

## Inhaltsverzeichnis

1	„Nicht mehr aus Bedürfnis dichten“ – Brentanos dramatisches Frühwerk als Gegenstand einer produktionsästhetischen Studie.....	9
1.1	Der junge Brentano – ein anderer Wilhelm Meister? .....	12
1.2	Räume und Punkte, Spiegel und Fernrohre – Produktionsmetaphern .....	17
1.3	Umgebungsbedingungen – <i>hotspot</i> Weimar-Jena .....	25
1.4	Shakespeare und Gozzi, Tieck und Schiller – ein <i>mixtum compositum</i> .....	26
1.5	Brentano als Dramatiker – die poetische ‚Ursuppe‘ .....	29
2	<i>Gustav Wasa</i> – Universalsatire und Auftritt mit Paukenschlag .....	33
2.1	Eines der „unregelmäßigsten Dramen der Weltliteratur“ – dramatischer Mutwille als Schöpfungsprinzip.....	35
2.2	Komödie, Literatursatire, Pasquill – zur Gattungsmischung .....	37
2.3	„Er hat eine Farce geschrieben, <i>Gustav Vasa</i> , worin er glaubt der Tieck des Tiecks zu seyn“ – zur Entstehung .....	41
2.4	Unpoesie und Unsittlichkeit – Kotzebue als Reizfigur für die Frühromantiker.....	46
2.4.1	Kotzebues <i>Hyperboreischer Esel</i> – ein „drastisches Drama“ .....	48
2.4.2	Kotzebues Geschichtsdrama <i>Gustav Wasa</i> als Vorlage für Brentanos <i>Gustav Wasa</i> .....	53
2.4.3	Kotzebues <i>Bayard</i> als Schlusspunkt der Auseinandersetzung .....	56
2.5	<i>Lucinde</i> und <i>Athenäum</i> – frühromantischer Gegenzauber .....	58
2.5.1	Das <i>Athenäum</i> und seine ästhetischen ‚Tendenzen‘ .....	58
2.5.2	Schlegels <i>Lucinde</i> – die wahre Sittlichkeit der freien Liebe .....	61

2.6	Die Frühromantiker gegen die <i>Allgemeine Literatur-Zeitung</i> – ein „literarisches Bedlam“ .....	63
2.7	Der Atheismus-Streit – ein Nebenkriegsschauplatz .....	69
2.8	Eine verwilderte Satire – „alles sagen, was man sagen könne“ .....	72
3	<i>Godwi und Godwine</i> – Ärztesatire vor ästhetischer Kulisse .....	75
3.1	Liebeskur mit Intrigen – Rekonstruktion der fragmentarischen Handlung.....	75
3.2	Biographischer Hintergrund – <i>Lucinde</i> -Lektüre in Altenburg.....	77
3.3	Wechselwirkungen – Brownianische Medizin und Schiller'sche Ästhetik.....	81
3.4	Empfindsamkeitsatire – „Der Empfindsame bringt auch nie etwas hervor“ .....	85
3.5	Gunda wird ersetzt durch Bettine – ein entstehungsgeschichtliches Kuriosum .....	87
4	<i>Vertumnus und Pomona</i> – Zwischenakt nach Ovid .....	91
5	<i>Die lustigen Musikanten</i> – die Musik rückt der Poesie den Kopf zurecht .....	95
5.1	Samarkand und Famagusta – Wunderland und Vaterland.....	96
5.2	Das deutsche Singspiel betritt die Bühne – <i>commedia dell'arte, opera buffa, opera seria</i> und bürgerliches Trauerspiel in eins.....	97
5.3	Der „unendlich faule Compositeur“ und das Scheitern der Erstaufführung – zur Entstehung.....	99
5.4	Umdichtungen und Roman-Verpflanzungen – zur Rezeption.....	105
5.5	Vertonungen und Aufführungen.....	108
5.5.1	Bremen und Goethe – „geistreiche Blitzfunken“ .....	108
5.5.2	Mannheim – der Autor nimmt an einer Probe teil.....	110
5.5.3	Warschau – E.T.A. Hoffmann und eine harsche Kritik .....	114

5.6	Dichtung und Musik – produktionsästhetische Wechselwirkungen .....	119
6	<i>Schattenspiel</i> – Familienproduktion und Schlüsseltext.....	123
6.1	„Dem Klaufner ein Küßgen“ – Clemens und Claudine.....	123
6.2	Der Teetisch wird Papierfabrik – Wirren der Produktion.....	124
6.3	Familienmilieus – die Figuren werden entschlüsselt .....	131
6.4	Die Erfindung des Schattenspiels in der „Nacht der Liebe“ – zum Genre .....	136
6.5	Eine Gelegenheitsdichtung mit Potential .....	137
7	<i>Cecilie</i> – Brentanos erster und einziger Versuch eines Trauerspiels nach klassischem Vorbild?.....	139
7.1	Familienkreis, <i>Godwi</i> , <i>Cecilie</i> – Spiegelbilder einer Kaufmannsfamilie .....	139
7.2	Hochzeiten in der Familie Brentano und der Esel ‚Gerni‘ .....	143
7.3	Gerning als Reisebeschreiber – Kritik einer aufklärerisch-empfindsamen Lieblingsgattung.....	145
7.4	Goethes <i>Eugenie</i> als mögliches Vorbild – „die göttlich er ersonnen und gestaltet“.....	147
7.5	Autorenbilder, klassizistisch – Arnim und Brentano als der „naive Jäger“ und der „sentimentale Hirte“ .....	150
7.6	Inspirationskern eines Schicksalsdramas – mit „wunderlichen Lüsten schwanger“ .....	152
7.7	„Nicht mehr aus Bedürfnis dichten“ – am Wendepunkt.....	154
8	<i>Jacobi</i> – satirisches Nachspiel mit Nachtmütze und Genius.....	157
8.1	Begegnung mit einem alternden Helden der Empfindsamkeit – zur Entstehung.....	158
8.2	Dem alten Griechenland „auf den Kopf spucken“ – Akademievorträge und ihre Zuhörer.....	161
8.3	Platonische Verklärung am Starnberger See – ein Ausflug .....	163

8.4	Übergänge und Wiederaufnahmen – vom <i>Gustav Wasa</i> zu <i>Juanna</i> .....	168
9	Literaturverzeichnis .....	171
9.1	Primärquellen .....	171
9.2	Forschungstexte .....	173
9.3	Siglen .....	176

## 1 „Nicht mehr aus Bedürfniß dichten“ – Brentanos dramatisches Frühwerk als Gegenstand einer produktionsästhetischen Studie

„Ich werde einen Roman schreiben Nichtswill Gegenstück zu Allwill. Die Hauptperson bin ich“.<sup>1</sup> Das schreibt Clemens Brentano an seinen Freund Friedrich Carl von Savigny am 26. Oktober 1800; sein erster Roman *Godwi* ist da gerade in Druck gegangen. Man kann mit Fug und Recht sagen, dass Brentano bereits in diesem die alleinige Hauptperson ist, auch und gerade, weil sie in verschiedene Rollenfiguren zerfällt. Und noch knapp drei Jahre später wird er in einem Brief an Sophie Mereau anlässlich eines der vielen nicht ausgeführten theatralischen Projekte seiner Jugendzeit schreiben: „Der einzige Schauspieler bin ich“.<sup>2</sup> 1803 jedoch tritt die entscheidende Wende in seinem unruhigen, von Leidenschaften und Enttäuschungen getriebenen jungen Leben ein: Die lang verheiratete Sophie Mereau willigt ein, seine Frau zu werden; die Hochzeit findet Ende November statt. Dass Brentano das selbst als Lebenswende und als Chance zu einem Neubeginn in jeder Hinsicht gesehen hat, demonstriert ein Brief an den Lebensfreund Achim von Arnim, geschrieben kaum sechs Wochen vor der Hochzeit:

Meine Familie in der sich die streitenden Elemente immer mehr durch ihre Producte gegen einander organisiren, war mir lange der Krebs, der den Herkules in die Verse kneipt, ich knüpfe nun ein neues Band, ich lebe und dichte neben einem guten freundlichen Weib, die durch Erfahrung Geduld, und das ihr vielleicht außer dir allein eigne Talent mir das Leben zu beflügeln, alles in mir ausgleicht und beruhigt, waß der Kampf der Eigenthümlichkeit mit dem Allgemeinen zerstörte. Ich sage dir nichts, als daß ich durch sie alle Natürlichen Dinge im vollsten Maaße erhalte, und nicht mehr aus Bedürfniß dichten werde.<sup>3</sup>

„Nicht mehr aus Bedürfniß dichten“ – in dieser Formel zeigt sich gleichzeitig die Tragik und die besondere Charakteristik von Clemens Brentanos dramatischen Frühwerk: Es ist, wie die meisten Frühwerke von dichterischen Hochbegabungen – und er war ganz sicherlich eine solche! –, angetrieben von einem

<sup>1</sup> Ende Oktober 1800; FBA 29, S. 283.

<sup>2</sup> FBA 31, S. 191f.

<sup>3</sup> FBA 31, S. 236.

nur schwer zu bewältigenden Lebensstoff, von einer problematischen Kindheit, von unsicheren Erziehungsverhältnissen, von der Suche nach Identität ebenso wie der nach Anerkennung. Was jedoch Brentanos dramatisches Frühwerk zu einem besonders geeigneten Material für eine produktionsästhetische Untersuchung macht, ist die reiche Überlieferung nicht veröffentlichter Entwürfe, die von einzelnen Skizzen bis hin zu fast vollständigen, jedoch nicht publizierten Dramen reicht. Sein Erstling, die Universalsatire *Gustav Wasa*,<sup>4</sup> markiert mit einem Paukenschlag seinen Eintritt in den literarischen Markt und gleichzeitig seine eigene strategische Position im Kampfgetümmel der ‚ästhetischen Prügeley‘<sup>5</sup> – die Frühromantiker in Jena gegen den Rest der Welt, vor allem aber: gegen die alternde Aufklärung. Weitere Dramenentwürfe sind *spin-offs* aus dem Roman *Godwi*, seinem literarisch vervielfachten Selbstbild: So marschiert die titelgebende Hauptfigur, Godwi, direkt aus dem Roman hinaus und mitten hinein in eine Satire auf das empfindsame Rührstück (*Godwi und Godwine*, unveröffentlicht, entstanden wahrscheinlich im Herbst 1801<sup>6</sup>). Ein einzelnes Gedicht aus dem Roman kann zum Dramenplan werden (*Vertumnus und Pomona*, unveröffentlicht, entstanden wahrscheinlich ebenfalls im Herbst 1801<sup>7</sup>), ja sogar zum Kern eines ganzen Singspiels (*Die lustigen Musikanten*, entstanden Ende 1802, publiziert 1803<sup>8</sup>). Eine Novelle, ebenfalls bereits im *Godwi* enthalten, baut Brentano aus zu einem beinahe vollständigen, aber nicht publizierten Schicksalsdrama (*Cecilie*, unveröffentlicht, wahrscheinlich entstanden im Sommer 1803<sup>9</sup>). Daneben treten Gelegenheitsdichtungen, wie sie Brentanos dramatisches Schaffen auch in der zweiten, späten Phase seiner dramatischen Tätigkeit prägen werden: ein *Schattenspiel* zum Geburtstag der verehrten Erzieherin Claudia Piautaz (unpubliziert, entstanden März 1803<sup>10</sup>), ein spöttisches Gemeinschaftswerk mit Bettine auf den alternden Heros der Empfindsamkeit Friedrich Heinrich Jacobi (*Jacobi*, unveröffentlicht, wahrscheinlich entstanden 1808 oder 1809<sup>11</sup>). Alles ist untergründig miteinander verwachsen, gelegentlich verwildert, so wie es Brentano von seinem einzigen Roman behauptet hat, dem *Godwi*; verwachsen natürlich auch mit seinem Lustspiel *Ponce de Leon*, das sich jedoch wegen seines für eine Wettbewerbsteilnahme ausgearbeiteten Charakters deutlich von den Entwürfen unterscheidet und deshalb nicht hier behandelt wird.

<sup>4</sup> S. u. Kap. 2.

<sup>5</sup> Vgl. *Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung*, hg. von Rainer Schmitz, Göttingen 1992 (im Folgenden zitiert als ÄP).

<sup>6</sup> S. u. Kap. 3.

<sup>7</sup> S. u. Kap. 4.

<sup>8</sup> S. u. Kap. 5.

<sup>9</sup> S. u. Kap. 6.

<sup>10</sup> S. u. Kap. 7.

<sup>11</sup> S. u. Kap. 8.

All diese Verwirrungen und Wandlungen eines jungen Dichters können anhand der reichlich überlieferten Briefe, die Brentano in dieser Zeit fast verzweifelt in die Welt schickt, Schritt für Schritt rekonstruiert werden. Auch der Roman *Godwi* ist, bei allen gerechtfertigten Bedenken gegenüber einer rein biographischen Lesart, eine Fundgrube für produktionsästhetische Überlegungen überhaupt. Brentano spart in seinen Briefen nicht mit Klagen und mit poetischen Selbstreflexionen; er überschüttet die Briefpartner mit immer neuen Plänen und Vorsätzen, nimmt aber auch sich selbst und sein Schaffen stets kritisch in den Blick. Von seinen „erbärmlichen Erstlingen“<sup>12</sup> wird er 1803 sprechen, aber das ist tatsächlich ein zu hartes Urteil: Denn auch in den unausgereiften Entwürfen, den unveröffentlichten Dramen, und vielleicht gerade dort, zeigen sich Brentanos noch ungezügelter poetisches Talent, seine überschäumende und kaum beherrschbare Neigung zum ‚mutwilligen‘ Spiel mit Sprache und Bildern, mit Traditionen und Regeln, mit Ideen und Gefühlen. Sie sind eine Versuchswerkstatt, in der man dem Dichter dabei über die Schultern schauen kann, wie er schnell und beinahe bewusstlos arbeitet, dann korrigiert, verwirft, neu anfängt, verzweifelt und, gar nicht so selten, abbricht. „Die Hauptperson bin ich“ – das ist sein Leitmotiv, ein zugleich großwahnsinniger wie auch tragischer, ein empörender wie trauriger Satz; aber es gehört zu Brentanos besonders schmerzhaften Talenten, dass er diese fatale Selbstbezogenheit gleichzeitig fühlt und erkennt wie verspottet und verteidigt.

Im Folgenden soll Brentanos frühes dramatisches Werk als Modell für eine produktionsästhetische Studie dienen. Sie fragt zunächst daran, welche besonderen Bedingungen in *Brentanos Person* vorliegen, die seine Produktivität in dieser Zeit zwischen 1799 und 1803 antreiben und motivieren. Sie fragt des Weiteren nach den spezifischen *Umgebungsbedingungen*, die eine solche Produktivität fördern oder hindern, also hier: dem literaturgeschichtlichen *hot spot* um 1800 in Weimar und Jena, in dem sich die Vertreter der älteren Bewegungen von Aufklärung und Empfindsamkeit mit den beiden Klassikern, Goethe und Schiller, sowie einer sich zum Kampf formierenden jungen Gegenfront, den Frühromantikern, einen heftigen Streit um das symbolische Kapital und die Meinungsführerschaft in Sachen Literatur und Ästhetik lieferten. Sie fragt zum Dritten nach den Merkmalen des *produktiven Prozesses*, wie er sich aus den Materialien und Briefen Brentanos aus dieser Zeit rekonstruieren lässt; und zum vierten und letzten nach dem *poetischen Produkt*, seinen Merkmalen und seiner immanenten Poetik. All dies zusammen soll das in vielerlei Zügen exemplarische Bild eines werdenden Dichters skizzieren, der am Ende dieser Phase sagen wird:

<sup>12</sup> FBA 31, S. 246.

Ich werde geliebt und bin ruhig, habe kein Ziel mehr als die Kunst, und Freundschaft, beide sind mir mehr, als alle Liebe, alle Bitten des Vater unser sind mir gewährt; ich habe nichts mehr zu verlangen und werde nun arbeiten, dichten und dich mitlieben.<sup>13</sup>

### 1.1 Der junge Brentano – ein anderer Wilhelm Meister?

Als Clemens Brentano, kaum 20jährig, damit beginnt, seinen literarischen Erstling, den Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* niederzuschreiben, blickt er auf eine unstete, in mehrerlei Hinsicht sogar traumatische Kindheit zurück. Geboren als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns italienischer Herkunft und einer berühmten Schönheit mit literarischen Vorfahren (Maximiliane Brentano war die Tochter von Sophie von La Roche), verbringt er seine frühe Kindheit zusammen mit den Geschwistern teilweise im elterlichen Haus ‚Zum Goldenen Knopf‘ in Frankfurt, teilweise gemeinsam mit der Schwester Sophie bei einer Tante in Koblenz, von deren strengen Erziehungsmaximen er später nicht viel Gutes zu sagen wusste. Er besucht danach ein Jesuitengymnasium, dann das Mannheimer Philanthropin, ein christliches Erziehungsinstitut; die Religion wird ein Orientierungspunkt in seinem Leben bleiben, sein Verhältnis zu ihr eng, streckenweise leidenschaftlich, aber nicht unproblematisch. Doch dann findet seine Kindheit ein abruptes Ende: Seine Mutter, die schöne Maximiliane, in deren schwarze Augen sich schon Goethe verliebt hatte, stirbt, als Clemens fünfzehn Jahre alt ist; und sie hinterlässt eine Wunde in ihm, die sich niemals schließen wird. Er wird ihr unzählige Denkmale setzen in seinem Werk, in dem immer wieder marmorne Frauengestalten auftauchen, deren Schönheit und Jugend für die Ewigkeit versteinert sind und die der Liebende mit allem Feuer seiner Leidenschaft nicht zum Leben erwecken kann.

Der Vater hingegen, der das erfolgreiche Handelsgeschäft leitet und sich eine repräsentative Bürgerexistenz in der freien Reichsstadt erarbeitet hatte, bleibt ihm fremd. Man kennt die Geschichte vom abtrünnigen Künstlersohn, der kein Kaufmann werden will, aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (und Brentano selbst wird sie im Entwurf *Cecilie* weiterspinnen, es ist einer der Gründungsmythen der Romantik schlechthin<sup>14</sup>). Aber im Gegensatz zu Wilhelm findet der junge Clemens keine Turmgesellschaft, die sein Geschick mit Überblick und Wohlwollen leitet, sondern geht nur immer weiter in die Irre. Noch im Todesjahr seiner Mutter beginnt er ein bergwissenschaftliches Studium in Bonn, sein Durchhaltevermögen reicht kaum für ein Semester. Sein Vater zwingt ihn

<sup>13</sup> Brief an Achim von Arnim, 23. August 1803; FBA 31, S. 236.

<sup>14</sup> Vgl. Kap. 7.1.

zu einer kaufmännischen Ausbildung im thüringischen Langensalza, sie schlägt nicht an, er wird wieder zurück ins elterliche Kontor beordert. Dann stirbt, und es wird trotz aller Konflikte ein weiterer Schicksalsschlag gewesen sein, der Vater; der ältere Bruder Georg wird zum Vormund, auch das wird nicht ohne Konflikte abgehen. Clemens versucht sein Studium der Berg- und Kameralwissenschaft in Halle fortzusetzen; dann geht er nach Jena und schreibt sich für Medizin ein. Das wird zwar auch nur ein Zwischenspiel bleiben, aber immerhin findet er hier, was er so lange schon gesucht hatte: einen Kreis gleichgesinnter junger Feuerköpfe, die die Literatur revolutionieren wollen und das Leben und die Liebe und die ganze Welt gleich mit dazu: ‚Progressive Universalpoesie‘ ist der Kampfspruch, gleichzeitig Weltformel und Literaturrezept.

Als Clemens in die sich soeben erst formierenden Kreise der Frühromantiker in Jena eintritt, weiß er also ziemlich genau, was er nicht will – ein bürgerliches Leben nämlich, einen Brotberuf, all das, was die von den Romantikern in ihrem Lieblingsfeindbild so massiv geschmähten ‚Philister‘ wollen.<sup>15</sup> Was er will jedoch – nun, ein Dichter werden wohl, so wie die Großen in Weimar, wie Goethe, Schiller, Wieland, denen er begegnet, bei Wieland wohnt er sogar ein Weilchen auf seinem Landgut in Oßmannstedt, bevor sich der junge Hitzkopf und der alte Ironiker zerstreiten. Oder ein Revolutionär, so wie die Brüder Schlegel, die gerade mit ihrer Kampfschrift, der Zeitschrift *Athenäum*, und einem Roman über die freie Liebe, Friedrich Schlegels *Lucinde*, aller Tradition und Sitte den Kampf angesagt haben. Ein Philosoph wird er wohl eher nicht werden, so wie der junge Professor Fichte, der in Jena schon bald wieder verjagt wird, atheistische Aufsätze soll er veröffentlicht haben und die Jugend verdorben. Aber vielleicht ein Komödiant so wie der junge Ludwig Tieck, der gerade die übermütigsten Komödien verfasst, auch sie voll beißenden Spottes auf die ältere Generation und voll Übermut im Ausprobieren der neuen romantischen Ironie, wie sie die Gebrüder Schlegel propagieren, eine universale Vermischungs- und Steigerungsphilosophie (und es gehört zur poetischen Gerechtigkeit, dass auch Brentano selbst bald ein Opfer von Tiecks Spott werden wird). Und dann ist da natürlich noch Sophie Mereau, die unkonventionelle und liebreizende Philosophengattin, die Gedichte schreibt und der man Affären nachsagt, von denen bald eine auch Brentanos Namen tragen wird; dass sie schließlich seine Ehefrau werden wird, wagt er in den Anfangsjahren in Jena wohl kaum zu hoffen.

Es ist beinahe unmöglich, all die Irrungen und Wirrungen der wenigen Jahre nachzuzeichnen, vor deren Hintergrund Brentanos dramatisches Frühwerk ent-

<sup>15</sup> Vgl. zur Konstellation in Jena Cornelia Ilbrig: *Kleine Chronologie zur Jenaer Wohn- und Arbeitsgemeinschaft*, in: *Aufbruch ins romantische Universum: August Wilhelm Schlegel*, hg. von Claudia Bamberg und Cornelia Ilbrig, Göttingen 2017, S. 50-69.

steht: weitere Wechsel der Studienorte – in Göttingen versucht er sich an Philosophie –, weitere Verliebtheiten – die Schwestern Reichenbach, Verwandte von Sophie Mereau, denen er den Roman *Godwi* widmen wird und die in dem *spin-off Godwi und Godwine* verkleidet auftauchen. Dazwischen Reisen an den Rhein, die erste zusammen mit dem alten Freund Savigny und die zweite mit dem neuen Freund, Achim von Arnim; der Tod der bisherigen Lieblingsschwester Sophie, ausgerechnet auf Wielands Gut in Oßmannstedt, und die innige Bindung an die neue Lieblingsschwester Bettine, die ihm bald unersetzlicher Briefpartner und Seelengenosse werden wird; das Erscheinen des Romanerstlings *Godwi* (nicht gut aufgenommen in der Öffentlichkeit), die Einreichung des Intrigenstücks *Ponce de Leon* bei einer Weimarer Preisauflage (kein Preis, Goethe äußert sich mäßig freundlich) – und dazwischen Entwürfe, poetische Pläne, Teilerfolge, Rückschritte. All das findet seinen, leider nur vorläufigen Abschluss, mit der Heirat mit Sophie Mereau im November 1803: Brentano fühlt sich befreit vom „Krebs“ seiner Familie, befreit von seinen schwärmerischen und unklaren Liebesansprüchen der Frühzeit und will nicht mehr aus „Bedürfnis dichten“, will nur noch: „arbeiten, dichten“.<sup>16</sup>

Das jedoch ist nur die Außenseite der Entwicklung des jungen Dichters; die Innenseite zeigen seine Briefe und diverse Passagen seines Romans *Godwi*. Sobald er die ersten Freunde im Studium findet, schüttet er ihnen sein Herz aus über seine fatale Familienherkunft:

Ich durfte gar nicht sein wie ich nur sein kann, und ein buntes grelles Gewand von Satire und Spottlust verhüllten mein Bild vor den Augen der meisten.<sup>17</sup>

Die gelegentlich heitere, häufig aber auch sehr bittere Satire ist eine Strategie, die er frühzeitig lebensweltlich entwickelt, um mit den Verletzungen umzugehen, die seine Sensibilität und seine extreme Liebesbedürftigkeit ihm geradezu systematisch einbringen. Brentano erklärt sie gar zu einer Familieneigenheit, zu einem kommunikativen Milieu, einer habituellen Umgangsweise, die jedoch schwerwiegende Folgen habe:

Sklaven werden boshaft und arglistig. Unterdrückung bringt im Geistigstarken Satyre hervor, und sind seine Feßlen zerbrochen, so kämpft der freie noch lange mit diesen unseeligen Begleitern seines Elends, daher mag wohl in mir Armen der

<sup>16</sup> FBA 31, S. 139.

<sup>17</sup> Brief an Sauerländer, 9.9.1797; FBA 29, S. 156.

Hang zum Spöttler, die böse Zunge und andere Klagbare Artikel zurück geliebt sein, mit denen ich kämpfe und bald fertig sein werde. Daher die Ausstattung unsers ganzen Geschwisterkreises Wizz, Einseitigkeit, Sucht zur Nekkerei.<sup>18</sup>

Auf der anderen Seite jedoch suchen die Geschwister, sucht vor allem Clemens verzweifelt nach verlässlichen Bezugspersonen. Die Erzieherin Claudia Piautaz, kaum älter als die Geschwister selbst, gehört dazu und wird in eine Mutterrolle gedrängt; und Clemens schließt sich zunächst eng an Sophie an, die älteste Tochter und seine Leidensgenossin bei der strengen Tante Möhn in Koblenz. Sophie ist schön, trotz des bereits in der Kindheit verlorenen Auges; sie ist gefühlvoll, sie hängt an ihrer Großmutter Sophie von La Roche und sie interessiert sich für Dichtung; es ist verständlich, dass Clemens in ihr eine Geistesverwandte sieht. Mitte Mai 1799 schreibt er ihr:

Es ist ein Instinkt, ein unwillkürlich warmes Begehren in meinem Herzen aufgestanden, mich an ein Glied meiner Familie innig und fest anzuschließen, die sich einzeln nur mit den Dornen ihrer Satire und Wizzes, noch nicht aber mit Blüten ihrer Empfindung berühren.<sup>19</sup>

Nach ihrem frühen Tod wird er sich eine Zeitlang an Gunda, seine Schwester Kunigunde anschließen, die später seinen Jugendfreund Savigny heiraten wird, sie enttäuscht ihn jedoch: nicht poetisch genug, zu pragmatisch. Danach wird er umschwenken auf die jüngere Schwester Bettine, den Irrwisch der Familie, die er ironischerweise selbst (vergeblich) zu erziehen versucht; sie wird – die Kreise bleiben eng – dann seinen Lebensfreund Achim von Arnim heiraten und später selbst als Autorin reüssieren. In seinen frühen dramatischen Entwürfen taucht sie sowohl als Figur auf (*Godwine*) wie auch später als Mitautorin (*Jacobi*). Sie alle sind, genauso wie die frühen Freunde Heinrich Remigius Sauerländer und Stephan August Winkelmann, wie Savigny und Arnim seine Kontaktpersonen zur realen Welt, der Halt, den er, der Träumer und Schwärmer braucht. An Savigny schreibt er Anfang Juli 1801 direkt: „Sie wissen lieber Savigny, wie nötig mir der Mensch ist an den ich mich anschließe, der mir gleichsam ein Mittler mit der Welt ist“;<sup>20</sup> und an Achim von Arnim am 8. September 1802:

Ich bin fest überzeugt, daß ich nichts kann, als lieben, daß meine Seele nicht in mir wohnt, und nicht in der Natur, sondern ihn [sic!] einzelnen Menschen. [...] und wenn ich in einsamer Traurigkeit an die Fenster hauchte, daß sie anliefen, und mit den Fingern die Nahmen meiner Geliebten hinein mahlte, standen sie

<sup>18</sup> An Franz Brentano, 20.12.1798; FBA 29, S. 147.

<sup>19</sup> FBA 29, S. 170.

<sup>20</sup> FBA 29, S. 342.

unten und sprachen, jetzt verarbeitet er das Leben zur Poesie, jetzt ist er auf guten Wegen.<sup>21</sup>

Ein romantischer Schwärmer und Träumer also, und gleichzeitig, um mit dem überstark empfundenen Kontrast zwischen Traum und Welt, Liebesbedürftigkeit und Haltlosigkeit fertig zu werden, ein respektloser Satiriker und Spötter – Clemens Brentano selbst hat diese Spaltung beklagt, als mangelnde poetische Freiheit ebenso wie als lebens- und beziehungsfeindliche Neigung zur Verletzung anderer, gerade der Geliebten, durch die „Dornen“ der Satire und des Witzes. Dazu kommt, wie er selbst schon bald ebenso hellsichtig diagnostiziert, seine mangelnde Disziplin im Arbeiten ebenso wie im poetischen Ausdruck. An Savigny schreibt er im Sommer 1800, da hat der die Universalsatire *Gustav Wasa* schon abgeschlossen:

Gott wie ist es so schrecklich, daß ich gar nichts kann, daß in meiner Seele alles wie in einer Pflanzenwelt hergeht, und ich mitten drinn sizze, und nur zusehe wie ich an vielen Stellen ins Kraut schieße, und meine verborgnen Früchte unter der Erde, keine Kartoffeln, sondern wunderbare, unerkant heilsame Wurzeln sind.<sup>22</sup>

Die Beschreibung kann man durchaus auch auf *Gustav Wasa* anwenden: ein ins Kraut geschossenes Schauspiel, ebenso wenig aufführbar wie wirklich genießbar. Wichtiger für seine poetische Entwicklung ist aber der Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*, der 1801 erscheint. Er sei, so Brentano in einem Brief an seinen Verleger Wilmans vom Februar 1802, bei all seinen offensichtlichen Mängeln, ein notwendiger Schritt in seiner Autorenlaufbahn gewesen, über den er jetzt aber hinauszugehen gedenke:

Sie müssen nicht denken, lieber Wilmanns, daß *Godwi* meine Art sei, obschon auch der strengste Kritiker diesem manche vortrefliche Stelle nie wird absprechen dürfen, ich habe an ihm schreiben gelernt, und werde nun bald so schreiben, daß es jeder lesen will, und soll.<sup>23</sup>

Dass der „verwilderte Roman“ für ihn nicht nur eine Schreibwerkstatt, sondern darüber hinaus auch ein Bekenntnis ist, eine Selbstrechtfertigung der eigenen Existenz, die ungeordnet „ins Kraut geschossen“ ist, erläutert er ebenfalls in diesem Brief, wiederum unter Verweis auf die unselige familiäre Spottlust:

<sup>21</sup> FBA 29, S. 500f.

