit beeindruckend buchstäblicher Konsequenz schließlich sogar Brentanos Hinwendung zur Wundmalbetrachtung der Nonne Emmerick anschließen, was ein eigenes Thema wäre.⁴³ Brentanos Liebesdiskurs würde in einer solchen Perspektive letztlich keine soziale Wirklichkeit verfolgen, sondern eine Verwandlung ins Zeichen, er rechnete nicht mit einem autonomen Gegenüber, sondern mit einem ätherischen Geschöpf. Gerade dies gewährt ihm aber andererseits einen denkbar unsentimentalen Blick auf das bürgerliche Treiben: Wo nämlich der ‚Godwi‘ -Roman die soziale Ortlosigkeit und das Scheitern von Frauen verfolgt, die sich dem Zwang der Eheschließung entziehen oder die ihm gewaltsam entzogen werden, bekommt er gerade mithilfe seines ursprünglich asketisch-mystischen Ideals den Zwangscharakter der Eheinstitution in den Blick.

7 Ätherische Zeichen

Indem der ‚Godwi‘ mit satirischem Impuls auf den Bildungs- und Künstlerroman gerichtet ist, dominiert hier der negative desillusionierende Zug, für den er

⁴³ Janz versteht die erotische Ambivalenz Brentanos dagegen als verdeckte „Tötungsphantasie“. Daß sie auch im Emmerick-Erlebnis eine „sadistische“ Komponente entdeckt, scheint mir interpretatorisch völlig überzogen zu sein. Faßt man die entsprechenden lebensgeschichtlichen Phänomene als den Versuch einer Verflüchtigung der Erotik in reine Zeichenhaftigkeit auf, so lassen sie sich unmittelbar und ohne Rückgriff auf komplexe psychoanalytische Theoreme motivieren (Janz, a.a.O. [Anm. 1], S. 48). Wenn Janz an anderer Stelle davon ausgeht, daß Brentano bei der Wundmalbetrachtung vor allem vom Zweifel an der Authentizität geleitet gewesen sei, so soll das offensichtlich den Vorrang von Brentanos Skepsis vor seinem Glauben festschreiben, was nicht wirklich überzeugend ist (ebd., S. 97).

vor allem die Tieckschen Mittel der Fiktionsbrechung nutzt. Rolf Spinnler hat die überzeugende These aufgestellt, daß Brentano sich genau aus diesem Grund danach vom Roman abwendet, um schließlich beim ‚Wunderhorn‘ und beim Märchen anzukommen und damit bei einfachen illusionistischen Formen.⁴⁴ Aufschlußreich für diese Tendenz ist im ‚Godwi‘ bereits das ästhetische Ideal der ‚Gestalt‘, das der Erzähler Maria im ‚allgemeinen Gespräche über das Romantische‘ beschreibt. Im Gegensatz zum Romantischen, das als subjektive Vermittlung bestimmt wird, bezeichnet Maria die ‚Gestalt‘ als ‚die richtige Begrenzung eines Gedachten‘ (315).⁴⁵ Als Beispiel nennt er die Seifenblase, als ‚eine Begrenzung, welche nur die Idee festhält, und von sich selbst nichts spricht. Alles andere sei Ungestalt, entweder zu viel, oder zu wenig‘ (315). Dieser Gestaltbegriff scheint auf die Allegoriekritik des 18. Jahrhunderts zu antworten, indem er das Bezeichnende selbst dem Bezeichneten so anpaßt, daß die Gestalt gleichsam ätherisch wird. Soll beim Begriff des Symbols in Entgegensetzung zur Allegorie das Willkürliche des Zeichens ausgeschieden werden, so ist es im Begriff der Gestalt in Absetzung von der Romantik das Subjektive. So heißt es, ‚die romantischen Dichter haben mehr als bloße Darstellung, sie haben sich selbst noch stark‘ (316), ihre Dichtung ist deshalb ‚Ungestalt‘. Während aber das Symbol im Gegensatz zur artifiziellen Allegorie ganz Teil der materialen Natur sein soll, ein bloßes Naturzeichen, erscheint Brentanos ‚Gestalt‘ als ein geistiges Gebilde, das sich aus der naturhaften Materialität erhebt. Es ist das Ideal einer gleichsam zarten Allegorie, deren Gedanklichkeit möglichst ungebrochen und rein erscheint, einer Allegorie also, die – ohne sich wie das Symbol für Natur und Totalität auszugeben – alle bloß zeichenhafte Sperrigkeit der alten Allegorie abgelegt hat, die aber dennoch ganz gedanklich und transzendent ist. Im ‚Godwi‘ wird solches in manchen eingestreuten Liedern versucht, und es könnte aufschlußreich sein, Brentanos Übergang vom ‚wildem gestaltlosen Lied‘ (107) des subjektivistischen Romans zum Lied und zum Märchen in diesem Sinne zu lesen. ‚Wenn des Mondes still lindernde Thränen / Lösen der Nächte verborgenes Weh; / Dann wehet Friede. In goldenen Kähnen / Schiffen die Geister im himmlischen See‘ (184f.).