<sup>22</sup> FBA 29, S. 226.

<sup>23</sup> FBA 29, S. 424.

zweitens wird er mich als einen Menschen von Geschmack, Gefühl und Menschenkenntniß signalisieren, waß mir um so nötiger ist, je mehr durch mein äußeres, durch mein Spötlen, und meine Poßen Menschen, die durch alles dieses in mein Herz und meinen Kopf zu sehen nicht scharfsichtig genug sind, eine falsche oder üble Idee von mir gab, so aber erschaffe ich mir einen Freund, der mich melden, und die Menschen zur Schonung, zur Zurückhaltung ihrer Ideen über mich gewinnt.<sup>24</sup>

Ein „Mensch von Geschmack, Gefühl und Menschenkenntniß“ – das sind bemerkenswert gesetzte Worte für einen jungen Brausekopf von Romantiker in dieser Zeit; es sind Beschreibungen, die im *Gustav Wasa* sicherlich der spöttischsten Philisterkritik verfallen wären, aber schon anzeigen, wohin der neue Weg führen soll.

## 1.2 Räume und Punkte, Spiegel und Fernrohre – Produktionsmetaphern

Eine weitere Möglichkeit, Brentanos persönliche Entwicklung sowie seine Erfahrungen mit der dichterischen Produktivität zu erschließen, ist sein Roman *Godwi*, den er Wilmans gegenüber nicht nur als „Freund“ deklariert hatte, der ihn selbst von seiner besten Seite zeige, sondern auch als Schlüsselroman zur eigenen Situation: „Im *Godwi* steht mein Schicksal laut geschrieben“.<sup>25</sup> Das bedeutet nicht, dass die Titelfigur oder der Erzähler Maria eindeutig mit Clemens Brentano zu identifizieren sind. Vielmehr präsentiert der verwilderte Roman gerade in seiner Uneinheitlichkeit und Vielstimmigkeit die Widersprüche seiner seelischen „Pflanzenwelt“, die „an vielen Stellen ins Kraut schießt“.<sup>26</sup> Die *Vorrede*, die Brentano dem Roman unter dem Autorennamen ‚Maria‘ voranstellt, weist bereits darauf hin, dass es sich um ein Werk des Übergangs handelt:

Ich vollendete es zu Anfang des Jahres 99, hatte mich damals der Kunst noch nicht geweiht, und war unschuldig in ihrem Dienste. Ich werde sie an diesem Buche rächen, oder untergehen. Diese Blätter gebe ich nicht wie ein Opfer hin, nein, sie sollen die Flamme nähren, in der ich ihr einst mein reines Opfer bringen will. Du wirst mir darum wohlwollen, lieber Leser, daß ich mich mit diesem Buche, das nur zu sehr mehr von mir als sich selbst durchdrungen ist, gleichsam selbst vernichte, um schneller zur Macht der Objektivität zu gelangen, und von meinem Punkte aus zu thun, was ich vermag. Es ist mir schon izt ein inniger

<sup>24</sup> FBA 29, S. 152.

<sup>25</sup> FBA 29, S. 556.

<sup>26</sup> FBA 29, S. 226.

Genuß, alle Mängel, die ich vor 2 Jahren hatte, zu übersehen; sie alle zu verbessern, dazu müßte ich auf der letzten Höhe stehen, die ewig vor uns flieht.<sup>27</sup>

Die Stelle ist nicht nur der stark religiös inspirierten Redeweise, sondern auch der verwendeten Raummetaphorik wegen bemerkenswert, die zentral für die gesamte immanente Poetik des Romans ist und eng mit einer weiteren poetologischen Metapher zusammenhängt, nämlich der des Spiegels.<sup>28</sup> Lady Hodefield beschreibt Godwi folgendermaßen:

Es ist schwer, diesen jungen Menschen ganz zu beurtheilen, denn sein ganzes Wesen wird durch Eindrücke beherrscht, und der, welcher vor ihm steht, muß nur zu oft falsch über ihn denken, wenn er ihn und nicht sich zu sehen glaubt. Nur das reinste und einfachste Wesen, nur ein Weib ohne Thräne und ohne Flitter wird ihn begreifen, und lieben. Er ist der Spiegel der trübbarsten und beweglichsten Fluth, und nichts als ein Spiegel. Wie die Welt vor ihm liegt, so sieht sie ihm aus den Augen, das grüne Blatt, das auf ihm schwimmt, ruht auf seinem eigenen Abbilde, und der unendlich hohe Himmel, der auf ihn hernieder blickt, sinkt seinem Bilde entgegen, das aus seiner Tiefe herauf schwebt. Stehen Sie ruhig vor ihm, und Sie werden sich selbst verschönert sehen, und fällt eine Thräne in den Spiegel, so werden Sie Ihr Bild in den Kreisen der Fläche zerrissen sehen. Er kann nur durch Liebe, die heftigste, ruhigste Liebe, in der ihm die schönste Menschlichkeit göttlich dünkt, ruhig und unendlich viel werden.<sup>29</sup>

Es ist beinahe unmöglich, in dieser Beschreibung der Romanfigur nicht Brentano selbst zu sehen, seine übergroße Sensibilität, ja Überreizbarkeit, seine Naivität im Blick auf die Welt, seine Unbeherrschtheit ebenso wie seine Liebessehnsucht, seine Übersteigerung der Liebeserwartung als existentiellen Halt (all das wird er auf Sophie Mereau projizieren). Und es ist bezeichnend, dass Lady Hodefield hier ein Oxymoron benutzt: „die heftigste, ruhigste Liebe“ – nur sie stellt die ersehnte Verbindung zwischen „schönster Menschlichkeit“ und Göttlichkeit her.

Genauer wird diese enge Verbindung zwischen Liebe, Weltverhältnis und dichterischer Produktivität zu Beginn des Romans ausgeführt. Es beginnt damit, soweit ganz im Einklang mit der klassischen und auch romantischen Ästhetik, dass die Ganzheit einer frühen göttlichen Welt verloren gegangen ist; nur noch „traurige Denksäulen verlornen Göttlichkeit“ zeugen vom goldenen Zeitalter und erwecken im Künstler bei der Betrachtung die romantische „unendliche

<sup>27</sup> FBA 16, S. 14.

<sup>28</sup> Vgl. dazu Hans Peter Neureuter: *Das Spiegelmotiv bei Clemens Brentano. Studie zum romantischen Ich-Bewußtsein*, Königstein i.T. 1972.

<sup>29</sup> FBA 16, S. 98.

Sehnsucht“.<sup>30</sup> Er kann die verlorene Einheit zwar noch stückweise rekonstruieren, aber die frühere naive Ganzheit ist unwiederbringlich verloren. Dabei nun spielt die Liebe eine entscheidende Rolle, und zwar in zwei unterschiedlichen Formen: der geistigen „freien Liebe“ und der sinnlichen „Geschlechtsliebe“. Sie allein ermöglichen einen reinen, annäherungsweise ‚naiven‘ Zugriff auf das Verlorene, so Lady Hodefield im Roman in einem Brief:

Wenige Schöne sind mehr in der Welt, die durch Unwissenheit sich schuldlos fühlen, die das Verlorne nicht suchen, weil sie es nicht vermissen, indem die freie Liebe, die Mutter aller Kunst, in ihnen wohnt. Wie reine Wesen erblicken sie den Spiegel, in dem sie sich spiegeln, und tragen aus der Welt mit ihrem eignen Bilde die Welt in sich zurück. Sie durchströmt das Leben, das sie selbst durchströmen, und das Schaffen, das sie mit dem Ganzen in sich aufnehmen, schafft unwillkürlich wieder in ihnen. Wie alle mit der süßen Gewalt der Geschlechtsliebe im Innern auf die rege Bahn treten, so treten nur wenige mit der Allmacht der freien Liebe ins Leben. Denn das Schaffen liegt im Geschaffenen. So wie die Materie aus ihrem allgemeinen Daseyn in der Geschlechtsliebe in die Vereinzlung und Aehnlichkeit des Liebenden tritt, so spricht auch die freie Liebe den Geist, oder die Gottheit, in schönen Kunstwerken aus, indem sie das Unendliche in die Form ihrer Aehnlichkeit trägt und dieser Form ein Leben im Einzelnen giebt.<sup>31</sup>

Nur ein reiner Spiegel kann also die Vielfalt der Welt und des Lebens gleichzeitig unverfälscht aufnehmen und ebenso unverfälscht durch seine Persönlichkeit wieder nach außen treten lassen. Seine Zugabe ist allein das Empfindungsvermögen, die Liebe, die den Schöpfungsprozess initiiert und in ihm gleichzeitig ihren Vollzug („das Schaffen“) und ihre Vollendung („das Geschaffene“) findet; so wie Gott in der Natur gleichzeitig *natura naturata*, ewiger Schöpfer, und *natura naturans*, ewige Schöpfung ist. Das weltliche Analogon zu dieser freien geistigen Liebe der Welt und dem freien künstlerischen Schaffen ist jedoch die Geschlechtsliebe, die jeden zum Schöpfer macht, jedoch auf der materiell-sinnlichen Ebene verbleibt; das Analogon zur Ähnlichkeit von freiem Schöpfer und freiem Kunstwerk ist hier die Ähnlichkeit der Liebenden.

Godwi hingegen spürt die Zerrissenheit des ‚sentimentalischen‘ Künstlers; sein Spiegel ist nicht rein:

Aber ich lebe in einer Zeit, wo die schöne Form verlohren ging, und so fühle ich mich geängstet, und unglücklich, weil ich nicht in meiner eigentlichen Gestalt lebe. Nimmer werde ich der Welt ein Lied hingeben, denn sie giebt mir nichts hin. Die Gedichte der Natur, sie gehen stille vor mir auf und nieder, und ich traure, wenn ich in das Morgenroth sehe, und in das Abendroth, in den heißen

<sup>30</sup> FBA 16, S. 109.

<sup>31</sup> FBA 16, S. 109f.

treibenden Tag, und die tiefe volle Nacht. Sie rühren mich, als träten sie vor mich und sagten flehend zu mir, o gieb uns eine Seele und ein Leben, daß wir deinesgleichen seyen, daß wir mit dir seyn können und mit dir lieben. Ich stehe vor ihnen wie ein Spiegel, sie sehen in mich und ich in sie, und sie sinken vor mir hinab, denn ich kann sie nicht befestigen. Im Leben muß ich sie sehen, um sie freudig zu erblicken. Nichts kann ich umarmen, denn mir ist die freie Liebe versagt. Zwischen mir und dem Geliebten muß die Poesie stehen, die von mir selbst ausgeht. Wenn er mich umarmt, und ich mich in ihm umfasse, so ist die Gestalt in mir und ihm, und ich habe gedichtet.<sup>32</sup>

Die aus der Geschlechtsliebe erwachsene Poesie ist aber immer nur Vermittlung, nie direkte Aussprache; erst das Gedicht stellt die Einheit her, die im naiven, großen Dichter schon gegeben ist:

Nur der Größte und Gesundeste und Freudigste kann ein großer Dichter werden, der alles dichtet, denn wem die Macht der Ausübung und des Stoffs, das Leben und der Genuß im vollen blühenden Gleichgewichte stehen, der wird und muß ein Dichter werden.<sup>33</sup>

Damit ist der Übergang zu einem klassischen Bild des Dichters, wie er für die Romantiker in Goethe tatsächlich existiert und verehrt wird, freigemacht. Es wird jedoch auch deutlich, wie stark das romantische Konzept des Dichters in Brentanos Auffassung vom Phänomen der sinnlichen Liebe, verstanden als genuiner natürlicher Schöpfungsprozess, her gedacht wird; wohl auch deshalb spielt Schlegels *Lucinde* eine tragende Rolle im *Gustav Wasa*, und eben deshalb ändert sich das Liebeskonzept in der schon klassischen angehauchten *Cecilie* vollständig in Richtung einer freien geistigen Liebe. Ebenso wird deutlich, dass die satirische Phase der Frühzeit um jeden Preis überwunden (oder zumindest isoliert oder domestiziert) werden muss; stellt sie doch eine erhebliche Trübung des reinen Spiegels dar, als der der ideale Dichter gedacht wird.

Neben der Spiegelmetaphorik gibt es im *Godwi* die schon erwähnte ebenfalls poetologisch fundierte räumliche Metaphorik. Gleich im ersten Brief beschreibt Godwi sein eigenes Inneres als eine Art Theaterraum, der in vielen Details an *Gustav Wasa* erinnert:

ach! so dreht sich die Wendeltreppe meiner Laune aus dem traulichen Wollustdüstern Boudoir meines Herzens hinauf zu dem wüsten todten Leben in meinem Kopfe, dachte ich, und kaum hatte ich es gedacht, so entstand eine sonderbare Generation in mir. Ich sah mich im Durchschnitt wie den Riß eines Gebäudes, in meinem Kopfe war ein großer Redoutensaal, aber alles war vorbey, den letzten

<sup>32</sup> FBA 16, S. 112.

<sup>33</sup> FBA 16, S. 112.

Ton des Kehraus sah ich dicht bei der Orchesterbühne meiner Ohren mit sterbendem verschossenen Gewande gähmend zur Thüre hinausschleichen. Eine Menge meiner jugendlichen Plane standen verstört und mißmuthig da, der Tanz war vorbei, sie hatten die Masken in den Händen, weinten aus den trüben erhitzten Augen Abspannungstränen.<sup>34</sup>

Godwis produktives Innere ist gekennzeichnet genau von der Unordnung, die Brentano wenig später in seinen Briefen als so außerordentlich störend für eine geregelte Produktion bezeichnen wird. Was er demgegenüber benötigt, ist ein ordnender Überblick. In diesem Zusammenhang taucht an verschiedenen Stellen das „Perspektiv“ auf, also ein Fernrohr; so heißt es über ein Schösschen, das Godwi besucht und das ihn an einen Feenpalast erinnert: „Auf dem höchsten Punkte des Schlosses steht ein Belvedere, und ein gutes Perspektiv, für die, welche das ganze Buch nicht verstehen, einzelne Stellen erklären wollen“.<sup>35</sup> Und im (zweifellos mehrfach ironisch durchtränkten) ‚Kunstgespräch‘ mit Haber im zweiten Teil des Romans erklärt Godwi gar: „Das Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases“.<sup>36</sup> Auch hier taucht wieder die Vorstellung der Poesie als ‚Mittler‘ auf, die ja schon durch Brentanos Briefe geistert, wenn er selbst sich als Mittler bezeichnet oder in anderen Figuren Vorbilder und Mittler sucht.

Die ausweitende Raummetaphorik des Überblicks und des Perspektivs wird zudem durch die gegensätzliche räumliche Dimension ergänzt, nämlich die verengende des Punktes.<sup>37</sup> Am Beispiel eines Punkts erläutert Godwi nämlich den zentralen Begriff der Gestalt:

Ich möchte daher sagen [...] die Gestalt selbst dürfe keine Gestalt haben, sondern sey nur das bestimmte Aufhören eines aus einem Punkte nach allen Seiten gleichmäßig hervordringenden Gedankens.<sup>38</sup>

Das ist zweifellos, wie die Gesprächspartner sogleich festhalten, ein noch durchaus romantisches Konzept von Gestalt, das sich selbst und das eigene Gegenteil enthält und auf fortschreitende Auflösung dringt; gleichwohl wird auch der klassische Aspekt der Begrenzung, des Aufhörens, von Godwi deutlich hervorgehoben. Das war im ersten Teil tatsächlich noch nicht so, wo Godwi über sich selbst an Römer schreibt:

<sup>34</sup> FBA 16, S. 25f.

<sup>35</sup> FBA 16, S. 544.

<sup>36</sup> FBA 16, S. 314.

<sup>37</sup> Ein „mathematischer Punct“ tritt auch im *Gustav Wasa* auf; vgl. FBA 12, 176.

<sup>38</sup> FBA 16, S. 315.

Es ist wunderbar und macht mich immer für meine Nebenmenschen in der Gegenwart unnütz, daß ich nie eine Sache an sich selbst betrachte, sondern immer im Bezuge auf etwas Unbekanntes, Ewiges; und überhaupt kann ich gar nichts betrachten, sondern ich muß drinnen herumgehen, denn auf jedem Punkte möchte ich leben und sterben, der mir lieb ist, und so komme ich dann nimmer zur Ruhe, weil mit jedem Schritte, den ich vorwärts thue, der Endpunkt der Perspektive einen Schritt vorwärts thut.<sup>39</sup>

Raum, Punkt und Perspektive werden hier in einen romantischen Zusammenhang gestellt: Der romantische Dichter ist nicht fähig zur neutralen Betrachtung, sondern fasst alles Gegebene als einen Raum seiner Imagination auf (wie Godwi sein Inneres als chaotischen Theaterraum). Er konzentriert sich dabei auf einzelne Punkte, die ihm „lieb“ sind; sie sind ihm aber lieb, weil sie schon immer auf etwas Größeres, Unbekanntes, Entferntes verweisen und so zu einem unendlichen Regress führen, in dem die Perspektive nie stillgestellt werden kann. Der Preis dafür, dass ein ruhiges Betrachten eintritt, ist, dass der Punkt sich zwar „gleichmäßig“ ausbreiten darf, aber irgendwann auch eine Grenze erhält; der Preis dafür, dass die heftige Geschlechtsliebe durch die ruhige freie Liebe als poetisches Schöpfungsprinzip ersetzt werden kann, ist nichts weniger als der Tod Marias als Autor im *Godwi* (die Verwandtschaft zu *Werther* ist unübersehbar und bestätigt durchaus noch einmal die produktionsästhetische Lesart). Danach kann Brentano sich als Dichter weiter und vor allem: freier entfalten.

Die Früchte dieser Befreiung zeigen sich bald. Im Jahr 1802, *Godwi* ist inzwischen vollständig erschienen, *Ponce de Leon* abgeschlossen und eingereicht und die Arbeit an den *Romanzen vom Rosenkranz* begonnen, trägt Brentano sich mit unterschiedlichen dramatischen Plänen, die alle nicht verwirklicht werden. Wahrscheinlich fallen in diese Zeit die hier behandelten Entwürfe *Godwi und Godwine* sowie *Vertumnus und Pomona*, die alle in engem Zusammenhang mit dem *Godwi* stehen. In einem Brief an Winkelmann vom März ist darüber hinaus von „Dialogen von zwei Kutschenpferden, und einem Erziehungsschriftchen“<sup>40</sup> die Rede, an Tieck hatte er im Januar gar einen Plan zu einem Schicksalsdrama referiert und dabei auch Überlegungen zum Trauerspiel der eigenen Zeit angestellt:

Immer aber noch kann ich mich nicht überzeugen, daß unsre Trauerspiele sein dürften wie Griechische, auch nicht wie Schillersche, höchstens wie Schakspearsche, die doch eigentlich Häußliche sind, Trauerspiele ohne Vaterland, sind wie Helden ohne Schicksal, die *Seele* muß Held sein, und die Reihe der Begebenheit, die Geschichte Schicksal, ich habe die Idee zu einem Trauerspiel mit 25

<sup>39</sup> FBA 16, S. 176.

<sup>40</sup> FBA 29, S. 428f.

Helden die vom Schicksal getödet werden, den letzten aber kanns aus Müdigkeit nicht hinunter kriegen und stirbt selbst, er aber wird Schicksalloß von den Göttern davon geführt, und im 5. Akt im Himmel unter den Göttern als weinendes Kind geboren.<sup>41</sup>

Shakespeare war schon das überall durchscheinende Vorbild in *Ponce de Leon*; daneben erinnert die Idee eines „Trauerspiels mit 25 Helden“ noch deutlich an die verschlungene Handlungsführung, die überbordende Figurenmengende und die satirische Grundhaltung im *Gustav Wasa*, und beides zusammen natürlich an die romantischen Komödien Tiecks. Und noch im Juli 1803 entwickelt Brentano gegenüber Sophie Mereau einen ähnlich wirren und selbstbezogenen Plan:

Ich habe jezt einen poetischen Plan zu einem Almanach, der ein Gedicht von mir enthalten soll, welches nichts anders ist als ein Almanach selbst, und zwar der Meinige, das ganze ist ein Schauspiel in vier Aufzügen, den vier Jahreszeiten, jeder von drei Auftritten, den drei Monaten. Der einzige Schauspieler bin ich, ein wahnsinniger, welcher glaubt, die Natur sei nur eine Kouliße, in dem Prolog mache ich mir von dem Leben die ungeheuersten Versprechungen, da ich aber aufrete, so bin ich allein da.<sup>42</sup>

Auch dies klingt im Grunde noch wie eine Variante des romantischen Verwirrspiels mit all seiner Selbstbezüglichkeit und der ins unendliche gesteigerten Ironie im *Gustav Wasa* auf der einen Seite und der Ausdehnung des eigenen Ichs in unendlich viele Figuren im *Godwi*. Den gleichen Plan wird er Arnim in einem Brief vom 12. Oktober 1803 präsentieren, doch schon mit wesentlich mehr Distanz und einer zunehmenden Portion kritischer Selbsterkenntnis:

die Kunst erscheint mir seit einiger Zeit unendlich schwer, und ich selbst mache so seltsame Ansprüche von dem, waß ich goutiren kann, daß ich mit einer Art Scheu an das Dichten denke. Meine Pläne sind alle sehr gut, aber ich bin meinen Plänen nicht gewachsen.<sup>43</sup>

Ab dem Sommer 1803 jedoch und wahrscheinlich vor allem veranlasst durch seine Versöhnung mit Sophie Mereau sowie seine sich verstärkende Auseinandersetzung mit Arnim und dessen in vielerlei Hinsicht anderem Dichtungsverständnis, setzt nun die Wende ein, die sich in der Vorrede zu *Gustav Wasa* bereits abgezeichnet hatte. Brentano sieht immer kritischer auf sein eigenes

<sup>41</sup> FBA 29, S. 412.

<sup>42</sup> FBA 31, S. 191f.

<sup>43</sup> FBA 31, S. 244.

Frühwerk zurück und analysiert erbarmungslos seine eigenen Fehler. Im oben bereits zitierten Brief an Arnim zieht er eine Art Summa:

Wenn ich Vollkommenheiten der ersten Werke anderer Dichter betrachte, und sehe meine erbärmliche Erstlinge an, so werde ich leicht traurig, so möchte ich ganz entsagen, wenn es nicht schon Anmaßung gewesen wäre, je malen Ansprüche gemacht zu haben; das Unglück, an dem die meisten meiner Arbeiten scheitern werden, ist das Zufällige des Guten darin, wodurch das leidliche so kontrastiert wird, das es biß zum schleppenden sinckt; ich habe daher kein Mittel, mich zu retten, als mit einer außerordentlichen Planmäßigkeit zu arbeiten, um nicht so ungleich zu sein, die Planmäßigkeit aber ist mir selbst leider sehr gegen die Natur, da meine Natur sehr unordentlich ist, aber ich habe mir vorgenommen, die Ordnung in allem, waß mich umgiebt mit Gewalt hervor zu bringen, und mit meinem Talente grade auf das zuarbeiten, wozu es keine Anlage zu haben scheint.<sup>44</sup>

Ungleichheit, zufällige Vorzüge, Unordnung – dies alles soll nun konterkariert werden durch eine disziplinierte Arbeitshaltung und Konzentration genau auf das, was dem eigenen Naturell widerspricht. Dabei wird diese Kritik nicht nur auf das Werk, sondern ebenso auf das eigene Leben bezogen, was für Brentano sowieso eine Selbstverständlichkeit ist: Er sei kein „Dichter“, sondern nur „ein Mittler, der aus dem Vater und dem Geiste ausgeht“, hatte er an Arnim schon Ende 1802 geschrieben<sup>45</sup>; er schaffe auch nicht, sondern heile und opfere und werde damit eben nicht zu einem Dichter, sondern zu einem „Objekt der Kunst, wie wenige“.<sup>46</sup> Existentieller und gleichzeitig sakralisierter kann man Dichtung nicht denken. Aber gerade, um diesem Anspruch gerecht zu werden, wird jetzt auch das Leben zur Ordnung gerufen. An Sophie Reichenbach schreibt Brentano am 11. Juli 1803 in einem seiner großen Rechtfertigungsbrieve:

denn ich empfinde, daß alle Trägheit, meine Fehler, meine Unruhe, Unzufriedenheit ihren Ursprung aus der Unordnung herzuleiten haben, ich habe bis jezt, mit meinen Gedanken, Worten, Werken, meinem Besizz, meinen Freunden, ja mit meiner Liebe selbst in einer gewissen Unordnung gelebt, die ganz darauf hinaus lief, mich in allen meinen Verhältnissen selbst in denen zur Kunst zum Verderben zu bringen. [...] *„Meine ganze Bisarrität, alles waß in mir bloß interessant ist, waß mich störend, auffallend macht, ist die mit einem großen Aufwand von ängstlicher Arbeit, und mißbrauchtem Kunstsinn scheinbar genialisch trapirte Unordnung, und daraus entsprungene Muthlosigkeit, und Unwill an dem Leben“*.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> FBA 31, S. 246.

<sup>45</sup> FBA 29, S. 555.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> FBA 31, S. 229f.

### 1.3 Umgebungsbedingungen – *hotspot* Weimar-Jena

Den zweiten, entscheidenden Anstoß neben der heilsamen Wirkung der Beziehungen zu Sophie Mereau und Achim von Arnim in Brentanos Umorientierung vom romantisch-chaotischen Jugendwerk hin zu einer im weitesten Sinne eher klassizistisch zu nennenden Phase gibt wahrscheinlich der Aufenthalt in Weimar und Jena im Sommer 1803. Brentano hatte sich schon zuvor für die Dramatik Schillers interessiert; nun liest er wahrscheinlich auch dessen ästhetische Schriften, Spuren davon trägt vor allem das nicht veröffentlichte Trauerspiel *Cecilie*, Begriffe und Ideen sind jedoch schon in *Godwi und Godwine* nachweisbar. In Briefen an Achim von Arnim versucht er sie beide zudem in der Schiller'schen Terminologie als verschiedene Autorentypen einzuordnen:

Ich trage seit einiger Zeit ein Trauerspiel in mir, und ein Lustspiel, das erste heist – *Klinge und Heft* – das Lustspiel der *Sentimentale Jäger und der naive Hirte, oder Jakob und Esau* [...]. [...] ich habe wieder mehrere Lieder gedichtet, unter andern eins worinn ich an dich und mich gedacht habe, aber es paßt nicht ganz, denn ich bin der Jäger und du der Hirth, und doch sind wir beide, beides.<sup>48</sup>

Immerhin bleibt er mit der Uneindeutigkeit der Zuordnung der romantischen Theorie treu und übernimmt den Schiller'schen strengen Dualismus nicht. Schließlich zeigt er sich nun auch beeindruckt vom dramatischen Werk Goethes, dessen *Eugenie* in dieser Zeit in Weimar erstaufgeführt wird. In einem Brief an Savigny gesteht er:

Ich gehe seit langer Zeit mit einem ganz wunderlichen Lüsten schwanger ein Trauerspiel zu schreiben, von Plane habe ich beinah noch nichts, ich kann kein Sütjet finden, daß mich zum Bearbeiter will, ich muß etwas erfinden, und ich bin kein erfindsamer Freund, es geht mir bei dieser Gelegenheit, wie bei meinen Liebschaften, ich habe in gewissen Zeiten eine Begierde zu lieben, die ins Zerreisende geht, aber kein Mädchen ist aufzutreiben, so auch mit diesem Trauerspiel.<sup>49</sup>

Kein „erfindsamer Freund“ – Brentano hat sich endgültig gelöst vom „Krebs“ seiner Familiengeschichte und seiner ins Unendliche gespiegelten Selbstinszenierung – die einzige Hauptperson, der einzige Schauspieler – im Frühwerk. Der Preis ist jedoch, wie für jeden sentimentalischen Dichter, dass nun neue Stoffe gefunden werden müssen. So beklagt er in der gleichen Zeit in

<sup>48</sup> FBA 31, S. 143f. (vgl. Kap. 7.5).

<sup>49</sup> FBA 31, S. 83. (vgl. Kap. 7.5).

einem Brief an Sophie Mereau den ihn zunehmend plagenden Zwiespalt zwischen persönlichen und fiktionalen Stoffen und Erfahrungen:

Es kömmt mir so traurig vor, daß ich um zu dichten, mit meinen Gedanken immer wie ein Bettler durch poetische Lande der Fantasie wandern soll, ewig alles schöner finden muß, waß ich doch nie finde, ewig suchen und dann eingebildete Helden finden laßen soll, waß ich vermiße, ich wünsche oft ein Tischler zu sein, ein Schuster, der sieht doch seinen Stoff grünen, und leben, aber so soll ich immer nach Wolken haschen, und wenn ich dann den Leuten eine vorzeige, behaubten sie, es sei doch nicht wahr.<sup>50</sup>

Tatsächlich formuliert Brentano hier ein grundlegendes Dilemma des Dichters als Schöpfer: Wenn er die Stoffe aus seinem eigenen Leben nimmt, aus dem, was er erfährt oder auch vermisst, dann bleibt die Dichtung nur-biographisch, zudem problematisch für all diejenigen, die sich unversehens in einem Werk der Dichtkunst ‚verarbeitet‘ wiederfinden. Nimmt er den Stoff jedoch aus dem „Lande der Fantasie“, aus seiner Ideenwelt, dann sieht er sich dem Vorwurf ausgesetzt, das sei doch alles nur ausgedacht und eben – „nicht wahr“.

Besonders interessant ist auch, dass nun das Bedürfnis, eine bestimmte dichterische Form zu bewältigen, gegenüber dem Stoff in den Vordergrund gerückt ist: Brentano will ein Trauerspiel schreiben, er hat „wunderliche Lüste“, mit denen er schwanger geht; seine literarische Produktivität drängt geradezu instinktiv zu dieser Form hin. Viel spricht dafür, dass der beinahe vollendete Entwurf *Cecilie* dieser Versuch ist: Zwar zehrt es immer noch vom *Godwi*, dem der Stoff entnommen ist; aber sehr grundsätzliche Fragen drängen nun in den Vordergrund, wie der Grundkonflikt zwischen Künstler und Kaufmann, der einerseits zwar noch Brentano persönliche Jugenderfahrung aufgreift, nun aber in Parallele zu Goethes *Torquato Tasso* auf eine allgemeine Ebene gehoben wird. Gleichzeitig könnte der noch allzu persönliche Hintergrund auch der Grund dafür sein, dass Brentano *Cecilie* nicht beendet. Zu ganz unpersönlichen – nämlich historischen – Stoffen wird er, nach einem Umweg über diverse Gelegenheitsdichtungen, erst zehn Jahre später im Zusammenhang seiner Wiener Theaterdichtungen finden.

#### 1.4 Shakespeare und Gozzi, Tieck und Schiller – ein *mixtum compositum*

Das Uneinheitliche, Unordentliche, Ungeglättete an Brentanos Frühwerk zeigt sich auch an der Auswahl der Autoren, an denen er sich orientiert. Dazu gehören bereits jetzt diejenigen Vorbilder, die ihn sein Leben lang begleiten werden und

<sup>50</sup> FBA 31, S. 176.

zumal zum Kernbestand des europäischen dramatischen Kanons gehören: in allererster Linie Shakespeare, dessen Dramen genauso zwischen Scherz und Ernst schwanken wie Brentanos, die übersprudeln vom gleichen Wortwitz und einer geradezu epidemisch um sich greifenden Wortspielerei, zumal Shakespeares Dramen für Brentano, in einer eigenwilligen Interpretation, „doch eigentlich Häußliche“ sind, in denen die Seele der Held ist.<sup>51</sup> Im *Godwi* heißt es über Shakespeare und Dante: „Diese beiden Dichter stehen ebenso über ihrer Sprache, wie über ihrer Zeit. Sie haben mehr Leidenschaft als Worte, und mehr Worte als Töne“.<sup>52</sup> Zudem wird Shakespeare im Roman als eine Art Gegengift gegen die Zeitkrankheit der Empfindsamkeit benutzt:

Ich lese der Gräfin viel aus dem Shakespear vor, und finde es sehr nützlich, denn es härtet mich gegen meine Empfindlichkeit ab. – Ich fürchte mich ordentlich vor seinen Personen, und vor denen immer am meisten, die ich besonders liebe. Wenn ich Abends allein im Garten gehe, gehe ich oft schnell oder langsam, und möchte beides zugleich, denn irgend ein Wesen aus diesen Gedichten geht mir entgegen, und verfolgt mich. In vielen einzelnen finde ich mich wieder, und erkenne eine ganze Welt in ihnen.<sup>53</sup>

Aber auch der Italiener Carlo Gozzi mit seinen Märchendramen in der Tradition der *commedia dell'arte* ist ein wichtiger Bezugsautor in dieser Zeit. Er hat vor allem die Handlung und das Personal der *Lustigen Musikanten* wesentlich beeinflusst und bildet mit seiner Vermischung von märchenhaft-phantastischem Hintergrund und satirisch aktualisierendem Humor einen weiteren Geistesverwandten für den jungen Brentano. Das wichtigste zeitgenössische Vorbild für Brentanos dramatisches Frühwerk ist schließlich zweifellos Ludwig Tieck mit seinen romantischen Märchenkomödien, die schon im *Gustav Wasa* massiv aufgegriffen und variiert werden; aber auch Schlegels *Lucinde* ist ein Schlüsseltext für ihn, nicht nur im Blick auf die paradigmatische Rolle der Geschlechtsliebe für die poetische Schöpfung, sondern auch durch seine Gattungsmischung und intensive Selbstreflexivität.

Genauso wichtig sind jedoch in dieser Zeit diejenigen Autoren, von denen sich Brentano beinahe um jeden Preis absetzen will. Der Erfolgsautor August von Kotzebue ist und bleibt auf lange Zeit sein Lieblingsfeind, auf den er geradezu fixiert ist (damit ist er aber wahrlich nicht der Einzige in diesem sehr kämpferischen Zeitraum der ‚ästhetischen Prügeley‘); wobei es wahrscheinlich gerade die Mischung aus bürgerlich-empfindsamer Biederkeit, sittsamtugendhafter Liebesauffassung und geistiger Mittelmäßigkeit in den Erfolgsstücken Kotzebues sowie deren vermeintlich unverdienter tatsächlicher Erfolg ist,

<sup>51</sup> FBA 29, S. 412.

<sup>52</sup> FBA 16, S. 318.

<sup>53</sup> FBA 16, S. 431.

die Brentano und viele andere so außerordentlich provozieren. Doch auch die Spätaufklärer kommen nicht gut weg, und Friedrich Nicolai ist eine beinahe ebenso starke Reizfigur für die Frühromantiker wie Kotzebue.

Zwiespältig ist Brentanos Umgang mit Friedrich Heinrich Jacobi, der in *Gustav Wasa* einen relativ großen, eher positiven Part bekommt; später wird Brentano gemeinsam mit Bettine den gealterten Helden der Empfindsamkeit erbarmungslos als Philister in der Nachtmütze verspottet (*Jacobi*). Vielleicht kann man an diesem Beispiel am besten sehen, was eigentlich die Grundlagen der massiven ‚ästhetischen Prügeley‘ um die Jahrhundertwende sind. Es geht nicht nur um jugendlichen Übermut vs. verknöcherte Tradition, um Deutungsmacht und symbolisches Kapital in einer sich auch politisch zuspitzenden Situation nach der Französischen Revolution und kurz vor dem Beginn der napoleonischen Kriege; es geht auch um die gelegentlich allzu große Nähe der Begriffe und Positionen. So möchten die Frühromantiker gern vergessen, dass viele ihre Forderungen gegen eine vermeintlich ausschließlich vernunftzentrierte Aufklärung schon in der Empfindsamkeit vorgetragen und gut begründet wurden; dass zentrale Begriffe wie ‚Geschmack‘, ‚Popularität‘ oder ‚Bildung‘ durchaus gern die Epochengrenzen und Kampffronten überschritten; dass sogar die Klassiker gelegentlich Recht haben mochten mit ihrem Drängen auf Begrenzung, Disziplinierung, Ordnung als eben auch ästhetische Kategorien und zudem Merkmale einer dauerhaft ertragreichen Produktivität jenseits von überschießendem Einfallreichtum und ungezügelmtem jugendlichen Talent. Die Fronten waren gar nicht so klar, wie man sie gern gehabt hätte. Deshalb musste man sie überscharf verzeichnen; deshalb war man so lange satirisch-scharf, bis sich die Satire schließlich gegen einen selbst richtete und einen dort traf, wo man am verwundbarsten war: am Herz.

Insofern ist es auch wenig erstaunlich, wie sehr Brentanos dramatisches Frühwerk noch in den Traditionen des 18. Jahrhunderts wurzelt. *Gustav Wasa* lässt sich lesen als eine Generalabrechnung mit der Aufklärung, die aber selbst noch wenig substantiell Neues an die Stelle der zu Tode gespöttelten Autoren und ästhetischen Konzepte zu setzen hat. *Godwi und Godwine* zehrt von der um diese Zeit schon beinahe selbst ein wenig veralteten Kritik der Empfindsamkeit, die auch in *Cecilie* noch in Gestalt des sentimental Reisebeschreibers Gerni präsent ist. Immerhin tauchen jedoch schon einige sehr aktuelle Kontexte auf, so das neue medizinische Konzept des Brownianismus (*Godwin und Godwine*), das von den Romantikern insgesamt sehr positiv aufgenommen wurde, obwohl es sich medizinisch nicht durchsetzen konnte. Ganz in den Kontext von Klassik und Romantik hingegen führt die Auseinandersetzung mit der Künstlerproblematik (vor allem in *Cecilie* und *Die lustigen Musikanten*). Beide stellen sich der Frage nach der Stellung des Künstlers in der Welt, und zwar sowohl auf persönlicher Ebene (Kontrast von Künstler und Weltmann nach dem *Tasso*-Muster) als

auch auf politischer (der Künstler als gesellschaftlicher Außenseiter oder als Verkünder der Einheit des Volkes in *Die lustigen Musikanten*).

Betrachtet man die Gestaltungsmittel, so fällt zunächst auf, dass das gesamte dramatische Frühwerk durchzogen ist von satirischen Tendenzen, die Brentano, wie dargestellt, selbst als wesentliches lebensgeschichtliches Merkmal, ja als psychologische Distanzierungsstrategie wertet – und zunehmend bedauert. Der Erstling, *Gustav Wasa*, ist förmlich satirisch bitter durchtränkt bis zur Un genießbarkeit. Aber noch in *Cecilie*, dem sehr ernsthaften Versuch eines klassischen Trauerspiels, läuft mit Gerni eine vollständig satirisch aufgefasste Figur durchs Bild. Oft scheint auch, gerade bei den Gelegenheitsdichtungen, der satirische Impuls der inspirierende Kern des Projekts zu sein (wie bei *Schattenspiel*, *Jacobi*, oder, direkt im Anschluss an *Jacobi*, der späteren Gelegenheitsdichtung *Juanna*). Auch die kaum beherrschbare Neigung zum Wortspiel, die ebenso den hier nicht behandelten *Ponce de Leon* durchgehend prägt, bleibt eine Konstante von Brentanos frühesten dramatischen Werken an; hier vertraut er offenbar auf die Bühnenwirkung der schnellen, witzig zugespitzten Dialogpartien, wie er sie wahrscheinlich mit Bettine als Sparringspartnerin (vgl. *Jacobi*, *Godwi und Godwine*) erproben konnte.

Gegentendenzen dazu sind, ebenfalls von Anfang an, die große Musikalität der Sprache vor allem in den lyrischen Passagen (vgl. z.B. *Die lustigen Musikanten*) und der gelegentlich durchschimmernde existentielle Ernst der Künstler- und Liebesthematik. Zudem arbeitet Brentano bereits mit der Technik des synkretistischen Mischens verschiedener Zitat- und Anspielungsstränge, die er dann vollentwickelt in den *Romanzen vom Rosenkranz* anwendet: So haben zentrale Motive häufig nicht nur eine Ebene der Anspielung, sondern vermischen unterschiedliche Überlieferungsstränge und Kontexte.

### 1.5 Brentano als Dramatiker – die poetische ‚Ursuppe‘

Dass Brentano, bis heute weithin bekannt als Lyriker, sich zu Beginn seiner literarischen Tätigkeit und in der mittleren Phase in Wien relativ intensiv mit dramatischen Formen und Versuchen beschäftigte, hat wohl verschiedene Gründe. Der naheliegendste ist, dass er als junger Autor, wie viele andere auch, noch nicht seine eigene Form gefunden hat und deshalb in allen Formen und Genres experimentiert. Die dramatische Form hat darüber hinaus den besonderen Vorteil, durch die eventuelle Aufführung eines Stückes erhöhte öffentliche Aufmerksamkeit zu erzeugen, während einzelne Gedicht- oder Romanbände leicht in der damals schon vielfach beklagten Publikations- und speziell ‚Romanenschwemme‘ untergehen. Und Brentano ging es durchaus um öffentliche Auf-

merksamkeit, aber auch um Anerkennung in seiner Familie, seinen selbstgewählten Freundeskreisen und darüber hinaus: Er litt immer noch darunter, dass seine ‚Berufswahl‘ nicht die Anerkennung der Familie fand und dass er auch selbst immer noch unsicher war über seinen zukünftigen Lebensweg. Insofern war sicherlich vor allem *Gustav Wasa* als Eintritt mit Paukenschlag gemeint und ist auch durchaus so rezipiert, aber meist doch eher: verspottet worden. Danach jedoch folgte Fehlschlag auf Fehlschlag, *Ponce de Leon* erhielt keinen Preis, und *Die Lustigen Musikanten* entwickelte zwar durchaus ein Eigenleben nach der gescheiterten Erstaufführung, aber es fand sozusagen bereits jenseits von Brentano und abgekoppelt von seinem Autorenruhm statt. Die anderen Texte blieben Entwürfe.

Produktionsästhetisch interessant ist vor allem die poetische ‚Ursuppe‘ von Brentanos Frühwerk: eine spezifische und gelegentlich mehr explosive denn handhabbare Mischung aus einer leidvoll erfahrenen Familiengeschichte und einem ungebremsten Schaffensdrang aus überfließendem Talent heraus. In ihr liegen die verschiedenen Formen noch sozusagen ungeschieden neben- und durcheinander, so dass es vielfache Übergänge zwischen lyrischem, dramatischen und Erzählwerk gibt – immer wiederkehrende Motive, einzelne Formulierungen, Handlungsstränge und Figurenkonzepte. Zudem ist Brentano, vor allem nachdem er in das hochaktive kulturelle Milieu in Weimar-Jena gekommen ist, tatsächlich eine Art Spiegel, um eine seiner poetologischen Lieblingsmetaphern zu verwenden, vielleicht aber doch eher noch ein Schwamm: Er nimmt literarische und gesellschaftliche Eindrücke begierig auf, seien es auch so differente Elemente wie die Märchenkomödien Tiecks, die Schicksalsdramatik Goethes und Schillers und Schlegels Roman *Lucinde*; er vermischt sie mit schon länger gehegten Lese-Favoriten (Shakespeare, Gozzi, Ovid), reichert sie mit ein wenig zeitgenössischer und älterer Philosophie an (Fichte, Schelling, Böhme) und gebiert daraus – Mischwesen, die zwar noch keinen wirklich eigenen Stil haben, keinen ganz eigenen Ton, aber eine zumindest sehr spezielle Mischung. Dabei kommt ihm sein Talent zur extrem schnellen Produktion sehr zugute; wenn man ihm glauben kann, hat er die *Lustigen Musikanten* in wenigen Tagen geschrieben, und es handelt sich dabei immerhin um ein ausgewachsenes Singspiel, das durchaus auf der Höhe der zeitgenössischen Singspiel-Produktion ist.

Ein weiterer entscheidender Aspekt von Brentanos Poetik, der sich im dramatischen Werk auf eine besondere Art und Weise zeigt, ist die zunächst nur implizite, später dann auch explizite religiöse Grundströmung. Selbst in seinen wütesten romantischen und erotischen Ausschweifungen des ‚Mutwillens‘ bleibt ein seltsam unberührter Kern von etwas Heiligem, Sakralem; oft assoziiert er sich mit dem Komplex des Marmorbildes, der verlorenen Mutter, er kann jedoch durchaus auch auf andere Personen projiziert werden (wie beispielsweise Jacobi in *Gustav Wasa* oder die tragischen Figuren in den *Lustigen Musikanten*).

Zentral in diesem Zusammenhang ist der Begriff des ‚Mittlers‘. Im bereits zitierten Brief an Arnim von Ende 1802 hatte Brentano sich selbst nicht als Dichter bezeichnet, sondern als „ein Mittler, der aus dem Vater und dem Geiste ausgeht“;<sup>54</sup> und seine dichterische Tätigkeit sei weniger ein Erschaffen als ein Opfern und eine Heilung – was naheliegend ist, wenn man den Begriff des ‚Mittlers‘ beispielsweise von Christus her denkt, wie es im religiösen Diskurs der Zeit durchaus üblich ist. Im *Godwi* hingegen hieß es, dass das Gedicht als Mittler zwischen das empfindende Ich und die Geliebte trete; erst in ihm werde die Liebesbeziehung der ‚freien geistigen Liebe‘ wirklich schöpferisch. Es ist erst dieses sehr spezifisch Brentano’sche Selbstverständnis als Dichter, das seine besondere Tragik ausmacht (und lebensgeschichtlich notwendig zur späteren Entsagung von aller dichterischen Tätigkeit führt): Es geht nicht einfach nur darum, Leben in Poesie zu transformieren oder umgekehrt, getreu der romantischen Devise, alles hin und her zu poetisieren und dabei immer mehr zu steigern. Es geht vielmehr um nichts weniger als einen Gottesbeweis in der Poesie, für den sich der Dichter selbst, sein Leben, seine Beziehungen zu opfern hat: Erst wenn der Dichter als wahrer und reiner Spiegel das Göttliche der Welt, wie es sich in der reinen geistigen Liebe beispielhaft zeigt, restlos in das Gedicht transferiert hat, ist seine Mittler-Mission erfüllt. Das Ergebnis wäre, im Idealfall, durchaus ein Marmorbild; aber eines, das lebt. Dazu muss jedoch auch das Leben selbst in gewisser Weise gereinigt werden, ebenso wie die Kunst objektiviert. Diese parallelen Bestrebungen prägen Brentanos frühe Produktionsphase und zeigen sich exemplarisch in seinem dramatischen Schaffen: Ebenso wie seine chaotisch-ungezügelter Schaffenskraft und seine unbeherrschbare Spottlust domestiziert werden sollen, muss letztendlich auch das Kunstwerk gezähmt werden – weshalb Brentano sich nun gezielt auf die Suche nach distanzierenden Sujets jenseits der fatalen Familien- und Selbstgeschichte sowie nach objektivierenden Formen macht.

Beide Bestrebungen bleiben jedoch, tragischer Weise, erfolglos. Spätestens mit dem Scheitern seiner Ehe mit Sophie Mereau wird die kurze Phase eines befriedeten Privatlebens abgeschlossen. Nach 1803 hatte Brentano auch bereits seine dramatischen Arbeiten vollständig eingestellt und konzentriert sich auf die Sammeltätigkeit für *Des Knaben Wunderhorn* sowie die *Romanzen vom Rosenkranz* und die Märchen. Seine dramatische Tätigkeit wird er erst mit dem *Jacobi*-Entwurf – der deshalb hier als Werk des Übergangs behandelt wird – und der bald darauffolgenden *Juanna* 1808/09 wieder aufnehmen; beides Gelegenheitsarbeiten, die aber den nötigen Impuls darstellen, damit sich Brentano der vernachlässigten Gattung wieder zuwendet. Danach folgt eine Phase großer dramatischer Produktivität bis 1815, die wiederum durch das Nebeneinander von

<sup>54</sup> FBA 29, S. 555.

dramatischen Entwürfen in den unterschiedlichsten Entwicklungsstadien gekennzeichnet ist, vom Notat einzelner Sätze bis hin zum beinahe fertig ausgearbeiteten Entwurf von Opern (*Phaon und Sappho*) oder weiterhin häufig satirischen Gelegenheits- und Auftragsarbeiten (*Geheimrat Schmalz*). Einen Schwerpunkt stellen dann die Dramen für die Wiener Theater dar, die gezielt historische Stoffe wählen; auch hier ist also noch zu beobachten, dass Brentano versucht, seine satirischen Tendenzen unter Kontrolle zu bekommen, indem er gezielt distanzierende, historische Sujets wählt. Mit seiner Entsagung von aller literarischen Tätigkeit gibt er schließlich auch die dramatische Arbeit auf; er wird sie, im Gegensatz zu seiner Märchen-, Lyrik- und Erzählungsproduktion, späterhin nie wieder aufnehmen.

\*\*\*

Die folgenden Einzelstudien entstanden bei der Arbeit zum Kommentarband 15,1 der Frankfurter Brentano-Ausgabe, der sich auf die in Bd. 12 enthaltenen frühen Dramentexte bezieht. Aus Platzgründen werden sie dort nur stark gekürzt veröffentlicht werden. Dieses Buch bietet die vollständigen, umgestellten und überarbeiteten Überblickskommentare; zu einem tieferen Verständnis der Einzeltexte sollten die Stellenkommentare aus FBA Bd. 15,1 hinzugezogen werden. Der vorstehende Essay bewertet das bei der Kommentierungsarbeit zusammengetragene umfangreiche Material unter einer produktionsästhetischen Perspektive.

## 2 *Gustav Wasa* – Universalsatire und Auftritt mit Paukenschlag

Brentanos Satire *Gustav Wasa* ist das Zeugnis seiner engen Verbindung zum Kreis der Frühromantiker um die Brüder Schlegel, wie sie sich zu Beginn des Jahres 1800 entwickelt hatte. Joseph Görres schildert in seinen *Erinnerungen an den Dichter Clemens Brentano* die aufgewühlte Stimmung zu dieser Zeit in Jena: Die Frühromantiker hatten sich in eine ganze Reihe öffentlicher Streitigkeiten mit den literarischen Vertretern der Aufklärung verstrickt; es entspann sich ein wechselseitiges Kreuzfeuer von Satiren, polemischen Schriften, Rezensionen und Gegenrezensionen, das in den Folgejahren zu einer veritablen ‚ästhetischen Prügeley‘ mit einem Schlag auf Schlag ausgetragenen Wechsel literarischer, häufig satirischer und polemischer Schriften ausartete, in der es im Grunde um den geistigen Führungsanspruch in ästhetischen und philosophischen Fragen ging, der in Form einer Jugendrevolution auftrat. Guido Görres resümiert Brentanos Rolle in dieser aufgewühlten Zeit:

Wir finden ihn hier auf seinem leichten Turnirroß, wie er unter dem Banner der muthwilligen, übermüthigen Romantik sich kampflustig herumtummelt. Diese Satyren *Marias* fallen gerade in jene Zeit, da der Streit der *Romantiker* mit *Kotzebue* und seines Gleichen in seiner vollsten Gröhe stand; gegen *Kotzebue* waren daher auch die ersten Turnirlanzen des jungen, ruhmbegehrenden Dichters gerichtet. Die Schrift war der launige Erguß einiger muthwilligen Studentenstunden in Jena. Clemens zählte damals kaum einundzwanzig Jahre, und vor ihm hatten *Goethe* und *Schiller* in reiferen Jahren die *Xenien* des *Musenalmanachs* von 1797, gleich Füchsen mit brennenden Schwänzen, in die rappeldürren Saatfelder der Philister gesendet; sie hatten damit der schonungslosesten Ironie und göttlichen Grobheit Thor und Thür geöffnet. *Clemens* suchte es ihnen, so jung er war, mit besten Kräften nachzuthun; insbesondere aber haben ihm dabei der gestiefelte Kater und Prinz Zerbino von Tieck, die eben in der Literatur zu spuken begonnen und das Mordjo der Philister aufs neue erweckt hatten, als Muster und Vorbilder vorgeschwebt. In allen Tonarten der satyrischen Scala verhöhnt er schonungslos

seinen Gegner auf dem hyperboreischen Esel. Doch ist die Schrift nicht bloß gegen Kotzebue, sondern gegen die ganze Theatermisere der Zeit: gegen Dichter, Schauspieler, Componisten, Critiker und Publikum gleichmäßig gerichtet.<sup>55</sup>

Auch im Roman *Godwi*, der ebenso wie Brentanos Satire *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* teilweise zeitgleich entsteht, wird die Bedeutung dieses Entstehungskontextes in den *Nachrichten von den Lebensumständen des verstorbenen Maria* explizit hervorgehoben:

In keinem glücklichern Momente hätte er das angenehmste Verhältniß finden können, das er jemals hatte – Deine Bekanntschaft T. (Tieck), und den Umgang mit dir Fr. S., und Deiner edlen Freundin (Friedrich Schlegel und Dorothea Veit). Freundlicher T., führt Dir ein Zufall diese Blätter in die Hände, siehst Du sie lächelnd durch, wie Du pflegst, darf ich Dich anreden, darf ich Dir sagen, wie wir alle Dich liebten, wie Du uns im Leben begegnetest wie in der Dichtung, einfach, gütig, der Gottheit und der Vorzeit empfänglich, reich an treffendem Witz, reicher an Gefühl, Dichter und Künstler, wie es wenige sind? Von uns allen hatten Deine Werke Maria am meisten gerührt, er pries sich glücklich, je mehr er Dich sahe, er ward fleißig, von Dir zu lernen, noch auf seinem Krankenlager erquickten ihn Deine Erfindungen.

T. Umgang war ihm ermunternd – S. Nähe bildender. Wenige haben sich Dir, gute fromme Seele, mit diesem Vertrauen genähert – Deinen Verstand, Deinen Blick, Deine tiefe gefühlte Würde, F.S., achtete Maria, – Deinen verhüllten Enthusiasmus erkannte er. Sein Schicksal war ein ewiger Irrthum – so hat er euch verloren. [...]

Entzündet von der Nähe jener großen Männer, erheitert durch den Umgang dieser und der andern Freunde, ward er gesunder, heitrer wie je vorher. In wenigen fröhlichen Stunden schrieb er das muthwillige Spiel: *Gustav Wasa*. Wer es beurtheilen wollte, müßte den Witz und die Laune kennen, mit der es geschrieben wurde, und die Erbitterung, mit der er den verderbten nichtswürdigen Geschmack um so mehr haßte, je mehr ihn der Geist der Poesie durchdrang.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Guido Görres: *Erinnerungen an den Dichter Clemens Brentano*, in: *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland*, hg. von G. Philipp und G. Görres, Bd. 15, München 1845, S. 1-32; hier: S. 13f.). Vgl. auch Hartwig Schultz: *Brentanos ‚Gustav Wasa‘ und seine versteckte Schöpfungsgeschichte der romantischen Poesie*, in: *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift*, hg. von Detlev Lüders, Tübingen 1980, S. 294-330, sowie die kommentierte Neuedition des *Gustav Wasa* von Jacob Minor, Heilbronn 1883 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts).

<sup>56</sup> FBA 16, S. 564f.; vgl. auch die Erläuterungen, S. 782f.

Die ‚ästhetische Prügeley‘ und ‚Periode der schändlichsten Anarchie in der Gelehrten-Republik‘ (so Wieland in seinem Brief an Böttiger vom 13. Februar 1801)<sup>57</sup> verlagerte sich jedoch nach Fichtes und August Wilhelm Schlegels Abgang aus Jena zunehmend nach Berlin, und Brentano wird nicht weiter an ihr teilnehmen.

## 2.1 Eines der „unregelmäßigsten Dramen der Weltliteratur“ – dramatischer Mutwille als Produktionsprinzip

Uwe Japp hat in seiner Untersuchung zur romantischen Komödie den *Gustav Wasa* als „eines der unregelmäßigsten Dramen der Weltliteratur“ bezeichnet.<sup>58</sup> Tatsächlich hat das Stück nur eine äußerst vage Struktur: Am Anfang gibt es noch eine Szeneneinteilung, die sich an den jeweiligen Standortwechseln (u.a. eine Bibliothek, ein dem Weimarer Ilmpark nachempfundener öffentlicher Park, ein Gasthaus, das Schauspielhaus mit all seinen Bedienten und Geistern) orientiert. Nach der Aufführung von Kotzebues *Gustav Wasa*, die als ‚Theater im Theater‘ im Zentrum des Stückes steht, zerfranst das Stück immer mehr, es gibt auch keine weiteren Ortsangaben mehr, und am Ende ist nicht mehr zu unterscheiden, ob wirklich etwas passiert oder der Verfasser nur träumt. Die im Figurenverzeichnis eigens hervorgehobene Figurenvielfalt, in der sich reale Personen mit fiktiven, tote mit lebendigen Autoren, Instrumente und andere Gegenstände, ja sogar Abstrakta wie ein „mathematischer Punkt“<sup>59</sup> finden, trägt ebenfalls zur Unübersichtlichkeit bei. Auch eine äußere Handlung existiert nur in Ansätzen: Es ist die Fahrt der Figuren aus Kotzebues *Hyperboereischem Esel* zum Schauspielhaus und die dortige Aufführung des *Gustav Wasa*, die aber über den zweiten Akt nicht hinauskommt. Um diesen schwachen Handlungskern herum siedeln sich die unterschiedlichsten Szenen und Gespräche an.

Zu fassen ist der *Gustav Wasa* deshalb allenfalls über die innere Handlung, also im Wesentlichen die Verteidigung der frühromantischen Positionen zu Literatur und Leben gegen Philister, Aufklärer und bürgerliche Autoren. Dass es dabei durchaus militant zugeht, demonstrieren nicht nur die vielen Zerstörungsszenarien – Brände, Gewitter, Kriegsszenen –, sondern auch die Krankheiten

<sup>57</sup> Zit. nach ÄP, S. 394f.

<sup>58</sup> Uwe Japp: *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*, Tübingen 1999, S. 47.

<sup>59</sup> FBA 12, S. V.