Die Frage nach der Eigenständigkeit von Brentanos ‚Godwi‘ gegenüber den Werken seiner romantischen Zeitgenossen ist anhand einiger Grundzüge des Romans verfolgt worden. Gezeigt werden sollte, inwiefern sich wesentliche Tendenzen des Romans, durch die er von seinen frühromantischen Vorgängern abweicht, durch eine konfessionelle Perspektive substantiell motivieren lassen. Dazu zählen nicht nur konkrete Bildprogramme wie die vanitas-Motivik, die Statuenromantik oder die Wundenmystik, sondern das grundlegende Verhältnis zu den subjektphilosophischen Theoremen der Jenaer Romantik, die Natur-

⁴⁴ Spinnler, a.a.O. (Anm. 6).

⁴⁵ Regener, a.a.O. (Anm. 32), S. 589-596.

und Zeitauffassung und die damit zusammenhängende allegorische Gestaltung. Diese Differenzen heben die Affinität zum Impuls der Romantik in keiner Weise auf. Die Abwendung von Aufklärung, Klassizismus und bürgerlicher Alltagswelt, der Wille zu einer Poetisierung des Lebens und einer Erneuerung des Religiösen, die Dynamisierung und Allegorisierung der Kunstwahrnehmung treiben auch ihn. Ein andersartiger Bildungshintergrund und eine andere kulturelle Prägung führen aber dazu, daß diese Impulse gewendet und deutlich modifiziert werden. Es wird damit etwas Neues begründet und das Spektrum der romantischen Literatur verwandelt. Es entsteht hier eine Romantik, der die philosophische Zentralstellung des Subjekts und die protestantische Weltfrömmigkeit fremd ist und die einen starken Zug zur Desillusionierung der Weltendinge mit einem ebensostarken zu ihrer allegorischen Ästhetisierung verbindet. Diese ist durchaus zukunftssträchtig, doch es erscheint wenig erstaunlich, daß eben Eichendorff an den ‚Godwi‘ anschließt, während Friedrich Schlegel dem Autor „Hundert Prügel vorn A–“⁴⁶ gönnen wollte.

Karl Heinz Bohrer hat in Brentanos Dekonstruktion des Ichbewußtseins die Entstehung der ‚ästhetischen Subjektivität‘ der Moderne erkennen wollen, worunter er eine radikale Autonomie des Bewußtseins gegenüber der Welt versteht.⁴⁷ Es erscheint als eine besondere Pointe, im Hintergrund dieser radikalen Autonomie ein dualistisches Denken zu erkennen, das ganz wesentlich von alteuropäischen Traditionen zehrt. Die Dynamik der Moderne ist eben nicht nur eine der vorwärtsgerichteten Überbietung, sie ist häufig eine der kulturellen Differenz, des distanznehmenden Rückgriffs und der unvorhersehbaren Passage im Krebsgang. Wo Brentanos literarischer Angriff auf die romantische Subjektkonzeption im ‚Godwi‘ als besonderer Modernitätsausweis gewertet wird, bleibt genau dieses zu bedenken.

⁴⁶ Brentano, a.a.O. (Anm. 15), Bd. 16, ‚Lesarten und Erläuterungen‘, S. 606.

⁴⁷ Karl Heinz Bohrer, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, München und Wien 1987, passim.