(der konvulsivisch gewordene Offizier<sup>60</sup>) und Todesfälle (der erhängte Abonnent<sup>61</sup>; die zerplatzte Darstellerin der Blanka<sup>62</sup>); das Stück endet sogar (wie später die Satire *Juanna*) mit einer Begräbnisszene. Namentlich genannt und in sehr unterschiedlichem Maße mit satirischem Spott überzogen werden: an erster Stelle natürlich August Kotzebue, danach der andere Erfolgsautor der Zeit, August Wilhelm Iffland<sup>63</sup>, Jean Paul<sup>64</sup>, Johann Gottfried Herder<sup>65</sup>, Friedrich Schiller<sup>66</sup> als Vertreter der Weimarer Autoren – wobei der von den Frühromantikern einhellig verehrte Goethe völlig verschont bleibt und nur gelegentlich als ‚Meister‘ aufscheint.<sup>67</sup> Dazu kommen in bunter Reihenfolge Friedrich Heinrich Jacobi<sup>68</sup>, Carl August Böttiger<sup>69</sup>, Friedrich Justin Bertuch<sup>70</sup>, Christian August Schütz<sup>71</sup>, die Satiriker Johann Daniel Falk<sup>72</sup> und Daniel Jenisch<sup>73</sup>, der Volksaufklärer Rudolf Zacharias Becker<sup>74</sup> und der Popularphilosoph Adolph Knigge<sup>75</sup>, die Philosophen Johann Gottlieb Fichte<sup>76</sup>, Friedrich Immanuel Niethammer<sup>77</sup> und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling<sup>78</sup>; Ärzte und Naturwissenschaftler wie Johann Wilhelm Ritter<sup>79</sup>, Benjamin Erhard<sup>80</sup>, Johann Christian Stark<sup>81</sup>, Friedrich Wilhelm Suckow<sup>82</sup>, Friedrich Albert Carl Gren<sup>83</sup>, Christoph Wilhelm Hufeland<sup>84</sup>; Randfiguren wie der Reiseschriftsteller und Sammler Johann Isaak von

<sup>60</sup> Vgl. FBA 12, S. 148.

<sup>61</sup> Vgl. FBA 12, S. 168.

<sup>62</sup> Vgl. FBA 12, S. 177

<sup>63</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 7.

<sup>64</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 19.

<sup>65</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 149.

<sup>66</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 20.

<sup>67</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 66.

<sup>68</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 25-30.

<sup>69</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 19.

<sup>70</sup> Vor allem dessen Journale, vgl. z. B. FBA 12, S. 18f.

<sup>71</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 19.

<sup>72</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 39.

<sup>73</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 180.

<sup>74</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 60f.

<sup>75</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 33.

<sup>76</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 36.

<sup>77</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 18.

<sup>78</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 18.

<sup>79</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 105.

<sup>80</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 105.

<sup>81</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 106.

<sup>82</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 106.

<sup>83</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 24.

<sup>84</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 9.

Gerning<sup>85</sup>, August von Einsiedel<sup>86</sup>, Leo von Seckendorff<sup>87</sup>, der Weimarer Bibliothek Ernst August Schmidt<sup>88</sup>; weibliche Autorinnen wie Amalie von Imhof<sup>89</sup> und Caroline von Wolzogen<sup>90</sup>. Ausschließlich positiv erwähnt werden schließlich die einzigen Werke, die die großen Vernichtungsszenarios im Stück überleben: die *Lucinde* und die *Athenäums*-Fragmente – wobei die *Lucinde* deutlich stärker hervorgehoben wird: Konzentrieren sich in ihr doch die poetologischen Konzepte der Frühromantiker, ihre Versuche einer neuen, experimentellen Formensprache gegen die Nützlichkeitspoetik und Geschmacksideologie der Aufklärung; eine neue Beziehungs- und Sexualethik gegen ein entweder konservatives oder im bürgerlichen Sinne ‚unsittliches‘ Frauenbild in den Lustspielen Kotzebues und Ifflands; und die philosophisch durch die Philosophie Fichtes grundierte neue Vorstellung von Individualität.

## 2.2 Komödie, Literatursatire, Pasquill – zur Gattungsmischung

Brentanos *Gustav Wasa* ist eine von nicht allzu vielen romantischen Komödien; Uwe Japp ordnet sie, wie Tiecks Komödien, in das Genre der parabatistischen Komödie ein, für die die Illusionsbrechung charakteristisch ist, wie sie schon in der antiken Komödie durch die Parabase gegeben wurde, die Ansprache des Chors an das Publikum in der Mitte des Stückes: *Gustav Wasa* sei ein Musterbeispiel für diesen Typus<sup>91</sup>; hingegen sei *Ponce de Leon* dem Gegenmodell der illudierenden Intrigenkomödie ohne Illusionsbrechung zuzuordnen.<sup>92</sup> Auf antike Muster führt auch Friedrich Schlegel in seinem frühen Aufsatz *Vom Werth der griechischen Komödie* (1794) die Komödie zurück und beklagt gleichzeitig das Fehlen schöner Komödien im antiken Sinn in der Gegenwart; neuere Stücke begnügten sich ernsthafte „dramatische Handlungen aus dem häuslichen Leben mit seinen Reizen zu schmücken“.<sup>93</sup> Die Formulierung erinnert bereits an Kotzebues Familienstücke, deren erste in diesem Zeitraum entstehen. Als Gegenbild entwirft Schlegel ein Idealbild der neueren schönen Komödie, das in mehreren Aspekten bei Brentano aufgenommen wird:

<sup>85</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 107.

<sup>86</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 39.

<sup>87</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 61.

<sup>88</sup> Vgl. z.B. FBA 12, S. 23.

<sup>89</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 58.

<sup>90</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 107.

<sup>91</sup> Vgl. Japp, *Komödie der Romantik*, S. 47.

<sup>92</sup> Vgl. ebd., S. 54.

<sup>93</sup> Friedrich Schlegel: *Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie*, in: *Friedrich Schlegel, 1794-1802: Seine prosaischen Jugendschriften*, Wien 1906, S. 11.

Dadurch daß sie im frohen Genusse ihrer selbst nur aus reiner Willkür und Laune handelt, absichtlich ohne Grund oder wider Gründe, wird die innere Freiheit sichtbar; die äußere in dem Mutwillen, mit dem sie äußere Schranken verletzt, während das Gesetz großmütig seinem Rechte entsagt.<sup>94</sup>

Der ‚Mutwille‘ ist ein zentraler Begriff auch in Brentanos Dramen;<sup>95</sup> die Überschreitung von Schranken der Sittlichkeit und der Konvention wird ebenfalls ein wesentliches Element von Brentanos dramatischem Schaffen werden. Schließlich sieht Schlegel in der Antike bereits das romantische Verfahren der Illusionsbrechung vorgebildet, das er auch den neueren Autoren empfiehlt. Eine solche im antiken Geiste freie und mutwillige Komödie würde für ihn das vollkommenste aller poetischen Kunstwerke sein.<sup>96</sup>

Ludwig Tieck gilt als derjenige, der die romantische Theorie der Komödie mit seinen Märchensatiren, die gleichzeitig Literatursatiren sind, musterhaft umgesetzt hat. Dabei ist die Satire für die Poetik der Frühromantiker eine zentrale Gattung, nämlich eine frühere Form der Universalpoesie und dadurch eine Vorläuferin des romantischen Romans; im *Athenäums*-Fragment Nr. 146 heißt es:

Wie der Roman die ganze moderne Poesie, so tingiert auch die Satire, die durch alle Umgestaltungen, bei den Römern doch immer eine klassische Universalpoesie, eine Gesellschaftspoesie aus und für den Mittelpunkt des gebildeten Weltalls blieb, die ganze römische Poesie, ja die gesamte römische Literatur, und gibt darin gleichsam den Ton an.<sup>97</sup>

Auch Brentano ordnet in seiner *Selbstanzeige*<sup>98</sup> seinen *Gustav Wasa* explizit in diesen Kontext ein: Es handele sich um einen Versuch in der in Deutschland darhenden Satire, und zwar durchaus ihrer kräftigen, strafenden Variante in der Tradition Juvenals, nicht der heiteren Horazischen Form. Sie soll als Gegengift zu den populären empfindsamen Romanen und rührseligen Schauspielen wirken. Nicht nur die Rezensionen, sondern auch die Romantiker selbst sehen Brentano dementsprechend vor allem als – minder begabten und die Sache übertreibenden – Nachahmer Tiecks; Dorothea Schlegel beschreibt in ihrem Brief an Schleiermacher vom 16. Juni 1800 mit einer typisch frühromantischen Formel gar als gesteigerten Tieck:

<sup>94</sup> Zitiert nach Japp: *Komödie der Romantik*, a.a.O., S. 18f.

<sup>95</sup> Vgl. z.B. die Vorrede zu *Ponce de Leon*, S. 353.

<sup>96</sup> Vgl. Schlegel: *Vom ästhetischen Werthe*, a.a.O., S. 12.

<sup>97</sup> KFS 2, S. 188.

<sup>98</sup> Vgl. FBA 12, S. 923.

Er hat eine Farce geschrieben, ‚Gustav Vasa‘, worin er glaubt der Tieck des Tiecks zu seyn; es ist aber herzlich dumm und toll, und klingt doch wie Tieck ungefähr, so daß sich dieser tüchtig darüber erboßt, und darum hat er ihn auch so derb mitgenommen im Journal.<sup>99</sup>

Dorothea Schlegel spielt dabei auf die Literatursatire *Der neue Hercules am Scheidewege* an, die Tieck in der von ihm herausgegebenen und so gut wie allein bestückten Zeitschrift *Poetisches Journal* im zweiten Heft abgedruckt hatte.<sup>100</sup> Nach dem Muster der dem Sophisten Prodikos zugeschriebenen und von Xenophon überlieferten Fabel über den jungen Herakles, der sich zwischen einem tugendhaften und einem wollüstigen Lebenswandel entscheiden muss, beschreibt Tieck in dem Einakter in elf Auftritten wesentliche Figuren des zeitgenössischen Literaturbetriebs, die dem ‚Autor‘ (so der spätere Titel in seiner Werkausgabe) ihren Besuch machen.<sup>101</sup> Tieck selbst skizziert in der späteren Werkfassung die Entstehungsbedingungen:

Dieses Spiel ist aus jener Zeit (um 1800) und deutet sie in jeder Zeile an, als man heftig über Goethe, Poesie und Aufklärung, das Nützliche, die populäre Philosophie kämpfte und herüber und hinüber stritt.<sup>102</sup>

In dieser Literatursatire tritt nun auch Brentano auf; er ist der Typus des unselbständigen Nachahmers und Bewunderers,<sup>103</sup> der den großen Meister verehrt und ihm mit seinen eigenen Gedichten, die er massenhaft produziert, auf die Nerven geht, weil er nichts Eigenes zu sagen hat, aber die „Sittlichkeit verachtet“<sup>104</sup> und „alles bis zur Religion treibt“.<sup>105</sup> Brentano bekam die Satire natürlich zu Gesicht, Friedrich Schlegel machte ihn persönlich darauf aufmerksam und benutzte dabei den boshafte Spitznamen, den die Gruppe Brentano verpasst hatte:

Auch der junge Angebrentano ist dagewesen, um sich als Abgebrentano darzustellen. Er fiel mit einem unendlichen und unleidlichen Zutrauen über uns her, wurde aber dadurch der Veit und bald auch mir so fatal, daß ich ihn anfang mit einer gelinden Dosis Wahrheit zu behandeln, worauf er sich schleunig entfernte.

<sup>99</sup> Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Briefwechsel 1800*, hg. von Andreas Arndt und Wolfgang Virmond, Berlin/New York 1994, S. 95.

<sup>100</sup> Vgl. *Poetisches Journal*, Bd. 2, S. 81-164.

<sup>101</sup> Vgl. dazu Ruth Petzoldt: *Albernheit mit Hintersinn: Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischer Komödie*, Würzburg 2000, Kap. V.

<sup>102</sup> Ludwig Tieck: *Sämmtliche Werke*, Bd. 2, Paris 1844, S. XXVII.

<sup>103</sup> Ludwig Tieck: *Der neue Hercules am Scheidewege*, eine Parodie, in: *Poetisches Journal*, Bd. 1.1, Jena 1800, S. 82-164; zu Brentano, S. 128-138.

<sup>104</sup> Ebd., S. 134.

<sup>105</sup> Ebd., S. 138.

Daß ihm deine Züchtigung richtig zu Händen gekommen, habe ich alle Sorge getragen, weil ich gerne aus der ersten Hand zusehen wollte, wie er es nähme. Er hat es so genommen, daß ich hätte wünschen können, die Medizin wäre noch kräftiger gewesen: über die Sache selbst zwar hat er sich mit der gemeinen Lebensart geäußert, kurz darauf aber war seine Meynung von dir gänzlich geändert, er findet nun vieles an dir auszusetzen und unter anderm auch daß der *Zerbino* langweilig sey.<sup>106</sup>

Das *Poetische Journal* markiert aber bereits das Ende von Tiecks Literatursatiren in dramatischer Form. Es enthält neben dem *Hercules am Scheideweg* noch eine Traumsatire mit dem Titel *Das jüngste Gericht*, in der Tieck auf den Streit um die *Allgemeine Literatur-Zeitung* und deren Herausgeber Schütz eingeht.<sup>107</sup> Voran gegangen waren bereits drei Komödien: *Der gestiefelte Kater* (1797); *Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen* (1798) und *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack, gewissermassen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers. Ein Spiel in sechs Aufzügen* (1799). Während der *Gestiefelte Kater* bereits Kotzebue gelegentlich aufs Korn nimmt, können vor allem die beiden letzteren Stücke als direkte Vorbilder für Brentanos *Gustav Wasa* sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Beziehung gelten. So gibt es in der *Verkehrten Welt* das gleiche, hier noch mehrfach gestaffelte Bauprinzip des ‚Theaters im Theater‘; in beiden Stücken sprechen sowohl Vertreter des Publikums als auch des Theaterbetriebs, ja sogar Gegenstände in mehrfacher Illusionsbrechung. Zentral für Tiecks Komödie ist das im Titel bereits benannte Narrenmotiv im Zusammenhang mit dem klassischen Satire-Topos der verkehrten Welt; beides greift Brentano auch im *Gustav Wasa* auf,<sup>108</sup> ebenso wie die in Sprache umgesetzte Symphonie und die Zwischenaktmusiken bei Tieck.<sup>109</sup> Im *Prinz Zerbino* hingegen steht die satirische Kritik an der Aufklärung im Vordergrund; Schlagworte wie ‚Bildung‘, ‚Geschmack‘, ‚Natürlichkeit‘ oder ‚Humanität‘ sowie deren markante Vertreter (Herder, Becker, Jean Paul, Böttiger) werden sowohl bei Tieck als auch im *Gustav Wasa* aufgegriffen und verspottet, ebenso wie das aufklärerische Literaturkonzept insgesamt, das bei Tieck vor allem in der Figur des ‚Nestor‘ verkörpert wird. Ihnen wird im ‚Garten der Poesie‘ – an den Brentanos Parkszenen im *Gustav Wasa* erinnern; er wird im Stück auch direkt genannt<sup>110</sup> – das romantische Dichtungsideal samt seinen literarischen Ahnherren von Dante über Ariost, Jacob Böhme und Gozzi entgegengestellt.

<sup>106</sup> Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel: *Briefe*, hg. von Edgar Lohner, München 1972, S. 42f.

<sup>107</sup> Vgl. Kap. 2.6.

<sup>108</sup> Vgl. FBA 12, S. 170.

<sup>109</sup> Vgl. FBA 12, S. 69.

<sup>110</sup> Vgl. FBA 12, S. 38.

Durch die Angriffe auf konkrete Personen, die unter nur leicht verschlüsselten Namen sowohl im *Prinz Zerbino* als auch, noch verstärkt, im *Gustav Wasa* auftreten und verspottet werden, geraten beide Literatursatiren gefährlich in die Nähe des persönlich beleidigenden Pasquills. Doch auch die Gegenseite, sowohl die Berliner Spätaufklärer um Friedrich Nicolai als auch die Front der populären Autoren, zu denen sich bald noch Garlieb Merkel gesellte, mit dem Kotzebue dann in Berlin die satirische Zeitschrift *Der Freimüthige* herausgeben wird, schrecken nicht vor persönlichen Angriffen zurück. Dabei verschwimmen die Fronten in dieser ‚ästhetischen Prügeley‘ gelegentlich, und vor allem im Blick auf Brentano ist nicht immer sicher auszumachen, wo er zu situieren ist; sein Mutwillen schont auch die Verbündeten nicht immer, und eines der bevorzugten Objekte seines Spottes sowohl im *Gustav Wasa* als auch im *Godwi* ist die idealistische Philosophie mit ihrem Sprachgebrauch.<sup>111</sup> Dass er jedoch durchaus als einer der Hauptvertreter der Romantikfront wahrgenommen wird, demonstriert ein Brief von Christoph Martin Wieland an Böttiger vom 13. Februar 1801:

auch diese Periode der schändlichsten Anarchie in der Gelehrten-Republik wird vorbei gehen, und das unfehlbarste Mittel ihr Ende zu beschleunigen, wäre, es wie ich zu machen, und zu thun, als ob gar keine *Schlegel, Tiecks, Bernhardis, Clemens Brentano's* und wie die Gesellen alle heißen, in der Welt wären.<sup>112</sup>

### 2.3 „Er hat eine Farce geschrieben, *Gustav Vasa*, worin er glaubt der Tieck des Tiecks zu seyn“ – zur Entstehung

Im Februar und März 1800 finden wir Brentano auf dem Landgut von Christoph Martin Wieland in Oßmannstedt als Gast. Er arbeitet dort auch an seinem *Gustav Wasa*. In einem Brief an seinen Freund Sauerländer vom 27. März 1800 schreibt er:

Ich muß noch an Rein schreiben, bei dem Ostern eine Satire herauskommen wird gegen Kotzebue und seinen Esel aber schweig.<sup>113</sup>

Direkt im Anschluss an diesen Brief verfasst er offenbar den angekündigten, an den Leipziger Verleger Wilhelm Rein gerichteten Brief, mit dem er schon vorher verhandelt hatte:

<sup>111</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 38.

<sup>112</sup> Zit. nach ÄP, S. 394f.

<sup>113</sup> FBA 29, S. 215.

Ich habe heute mit Herrn Mauke gesprochen, und erfahren daß er die Sache nicht unternehmen kann. Ich werde Ihnen daher theilweiße das Manuscript nachsenden, doch muß ich sie nochmals um die Korrektur bitten, die sie mir gefälligst nach Osmannstaedt schikken werden, weil das ganze ohn *dies* hin und ohnverständlich werden würde. Wegen dem Titel schlage ich ihnen folgende Veränderung vor, wenn sie sich entschließen können, *doch unter neuen Akkorden*, für dieses Werkchen, eine Folge anzunehmen, die ich meist fertig liegen habe, und wozu noch einige neue Satirische Dichtungen kommen werden. So geben sie diesem ersten Stük, den allgemeinen Titel *Satiren, und poetische Spiele von Maria*, (dies ist mein zweiter Taufname, und meine zukünftige Signatur). *1 Bändchen, Gustav Wasa*. Und dann den einzelnen Titel den ich schon anzeigte. Uebrigens bitte ich ohngefähr die Seitengröße des Zerbinos zu beobachten, und wünsche sehr bald ihre ganze völlige Meinung über meinen Vorschlag zu hören. Ich werde dadurch meinen schon an einen andern Buchhändler gemachten Vorschlag zu einem ähnlichen Journal aufgeben, und es könnte, wenn wir wie hoffentlich einig werden ein zweites Bändchen folgen, das ohnstreitig gehaltvoller, das heist allgemein berührender sein könnte. Ich glaube das dieser Band an 16 Bogen machen könnte.<sup>114</sup>

Ob und mit welchem Verleger Brentano noch über die Veröffentlichung verhandelt hatte, ist unklar. Auffällig ist jedoch, dass er sich zum einen der Problematik dieser sehr stark auf einzelne, wiedererkennbare Personen bezogenen Satire, die sich gefährlich einem Pasquill annähert, bewusst ist und deshalb auf eine – wenn auch nicht ganz undurchschaubare – Anonymisierung Wert legt. Unter dem Pseudonym ‚Maria‘ – das nicht sein zweiter Taufname ist<sup>115</sup> – hatte er bereits mehrere Beiträge in der Anfang Januar erschienenen Zeitschrift *Memnon* seines Freundes August Klingemann drucken lassen; unter diesem Pseudonym wird auch sein Roman *Godwi* erscheinen. Zudem plant er zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch eine Fortsetzung, ein zweiter Band kommt jedoch nicht zustande.<sup>116</sup> Außerdem will er schon durch ein ähnliches äußeres Erscheinungsbild seinen Text an die Märchensatiren Tiecks, vor allem dessen *Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack*, anschließen. Dieser war im Verlag Frommann in Jena im Kleinoktavformat erschienen. 16 Bögen in Kleinoktav entsprechen 128 Druckseiten; mit 186 Seiten ist der Text im Druck dann doch etwas länger geworden.

<sup>114</sup> FBA 29, S. 215f.

<sup>115</sup> Vgl. FBA 38,1, S. 269.

<sup>116</sup> Möglich ist, dass eine spätere Dramenskizze, die nur das Figurenverzeichnis aus Tiecks *Die verkehrte Welt* enthält, eine Vorarbeit für eine weitere geplante Satire war (vgl. FBA 13,2, S. 527 und Erl., FBA 15,3, S. 480f.)

Wahrscheinlich im April ist Brentano nach einem schweren Zerwürfnis mit Wieland nach Jena zurückgekehrt. Im Juni ist der *Wasa* offenbar soweit gediehen, dass er ihn im Schlegel-Kreis vorlesen kann; Dorothea Schlegel berichtet im oben schon zitierten Brief an Schleiermacher vom 16. Juni 1800 von der Lektüre.<sup>117</sup> Wann der Text genau erscheint, kann durch den Briefwechsel von August Wilhelm und Friedrich Schlegel relativ genau eingegrenzt werden. August Wilhelm Schlegel verlässt Jena am 21. Juli, offensichtlich ohne den Text zu kennen. In einem undatierten Brief seines Bruders Friedrich, der jedoch vor einem weiteren Brief an August Wilhelm am 26. Juli geschrieben sein muss, heißt es:

Klingemann und Brentano haben unterdessen auch den Memnon und Wasa an mich eingesandt. Da man aber nicht darüber lachen kann, wenn man nicht schon sehr aufgelegt dazu ist, schicke ich sie nicht.<sup>118</sup>

Zudem notiert schließlich Goethe in einem Brief an Friedrich Schiller vom 29. Juli 1800 unter dem Stichwort „Kurze Übersicht der Gaben, welche mir in dieser Stapelstadt des Wissens und der Wissenschaft, zur Unterhaltung sowohl, als zur geistigen und leiblichen Nahrung mitgeheilt worden: [...] *Der Zufall* Gustav Wasa von Brentano“.<sup>119</sup> Eine weitere Reaktion Goethes ist leider nicht überliefert. Brentano hatte derweil Jena, wahrscheinlich auch enttäuscht über die wenig enthusiastischen Äußerungen seiner Freunde unter den Frühromantikern, im August verlassen und war nach Altenburg gefahren; Caroline Herder berichtet am 10. September 1800 in einem Brief:

Ihr Bruder (Sophie Brentanos), der Verfasser der Satyren *Maria*, ist auch hysterisch im Kopf. Er hat die Späße und Brosamen, die von der großen Herren Tische fielen, mit seinen eigenen so kunstreich *à la Tieck* aufgetischt. Wenn Sie ihn sehen sollten, diesen hohl- und tiefäugigten insolenten Menschen, so würden Sie ihm bald das Irrenhaus prophezeien!

Da Tieck, sein Abgott, ihn in seinem neuesten poetischen Journal lächerlich gemacht, und seine ihm nachgeahmte Manier satyrisiert haben soll, so soll Brentano voll Wuth Jena verlassen und sich geflüchtet haben.<sup>120</sup>

<sup>117</sup> Vgl. Schleiermacher: *Briefwechsel*, a.a.O., S. 95.

<sup>118</sup> Zitiert nach Schultz: *Schöpfungsgeschichte*, a.a.O., S. 296.

<sup>119</sup> WA IV,15, S. 92.

<sup>120</sup> *K.L. von Knebels literarischer Nachlass und Briefwechsel*, hg. von K.A. Varnhagen von Ense und Th. Mundt, Bd. 1, Leipzig 1840, S. 336.

Brentano scheint sich aber immerhin große Mühe gegeben zu haben, um seine Satire öffentlich bekannt zu machen. Zwischen 1800 und 1801 veröffentlichten mehrere Zeitschriften in ihren jeweiligen Intelligenz- und Anzeigenblättern eine identische, von Brentano verfasste *Selbstanzeige*, unterzeichnet mit „Der Verfasser“.<sup>121</sup> In ihr verweist Brentano zunächst auf den Mangel von guten Satiren in Deutschland und erwähnt auch Tieck in diesem Zusammenhang. Zudem macht er klar, dass sich die Satire allgemein gegen die populären sentimentalen Romane und Schauspiele der Zeit richtet, besonders jedoch gegen Kotzebue und seinen *Gustav Wasa*.

Die einzige Rezension, die zu dem Werk erscheint, zeigt sich jedoch nicht besonders beeindruckt von den satirischen Fähigkeiten des Autors, dessen Identität der *Allgemeine Literarische Anzeiger*, eine von dem Jurastudenten und Verlagsbuchhändler Johann Christian Friedrich Roch in Leipzig gegründete Zeitschrift, in ihrer Ausgabe vom 6. Oktober 1800 gelüftet hatte; dort hieß es:

Ein Anhänger der *Tiek-Schlegel'schen* Partei, *Clemens Brentano*, in *Frankfurt am Main*, Enkel der *Sophie La Roche* und Sohn eines verstorbenen Frankfurter Banquier, hat in einer Schrift, unter dem Titel: *Satiren und poetische Spiele von Maria. Erstes Bändchen. Gustav Wasa. Leipzig, Rein 1800. 8. (186 S. 16 Gr.)* seine Geißel über Alles geschwungen, was seinen Freunden nicht huldigt, besonders über den Verfasser des Hyperboreischen Esels. Schade, daß ein so großer Aufwand von poetischem Talent und von Witz (der nur durch die unzähligen Wortspiele, welche dieser ganzen Partei eigen sind, ermüdet) an einem Gegenstande verschwendet ist, der nur für den Augenblick Interesse hat, und daß die Lobpreisungen, welche sich die Anhänger einander machen, gar zu ungeheuer sind, um nicht gerechten Unwillen zu erregen.<sup>122</sup>

Die Rezension erscheint 1801 in der *Neuen Allgemeinen Deutschen Bibliothek*, die von Friedrich Nicolai herausgegeben wurde, also einem der bekanntesten und schärfsten Kritiker der frühromantischen Bewegung; es war kaum zu erwarten, dass sie positiv ausfallen würde. Sie behandelt im ersten Teil Brentanos *Gustav Wasa*, im zweiten August Wilhelm Schlegels ebenfalls satirische *Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theater-Präsidenten Kotzebue*. Zu Brentanos Satire schreibt der mit „Wa.“ zeichnende Rezensent:

Nr. 1. Dieses vermeintlich satyrische, höchst langweilige und witzlose Geschreibsel, welches, wie wir aus dem allgemein literarischen Anzeiger ersehen, einen gewissen Hrn. *Clemens Brentano* in Frankfurt am Mayn, sein, hoffentlich höchst ephemeres, Daseyn zu verdanken hat, enthält eine Menge gereimter und

<sup>121</sup> Vgl. FBA 12, S. 923.

<sup>122</sup> *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger*, Nr. 157, S. 1552.

reimloser; aber sämtlich *äußerst ungereimter* Ausfälle gegen mehrere deutsche Schriftsteller im Fache der schönen Literatur, vorzüglich gegen Kotzebue, Iffland, J.P. Richter, Schiller, u.s.w. Ueberall sieht man, daß der Verfasser ein getreuer Anhänger gewisser, durch das Schauspiel: der *Hyperboräische Esel*, tief gekränkten Gebrüder, und ein sklavischer Nachbeter ihrer plumpen Ausfälle ist, gegen Alles, was nicht ihrem angeblich hohen Genius demüthig huldigen will. – Mit Gähnen sehen wir auf dem Titel die ominösen Worte: *Erstes Bändchen*. Ist es möglich, so gehe der Kelch des zweyten vor der Lesewelt vorüber! – <sup>123</sup>

Die Rezension weist auf eine Vielzahl von Gegenständen in Brentanos Universalsatire hin, die im Folgenden ausführlicher skizziert werden sollen. Dazu gehören, zum ersten, August Kotzebue und einiger seiner Dramen; als positives Gegenbild dazu die *frühromantischen* Programmwerke *Lucinde* und das *Athenäum*; des Weiteren mehrere kleinere Skandale, nämlich das Zerwürfnis der Romantiker mit der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* sowie der bekannte ‚Atheismus-Streit‘ um den Abgang Johann Gottlieb Fichtes von der Universität Jena.

Brentano hat sich selbst kurze Zeit nach dessen Erscheinen von seinem allzu übermütigen dramatischen Erstling distanziert. Seine Schwester Bettine hatte das Buch im Frühjahr 1802 zufällig gefunden und gelesen und schreibt an ihn:

Ach verzeih mir's, ich habe ein Buch von Dir gelesen. – Bei der Großmama lag es – und ich hörte, daß sie darüber sprach – sie wollte aber gar nicht, daß ich es wissen sollte sie legte es auch sorgfältig unter andre Bücher. [...] aber ich hab's doch gelesen. Du hattest mir nie davon gesagt, und ist's denn wahr, daß es von Dir ist? – und so vieles, was mich ganz verwirrt! – Große und kleine, thörichte und vernünftige Begebenheiten scheinen mir darin verflochten, und dann scheint es mir so sonderbar geschwärmt, und Höhen und Tiefen, die meinem Geist wie ein Räthsel daliegen. Maria's Satyre heißt dies Buch – ist das vielleicht wie die Schuld und die Unschuld eine verkehrte Rolle spielen in der Welt, oder ist es scharfes und schonungsloses Beobachten und Behandeln der Verhältnisse und Menschen? – <sup>124</sup>

Brentano jedoch lehnt jedes Lob ab:

Was Du noch über mein Buch sagst ist ihm zu viel Ehre angetan, wenn ich Dir nichts davon gesagt habe, wenn ich Dir es nicht in Händen gab so ist's, weil ich fühle, daß was Besseres in Dir ist als alle meine Bücher und Gedanken dir geben können. <sup>125</sup>

<sup>123</sup> *Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek* 63,1 (1801), S. 138.

<sup>124</sup> FBA 30, S. 132.

<sup>125</sup> FBA 30, S. 178.

#### 2.4 Unpoesie und Unsittlichkeit – Kotzebue als Reizfigur für die Frühromantiker

August von Kotzebue (1761-1819) war ein gebürtiger Weimarer; sein Vater war bei der Herzogin Anna Amalia als Legationsrat angestellt, und er wuchs im Gelben Schloss in Weimar auf. 1776 stand er bereits in einer Nebenrolle in Goethes Drama *Die Geschwister* auf der Bühne. Seine guten Beziehungen zu Johann Eustach von Görtz, Obersthofmeister am Weimarer Hof sowie preußischer Botschafter am russischen Hof, verschafften ihm 1783 eine Anstellung beim Generalgouverneur in St. Petersburg. Kotzebue machte dort schnell Karriere, heiratete die Tochter eines russischen Generalleutnants und wurde 1785 zum Präsidenten des Magistrats des Gouvernements Estland berufen; er wurde bei dieser Gelegenheit auch in den erblichen russischen Adelsstand erhoben. Nach einigen Versuchen in der Erzählliteratur wurde er nach seinen ersten Dramen, *Menschenhass und Reue* (1790) und *Die Indianer in England* (1790), schnell als Theaterautor populär; er schrieb von nun an in schneller Folge insgesamt mehr als 220 Lustspiele und Dramen, oft mehrere in einem Jahr. Kotzebues Theaterstücke dominierten neben denen von August Wilhelm Iffland die deutschen Bühnen, auch in Weimar, vollständig; sein Anteil an den Aufführungen auf deutschsprachigen Bühnen lag zwischen 1795 und 1825 bei etwa 25 %; seine Stücke wurden jedoch häufig übersetzt, und sie hatten beispielsweise in England außerordentlichen Erfolg. Doris Maurer analysiert die Ursachen seines langjährigen Erfolgs:

Er hat seine Zuschauer nie gelangweilt, ob es sich nun um adliges oder bürgerliches Publikum handelte; er hat ihnen etwas vorgezaubert und auf ihre Wunschvorstellungen Rücksicht genommen, kurz: seine Theaterstücke boten die Kompensation, die die Zuschauer benötigten. Er paßte sich dem Zeitgeschmack bedingungslos an; als Jambentragödien und Ritterschauspiele en vogue waren, servierte er auch diese. Kotzebuesche Dramen bieten ein Konglomerat aus allen philosophischen, populär-wissenschaftlichen und politischen Vorstellungen, die zu Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts beim Publikum mit Beifall rechneten konnten [...]. Wie er die zu seiner Zeit modernen oder noch gängigen Ideen des Rousseausimus, der Empfindsamkeit, der rührseligen Humanität, des Exotismus und z.T. noch der Aufklärung aufgriff, so hat Kotzebue auch bürgerliches, revolutionäres, aristokratisches, monarchistisches Gedankengut benutzt, ohne in irgendeiner Weise Stellung zu beziehen und sich auf eine bestimmte politische Richtung festzulegen.<sup>126</sup>

<sup>126</sup> Doris Maurer: *August von Kotzebue. Ursachen seines Erfolges, Konstante Elemente der unterhaltenden Dramatik*, Bonn 1979, S. 225f.

Kotzebue war nach einem Aufenthalt in Wien im März 1799 in seine Heimatstadt Weimar zurückgekehrt; er hatte dort ein Gartenhaus erworben, in dem er die Sommermonate verbrachte. Im Mai 1799 besuchte ihn auch Brentano, er schreibt kurz danach in einem Brief an seine Schwester Sophie:

Kotzebue ist hier ich habe ihn besucht, und mich eine halbe Stunde mit ihm unterhalten. daß wir von dir und dasselbe von dir, nichts als gutes von dir sprachen kannst du denken, seine Frau wird hier niederkommen.<sup>127</sup>

Kotzebue versuchte nun, sich an Goethe und Schiller anzuschließen, indem er Goethe sein noch unveröffentlichtes Stück *Octavia* zur Beurteilung übersandte, aber die beiden Klassiker blieben reserviert ihm gegenüber. Hingegen war er für die Frühromantiker die verkörperte Unpoesie, ja sogar Unsittlichkeit, und das beste Exempel für den verdorbenen Geschmack des Publikums; August Wilhelm von Schlegel schrieb in einer Rezension in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* über seine Stücke:

Jedes neue Produkt dieses Schriftstellers (sie folgen so schnell aufeinander, daß es zuweilen nicht leicht ist, mit Gewißheit das neueste zu nennen), muß den Beurteiler überzeugen, daß es vergeblich seyn würde, bey seiner beständigen Ver-sündigung an ächter Sittlichkeit und Schönheit zergliedernd zu verweilen. Im Schlechten und Guten, und in seiner eilfertigen Fruchtbarkeit bleibt er sich unge-fähr immer gleich, und wenn auch einmal eins seiner Werke das andere übertrifft, so macht er doch im Ganzen keine Fortschritte zur Vollkommenheit. Allein fürs erste wird er wohl der Liebling unserer gewöhnlichen Schauspieler und des gro-ßen Haufens ihrer Zuschauer bleiben, weil sich weder die Darstellungsgabe der ersten, noch die Empfänglichkeit der andern zu Kunstwerken in einem höhern Geschmack erheben kann.<sup>128</sup>

Auch im *Athenäum* wurde Kotzebue reichlich mit Spott bedacht. In Nr. 59 heißt es:

Die schlechten Schriftsteller klagen viel über Tyrannei der Rezensenten; ich glaube diese hätten eher die Klage zu führen. Sie sollen schön, geistvoll, vortreff-lich finden, was nichts von dem allen ist; und es stößt sich nur an dem kleinen Umstände der Macht, so gingen die Rezensierten eben so mit ihnen um wie Dio-nysius mit den Tadeln seiner Verse. Ein Kotzebue hat dies ja laut bekannt.<sup>129</sup>

Und in Nr. 405 schrieb August Wilhelm Schlegel:

<sup>127</sup> FBA 29, S. 171f.

<sup>128</sup> ALZ, Nr. 351 vom 8.11.1796, IV, Sp. 346f.

<sup>129</sup> KFSA 2, S. 174.

Die Mildtätigkeit ist die schmähhliche Tugend die es in Romanen und Schauspielen immer ausbüßen muß, wenn gemeine Natur zum edlen Charakter erhoben, oder gar wie in Kotzebues Stücken anderweitige Schlechtigkeit wieder gut gemacht werden soll.<sup>130</sup>

Für Brentano bleibt Kotzebue lebenslang eine Reizfigur; so figuriert er in seinem späteren Dramenfragment *Juanna* als Witzfigur „Kuzbuzius“.<sup>131</sup> Auch in der parallel zu Brentanos *Gustav Wasa* entstandenen Philister-Abhandlung bleibt Kotzebue nicht verschont:

so leidet *Kotzebue* an fliegenden Hitzblattern, die ihm stets auf einer cronischen Gänsehaut des Edelmuths kommen und schwinden, und wenn es in seinen Stücken manchmal nach Violen riecht, so kann man versichert seyn, daß er Terpentinen gefressen.<sup>132</sup>

#### 2.4.1 Kotzebues *Hyperboreischer Esel* – ein „drastisches Drama“

Aber auch Kotzebue blieb den Romantikern nichts schuldig. Mit seinem Lustspiel *Der Hyperboreische Esel oder die heutige Bildung. Ein drastisches Drama, und philosophisches Lustspiel für Jünglinge*, das im Verlag von Paul Gotthelf Kummer 1799 in Leipzig erscheint, wendet er sich direkt gegen die *Lucinde* von Friedrich Schlegel und die im *Athenäum* erschienenen Fragmente. Der Titel lehnt sich an das 197. *Athenäums*-Fragment von August Wilhelm Schlegel an, in dem es heißt:

Schwerlich hat irgend eine andre Literatur so viele Ausgeburten der Originalitätssucht aufzuweisen als unsre. Es zeigt sich auch hierin daß wir Hyperboreer sind. Bei den Hyperboreern wurden nämlich dem Apollo Esel geopfert, an deren wunderlichen Sprüngen er sich ergötzte.<sup>133</sup>

Den Titel zierte eine Vignette, auf der Apollo vor einem tanzenden Esel musiziert.<sup>134</sup> Der Druckfassung ist eine Zueignungsschrift „an die Herren Verfasser und Herausgeber des Athenäum“ vorangestellt, die das gleiche Verfahren wie im Stück selbst verwendet: Kotzebue zitiert ausgewählte Stellen aus der *Lucinde*

<sup>130</sup> KFSa 2, S. 242.

<sup>131</sup> FBA 13,2, S. 85.

<sup>132</sup> FBA 21, S. 148.

<sup>133</sup> KFSa, 2, S. 196.

<sup>134</sup> Das Drama wird im Folgenden der leichten Verfügbarkeit wegen zitiert aus dem Nachdruck des Originals in ÄP; hier: S. 45; vgl. auch die Kommentare und Erläuterungen zum Stück, 317-322. Vgl. zum Inhalt und zur Rezeption weiter den Artikel von Alexander Kosenina in: *Kotzebues Dramen*, Hannover 2011, S. 114-116.

und dem *Athenäum*, die durch Kursivdruck hervorgehoben sind und in Fußnoten nachgewiesen werden. So heißt es zu Beginn in Erläuterung des Untertitels:

Ihnen, meine günstigen Herren, widme ich diesen Versuch, Ihre Lehren auch in das *große Publicum* zu verbreiten, und sie folglich *gemeinnütziger* zu machen. Die dramatische Form habe ich gewählt *aus reiner Freude am sprechen und sprechen lassen*. Ich bilde mir ein, ein gutes Drama gemacht zu haben, denn es ist *drastisch*, und Sie selbst sagen: *Gute Dramen müssen drastisch seyn*.<sup>135</sup>

Das Verfahren wird zudem in einer Anmerkung unterhalb des Personenverzeichnisses für den Leser erläutert:

Die Rolle des *Karl* ist einzig und allein, und zwar *wörtlich*, aus den bekannten und berühmten Schriften der Herren Gebrüder Schlegel gezogen. Alle die goldenen Sprüchlein dieser Weisen sind sorgfältig unterstrichen worden, theils, damit man nicht glauben möge, ich wolle mich mit fremden Feder schmücken, theils weil – wie gleichfalls Einer ihrer goldenen Sprüche behauptet – *in der wahren Prosa Alles unterstrichen seyn muß*. Siehe Fragmente p. 122.<sup>136</sup>

Die Handlung des kurzen Einakters ist einfach: Karl, der Sohn der Frau von Berg, ist von seinem Studium in Jena zurückgekehrt, bei dem er „bey *Fichte* die *Wissenschaftslehre*, bey *Schlegel* die *Ästhetik*, bey *Schiller* die *Historie* gehört“ hat;<sup>137</sup> er spricht nun, wie in der Anmerkung erläutert, allein in Zitaten aus den genannten Texten von Schlegel. Auf dem Landgut des Baron Kreutz wird er von seiner Familie erwartet: seiner Mutter, einer „armen Wittwe“,<sup>138</sup> seinem Bruder Hans, der als Jäger tätig ist, keinerlei akademische Ausbildung genossen hat und sich selbst als „simpler Mensch“<sup>139</sup> bezeichnet, sowie seiner Verlobten Malchen, der Tochter des ebenfalls anwesenden Barons von Kreutz und seine Cousine. Auch Hans ist verliebt in Malchen, wagt aber nicht, mit seinem gelehrten Bruder zu konkurrieren. Als Karl eintrifft, spricht er zunächst mit seiner Mutter und verstört sie mit seinen freien Reden über die Religion. Als nächstes trifft er den Baron, der mit ihm über seine Zukunft sprechen möchte, aber ebenfalls durch Karls hochfahrende Äußerungen über die Genies und seine Ablehnung der bürgerlichen Existenz abgeschreckt wird und ihn für verrückt erklärt. Danach kommt es zu einem Dialog zwischen Karl und Malchen, die sich seiner frechen Reden über und aus der *Lucinde* wegen von ihm abwendet. Zwischenzeitlich hat

<sup>135</sup> ÄP, S. 7. Alle kursivierten Passagen sind Original-Zitate aus Schlegel-Texten.

<sup>136</sup> ÄP, S. 14.

<sup>137</sup> ÄP, S. 17.

<sup>138</sup> ÄP, S. 14.

<sup>139</sup> ÄP, S. 19.

Hans dem Fürsten das Leben gerettet, indem er ihn vor einer wilden Sau beschützte. Der Fürst kommt, um seinen Dank abzustatten und wird Karl vorgestellt, der ihn nach einem Gespräch über Moral und Politik als „den größten moralischen Vagabunden“,<sup>140</sup> der ihm je vorgekommen sei, bezeichnet und ihn ins Tollhaus befördern lässt. Die Schlusszene resümiert dann unter Beziehung auf den Titel des Stücks: „Das ist also unsere heutige Bildung? Impertinente Anmaßung, hochtrabender Unsinn, und gänzliche Nutzlosigkeit“,<sup>141</sup> der Fürst ernennt Hans zum Oberhofmeister, und in seiner neuen Position kann er nun um Malchen freien und damit den klassischen Lustspiel-Schluss mit einer Heirat vollständig machen. Die letzten Worte hat jedoch der Fürst: „Was könnte einem Fürsten willkommner seyn, als das häusliche Glück seiner Unterthanen!“<sup>142</sup> – und mit diesem Satz wird dann Brentanos *Gustav Wasa* beginnen.

Das Stück wurde direkt nach seiner Veröffentlichung<sup>143</sup> in Leipzig während der Michaelismesse aufgeführt. Friedrich Schlegel war persönlich anwesend; der durchreisende Henrich Steffens berichtet:

Dieses Drama ward in Leipzig, und wenn ich nicht irre, auch in Berlin aufgeführt. Friedrich Schlegel, der eben durch Leipzig reiste, war selbst gegenwärtig. Seine bedeutende Persönlichkeit und die Ruhe, mit welcher er da saß, imponirten den Zuschauern, und man kann sagen, er vernichtete die Absicht seiner Gegner durch seine bloße Gegenwart.<sup>144</sup>

Bei der Aufführung soll es tumultartige Szenen gegeben haben; Caroline Schlegel kolportiert in einem Brief an ihre Tochter Auguste Böhmer am 21. Oktober 1799:

Kotzebue hat ein Stück gegen die Schlegel gemacht und während der Messe aufführen lassen. Eine Rolle drin ist aus den Fragmenten im Athenäum ausgeschrieben, und soll so den Friedrich vorstellen, der zuletzt ins Tollhaus geschickt wird. Übrigens ist platterdings kein Witz darin außer den Schlegels ihr eigener. Es hat großen Lärm im Parterre gegeben pro und contra – das pro hat natürlich bei den Leipzigern die Oberhand behalten, hinterher hat (der Bürgermeister Karl Wilhelm) Müller aber die weitere Aufführung verbieten lassen. Das Stück heißt der

<sup>140</sup> ÄP, S. 40.

<sup>141</sup> ÄP, S. 42.

<sup>142</sup> ÄP, S. 43.

<sup>143</sup> Die Vorrede ist mit September 1799 unterzeichnet (ÄP, S. 11).

<sup>144</sup> Henrich Steffens: *Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben*, Bd. 4, Breslau 1841, 4, S. 264.

hyperboreische Esel oder die Bildung unsrer Zeit. Du kannst leicht denken, wie sich Schlegel tout de bon daran ergötzt hat. Es ist Dir ein Tausendspäß.<sup>145</sup>

Tatsächlich hat jedoch wohl Friedrich Schlegel selbst bewirkt, dass in Leipzig keine weitere Aufführung stattfand.<sup>146</sup> Das Stück wird auch in Berliner Kreisen herumgereicht.<sup>147</sup> Auch in Weimar redet man über den Skandal. Carl August Böttiger berichtet an Garlieb Merkel in Berlin am 18. November 1799:

Kotzebue ist hier (in Weimar) allgemein geschätzt, speißt oft am Hofe und der Herzog hat ihn öffentlich wegen seines Esel belobt, der nun auch in Breslau mit schallendem Beifall aufgeführt worden ist. Man sollte in Iffland dringen, daß er auch in Berlin gegeben werde. Man will ihn sogar in Dresden aufführen.<sup>148</sup>

Weitere Aufführungen sind aber nicht bekannt.<sup>149</sup>

Das Verfahren Kotzebues, durch direkte Zitate deren Urheber lächerlich zu machen, ist in der Zeit schon mehrmals praktiziert worden. Das unmittelbare Vorbild sind Friedrich Nicolais anonym erschienene *Vertraute Briefe von Adelheid B\*\* an ihre Freundin Julie\*\** (1799);<sup>150</sup> dort spricht die satirische Figur des Doktor Pandolfo ebenfalls nur in Zitaten aus dem *Athenäum*. Friedrich Schlegel selbst hatte jedoch bereits das gleiche Verfahren praktiziert in seiner *Ankündigung und Probe einer Ausgabe der römischen und griechischen Klassiker in Fragmenten, enthaltend die Fragmente von Ciceros erster Catilinarischer Rede, mit philologischen Epigrammen und Idyllen begleitet. Nebst einer Vorrede, bestehend in Fragmenten – von Friedrich Schlegel* (Rom 1798). Schließlich veröffentlichte auch August Wilhelm Schlegel eine satirische Schrift gegen Kotzebue: *Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theater-Präsidenten von Kotzebue bey seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland. Mit Musik gedruckt zu*

<sup>145</sup> ÄP, S. 326; vgl. auch den Brief von A.W. Schlegel an Goethe, 22. Oktober 1799, ebd., S. 327.

<sup>146</sup> Vgl. ÄP, S. 318.

<sup>147</sup> Vgl. die Briefe von Johann Daniel Sander vom 29. Oktober und vom 12. November 1799 in einem Brief an Carl August Böttiger in Weimar; man erwägt auch eine Aufführung (ÄP, S. 327f.).

<sup>148</sup> ÄP, S. 328.

<sup>149</sup> Vgl. ausführlich zu den Briefen und Auseinandersetzungen ÄP, S. 325-328; Joseph Kotzur: *Die Auseinandersetzung zwischen Kotzebue und der Frühromantik um die Jahrhundertwende*, Breslau 1932, Kap. IIa.

<sup>150</sup> Vgl. dazu Barbara Becker-Cantarino: *Nicolais, Vertraute Briefe von Adelheid B\*\* an ihre Freundin Julie S\*\**, *Fichte und Schlegel*, in: *Friedrich Nicolai im Kontext der kritischen Kultur der Aufklärung*, hg. von Stefanie Stockhorst, Göttingen 2013, S. 95-110.

*Anfänge des neuen Jahrhunderts* (1800), wo wiederum wörtliche Stellen aus Kotzebues Dramen eingearbeitet sind.<sup>151</sup>

Es ist jedoch nicht nur Christoph Martin Wieland, der in einem Brief an Göschen vom 31. Oktober 1799 dieses spezielle satirische Mittel kritisiert:

Ist es wahr, lieber Göschen, daß Kotzebue's *Hyperboreischer Esel* so große Sensation in Leipzig gemacht hat, wie man sagt? Das Possenspielchen hat gleichwohl einen Hauptfehler; und der ist, daß man in *dieser* Manier, und durch Herausheben auffallender Sätze aus ihrem Zusammenhang, jeden andern Schriftsteller eben so gut lächerlich machen könnte. Die Herren *Schlegel* haben eine tüchtige Aristophanische Lauge verdient; aber Hr. v. *Kotzebue* nimmt sich zu wenig Zeit zur Arbeit, und sein *Salz*, unter uns gesagt, ist ein wenig dumm.<sup>152</sup>

Auch der erste Rezensent des Stücks, Ludwig Ferdinand Huber, bemängelt in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* vom 28. Dezember 1799:

Indem er sich aber begnügte, diese Stellen in Contrast mit *gemeinem Leben* zu setzen, bleibt er weit unter den Forderungen, die man an die literarische Satyre zu machen hat.<sup>153</sup>

Als Antwort erschien im *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung* eine von den fiktiven Verfassern Andreas Kanzelmann, Pfarrer, und Lorenz Wachtel, Schulmeister, unterzeichnete Verteidigung Kotzebues, die dieser wohl selbst angefertigt hat. Direkt darunter abgedruckt ist eine satirische Antwort von Ferdinand Huber, gerichtet an Kanzelmann und Wachtel.<sup>154</sup> Eine positive Rezension eines anonymen Verfassers veröffentlichte die *Erlanger Litteratur-Zeitung*.<sup>155</sup>

Ein Nachspiel der Ereignisse um den *Hyperboreischen Esel* im Herbst 1799 ist die Diskussion um Kotzebues Lustspiel *Die Kleinstädter*. Wie Kotzebues Berliner Bundesgenosse Garlieb Merkel in seinen *Briefen an ein Frauenzimmer über die neuesten Produkte der schönen Literatur in Teutschland* in einer Fußnote mitgeteilt hatte, hatte Kotzebue eine Fortsetzung des *Hyperboreischen Esel* unter dem Titel: „*das Tollhaus*, schon völlig entworfen“.<sup>156</sup> Ein derartiges Manuskript ist nicht überliefert. Die Zeitgenossen vermuteten jedoch bereits,

<sup>151</sup> Ebenfalls abgedruckt und kommentiert in ÄP, S. 47-80 u. 333-367.

<sup>152</sup> ÄP, S. 327.

<sup>153</sup> ÄP, S. 319; vgl. dort den vollständigen Text, S. 319f.

<sup>154</sup> Beide vollständig abgedruckt in ÄP, S. 320-325.

<sup>155</sup> November 1799, Sp. 1844f.; vgl. ÄP, S. 325f.

<sup>156</sup> Vgl. *Briefe an ein Frauenzimmer über die neuesten Produkte der schönen Literatur in Teutschland*, Berlin, 8. Brief, S. 120, vom 21. Oktober 1800; ÄP, S. 318.

dass Teile daraus in das Lustspiel *Die Kleinstädter* eingegangen sind; so schrieb Caroline Schlegel am 18. März 1802 an August Wilhelm Schlegel:

Kotzebue hat ein Stück gegeben: die Kleinstädter, aller Wahrscheinlichkeit nach dasjenige, welches als Tollhaus angekündigt wurde. Goethe hat alle *Persönlichkeiten* darin gestrichen.<sup>157</sup>

Die geplante Aufführung der *Kleinstädter* in Weimar führte jedoch zu einem Skandal, da Goethe eigenmächtig Passagen, in denen er direkte Anspielungen auf Weimarer Verhältnisse sah, gestrichen hatte.<sup>158</sup> In dem Stück hieß es beispielsweise, wiederum unter Bezug auf das *Athenäum*:

FRAU STAAR. Da war ja auch vor zehn Jahren der Lorenz Schmeckebein, der an unsern eigenen Galgen gehangen wurde.

HERR STAAR. Recht Frau Mutter. Im Vertrauen, ich bin jetzt dabei, sein Leben zu dramatisieren. Sperling macht die Romanzen dazu. Er ist kein übler Dichter. Besonders weiß er mit den Sonetten umzuspringen; da müssen die Reime herbei, und sollt' er ihnen alle Haare ausraufen.

FRAU STAAR. Hörst du, Binchen? hörst du?

HERR STAAR. Es ist ein ganzes Kerlchen, der Sperling, hat die neuere Ästhetik studiert, könnte Kollegia darüber lesen.

FRAU STAAR. Hörst du Kind? hörst du?

HERR STAAR. Sentenzen sprudelt er von sich, und Fragmente würgt er heraus; den will ich sehen, der sie toller macht als er.<sup>159</sup>

#### 2.4.2 Kotzebues Geschichtsdrama *Gustav Wasa* als Vorlage für Brentanos *Gustav Wasa*

Brentano beginnt seinen *Gustav Wasa* mit einem direkten Anschluss an die letzten Worte des Fürsten bei Kotzebue im *Hyperboreischen Esel*; er zeigt dann die Familie, ergänzt um einige weitere Gestalten, wie sie sich auf den Weg zu

<sup>157</sup> ÄP, S. 318.

<sup>158</sup> Vgl. die Dokumentation in ÄP, S. 499-506.

<sup>159</sup> 1. Akt, 5. Auftritt (August von Kotzebue: *Die deutschen Kleinstädter. Lustspiel in vier Akten*, Stuttgart 1868, S. 5).

einer Theateraufführung macht. Darüber hinaus finden sich außer einigen Wortspielen jedoch keine direkten Anknüpfungspunkte an Kotzebues *Hyperboreischen Esel*. Eine weit größere Rolle spielt vielmehr Kotzebues historisches Drama *Gustav Wasa*.

Das fünftaktige Schauspiel *Gustav Wasa* war das erste Drama Kotzebues, das einen historischen Stoff behandelte: „das Schicksal des schwedischen Königs und Nationalhelden Gustav I. Wasa: Sr. Königl. Majestät Gustav Adolph König von Schweden, dem Erben des Thrones und der Tugenden Gustav Wasa's widmet ehrfurchtsvoll dieß historisch-dramatische Gemählde des Schwedischen Helden der Verfasser“. Offensichtlich inspiriert vom Erfolg der Schiller'schen Geschichtstragödien, besonders der 1799 beendeten *Wallenstein*-Trilogie, hatte auch Kotzebue sich dem neuen Erfolgsgenre zugewandt; auch er verfasste sein Drama in Jamben und tritt damit in eine Idealkonkurrenz zu Schiller. Der Inhalt des außerordentlich figurenreichen Dramas ist folgender:

Kotzebue gliedert sein fünftaktiges Schauspiel in eine Kette von Bildern, die unterschiedliche Stationen von Wasas Kampf illustrieren: Eingangs streift dieser verkleidet in Norddeutschland umher und schließt ein Bündnis mit dem Lübecker Bürgermeister (I); unerkannt nach Schweden zurückgekehrt, schwört er vor seiner Geliebten und seiner Schwester Rache (II); aber die schwedischen Adligen verraten ihn, er zieht nach Norden, wo dann die Bauern zum Aufstand bereit sind (III); Stockholm belagernd, opfert sich Wasas Mutter für die Freiheit, während die Lübecker Freunde den Kampf entscheiden (IV und V).<sup>160</sup>

Bezüglich der Quellen stützt Kotzebue sich wahrscheinlich auf die auch in Brentanos Satire erwähnte „Schwedische Geschichte“,<sup>161</sup> nämlich *Herrn Samuel von Pufendorf sechs und zwanzig Buecher Schwedisch- und deutschen Kriegsgeschichte von König Gustav Adolfs Feldzuge in Deutschland an* (Frankfurt 1688); die neuere zweibändige *Geschichte Gustavs Wasa, Königs von Schweden, nebst einer Schilderung des Zustandes von Schweden von den ältesten Zeiten an bis Ende des funfzehnten Jahrhunderts* von Johann Wilhelm von Archenholtz erschien erst Tübingen 1801/1802.

Kotzebues *Gustav Wasa* wurde in Weimar am 4. Januar 1801 erstaufgeführt; direkt vor der Aufführung hatte Kotzebue der Herzogin Anna Amalia und ihrem Kreis bereits aus seinem neuen Stück vorgelesen, und Caroline Herder berichtet darüber:

<sup>160</sup> *Kotzebues Dramen. Ein Lexikon*, hg. von Johannes Birgfeld, Julia Bohnengel und Alexander Kosenina, Hannover 2011, S. 95f.

<sup>161</sup> FBA 12, S. 11.

Kotzebue hat seinen *Gustav Wasa* in Jamben bei der Herzogin Mutter gelesen, wo wir auch zugegen waren. Ein ganz *historisches Stück*, aber so lebendig zusammengebunden, und ein so reiner Umriß im Ganzen, daß man überrascht wird, etwas dieser Art von Kotzebue zu hören. Morgen soll es aufgeführt werden.<sup>162</sup>

Kurz darauf berichtet sie etwas spöttisch von der Aufführung:

Heute abend haben wir Gustav Wasa zum ersten Male; ein gutes Winterstück; die Schauspieler können nicht darin frieren, denn sie laufen unaufhörlich auf und ab, ziehen sich etliche Male um, da jeder zwei und drei Rollen zu spielen hat. [...] Die Sprache des Stücks ist hübsch, die Verse fließend, und da sich der Autor nie sehr erhebt, kann er auch nicht sehr tief fallen.<sup>163</sup>

Das Stück war offensichtlich ein Erfolg, denn es wurde nach der Uraufführung noch zweimal wiederholt. Es war vertont worden und wurde aufwändig inszeniert:

Wie der ‚Theaterkorrespondenz, Weimar den 19. Januar 1800‘ des *Journals des Luxus und der Moden* zu entnehmen ist, scheute man bei dieser Aufführung nicht davor zurück, das Gelingen entsprechend vorzubereiten. Der Rezensent spricht von 100 Mitwirkenden: ‚Den 4. und 6. Januar wurde das neue historische Drama in Jamben von eben diesem Verfasser [Kotzebue], *Gustav Wasa*, mit verdientem Beyfall aufgeführt. Eine ununterbrochne, raschfortgehende Handlung voll lebendiger Situationen und große Schönheiten des Details sind darin unverkennbar. Das dazu erforderliche Personal geht über 100, und so muß das Stück auf einem sehr geräumigen Theater noch weit größere Wirkung hervorbringen.‘<sup>164</sup>

Von der Vertonung sind noch zwei Märsche von Franz Seraph Destouches, dem Hofkapellmeister in Weimar, vorhanden; zudem kann man davon ausgehen, dass die gesprochene ‚Symphonie‘ zwischen dem ersten und zweiten Akt von einer ‚Sturmmusik‘ begleitet wurde.<sup>165</sup> Die in Brentanos *Gustav Wasa* mehrfach erwähnte Zeitschrift *Janus* berichtet in ihrer März-Nummer ausführlich von der Aufführung, nennt die Schauspieler und lobt ebenfalls eigens die Kostüme und Dekoration.<sup>166</sup> Wieland hingegen schreibt kritisch an Carl August Böttiger am 10. Januar 1800 und erwähnt dabei auch die Vorlesung bei der Herzogin:

<sup>162</sup> *Knebels literarischer Nachlaß*, a.a.O., 2, S. 10; auch Goethe erwähnt die Aufführung und die Figurenfülle in einem Brief an Schiller (vgl. WA IV,1,5, S. 11).

<sup>163</sup> Ebd., S. 181.

<sup>164</sup> Axel Schröter: *Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters*, Sinzig 2006, S. 137f.

<sup>165</sup> Ebd., S. 140.

<sup>166</sup> *Janus* 1,3 (1800), S. 201-209.

Über den *Kotzebueischen* Gustav Vasa höre ich von allen Seiten das Nehmliche Urtheil; einige behaupten sogar, er sey das schlechteste Stück von allen Schlechten, die dieser fruchtbare albæ Gallinæ filius jemals producirt habe. Die Aufgabe, wie es *möglich* gewesen, daß die ehrwürdigen kritischen Aeropagiten, die bey der anagnose im Zimmer der *Herzogin Mutter* gegenwärtig waren so günstig für ein im eigentlichen Verstande des Wortes *elendes* Pfuschkwerk gestimmt haben, scheint mir von Ihnen, o Caro, rein aufgelöst zu seyn.<sup>167</sup>

In Brentanos *Gustav Wasa* wohnt die aus dem *Hyperboreischen Esel* entnommene, erweiterte Familie des Baron von Kreutz einer Aufführung des *Gustav Wasa* bei; sie beginnt aber erst ungefähr in der Mitte des Brentanoschen Stücks. Im ersten Akt hält sich Brentano noch relativ eng an die Szenen- und Handlungsfolge bei Kotzebue, spitzt die Figurenrede jedoch deutlich satirisch zu. Nach einer Pause folgt dann der zweite Akt, der sich aber völlig von Kotzebues Drama entfernt; der gesamte Rest der Handlung spielt keine Rolle mehr für Brentanos eigenen *Gustav Wasa*.

#### 2.4.3 Kotzebues *Bayard* als Schlusspunkt der Auseinandersetzung

Im letzten Teil von Brentanos *Gustav Wasa* tritt noch ein drittes Stück von Kotzebue ins Zentrum: das fünftaktige historisch-dramatische Gemälde *Bayard*,<sup>168</sup> das die Schicksale des französischen Feldherren Pierre Terrail de Bayard und dessen Jugendliebe Blanka schildert. Beide, *Gustav Wasa* und *Bayard*, erwähnt Brentano auch im *Godwi*:

Morgens um – – 10 Uhr stehen wir auf, dann wirft man sich in eine Negligence, und hat, man sagt aber nur so, nicht gut geschlafen. Dann geht man in der Stube auf und ab, bis der Friseur kömmt. Da geht es dann gleich mit der Bildung an, die schönen Wissenschaften nehmlich, und zwar das Theater. Der Friseur macht alle Perücken für die Schauspieler, und wickelt einen mit lauter Komödienzetteln

<sup>167</sup> *Wielands Briefwechsel*, Bd. 15,1, bearbeitet von Thomas Lindenberg und Siegfried Scheibe, Berlin 2004, S. 130. Von A.W. Schlegel ist anlässlich der Aufführung ein satirisches *Gebet Deutscher Schauspieler an Kotzebue* erhalten, das er in einem Brief an Schleiermacher schickt; dort heißt es: „Führe uns nicht in Poesie. Sondern erlöse uns von dem Gustav Wasa. Denn dein ist das Theater, und der Zulauf, und die Beliebtheit, von nun an bis zum neuen Zeitalter“ (Schleiermacher. *Briefwechsel*, a.a.O., S. 388).

<sup>168</sup> Vgl. den Artikel in *Kotzebues Dramen. Ein Lexikon* von Florian Gassner, a.a.O., S. 16f.

auf. Gestern hat er mich mit lauter Familienstücken gebrennt, und itzt habe ich den Gustav Wasa und Bayart von Kotzebue hinter den Ohren.<sup>169</sup>

Bei der Aufführung des *Bayard* in Weimar Anfang April 1800 – also noch während der Entstehungszeit von Brentanos *Gustav Wasa* – war es zu einem kleinen Skandal gekommen, den ein Besucher der Aufführung folgendermaßen schilderte:

Es war im Weimarer Theater im Jahre 1800, wo Wieland einst bei der Aufführung des Ritter Bayard von Kotzebue plötzlich laut aufschrie: „Das ist dumm, ganz dumm!“ Alles gerieth in Bewegung; Göthe bog sich voll Bedeutung aus seiner Loge; Bötticher, Wielands Nachbar, beschwor ihn zitternd sich zu mäßigen; alle Blicke wandten sich nach der Stelle, von wo der Ruf erschollen. Aber der erboste Wieland ließ sich nicht irre machen, sondern fuhr noch heftiger auf: „ach was! was dumm ist, muß man auch dumm nennen!“<sup>170</sup>

Die *National-Zeitung der Teutschen* berichtet zudem von einem weiteren Nachspiel der Aufführung und erwähnt dabei auch indirekt Brentano:

Im Anfang des Apr. wurde in Weimar *Kotzebue's* neues Trauerspiel in Jamben: *der Ritter Bayard* mit Beyfall aufgeführt. Aber eine Faktion junger Jenenser, deren Idole Kotzebue in einer bekannten Farce unsanft behandelt hatte, lauerten dem Dichter beim Nachhause=Gehen auf, und sagten ihm auf öffentlicher Straße die insolentesten Grobheiten über das Stück. Von einem dieser Parthey-Jünger erscheint nächstens eine Farce auf Kotzebue's *Gustav Wasa*, als Gegenstücke zum Hyperboreischen Esel. Hr. v. Kotzebue ist nun nach *Liefland* abgereist.<sup>171</sup>

An *Bayard* kritisiert Brentano in seinem *Gustav Wasa* vor allem die übertriebene Tugendhaftigkeit der beiden Titelfiguren, in der die Tugend und das Laster ins Grenzenlose übersteigert würden.<sup>172</sup> Hingegen werden an den anderen Stücken Kotzebues, die vor allem neben denen seines Kollegen Iffland in der Szene *Eine Bibliothek* genannt werden, vor allem die Trivialität von Handlungen und Schauplätzen sowie ihre ästhetische anspruchslosigkeit, aber auch die Unmoralität vor allem der weiblichen Figuren kritisiert: So hatte Kotzebue beispielsweise in *Menschenhaß und Reue* eine Ehebrecherin positiv dargestellt. Kotzebue tritt auch persönlich als Figur in der Satire auf, der vergeblich versucht, den Ablauf der Aufführung voranzutreiben. Schließlich endet das Stück

<sup>169</sup> FBA 16, S. 120.

<sup>170</sup> *Wielands Briefwechsel*, Bd. 15,2, S. 173.

<sup>171</sup> *National-Zeitung der Teutschen*, 17. Stück, 24. April 1800, S. 380f.

<sup>172</sup> Vgl. FBA 12, S. 178f.

damit, dass die sterblichen Reste von Bayard und Blanka zu Trage getragen werden und Kotzebue als ihr Schöpfer anstelle von Gott angerufen wird: „O Kotzebue, Kotzebue, Gott sei der armen Seele gnädig!“.<sup>173</sup>

## 2.5 *Lucinde* und *Athenäum* – frühromantischer Gegenzauber

Mit seiner umfassenden Satire gegen August von Kotzebue ergriff Brentano Partei im Streit der Frühromantiker gegen die alten Vertreter der Aufklärung sowie die Erfolgsautoren einer entstehenden Populärliteratur. Die Zentralfigur auf Seiten der Frühromantiker ist wohl Friedrich Schlegel, dessen Roman *Lucinde* (1799) einen öffentlichen Skandal mit einer Vielzahl von Beiträgen auslöste. Begleitend dazu veröffentlichte er mit seinem Bruder August Wilhelm und einigen weiteren Mitstreitern die Zeitschrift *Athenäum* (1798-1800), in der die Programmatik der ‚romantischen Universalpoesie‘ verkündigt und das Prinzip des ‚Symphilosophierens‘ vorgeführt wird.

### 2.5.1 Das *Athenäum* und seine ästhetischen ‚Tendenzen‘

Das *Athenäum* erstrebte, laut der *Vorerinnerung*, „mögliche Allgemeinheit in dem, was unmittelbar auf Bildung abzielt“, und schloss alles aus, „was in keiner Beziehung auf Kunst und Philosophie steht“. Die Autoren sollten sich der „freyesten Mittheilung“ bedienen dürfen und gänzlich unabhängig in ihrem Urteil sein; deshalb befolgte das *Athenäum*, wie die großen aufklärerischen Zeitschriften und auch die *Jenaer Allgemeine Literatur-Zeitung*, das Prinzip der Anonymität. Ebenso waren alle möglichen Genres zugelassen, ja es wurde sogar eine möglichste Vielfalt der Erscheinungsformen angestrebt. Schließlich zielte man, im Blick auf die beiden Brüder Schlegel, aber auch darüberhinausgehend eine weitgehende Verbrüderung der Kenntnisse und Fertigkeiten an. Ernst Behler fasst zusammen:

Die Zeitschrift war mit einem Wort die romantische Form der Enzyklopädie, sie war der Ausdruck des gesprengten, ‚offenen Systems‘.<sup>174</sup>

Insgesamt erschienen von der Zeitschrift in den Jahren 1798 bis 1800 sechs Hefte, dann wurde sie eingestellt, wohl sowohl wegen des mangelnden Interes-

<sup>173</sup> FBA 12, S. 180.

<sup>174</sup> Ernst Behler: *Die Zeitschriften der Brüder Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Romantik*, Darmstadt 1983, S. 18.

ses im Publikum, das die Herausgeber enttäuschte, als auch wegen der Zerstreuung der Beiträger. Den größten Textanteil bestritten die Brüder Schlegel selbst; dazu kamen Beiträge von Novalis, Friedrich Schlegel und August Ludwig Hülsen.

Brentano bezieht sich in seinem *Gustav Wasa* vor allem auf die Fragmente, die in den ersten beiden Heften 1798 erschienen waren. Sie beruhten auf den philosophischen Notizsammlungen von Friedrich Schlegel, die Friedrich Schlegel durchgesehen und aus denen er eine Auswahl getroffen hatte; sie wurden ergänzt durch (meist längere) Fragmente von Friedrich Schlegel, Novalis und August Wilhelm Schlegel. Die insgesamt 451 Fragmente behandeln in bunter Folge Themen aus Philosophie, Poesie, Philologie; es geht auch um Ehe und Liebe, um Weisheit und Narrheit, um Kritik und Rezensionswesen, um einzelne Autoren und einzelne Werke, um gesellschaftliche und ästhetische Tendenzen, um Antike und Moderne.

Dabei wird das Fragment als eine Form, die dem frühromantischen Denken besonders angemessen ist, in den Fragmenten selbst thematisiert. So soll das Fragment in sich selbst geschlossen und von der umgebenden Welt „ganz abge-sondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel“.<sup>175</sup> Schließen sich mehrere Fragmente zusammen, entsteht ein Dialog als eine „Kette, oder ein Kranz von Fragmenten“;<sup>176</sup> es ist also auch ein wichtiges Element des gemeinsamen Symphilosophierens und der romantischen Universalpoesie. Das betont ein weiteres Fragment in einem kleinen Dialog:

A. Fragmente, sagen Sie, wären die eigentliche Form der Universalphilosophie. An der Form liegt nichts. Was können aber solche Fragmente für die größte und ernsthafteste Angelegenheit der Menschheit, für die Vervollkommnung der Wissenschaft, leisten und sein? – B. Nichts als ein Lessingsches Salz gegen die geistige Fäulnis, vielleicht eine zynische *lanx satura* im Styl des alten Lucilius oder Horaz, oder gar *fermenta cognitionis* zur kritischen Philosophie, Randglossen zu dem Text des Zeitalters.<sup>177</sup>

Diese satirische oder polemische Funktion erfüllten die Fragmente im *Athenäum* vorbildlich: Viele namentlich genannte Zeitgenossen, wie beispielsweise Wieland oder Jean Paul, fühlten sich angegriffen. Ihren Höhepunkt erreichte die Debatte nach dem Erscheinen des *Litterarischen Reichsanzeigers* im zweiten und

<sup>175</sup> KFSa 2, S. 197.

<sup>176</sup> KFSa 2, S. 176.

<sup>177</sup> KFSa 2, S. 209.

dritten Band, in dem vor allem August Wilhelm Schlegel sehr scharfe satirische Glossen veröffentlichte.<sup>178</sup>

Kotzebues *Hyperboreischer Esel* ist insofern repräsentativ für die Aufnahme der Zeitschrift und besonders der Fragmente bei den Zeitgenossen, als er sich sowohl über die Form des Fragmentes selbst lustig macht als auch über die Unverständlichkeit der einzelnen Fragmente selbst: Wenn Karl nur in Zitaten aus dem *Athenäum* spricht, benutzt er selbst eine fragmentarische Form; sie steht jedoch nicht im Zusammenhang eines übergreifenden Dialogs der Symphilosophierenden, die dem einzelnen Fragment über seine ‚Igel‘-Existenz hinaus einen größeren Kontext des Verstehens gibt, sondern wird in einen fremden Kontext versetzt, nämlich den unmittelbar lebensweltlichen eines Familienstücks. Zum anderen stoßen die einzelnen Fragmente bezüglich ihres Inhalts auf Unverständnis, weil ihr polemischer, gezielt anstößiger Charakter, der mit den Mitteln von Satire, Ironie, Übertreibung arbeitet, nicht beachtet wird. Eben diese ‚Unverständlichkeit‘, die von vielen Lesern und Rezensenten beklagt wurde, nahm Friedrich Schlegel zum Anlass, im sechsten und letzten Heft, das im August 1800 erschien (also direkt nach Brentanos *Gustav Wasa*), in einem *Über die Unverständlichkeit* betitelten, ironischen Beitrag auf die Kritik direkt einzugehen und die Unverständlichkeit als verteidigen.

Brentano nimmt in seinem *Gustav Wasa* vor allem mehrfach auf das umstrittene ‚Tendenzen-Fragment‘ (Nr. 216) Bezug, in dem Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Fichtes *Wissenschaftslehre* und die Französische Revolution zu den größten Tendenzen des Zeitalters erklärt werden.<sup>179</sup> Die besondere Rolle der Fragmente in der Frühphase der ‚ästhetischen Prügeley‘ wird darüber hinaus dadurch markiert, dass sie den vernichtenden Brand, der im *Gustav Wasa* geschildert wird und in dem alles Bestehende vernichtet wird, überleben, gemeinsam mit der *Lucinde*;<sup>180</sup> beide werden als Beginn der Morgenröte eines neuen Zeitalters in der Poesie gefeiert.

<sup>178</sup> Vgl. dazu umfassend: Heinz Härtl: *Athenäum-Polemiken*, in: *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*, hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Bernd Leistner, Bd. 2, Berlin, Weimar 1989, S. 246-354. Die Dokumente sind zusammenhängend abgedruckt bei Oscar Fambach (Hg.): *Das große Jahrzehnt in der Kritik seiner Zeit. Die wesentlichen und die umstrittensten Rezensionen aus der periodischen Literatur des Überganges von der Klassik zur Frühromantik, begleitet von den Stimmen der Umwelt. In Einzeldarstellungen*, Berlin 1958, hier: S. 471-503; vgl. auch Wolfgang Pfeiffer-Belli: *Antirömantische Streitschriften und Pasquille (1798-1804)*, in: *Euphorion* 26 (1925), S. 602-630.

<sup>179</sup> Vgl. FBA 12, S. 36 und 173.

<sup>180</sup> Vgl. FBA 12, S. 30.

### 2.5.2 Schlegels *Lucinde* – die wahre Sittlichkeit der freien Liebe

Friedrich Schlegel entwickelte das Konzept eines sozusagen gemeinsamen Bildungsromans von Mann und Frau bereits im Jahr 1794; aber erst zu Beginn des Jahres beginnt er mit der Niederschrift, die er in fünf Monaten beendet. Druckfertig ist der Roman im Mai 1799. Den biographischen Hintergrund bildet seine Beziehung zu Dorothea Veit, der Tochter des Philosophen Moses Mendelssohn, die er im August 1797 in Berlin kennengelernt hatte. Schlegel hatte sich sofort in die sieben Jahre ältere, hochgebildete Frau verliebt; sie verlässt 1799 ihren Ehemann, den Kaufmann Simon Veit, um mit Schlegel zusammenzuleben. Erst nachdem sie 1804 zum Protestantismus konvertiert war, konnte die Heirat mit Schlegel stattfinden. Dorothea verstieß also gegen alle gesellschaftlichen und moralischen Konventionen, als sie sich auf ein freies Zusammenleben mit Friedrich Schlegel einließ. Schlegel wiederum verherrlichte in *Lucinde* ein neues Geschlechterverhältnis, in dem auch eine gleichberechtigte Sexualität eine wichtige Rolle spielt; eine Reihe von Fragmenten zum Thema Liebe und Ehe hatten sich bereits in ähnlicher Richtung geäußert. Hinter den beiden Hauptfiguren waren aber deutlich er und Dorothea zu erkennen, was selbst bei wohlwollenden Zeitgenossen wegen der damit verbundenen Bloßstellung Dorotheas auf Kritik stieß.

Der Roman ist auch poetologisch anspruchsvoll konzipiert. Es gibt keine durchgehende, chronologische Handlung oder kontinuierliche Entwicklung nach dem Muster des Bildungsromans. Vielmehr stehen dreizehn Kapitel relativ unabhängig nebeneinander, die das Geschlechterverhältnis am Beispiel von Julius und Lucinde aus verschiedenen Richtungen umkreisen. Unterschiedliche Genres sind integriert: So gibt es neben ausführlichen Briefen und dem längeren Erzählteil *Lehrjahre der Männlichkeit* auch hier Fragmente, die *Allegorie von der Frechheit*, eine *Idylle über den Müsiggang*, einen Dialog. Als poetologische Prinzipien herrschen ebenso wie in den Fragmenten die Ironie und die Kritik (vor allem an der Aufklärung), gern auch das Paradox; die ästhetischen Prinzipien, die im Roman selbst immer wieder beschworen werden, sind das „schönste Chaos“,<sup>181</sup> die „reizendste Verwirrung“.<sup>182</sup>

In den meisten zeitgenössischen Rezensionen wurde der Roman sehr kritisch beurteilt. Ferdinand Huber schrieb eine scharfe Rezension in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* (7. Mai 1800), die den Konflikt zwischen der Zeitschrift und den Frühromantikern weiter anheizte. Besonders deutlich wurden der Berliner Satiriker Daniel Jenisch in seiner *Diogenes-Laterne*, wo er auch schon das

<sup>181</sup> KFSa 5, S. 9.

<sup>182</sup> Ebd.

*Athenäum* verspottet hatte,<sup>183</sup> und der Weimarer Satiriker Johann Daniel Falk in seinem *Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire*; beide werden im Gegenzug von Brentano im *Gustav Wasa* verspottet.<sup>184</sup> Es kam zu einer ganzen Reihe von Parodien und Nachahmungen, die bald verbreiteter waren als das Werk selbst. Allein Friedrich Schleiermacher verteidigte das Werk seines Freundes in den *Vertrauten Briefen über Friedrich Schlegels Lucinde* (1800). Eine Fortsetzung des Romans, die Schlegel ursprünglich geplant hatte, kam schließlich über eine Reihe von Gedichten nicht hinaus.

Schlegels Roman ist nicht nur eines der wenigen Exempel für die Umsetzung der ambitionierten frühromantischen Literaturtheorie in die Praxis. Er gehört auch in einen sehr kontroversen Diskurs über Geschlechterrollen, den Brentano in seinem *Gustav Wasa* an verschiedenen Stellen aufgreift. Dabei wird die *Lucinde* zum einen konfrontiert mit Friedrich Heinrich Jacobis Roman *Woldemar. Eine Seltenheit aus der Naturgeschichte* (1779), in dem es eine Art Dreiecksbeziehung zwischen zwei Frauen und der Titelfigur Woldemar gibt; sie ist jedoch vollständig empfindsam-tugendhaft kodiert, und Sexualität spielt keine Rolle dabei.<sup>185</sup> Friedrich Heinrich Jacobi ist eine wichtige Bezugsfigur für Friedrich Schlegel; Schlegel hatte auch 1797 den Roman *Woldemar* rezensiert.<sup>186</sup> Zum anderen wird die *Lucinde* konfrontiert mit Schillers konservativem Frauenbild in *Würde der Frauen* (1800) und vor allem dem *Lied von der Glocke* (1799).<sup>187</sup> Insgesamt prägt die Beschäftigung mit den Themen Weiblichkeit, Erotik und Liebe und deren Darstellung auf dem Theater den *Gustav Wasa* praktisch durchgehend, von der Bibliotheksszene an, in der Zitate aus den Kirchenvätern zur moralisch verderblichen Wirkung der Komödie, vor allem auf die Sittsamkeit der Frauen aneinandergereiht werden,<sup>188</sup> über Kotzebues ‚unsittliche‘ Dramenheldinnen, Jean Pauls weinerliche Frauen, Jacobis allzu tugendhafte weibliche Charaktere hinweg bis zur ins Äußerste gesteigerten Tugendhaftigkeit Blankas in Kotzebues *Bayard* am Ende der Satire.

<sup>183</sup> Vgl. Jochen Golz: *Jean Pauls ‚Poesie in Prose‘ und das klassische Kunstkonzept – Aspekte kontroverser Literaturauffassungen in den Jahren 1796/97*, in: Dahnke: *Debatten*, a.a.O., S. 306f.

<sup>184</sup> Vgl. FBA 12, S. 39 und 166.

<sup>185</sup> Vgl. die Gewitter-Szene im *Gustav Wasa*, wo die Titelfiguren aus *Woldemar* auftauchen und ein wahrscheinlich als Jacobi zu identifizierender „Landmann“ spricht (FBA 12, S. 26).

<sup>186</sup> In: *Deutschland*, 3,8 (1797), S. 185-213.

<sup>187</sup> Vgl. FBA 12, S. 20f.

<sup>188</sup> Vgl. FBA 12, S. 7-14.

## 2.6 Die Frühromantiker gegen die *Allgemeine Literatur-Zeitung* – ein „literarisches Bedlam“

Der Konflikt zwischen Romantikern und Alt-Aufklärern eskalierte schließlich auch in einer Auseinandersetzung zwischen August Wilhelm Schlegel und dem Herausgeber der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, Christian Gottfried Schütz. Die 1785 in Jena von Schütz und Friedrich Justin Bertuch gegründete *ALZ* war die auflagenstärkste und einflussreichste Rezensionsschrift der Zeit. Sie erschien sechsmal in der Woche, dazu kam einmal wöchentlich das *Intelligenzblatt* mit Anzeigen und Gegenschriften zu Rezensionen im Hauptblatt. In Revisionsbänden wurden Nachträge verzeichnet, ein Repertorium erschloss in einem Katalog die einzelnen Rezensionen nach Fachgebieten. Ihr *Vorbericht* zur ersten Ausgabe weist sie als typisch aufklärerisches Organ aus: Alle Veröffentlichungen aus den beiden Leipziger Messekatalogen sollen besprochen werden, dazu verfüge man über „eine grosse und respectable Gesellschaft der würdigsten Gelehrten in und ausser Deutschland als Mitarbeiter“;<sup>189</sup> diese urteilten vollständig unabhängig und unparteilich, aber auf jeden Fall anonym und mit Augenmaß bezüglich des großen Querschnitts an guten, mittelmäßigen und schlechten Büchern, die beurteilt werden wollten: „so wird weder der Beyfall durch die zu weichen Töne der Schmeicheley, noch der Tadel durch die zu harten der Grobheit verstimmt werden“.<sup>190</sup>

Im Herbst 1799 spitzte sich ein seit langen schwelender Konflikt der aufklärerisch gesinnten Herausgeber mit den Frühromantikern durch eine Reihe von Ereignissen zu. Dazu gehörte die sehr positive Rezension vom 26. Oktober 1799 von Ferdinand Huber zu Friedrich Nicolais *Vertrauten Briefe von Adelheid B\*\* an ihre Freundin Julie S\*\**, einem der Vorbilder von Kotzebues *Hyperboreischem Esel*; Nicolai war zudem der alte Erzfeind der romantischen Bewegung. Ebenfalls Ferdinand Huber rezensierte am 21. November 1799 das *Athenäum*, wiederum ablehnend; 1800 folgte dann seine negative Rezension der *Lucinde* in der *ALZ*. Die *ALZ* profilierte sich mit diesen Rezensionen immer stärker als Gegnerin der Frühromantiker. Vor diesem Hintergrund reagierte August Wilhelm Schlegel damit, dass er seine Mitarbeiter an der *ALZ*, wo er seit 1796 285 Rezensionen veröffentlicht hatte, öffentlich im *Intelligenzblatt* der *ALZ* vom 13. November für beendet erklärte. Die beiden Herausgeber begleiteten diese Erklärungen mit umfangreichen Erläuterungen,<sup>191</sup> die ihre eigene Position erläutern

<sup>189</sup> *Allgemeine Literatur-Zeitung auf das Jahr 1785. Vorbericht*, in: *Organisation der Kritik. Die Allgemeine Literatur-Zeitung in Jena 1785-1803*, hg. von Stefan Matuschek, Heidelberg 2004, S. 219.

<sup>190</sup> *Vorbericht*, ebd., S. 222.

<sup>191</sup> Vgl. Schleiermacher: *Einleitung*, a.a.O., S. XXXVIf.

sollten. Darauf wiederum veröffentlichte Schlegel in einem vierseitigen Anhang zum ersten Heft des *Athenäums* im Jahr 1800 eine Auflistung all seiner Rezensionen für die *ALZ*.

Für eine deutliche Verschärfung der Situation sorgte zudem eine private Aufführung im Hause des Herausgebers Schütz im Oktober 1799, bei der, wahrscheinlich auf Veranlassung seiner theaterbegeisterten Ehefrau, ein Prolog im Geschmack von Kotzebues *Hyperboreischem Esel* aufgeführt wurde;<sup>192</sup> Schlegel schrieb dazu am 20. Oktober 1799 an Schütz:

Erst in Leipzig habe ich erfahren, mein theuerster Hr. Hofrath, daß Sie dem Athenäum die Ehre erzeigt haben, es bei einer theatralischen Vorstellung in Ihrem Hause in einem Prolog oder Vorspiel zu erwähnen. Ich bin so frei, Sie um die Handschrift davon auf einen oder ein paar Tage anzusprechen, da ich mir für mich und meine Freunde von einem Werke Ihres Witzes eben so viel Unterhaltung verspreche, als es Ihren Gästen gewährt haben kann. [...] Die in Leipzig aufgeführte Komödie über das Athenäum würde ich Ihnen mitschicken, wenn ich nicht gewiß voraussetzte, daß Sie dieselbe schon als Geschenk des verehrten Autors besitzen, und uns nächstens mit einer Anzeige davon in der A.L.Z. beschenken werden.<sup>193</sup>

Schütz antwortet postwendend:

Wer Ihnen gesagt hat, mein theuerster Hr. Professor, daß das Athenäum in einem Prolog oder Vorspiel von mir sei erwähnt worden, hat Ihnen das Ding, das nicht ist, gesagt. Ich würde, um Sie vom Gegenteil zu überzeugen, Ihnen die ganze Schnurre, die keinen anderen Zweck haben konnte, als einen gesellschaftlichen Zirkel auf einige Minuten zu belustigen, sogleich communicieren, wenn Ihre Bitte nicht wie der Antrag eines Advocaten aussähe, der einen Gegner zwingen will, ein Document zu edieren.<sup>194</sup>

Schlegel wendet sich daraufhin an in einem Schreiben vom 5. November 1799 an Goethe und stellt ihm die Situation dar:

Vielleicht haben Sie schon davon gehört, daß Hofrath Schütz sich bey der theatralischen Vorstellung in seinem Hause, in einem selbst verfertigten Prolog, sich allerley Freyheiten gegen meinen Bruder und mich genommen, worüber ich ein paar lebhaftes Billets mit ihm gewechselt. Die *ALZ* ist also ganz nahe daran, mit Kotzebue eine Allianz gegen uns zu schließen. Natürlicher Weise nimmt sie sich aus Sympathie der Bedrängten und litterarischen Invaliden an und ist erklärte

<sup>192</sup> Vgl. die Dokumentation in ÄP, S. 260-264.

<sup>193</sup> ÄP, S. 260f.

<sup>194</sup> ÄP, S. 261.

Gegnerin einer Kritik wie die unsrige. Man ist so weit gegangen, während man bedächtig vom Athenäum schweigt, ein eigends dagegen gerichtetes Buch, *Adelheids Briefe von Nikolai*, mit großem Lobe und den beleidigendsten Seitenblicken auf uns, anzuzeigen.<sup>195</sup>

Goethe schließlich untersagt in einem Schreiben vom 22. Dezember 1800 an Henriette Schütz die schon vorher genehmigungspflichtige Veranstaltung von Theatervorstellungen in Privathäusern ganz:

Durchl. der Herzog haben sich zu sehr überzeugt, daß eine theatralische Unterhaltung sich mit den akademischen Zwecken nicht vereinigen lasse, als daß Höchstdieselben eine Ausnahme zu machen geneigt sein könnten.<sup>196</sup>

Der Streit zwischen den Romantikern und der *ALZ* wird weiter dadurch verschärft, dass der bisher noch nicht an den Debatten beteiligte Friedrich Wilhelm Joseph Schelling hineingezogen wird. Schelling war von Goethe 1798 nach Jena berufen worden und lehrte neben Fichte Philosophie; er entwickelte hier den *Ersten Entwurf zu einem System der Naturphilosophie* (1799). In der *ALZ* erschien nun am 3./4. Oktober eine Doppelrezension von zwei anonymen Rezensenten zu Schellings erster naturphilosophischer Schrift, den *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797). Die Bedeutung dieser Rezensionen liegt vor allem darin, dass in ihnen nicht nur Schellings neues Konzept einer idealistischen Naturphilosophie im Anschluss an Kant zurückgewiesen werden sollte, sondern gleichzeitig die Fichte'sche Wissenschaftslehre und damit auch stellvertretend die philosophischen Ansprüche der romantischen Universalpoesie kritisiert werden sollten.<sup>197</sup>

Schelling fühlte sich von der Rezension angegriffen; er bat daraufhin Schütz um den Abdruck einer Gegendarstellung im *Intelligenzblatt* der *ALZ*. Nachdem Schütz die erste Fassung dieser Gegendarstellung als zu beleidigend abgelehnt hatte, verfasste Schelling eine zweite, und es entspann sich ein reger Briefwechsel zwischen Schelling und Schütz über deren Abdruck.<sup>198</sup> Schließlich erschien am 2. November 1799 Schellings Text unter dem Titel *Bitte an die Herren Her-*

<sup>195</sup> ÄP, S. 263f.

<sup>196</sup> WA IV,15, S. 163.

<sup>197</sup> Vgl. Schleiermacher: *Einleitung der Bandherausgeber*, in: *Briefwechsel*, a.a.O., S. XXXV.

<sup>198</sup> Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Historisch-Kritische Ausgabe. Werke 8: Schriften (1799-1800)*, hg. von Manfred Durner und Wilhelm G. Jacobs, Stuttgart 2004, S. 132f.

ausg. der *ALZ*. mit einer direkt daran anschließenden Antwort der Herausgeber.<sup>199</sup> Schelling bietet dabei an, selbst seinen Text zu rezensieren; er kündigt zudem seine Absicht an, in seiner eigenen *Zeitschrift für spekulative Physik* zum Verhalten der *ALZ* Stellung zu nehmen. Dieser Ankündigung gemäß wird das erste, im April 1800 erscheinende Heft zunächst mit einer weiteren, positiven Rezension von Schellings naturphilosophischen Schriften eröffnet, verfasst von seinem Studenten Henrik Steffens, (den Schelling zuvor erfolglos als Rezensenten bei der *ALZ* vorgeschlagen hatte).<sup>200</sup> Daran schließt ein *Anhang zu dem vorstehenden Aufsatz, betreffend zwei naturphilosophische Recensionen und die Jenaische Allgemeinen Literaturzeitung* vom Herausgeber an, in dem Schelling nun seinen Angriff gegen die *ALZ* führt; der Text wird zudem einzeln als Broschüre gedruckt.

In diesem *Anhang* erläutert Schelling zunächst die Veranlassung des Streits mit der *ALZ* aus seiner Sicht und geht dabei auch auf die erste Rezension seiner *Ideen* ein; er bescheinigt dabei der *ALZ* eine „den Einsichtsvollen längst bekannte Nullität“.<sup>201</sup> Danach skizziert er das Programm seiner neuen Zeitschrift (die im Übrigen nur in den Jahren 1800-1802 erschien) und stellt sie dabei gezielt in den Kontext der frühromantischen Universalpoesie:

Es wird wohl am Ende dieser Arbeiten, welche ich für die speculative Physik unternommen habe, offenbar werden, daß die durch sie in der Einen Wissenschaft der Natur bewirkte Revolution außer den unmittelbaren Früchten, die sie bringt, noch überdieß das Entscheidendste sey, was jetzt noch, nicht nur für die Philosophie, sondern für das Höchste und Letzte, die Poesie, welche in der That bis jetzt ihren einzigen und absoluten Gegenstand, das schlechthin Objective, nur in Bruchstücken dargestellt hat, vom wissenschaftlichen Gebiet aus geschehen könne.<sup>202</sup>

Direkt im Anschluss an diese Passage kommt er auf die *ALZ* zurück, die er nun als direkten Gegenpol zur erstrebten, fortschrittlichen Palingenesie aller Wissenschaften als absolut reaktionär charakterisiert; diese Passage wird dann Brentano im *Gustav Wasa* gezielt aufnehmen.<sup>203</sup>

Wo giebt es aber in Teutschland jetzt ein literarisches Institut von einigem Ansehen, wo dieser bald stillere bald lautere, bald furchtsame bald dreiste Widerstand

<sup>199</sup> Vgl. Schelling: *Werke* 8, a.a.O., S. 141.

<sup>200</sup> Vgl. Schleiermacher: *Einleitung*, a.a.O., S. XXXVIII.

<sup>201</sup> Schelling: *Werke* 8, a.a.O., S. 244.

<sup>202</sup> Schelling: *Werke* 8, a.a.O., S. 250.

<sup>203</sup> Vgl. FBA 12, S. 173.

anhaltender zu Hause wäre, als in der *A.L.Z.*, welche in der That die Stimmführerin aller regressiven Tendenzen, das Centrum des wissenschaftlichen Obscurantismus, der Strebepfeiler des baufälligen Herkommens, die letzte Hoffnung der ersterbenden Platitude und Unwissenschaftlichkeit, mit Recht genannt werden kann.<sup>204</sup>

Schelling setzt den Angriff über den gesamten Rest des „Anhangs“ hinweg fort, erwähnt die Distanzierung von August Wilhelm Schlegel, untersucht ausführlich die *Erläuterungen über A.W. Schlegels Abschied von der A.L.Z.* und stellt insgesamt den Anspruch der *ALZ* auf Objektivität und Unparteilichkeit grundlegend in Frage. Demgegenüber lobt er das *Athenäum*; es bezeichne am deutlichsten den „großen Wendepunct der Kunst und der Wissenschaft, an welchem das Zeitalter jetzt steht“.<sup>205</sup>

Schütz antwortet auf diesen Großangriff mit einer *Vertheidigung gegen Hn. Prof. Schellings sehr unlautere Erläuterungen über die A.L.Z.* im *Intelligenzblatt* der *ALZ* vom 30. April 1800. Er schildert den Verlauf der Diskussionen um die *Ideen*-Rezension aus seiner Sicht und zitiert eine Reihe von Briefen der an der Debatte Beteiligten. Auch die theatralische Vorstellung in seinem Haus erwähnt er kurz und geht dabei auf den *Hyperboerischen Esel* ein:

wer vor jeder Paradoxie erschrickt, ist ein schwacher Kopf; wer vor keiner erschrickt, zumal vor keiner seiner eignen, mag immer eine hübsche Dose voll Hel-leborus (Nieswurz) bey sich führen. Eine starke Prise davon hat zwar schon Hr. v. Kotzebue in seinem Hyperboerischen Esel den Herausgebern des Athenäums angeboten, zur schuldigen Danksagung für den plumpen Ausfall, da sie alle seine Theaterstücke unter die Kategorie der *Platitude* und des *Wegwurfs* locirt hatten. Wenn Hr. Schelling diese Personal-Satire ein Pasquill nennt: so mag er erst bey den Juristen in die Schule gehen und sich erklären lassen, was ein Pasquill sey. [...] Warum sollte nun die *A.L.Z.* diese Farce nicht eben so gut anzeigen, als das Athenäum? Dass wir deswegen eine Allianz mit Hn. v. Kotzebue geschlossen hätten, ist ungereimt zu sagen.<sup>206</sup>

Die Passage über die *ALZ* als „Stimmführerin aller regressiven Tendenzen“<sup>207</sup> gibt er wörtlich wieder, um zu fordern:

<sup>204</sup> Schelling: *Werke* 8, a.a.O., S. 251.

<sup>205</sup> Schelling: *Werke* 8, a.a.O., S. 263.

<sup>206</sup> *Intelligenzblatt der Allgem. Literatur-Zeitung*, Nr. 57, 30. April 1800, S. 479.

<sup>207</sup> Ebd., S. 473f.

*Wo* ist die A.L.Z. die Stimmführerin regressiver Tendenzen geworden? Das heisst auf deutsch, wo hat sie den Rückfall in die Barbarey, es sey der Wissenschaften oder des Geschmacks, oder der Sitten befördert? *Wo*?

*Wo* ist wissenschaftlicher Obscurantismus durch sie befördert worden? *Wo*? *Wo*?

*Wo* hat sie ein auffälliges Herkommen als Strebepfeiler stützen wollen, *Wo*? *Wo*? *Wo*?<sup>208</sup>

Am Ende der *Vertheidigung* folgt ein kleiner Absatz, überschrieben „Literarisches Bedlam. Auszug aus dem Diario vom 12. April“. Dort greift Schütz eine Passage aus Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* auf, das soeben im dritten Band des *Athenäum* erschienen war und in dem Schlegel auch die *ALZ* angriff.<sup>209</sup>

Dagegen werden mir nun gelehrte Zeitungen z.B. zu Farcen, und diejenige, welche sich die allgemeine nennt, halte ich mir ganz ausdrücklich, wie die Wiener den Casperle. Sie ist aus meinem Standpunkte angesehen, nicht nur die mannichfaltigste von allen, sondern auch in jeder Rücksicht die unvergleichlichste; denn nachdem sie aus der Nullität in eine gewisse Mattheit gesunken, und aus dieser ferner in eine Art von Stumpfheit übergegangen war, ist sie zuletzt auf dem Wege der Stumpfheit, endlich in jene närrische Dummheit verfallen.<sup>210</sup>

Diese und andere Passagen aus dem *Athenäum* werden jedoch als Aussagen eines Patienten gegenüber seinem Arzt im „Bedlam“, also einem Tollhaus im Sprachgebrauch der Zeit, gemacht, der sich am Ende als Friedrich Schlegel ausgibt.

Die mit diesen Texten angestoßene Debatte setzt sich bis ins Jahr 1804 fort. Das Bemühen der Frühromantiker um eine eigene Rezensionszeitschrift scheiterte jedoch; zudem verließ Schelling Jena kurz nach Fichte, ebenso wie August Wilhelm Schlegel. Und auch die *ALZ* wanderte mit ihrem Herausgeber Schütz, als dieser eine Professur dort erhielt, nach Halle; in Jena wurde dafür die *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* gegründet. Für Brentanos *Gustav Wasa* boten die Streitigkeiten zwischen den Brüdern Schlegel sowie Schelling mit der *ALZ* jedoch vor allem sprachliches Spielmaterial; er greift die eindrucksvollsten Formulierungen der jeweiligen Kontrahenten auf und macht vor allem Schütz als Herausgeber der *ALZ* als „Pritschenmeister“<sup>211</sup> persönlich lächerlich. Ganz

<sup>208</sup> Ebd., S. 478f.

<sup>209</sup> Vgl. FBA 12, S. 173.

<sup>210</sup> Ebd., S. 480 (vgl. auch KFSA 2, S. 332).

<sup>211</sup> FBA 12, S. 171.

ähnlich greift auch Ludwig Tieck die Affäre in seiner Satire *Das jüngste Gericht* im *Poetischen Journal* an; dort gibt er auch eine „Erklärung, die Allgemeine Literatur-Zeitung betreffend“ ab.<sup>212</sup>

## 2.7 Der Atheismus-Streit – ein Nebenkriegsschauplatz

Den Streitigkeiten um *Lucinde* und *Athenäum* sowie den Konflikten der Frühromantiker mit der *ALZ* bereits vorausgegangen war der sog. Atheismusstreit,

einer der ganz großen theologischen und religionsphilosophischen Debatten der Neuzeit. [...] Wenige Jahre vor dem Ende des Alten Reichs und seiner auf den christlichen Glauben und die christliche Kirche gegründeten Verfassung stellte Fichtes Entlassung im Atheismusstreit spektakulär die Frage nach Toleranz, Lehrfreiheit und Meinungsfreiheit – in einer politisch tief aufgewühlten Zeit, als jenseits des Rheins die Französische Revolution eine mal als hoffnungsträchtig, mal als bedrohlich empfundene Dynamik entfaltete.<sup>213</sup>

Passiert war folgendes: 1794 war Johann Gottlieb Fichte als Nachfolger von Karl Leonhard Reinhold als Philosophieprofessor an die Universität Jena berufen worden. Eine Besonderheit der Universität Jena war, dass sie von vier sog. fürstlichen ‚Nutritoren‘ gemeinsam finanziert wurde, nämlich den sächsisch-ernestinischen Herzögen von Sachsen-Weimar-Eisenach, Sachsen-Gotha-Altenburg, Sachsen-Coburg und Sachsen-Meiningen, die alle finanziell nicht besonders gut gestellt waren. Die Jenaer Universität, die mit starker Konkurrenz der mitteldeutschen Universitäten zu kämpfen hatte, war deshalb auf zahlungskräftige ausländische Studenten angewiesen, die durch die Berufung des jungen Fichte angezogen werden sollten. Fichte wurde tatsächlich sehr schnell beliebt bei den Studenten, geriet jedoch von Anfang an mit den kirchlichen Behörden in Konflikt. Die Situation eskalierte, als er als Mitherausgeber des *Philosophischen Journals* einen Text von Carl Friedrich Forberg, der selbst von 1792 bis 1796 Philosophie-Dozent an der Universität Jena gewesen war, mit dem Titel

<sup>212</sup> In: *Poetisches Journal* 1,1 (1800), S. 221-248.

<sup>213</sup> Martin Ohst: *Fichtes Entlassung*, in: *Fichtes Entlassung: der Atheismusstreit vor 200 Jahren*, hg. von Klaus-M. Kodalle und Martin Ohst, Würzburg 1999, S. 9-14, hier: S. 9f.; vgl. zum gesamten Komplex auch Georg Essen/Christian Danz (Hg.): *Philosophisch-theologische Streitsachen. Pantheismus-Streit – Atheismusstreit – Theismusstreit*, Darmstadt 2012, Kap. 3; Waltraud Beyer, in: Dahnke: *Debatten*, a.a.O., S. 154-245; *Appellation an das Publikum. Dokumente zum Atheismusstreit um Fichte, Forberg, Niethammer, Jena 1798/99*, hg. von Werner Höhn, Leipzig 1987, wo alle einschlägigen Dokumente abgedruckt sind.

*Entwicklung des Begriffs der Religion* erhielt. In diesem Aufsatz stellte Forberg die Religion als reine Moralphilosophie dar; die Existenz Gottes sei weder durch die Offenbarung noch durch philosophische Spekulation beweisbar, deshalb bestehe die Aufgabe der Religion allein darin, einen praktischen Glauben an das Gute in der Welt zu unterstützen.

Fichte war zunächst mit dem Aufsatz nicht einverstanden und versuchte Forberg zur Zurücknahme zu bewegen; Forberg willigte jedoch nicht ein. Fichte versah den Beitrag deshalb für den Druck mit eigenen Anmerkungen, die sich zu einem eigenen Aufsatz auswuchsen: *Über den Grund des Glaubens an eine göttliche Weltregierung*; in ihm vertritt er ebenfalls die Meinung, das Dasein Gottes sei nicht durch Gottesbeweise nachweisbar, sondern zeige sich allein in der moralischen Ordnung der Welt: „Dies ist der wahre Glaube; diese moralische Ordnung ist das *Göttliche*, das wir annehmen“.<sup>214</sup>

Das Dresdner Oberkonsistorium verlangte daraufhin in einer Anzeige vom 29. Oktober 1798 die Beschlagnahme der Zeitschrift, da Forbergs Aufsatz atheistisch sei; es drohte damit, den Landeskindern sonst das Studium in Jena zu verbieten. Das Heft wurde daraufhin in Kursachsen, Hannover und Braunschweig konfisziert, nicht jedoch in den ernestinischen und preußischen Staaten. Ein anonym erscheinendes *Schreiben eines Vaters an seinen studierenden Sohn über den Fichteschen und Forbergischen Atheismus* verschärfte die Situation. Ende Dezember folgte dann ein zweites Ultimatum aus Dresden: Forberg, Fichte und Niethammer als zweiter Herausgeber des *Philosophischen Journals* sollten zur Verantwortung gezogen werden, sonst werde man alle Landeskinder zurückrufen. Am 10. Januar 1799 ergeht daraufhin ein Reskript des Prorektors der Jenaer Universität an Fichte und Niethammer, sie sollten sich schriftlich verantworten. Fichte verfasste daraufhin eine offizielle gerichtliche Verantwortungsschrift und wendet sich gleichzeitig mit einem weiteren Text unter dem provozierenden Titel *Appellation an das Publikum über die durch ein Kurfürstlich Sächsisches Konfiskationsreskript ihm beigemessenen atheistischen Äußerungen. Eine Schrift, die man erst zu lesen bittet, ehe man sie konfisziert*; diese Schrift verschickt er an 150 Personen und löst damit eine Welle weiterer Veröffentlichungen aus.<sup>215</sup> Zudem wandte er sich brieflich an den Geheimrat Voigt in Weimar und drohte damit, den Dienst zu quittieren, falls seine Lehrfreiheit weiter eingeschränkt werde. Die Universitätsleitung nutzte nun diesen Brief, um den allzu unbequem gewordenen jungen Professor wieder loszuwerden: Er erhält zwar nur einen äußerst milden Verweis vom Akademischen Senat, aber im Postskriptum wird sein bedingtes Entlassungsgesuch angenommen. Alle Nutritoren stimmen dem zu, und auch mehrfache schriftliche Petitionen der Studenten

<sup>214</sup> *Appellation*, a.a.O., S. 18.

<sup>215</sup> Vgl. dazu Essen/Danz: *Streitsachen*, a.a.O., S. 179ff.

können die Demission Fichtes nicht mehr verhindern. Die dritte Petition vom 10. Januar 1800 betonte noch einmal das besondere Vertrauen der Studenten in Fichte:

Aber niemand besitzt als Führer zu dem, was wir suchen, zur Wahrheit, in so hohem Grade das Zutrauen und die Anhänglichkeit aller Studierenden, niemand kann unsere Wünsche auf eine so völlig befriedigende Art und der Höhe, worauf jetzt die Philosophie steht, entsprechende Weise erfüllen als Fichte.<sup>216</sup>

Diese Unterschriftenliste verzeichnete im Übrigen auch „C. Brentano aus Frankfurt a.M.“<sup>217</sup> als Unterstützer. Doch auch dieser letzte Versuch hat keinen Erfolg: Fichte verlässt Jena und geht nach Berlin.

Wie die anderen geschilderten Streitkomplexe löste auch der Atheismus-Streit nicht nur ausführliche juristische Schriftwechsel und Diskussionen in Privatbriefen aus, sondern auch eine Reihe weiterer Publikationen.<sup>218</sup> Für den Kontext von Brentanos *Gustav Wasa* besonders wichtig ist die Reaktion von Friedrich Heinrich Jacobi, der in der Satire ebenso wie Fichte mehrfach auftaucht. Fichte hatte sich persönlich mit einem Brief vom 18. Januar 1799 an Jacobi gewandt: „Habe ich bei Abfassung dieser Schrift an irgendeinen Mann oft und lebhaft gedacht, habe ich gewünscht, daß sie einem gefallen möchte, so waren Sie es, Verehrungswürdiger“.<sup>219</sup> Jacobi antwortet Fichte daraufhin in einem ausführlichen Brief, der dann auch veröffentlicht wird: *Jacobi an Fichte* (Hamburg 1799); in ihm kritisiert Jacobi zwar Fichtes Philosophie, erteilt ihm aber ein persönliches Ehrenzeugnis:

Die Hand, die Sie zutrauungsvoll faßten, antwortete Ihnen mit freundschaftlichem Druck. Und so würde es sein, wenn ich auch Ihre Lehre, gleich der Lehre des Spinoza, atheistisch nennen müßte; ich würde Sie *persönlich* darum doch für keinen Atheisten, für keinen *Gottlosen* halten.<sup>220</sup>

<sup>216</sup> *Appellation*, a.a.O., S. 420.

<sup>217</sup> *Appellation*, a.a.O., S. 421.

<sup>218</sup> Vgl. das Verzeichnis in *Appellation*, a.a.O., S. 601-606.

<sup>219</sup> *Appellation*, a.a.O., S. 83.

<sup>220</sup> *Appellation*, a.a.O., S. 164. Ein weiteres wichtiges Rezeptionszeugnis ist Jean Pauls Satire *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana* (1800), später aufgenommen in den *Komischen Anhang zum Titan* (vgl. Beyer: *Atheismusstreit*, a.a.O., S. 187f.); auch Jean Paul wird im *Gustav Wasa* massiv und persönlich verspottet.

Insgesamt greift Brentano auch von diesem Streit nicht die inhaltliche Auseinandersetzung, sondern nur Namen, Figuren und Formulierungen auf.<sup>221</sup> Im Übrigen blieben die Reaktionen auf die Affäre von Seiten der Frühromantiker eher schwach:

Für Fichte von Nachteil war die Tatsache, daß der frühromantische Freundeskreis, dessen weltanschauliche Selbstfindung durch Fichtes Freiheitspathos und Subjektbegriff die entscheidenden Impulse erhalten hat, nicht mit einer einzigen Publikation an Fichtes Seite trat.<sup>222</sup>

## 2.8 Eine verwilderte Satire – „alles sagen, was man sagen könne“

Die Vielzahl der einzelnen zeitgenössischen, historischen, literaturgeschichtlichen und persönlichen Anspielungen in Brentanos Universalsatire konnte hier nur angerissen werden.<sup>223</sup> Wo genau der Inspirationskern für den *Gustav Wasa* liegt, der ‚springende Punkt‘ sozusagen, kann nur vermutet werden; dazu noch einmal eine kurze chronologische Revision der Ereignisse: Das *Athenäum* erschien ab 1798, im Oktober 1798 nimmt auch die Atheismus-Affäre um Fichte ihren Anfang. Im März 1799 kommt Kotzebue in Weimar an, im Mai besucht in Brentano dort. In dieser Zeit erscheint auch Friedrich Schlegels *Lucinde* und zieht sofort eine Reihe von Gegenschriften auf sich. Im Oktober und November 1799 wird Kotzebues *Hyperboreischer Esel* aufgeführt, der die *Lucinde* und das *Athenäum* mit Originalzitaten aus beiden Schriften angreift. Vielleicht liegt hier schon eine erste Inspiration für Brentano, der ja wiederum Kotzebues *Gustav Wasa* zur Vorlage seines *Gustav Wasa* macht. Kotzebues neues Geschichtsdrama wird dann im Dezember in Weimar aufgeführt worden. Als Brentano im Februar und März 1800 bei Wieland zu Gast in Oßmannstedt ist, arbeitet er relativ sicher bereits an seiner Satire; er nimmt jedoch auch in der Zeit danach noch weitere hochaktuelle Anregungen auf, so den Streit um Kotzebues *Bayard* (April 1800) oder die Auseinandersetzung von Schelling mit dem Herausgeber der *ALZ*, Christian Schütz, im April 1800, die ebenfalls im zweiten Teil noch wörtlich zitiert wird. Das Stück ist also eine Art Chronik der laufenden Ereignisse im ersten Halbjahr 1800 im Umkreis von Weimar-Jena; und die zentralen Akteure, Werke, sogar: Formulierungen dieser Zeit finden *peu à peu* ihre Transkription ins Drama im *Gustav Wasa*, der deshalb weder zu einem geschlossenen ästhetischen oder philosophischen Konzept noch zu einem Ende finden

<sup>221</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 18.

<sup>222</sup> Beyer: *Atheismusstreit*, a.a.O., S. 227.

<sup>223</sup> Vgl. dazu im Einzelnen die Stellenkommentare in FBA 15,1.

kann – zog sich doch auch die ‚ästhetische Prügeley‘ noch länger hin, allerdings ab Mitte des Jahres mit verändertem Standort, nämlich Berlin.

Bezeichnend für Brentanos Arbeitsweise ist dabei, dass er sich bei seinen Anspielungen selten über die Ebene des Wortspiels erhebt: Personennamen tauchen leicht verfremdet, aber deutlich erkennbar auf; einzelne Formulierungen werden immer wieder variiert und dabei lächerlich gemacht, ein häufiger Gegenstand des Spottes ist dabei der philosophische Sprachgebrauch überhaupt.<sup>224</sup> Dazu kommt beispielsweise ein ganzer Anspielungskomplex im ersten Teil, in der Bibliotheksszene, wo Brentano Jonathan Swifts *The Battle of the Books* (1704) benutzt, um Kotzebues und Ifflands populäre Werke gegen Schriften der alten Kirchenväter antreten zu lassen, die bereits die mangelnde Sittlichkeit des Theaters insgesamt und der Komödie insbesondere beklagt hatten, vor allem im Blick auf die bedrohte Tugend der Frauen.<sup>225</sup> Dies alles jedoch, die spontane und immer neues aktuelles Material einbeziehende Produktionsweise wie die Zusammenstellung entlegenster Zitate, die völlig aus ihrem jeweiligen Kontext gerissen werden, trägt stark zum Verwilderungs-Charakter des Textes bei, der streckenweise eher einem genialischen Ideensteinbruch denn einem Schauspiel ähnelt; an eine Aufführung hat wahrscheinlich noch nicht einmal Brentano selbst je gedacht. Dazu kommen noch völlig unverbunden einzelne Passagen von hoher lyrischer Qualität, wie beispielsweise die Geburtsszene der romantischen Literatur nach einem großen Weltenbrand<sup>226</sup> oder die gesprochene Symphonie, in der die einzelnen Instrumente das Wort ergreifen.<sup>227</sup>

Vielleicht stellt man sich deshalb am besten den *Gustav Wasa* insgesamt so vor, wie ihn das „Ich“ im Drama selbst beschreibt:

Nachdem alles dieses an einem hellen und fröhlichen Tag niedergeschrieben war,  
[...] versank ich in einen tiefen Schlummer und träumte, daß man alles sagen

<sup>224</sup> So macht sich Brentano relativ unterschiedslos über zentrale Begriffe bei Fichte, Schelling, Schlegel, Kant und Herder lustig; vgl. z.B. FBA 12, S. 150.

<sup>225</sup> So gut wie alle Stellen, die Brentano teilweise übersetzt, teilweise im Original zitiert (vgl. FBA 12, S. 25-30), finden sich in einem gelehrten Traktat des 18. Jahrhunderts, dem komödienkritischen *Traité de la comédie* des Prince de Conty, sowie einem weiteren Text, der wiederum häufig Conty zitiert: *La defense du traite de monseigneur le Prince de Conti, touchant la comedie, et les spectacles, ou la refutation d'un livre intitulé 'Dissertation sur la condamnation des Theatres, par le sieur de Voisin Prestre, Docteur en Theologie, Conseiller du Roy* (Paris 1672). Der Autor ist der wenig bekannte Abbé Joseph de Voisin (ca. 1610-1685).

<sup>226</sup> Vgl. FBA 12, 25-30.

<sup>227</sup> Vgl. FBA 12, S. 69-76.

könne, was man denken könne, und alles sagen müsse, was man denken müsse, denn wozu kann und muß man denn sonst.<sup>228</sup>

Wenn man jedoch auf diese Weise alles sagt und sagen will, kommt man leicht in die Situation, in der sich das „Ich“ wenige Seiten später findet: „Uebrigens werden sie fühlen, daß im Gränzenlosen Maaße die Tugend und das Laster dasselbe sind – nichts. Die Hauptscene des Stücks ist also ein übernatürliches Leben, das einen Kadaver aus Principien umarmt“.<sup>229</sup>

<sup>228</sup> FBA 12, S. 165.

<sup>229</sup> FBA 12, S. 178.

### 3 *Godwi und Godwine* – Ärztesatire vor ästhetischer Kulisse

Vom Titel her scheint sich das unveröffentlichte Lustspiel *Godwi und Godwine* auf Brentanos *Godwi*-Roman zu beziehen. Tatsächlich jedoch handelt es sich um eine vom Roman thematisch beinahe vollständig unabhängige Satire auf empfindsame Lustspiele und Rührstücke. Godwi als Rollenfigur hat dabei deutliche Ähnlichkeiten mit Brentano selbst, wie bereits die gleichnamige Romanfigur; Godwine hingegen kann ziemlich sicher mit seiner Schwester Bettine identifiziert werden. Dazu kommt eine Vielzahl biographischer Bezüge zu anderen Personen aus Brentanos engeren Freundes- und Familienkreis, die eine Datierung auf den Spätsommer 1800 nahelegen, also direkt im Anschluss an die Veröffentlichung des *Gustav Wasa*.

#### 3.1 Liebeskur mit Intrigen – Rekonstruktion der fragmentarischen Handlung

Das Lustspiel ist nur fragmentarisch überliefert,<sup>1</sup> zudem ist die Szenenfolge nicht ganz klar und die Handlung wegen der vielen Intrigen kompliziert. Es beginnt mit einem Monolog des Arztes Dr. Wissefeld, in dem er seine Situation darlegt: Er ist verliebt in Julie, hat aber beobachtet, wie ein Fremder sie küsst und sieht sie dadurch entwürdigt. Als der Wirt des Gasthofs, in dem das Stück spielt, auftritt, fragt Wissefeld ihn nach einer fremden Dame (Godwine) aus, die er als Arzt besucht habe; der Wirt weiß nur, dass sie aus dem Süden sei, viel singe und tanze und dass ihr Freund Godwi häufig bei ihr sei. Wissefeld wird blass bei der Namensnennung, es steht zu vermuten, dass er Godwi kennt und ihr Verhältnis nicht das Beste war. Der Arzt befürchtet nun, dass Godwi seine Freundin, die fremde Frau aus dem Süden (Godwine), im Stich lassen werde, weil er sich in Julie verliebt habe. Die nächste Szene zeigt unvermittelt Godwi und Godwine. Godwi brüstet sich mit der Eroberung, die er an Julie gemacht hat, aber der Dialog beider zeigt, dass Godwi sich weiter zu Godwine bekennt. Gemeinsam planen sie die Verführung des Doctors durch Godwine sowie diejenige Julies durch Godwi.

<sup>1</sup> Manuskripte sind im Freien Deutschen Hochstift (FDH 7521) und in Krakau (KF 2085) erhalten.

Godwine erkundigt sich daraufhin bei dem Wirt genauer nach Wissefeld und seiner Beziehung zu Julie. Der Wirt berichtet, er sei Arzt und gehe im Nachbarhaus der Madame Reimarus, bei der Julie eine Wohnung hat, ein und aus, weil er dort vorlese. Die Szene wechselt in Julies Stube bei Madame Reimarus; sie liest einen anonymen Liebesbrief, den sie nicht ganz versteht, und denkt dabei an Wissefeld (der wahrscheinlich auch der Autor der Briefe ist). Zwischendurch empfängt sie auch einen persönlichen Besuch von Wissefeld, dem sie eigentlich verboten hatte, sie allein zu besuchen, er hat sich dem Befehl aber widersetzt. Mamselle Reimarus, ihre Wirtin, tritt nun ein; sie ist unverheiratet, macht aber viele Andeutungen über ihre Verhältnisse zu gelehrten Männern. Aus einem Monolog von Reimarus erfährt man, dass sie nichts über Julie weiß; sie sieht das sich entwickelnde Verhältnis von Julie und Wissefeld aber nicht gern und plant eine Intrige dagegen.

Direkt daran anschließend tritt Madame Wagner auf, die gerade eine Weste für Wissefeld stickt und im Gegenzug zu Mamselle Reimarus plant, Julie mit Wissefeld zusammenzubringen. Sie weiß offensichtlich etwas über Julies Vergangenheit, es wird angedeutet, dass sie vielleicht sogar ihre Mutter ist. Julie besucht sie, und beide unterhalten sich über Wissefelds mangelnden Erfolg als Arzt; es stellt sich heraus, dass Julie eine erfolgreiche Kur des Doctors an ihr vorgetäuscht hatte, um seinen Ruf zu retten. Dieser tritt nun auf, und Julie versteckt sich vor ihm. Madame Wagner fragt ihn nach seiner Vergangenheit aus, und es stellt sich heraus, dass er ein unehelicher Fürstensohn ist (was Julie in ihrem Versteck mithört). Als die Magd einen weiteren Besucher ankündigt, nämlich Godwi, geht Wissefeld. Es entspinnt sich ein Dialog voller Wortspiele und Andeutungen zwischen Godwi und Madame Wagner, in dem Godwi seine ‚Kur‘ an Wissefeld skizziert und weitere Besuche bei Madame Wagner ankündigt.<sup>2</sup>

Der Doctor kommt zurück, und Madame Wagner stellt ihm Godwi vor. Godwi versucht ihn dazu zu bringen, seine Liebe zu Julie zu gestehen, aber nun unterbricht erneut der Wirt, der die Nachricht bringt, dass die Fremde in seinem Gasthaus (Godwine) krank sei und einen Arzt brauche. Wissefeld macht sich auf den Weg. Derweil zeigt die nächste Szene Julie an Godwines (vermeintlichem) Krankenbett, die ihre Teilnahme bekundet und weitere Besuche ankündigt; nach ihrem Abtreten macht sich Godwine darüber lustig, dass sie selbst ihr ihren Freund in die Arme zur Verführung treibe. Bevor der Doctor jedoch kommt, tritt Godwi ein, beide befestigen noch einmal ihren Plan zur Verführung von Julie (durch Godwi) und Wissefeld (durch Godwine), Godwine springt anschließend von ihrem Krankenbett auf und singt ein Lied. Damit endet das Fragment.

<sup>2</sup> Diese Szene ist im Manuskript in einer fremden Hand geschrieben (s.u. Kap. 3.5.)

Insgesamt hätten in dem Lustspiel also drei Intrigen entwickelt werden sollen: Julie und Wissefeld sind bereits ineinander verliebt, wollen das aber aus Stolz nicht zugeben; er schreibt ihr anonyme Liebesbriefe. Godwi und Godwine planen eine Liebeskur nach dem Muster der brownianischen Medizin, der der Arzt anhängt, an Julie und Wissefeld, die damit aber eigentlich zusammengebracht werden sollen. Madame Reimarus hingegen will Julie und Wissefeld auseinanderbringen – ob aus reiner Lust an der Intrige oder wegen ihres persönlichen Interesses an dem Doctor, bleibt unklar. Madame Wagner wiederum will beide zusammenbringen; sie verfügt über Informationen über Julies Vergangenheit und ist sehr an ihrem Schicksal interessiert. Vermutlich hätte der weitere Verlauf die Geheimnisse aufgedeckt, die über Julies und Wissefelds Vergangenheit liegen.

### 3.2 Biographischer Hintergrund – *Lucinde*-Lektüre in Altenburg

Auch in *Godwi und Godwine* arbeitet Brentano, ähnlich wie in seinem Roman *Godwi*, Bezüge zu Familienmitgliedern und Freunden aus dieser Zeit ein. So gibt es eine auffällige Parallele zwischen einigen Formulierungen im Lustspiel-Fragment und den Briefen, die Brentano im Sommer 1800 an die Schwestern Minna und Julie Reichenbach in Altenburg schreibt.

Brentanos erster Aufenthalt im thüringischen Altenburg wurde von Sophie Mereau vermittelt, die dort geboren wurde. Sie hatte Brentano im Mai 1799 ein Empfehlungsschreiben an ihre Schwägerin Henriette Pierer gegeben, die dort mit dem Arzt und Verleger Johann Friedrich Pierer, einem Stiefbruder Mereaus, verheiratet war. Brentano verbringt die Zeit vom 22./23. Mai bis zum 4. Juni 1799 in Altenburg im Kreis von Henriette Pierer und ihren beiden Schwestern Minna und Julie und kehrt anschließend nach Jena zurück. Ein Jahr später – Brentano hatte zwischenzeitlich an seiner Satire *Gustav Wasa* und dem Roman *Godwi* gearbeitet; im Verhältnis zu Sophie Mereau war eine Entfremdung eingetreten – reiste er Ende Juni erneut nach Altenburg. Seinem Freund Winkelmann berichtet er am 1. Juli 1800:

Mein einziger Umgang sind die zwei liebenswürdigsten Mädchen, mit denen ich fast täglich von 8 bis 11 Allein und recht vertraut bin, ich lebe ihnen vor, und nächstens kommt die Lucinde dran, doch lesen wir die Briefe über Fried<richs> Lucinde zuerst.<sup>3</sup>

Brentano wirbt nun offen um Minna, sie lehnt seine Heiratsanträge jedoch ab.

<sup>3</sup> FBA 29, S. 220.

Die Gestaltung des Verhältnisses zwischen Sophie/Julie und Wissefeld in *Godwi und Godwine* erinnert stark an Brentanos Werbung um Minna Reichenbach, die er selbst noch in weiteren Briefen aufarbeitet, in denen immer wieder Schlüsselbegriffe, Personen und Sachverhalte auftauchen, die auch im Fragment wiederkehren. So hatte Brentano den Schwestern Reichenbach schon bei seinem ersten Besuch in Altenburg im Mai 1799 aus Friedrich Schlegels Skandalroman *Lucinde* vorgelesen. Im Fragment liest Dr Wissefeld Madame Reimarus vor, und es wird darauf hingewiesen, „daß ein Doctor [...] so gar verbotne Bücher lesen“<sup>4</sup> dürfe. Die Figur der Sophie/Julie vereint dabei verschiedene Züge der drei Schwestern Reichenbach: Wilhelmine (genannt Minna, 1782-1835); Juliane (genannt Julie; 1777-1835) und Henriette (1775-1857). Ihnen gemeinsam hatte Brentano den *Godwi* zugeschrieben: „Den schönen Launen der *lieblichen Minna*, dem *guten Geiste Juliens* und dem stillen *heitern Sinne Henriettens*“.<sup>5</sup> Minna Reichenbach hat er zudem mehrere Sonette gewidmet.<sup>6</sup>

Die Figur der Madame Reimarus hingegen weist Züge von Henriette Schubart (1769-1832) auf, der Schwester von Sophie Mereau, zu der Brentano kein gutes Verhältnis hatte und die er beschuldigte, sein Verhältnis zu den Schwestern Reichenbach zu ruinieren; in einem Brief an Winkelmann vom Juli 1800 schreibt er: „die Schubert verdirbt mir alle Freude hier. Indem ich mich auf meiner Seite bemühe immer deutlicher und reiner vor meinen Freundinnen hier zu entwiklen, ist sie ewig beschäftigt, mich schief auszulegen“.<sup>7</sup> Genau mit der Kategorie des „schiefen“ wird Madame Reimarus im Fragment wiederholt charakterisiert.<sup>8</sup> Auch gegenüber Sophie Mereau klagt Brentano über ihre Schwester:

Schon die Möglichkeit, daß Ihre Schwester so viel mit dem verdrehtesten Weibe unter der Sonne umgehen kann, daß sie die Schubert für edel und gut erklären kann, ist mir ein Trost für meine Meinung, daß Ihre Schwester, nur sehr wenig Urtheil, und gar kein richtiges Gefühl hat.<sup>9</sup>

Sophie Mereau weist die Vorwürfe jedoch explizit zurück; sie schreibt im August 1800 an Clemens: „Ihre Vermuthung wegen meiner Schwester ist falsch u

<sup>4</sup> FBA 12, S. 190.

<sup>5</sup> FBA 16, S. 7.

<sup>6</sup> Vgl. FBA 1, S. 86-90.

<sup>7</sup> FBA 29, S. 244.

<sup>8</sup> FBA 12, S. 195.

<sup>9</sup> FBA 29, S. 254.

ich fodere es, daß Sie mir das glauben“.<sup>10</sup> Henriette blieb im Übrigen, wie Madame Reimarus, ihr Leben lang unverheiratet und war literarisch vor allem als Übersetzerin tätig.

Ein Vorbild für die Figur des Arztes Dr. Wissefeld ist wahrscheinlich Stephan August Winkelmann (1780-1806), den Brentano in Jena kennenlernte. Beide studierten dort in den Jahren 1799/1800 gemeinsam Medizin und Philosophie; Winkelmann setzte sein Medizinstudium danach in Göttingen fort, wo er 1801 zum Magister der Philosophie und 1803 zum Doktor der Medizin promoviert wurde; anschließend las er an der medizinischen Fakultät als Privatdozent über Physiologie und Anthropologie. 1803 erhielt Winkelmann einen Ruf nach Braunschweig ans Collegium Carolinum; er starb schon im Februar 1806 an einer Typhusinfektion.

Winkelmann verkehrte während seines Studiums in Jena wie Brentano im Kreis der Romantiker. Vor allem Schellings Naturphilosophie prägte seine eigene Auseinandersetzung mit der Philosophie und sein Konzept von Medizin; bis heute gilt er als einer der wesentlichen Vertreter der romantischen Medizin. Er war zwar kein Brownianer, wie Dr. Wissefeld im Fragment, kannte aber dessen Schriften. In seiner *Einleitung in die dynamische Physiologie* (Göttingen 1803) schreibt er über ihn: „Brown, der das Glück hatte, das leitende Prinzip aller Aerzte zuerst deutlich auszusprechen“.<sup>11</sup> Winkelmann war auch literarisch tätig, er schrieb Gedichte, die teilweise gemeinsam mit Texten Brentanos in den Zeitschriften *Memnon* und Sophie Mereaus *Kalathiskos* erschienen, und einen Roman. Daneben trat er mit einer großen Zahl medizinischer Veröffentlichungen hervor.

Brentanos Verhältnis zu Winkelmann war wechselhaft. Zunächst pflegten die beiden sowohl von ihren Interessen als auch charakterlich ähnlichen Kommilitonen eine enge Freundschaft, die Martin Heinrich Karl Lichtenstein wie folgt skizziert:

Von allen diesen (war Winkelmann) unserm Brentano am meisten Geistesverwandt. Ein glänzendes Genie, fein erzogen, von ausgebreiteten Kenntnissen, die aber weniger durch Fleiß, als durch Leichtigkeit der Auffassung gesammelt waren, begeistert für alles Große Edle und Schöne bis zur Schwärmerei, doch dadurch gehindert, sich einem festen Ziel zuzuwenden. Von Brentano verschieden durch größere Eitelkeit, Haschen nach Beifall, zu leichte Erregbarkeit, schwächere Phantasie, ihn aber übertreffend an positiver Kenntniß, frommer Scheu und innerer Reinheit. – Vom ersten Augenblick zueinander hingezogen, wurden sie doch nie vertraute Freunde. Sie hielten sich gegenseitig in Respect,

<sup>10</sup> FBA 38,1, S. 469.

<sup>11</sup> Stephan August Winkelmann: *Einleitung in die dynamische Physiologie*, Göttingen 1803, S. 75.

fühlten sich oft voneinander beleidigt und doch, wenn auch schmollend, schienen sie sich nicht entbehren zu können.<sup>12</sup>

Winkelmann kommt der Familie Brentano zudem näher, weil er in Oßmannstedt im September 1799 die sterbende Sophie Brentano und nach deren Tod ihre Schwester Gunda gepflegt hatte. Die Erfahrung hat ihn tief beeindruckt und wahrscheinlich seine Entscheidung beeinflusst, sich medizinisch besonders mit Geisteskranken zu beschäftigen; er widmet Sophies Erinnerung auch mehrere Gedichte. Schon im Frühjahr 1801 setzt jedoch eine zunehmende Entfremdung zu Clemens ein. Brentano verdächtigte Winkelmann, der ihn nach seiner Abreise aus Jena mit Berichten von dort versorgt, er würde seine Beziehung zu Sophie Mereau hintertreiben. An Gunda schreibt Brentano Anfang Juli 1801 schließlich:

Ueber Winkelmann läßt sich nichts mehr von mir sagen, er ist ein ungeheurer Mensch, groß, edel, geistreich, poetisch, tugendhaft, genialisch, und alles in einem Grade, der bißher über meine Begriffe gieng, aber er ist mir tödlich, er liebt mich wie wenige Menschen [...]. Wenn du Winkelmann recht verstehen willst, so leße Jakobis *Allwill* er ist ein *Allwill*.<sup>13</sup>

In die Nähe der Figur des Dr. Wissefeld rückt Winkelmann auch durch einen Brief Brentanos an Savigny vom Mai 1801, in dem ihm das Merkmal des „Stolzes“ zugeschrieben wird: „Winkelmann [...] behauptet mit kaltem Stolz die Superioritaet des Wissens und des Geistes. [...] Er ist ein Genie, und ein Wißenschaftlicher Mensch, und ich bin ein armer verhunzter Mensch“.<sup>14</sup> Ihr Verhältnis bessert sich kurzfristig wieder, als beide gemeinsam am Druck des *Godwi* arbeiten, zu dessen Schluss Winkelmann umfangreiche eigene Beiträge liefert.<sup>15</sup> Im *Schattenspiel* vom Frühjahr 1803 wird Winkelmann jedoch erneut nicht allzu freundlich dargestellt; auch seine Annäherung an Brentanos Schwester Gunda nimmt Clemens nicht positiv auf.

<sup>12</sup> FBA 38,1, 271f.

<sup>13</sup> FBA 29, S. 325.

<sup>14</sup> FBA 29, S. 320f.

<sup>15</sup> *Einige Nachrichten von den Lebensumständen des verstorbenen Maria. Mitgetheilt von einem Zurückgebliebenen sowie einige der Sonette*; vgl. FBA 16, S. 593f.

### 3.3 Wechselwirkungen – Brownianische Medizin und Schiller'sche Ästhetik

Die Nähe der weiblichen Hauptfigur Sophie/Julie in *Godwi und Godwine* zur Gestalt von Minna Reichenbach zeigt sich besonders deutlich in einer ästhetischen Formel, die Brentano sowohl im Text des Lustspiels als auch in den Briefen an Minna aus der Zeit seiner Werbung verwendet. So reflektiert Sophie/Julie im Fragment bei der Lektüre eines Briefes von Dr. Wissfeld: „Ich will sie lesen wie die Schönheit der Form [...] Gott das war so schön, so wahr, die Form mein ich, der Inhalt, nu der rühr mich nicht“.<sup>16</sup> In einem langen Brief Brentanos an Minna, der zwischen Anfang und Mitte Juli 1800 entstand, führt Brentano aus:

Sie wissen, wie ich der Moral eben nicht das Wort rede, und daß Schönheit mir das Höchste bleibt. Drum spreche ich zu Ihrer Schönheit, denn Sie werden nie moralisch werden können, weil Sie schon schön sind. Es giebt aber eine Schönheit der Gestalt und eine höhere Formloße Schönheit des Inhalts, die in der Handlung erst erscheint. Die Schönheit wirkt auf uns, als Schönheit der Form, wie Liebreiz, als Schönheit des Inhalts, wie Bewußtsein der Liebe, als Schönheit der Handlung, volle Schönheit, wie Blick, Händedruck und Umarmung. Verzeihen Sie – ich bemerke, daß ich um meine drei Arten von Schönheit zu erklären, drei Definitionen brauchte, die noch undeutlicher für Sie sein könnten [...]. Die Schönheit der Form ist Ihnen verliehen, rückkehrend und ausströmend, denn Sie sind ein bischen eitel, und sehr reizend, doch ist Ihre Form nichts weniger als selbständig, und insofern *dauernd, als sie die Hülle einer ewig ruhigen Seele sein könnte. Aber Ihre Seele ist nicht ruhig, wird vielleicht einst sehr unruhig werden, und ihre Form wird in wenigen Jahren, sehr, sehr viel verlohren haben.* [...] *Schönheit des Inhalts ist eigentlich die Ihrige*, aber Sie sind, Gott weiß von wie viel Schaafsköpfen, die die Gedankenstriche, und Pausen in Ihrer Gesellschaft ausfüllen, in ihr gestört, von ihr gänzlich abgezogen worden. [...] So haben Sie sich nach und nach der Coquetterie genähert, und hie und da sind Sie es sicher geweßen, *es muß sein.* [...] Sie haben sich daher durch den Zusammenhang, der die Welt nie verläßt, ganz in die Erscheinung, und das Betragen einer sogenannten Schönheit gezwungen gesehen, Sie erhielten die Äußerung der bloßen Schönheit der Form, *Kälte*, und wäre solche Schönheit die Ihrige, wären Sie eine Coquette geworden.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> FBA 12, S. 186.

<sup>17</sup> FBA 29, S. 229-231.

Brentano entwickelt hier eine Theorie der Schönheit, die strukturell in wesentlichen Punkten an Schillers ästhetische Theorie erinnert, diese jedoch sozusagen empirisch unterfüttert durch ihre Beziehung auf die sinnliche Liebe.<sup>18</sup>

Brentano unterscheidet zunächst zwischen drei Formen der Schönheit, nämlich derjenigen der Form, des Inhalts und der Handlung.<sup>19</sup> Schönheit der Form wird der jugendlichen liebreizenden Erscheinung Minnas zugeschrieben; diese ist jedoch offensichtlich vergänglich. Schönheit des Inhalts hingegen äußert sich in der ewig ruhenden Seele oder im Bewusstsein der Liebe; diese sei in Minna zwar ebenfalls angelegt, jedoch sei sie im Moment durch gesellschaftliche Ansprüche und falsche Vorstellungen überlagert, so dass sie momentan nur eine bloße Schönheit der Form aufweise, die sich in „Kälte“ und „Coquetterie“ äußere<sup>20</sup> – beides Schlüsselbegriffe für das Fragment, aber auch für den Zusammenhang von Brownianismus, Ästhetik und Empfindsamkeitskritik. So sind Kälte und Wärme im Brownianismus wichtige therapeutische Elemente; die Kälte soll dabei mäßigend wirken, die Wärme anregend. Kälte und Wärme sind zudem in der Debatte um die Empfindsamkeit eng mit dem Gegensatz von ‚warmen‘ Gefühl/Herzen und ‚kaltem‘ Kopf/Verstand verbunden.

Volle Schönheit hingegen sei Schönheit der Handlung, zu der man aber erst durch einen Bildungsprozess gelangen könne; so schreibt Brentano weiter im oben zitierten Brief an Minna Reichenbach:

Wenn daher Ihr Inhalt je wieder ganz zu seinen Rechten gelangen, und ihre übergewachsene äußerliche Schönheit zu ihrer gehörigen Unterwürfigkeit vor dem Gott, der in Ihnen schlummert, gebracht werden soll, so müßen Sie den holden Schläfer ins Freie tragen. [...] Das ist waß ich *Bilden* nenne, lieben und geliebt werden. *Bilden* heißt zur vollen Schönheit zu gelangen, dies ist die Schönheit der Handlung, in der Form und Inhalt zur Thätigkeit sich einen, sie wirkt auf uns, sagte ich, wie Blick, Händedruck, und Umarmung, das ist ein Bild nur, und heißt sie blickt in die Welt, nähert sich ihr, umarmt sie. Sie ist bloß eine Folge des Wechselwirkens, wie jede Handlung.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Es gibt aber auch Anklänge an Friedrich Schlegels Theorie der Schönheit in der *Rede über die Mythologie*; vgl. dazu FBA 38,1, S. 285f.

<sup>19</sup> Brentanos ästhetische Ausführungen können wohl am ehesten auf Schillers Überlegungen in dessen Abhandlung *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795) bezogen werden (von dem Werk ist im *Frühlingskranz* die Rede, vgl. FBA 30, S. 87 u. 94); vgl. bei Schiller v.a. den 15. Brief zur Schönheit als Resultat der Wechselwirkung der beiden gegensätzlichen Grundkräfte von Form- und Stofftrieb im Menschen

<sup>20</sup> FBA 12, S. 187.

<sup>21</sup> FBA 29, S. 232f.

Die Liebe bewirkt also eine Art Erweckungsvorgang, in der Form und Inhalt – die beide analog zu Schillers ästhetischer Theorie als dualistische Gegenpole gedacht werden – durch eine Wechselwirkung – ebenfalls ein Schiller'scher Terminus – vereint werden, wodurch erst sowohl die Liebe als auch die Schönheit ihre vollendete Ausdrucksform finden. In der Schönheit der Handlung sind Ich und Welt so vereint wie die beiden Liebenden; nämlich durch Blick, Händedruck und Umarmung.

Einen eben solchen Erweckungs- und Bildungsprozess durch Liebe – von dem Brentano Minna in der realen Welt vergeblich zu überzeugen versuchte – schildert nun das Fragment *Godwi und Godwine* in der Welt des Lustspiels.<sup>22</sup> Das Thema wird zudem angereichert durch einen weiteren Gedankenkomplex, nämlich die medizinische Theorie des Brownianismus; so heißt es im Stück direkt über Wissfeld: „Er ist ein sogenannter Brownianer“.<sup>23</sup> Erfinder und Namensgeber des Brownianismus ist der schottische Arzt James Brown, der 1780 sein neues medizinisches Konzept in der Schrift *Elementa medicinae* vorstellte.<sup>24</sup> Im Gefolge der Irritabilitätslehre des berühmten Schweizer Mediziners Albrecht von Haller meint Brown, dass jeder Mensch eine bestimmte angeborene Fähigkeit habe, durch äußere Reize nervlich erregt zu werden:

Die Erregbarkeit kann zu stark, im richtigen Verhältnis oder zu schwach gereizt werden. [...] Erregbarkeit und Reiz stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander. Je schwächer der Reiz, desto mehr Erregbarkeit häuft sich an, je stärker der Reiz, desto mehr wird die Erregbarkeit erschöpft. [...] Bei übermäßiger Erregung entstehen *sthenische*, bei zu geringer *asthenische Krankheiten*. Zwischen diesen Krankheitsformen und ihren Anlagen befindet sich die Gesundheit.<sup>25</sup>

Entscheidend für die Therapie ist es, ein Gleichgewicht zwischen äußeren Reizen und dem jeweiligen Grad der Reizbarkeit des Patienten herzustellen. Der

<sup>22</sup> So schon Schultz in einer der wenigen kurzen Passagen in der Forschungsliteratur, die sich auf das bisher so gut wie gar nicht untersuchte Fragment beziehen: „Brentanos Dramenfragment zieht seinen Witz daraus, dass die Liebe als wesentlicher Reiz in dieses medizinisch-philosophische System eingeführt wird“ (*Clemens Brentano*, Stuttgart 1999, S. 155f.)

<sup>23</sup> FBA 12, S. 197.

<sup>24</sup> 1795 in deutscher Übersetzung von Melchior Adam Weikard, der die Lehre auch in Deutschland populär machte, unter dem Titel *Grundsätze der Arzneilehre*. Vgl. zum Brownianismus die Einführung in: Hans Joachim Schwanitz: *Homöopathie und Brownianismus 1795-1844: zwei wissenschaftstheoretische Fallstudien aus der praktischen Medizin*, Stuttgart/New York 1983, bes. Kap. B, mit weiteren Literaturhinweisen; zu Brown: John Neubauer, *Dr. John Brown (1735-1788) and Early German Romanticism*, in: *Journal of the History of Ideas* 28 (1967), S. 367-382.

<sup>25</sup> Schwanitz: *Homöopathie*, a.a.O., S. 60f.

Therapeut bedient sich dazu entweder anregender Reize (wie z.B. Wärme, Fleisch, Gewürze, Alkohol, Moschus, Opium), die eine zu schwach ausgeprägte Erregbarkeit steigern können, oder dämpfender, die eine übermäßige reduzieren (Kälte, pflanzliche Speisen, Aderlass, Abführen).

Diese Figur der dualistischen Verschränkung von Gegensätzen durch das Prinzip der Wechselwirkung teilt der Brownianismus nicht nur mit der Schiller'schen Ästhetik; auch bei den Romantikern fand der Brownianismus begeisterte Anhänger. Neben Schellings – wenig erfolgreichen – praktischen Therapieversuchen an Auguste Böhmer, der Tochter seiner späteren Frau Caroline Schlegel, hat sich vor allem Novalis dazu geäußert und die besondere Nähe des medizinischen Konzepts zu romantischen Grundannahmen herausgearbeitet. Mehrere seiner Fragmente sind dem Brownianismus gewidmet; so heißt es zu Brown selbst:

Brown ist der Arzt unsrer Zeit. Die herrschende Konstitution ist die Zärtliche – die Asthenische. Das Heilsystem ist das natürliche Produkt der herrschenden Constitution – daher es sich mit dieser ändern muß.<sup>26</sup>

Speziell durch die zentrale Stellung der Erregbarkeit liegt die Verbindung des Brownianismus mit der Liebe, wie sie Brentano in Fragment vornimmt, nahe: Die hier an den Hauptpersonen vollzogene ‚Kur‘ bedient sich der sinnlichen Leidenschaft, um ihre zu schwach ausgeprägten ‚asthenischen‘ Defizite zu therapieren. Schon im *Godwi* hatte Brentano dazu noch die Moral ins Spiel gebracht:

Tugendhaft seyn, wie man es heißt, ist, was ein Brownianer schlecht recipiren nennt; – ich möchte oft toll werden über alle die Dinge, die dazu nötig sind, und die ich oft gar nicht aufreiben kann.<sup>27</sup>

Die gesellschaftliche Moral steht auch im Fragment einer leidenschaftlich-anregenden Verbindung der beiden Protagonisten im Weg; sie wird durch die ‚amoralische‘ Verführung der beiden sthenisch-anregenden Elemente Godwi und Godwine beiseite gefegt. Das Verhältnis dieser beiden Figuren zueinander bleibt aber ungeklärt. Godwis das Fragment abschließende Äußerung, „Godwine sei das einzige Weib, wozu ich die Null bin“,<sup>28</sup> entspricht jedoch dem zunehmend inniger werdenden Verhältnis der Geschwister Clemens und Brentano; so hatte Brentano Bettine versprochen, um sie über sein Verhältnis zu Sophie Mereau zu

<sup>26</sup> Novalis: *Teplitzer Fragmente*, in: *Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. 2: *Das philosophische Werk I*, Stuttgart u.a. 1981, Nr. 46, S. 604; vgl. auch Nr. 48, 52, 90.

<sup>27</sup> FBA 16, S. 457.

<sup>28</sup> FBA 12, S. 225.

beruhigen: „Ich schwöre Dir liebe *Bettine*, ich würde nie ein Weib nehmen können, bei dem ich Dich entbehren könnte“.<sup>29</sup>

#### 3.4 Empfindsamkeitssatire – „Der Empfindsame bringt auch nie etwas hervor“

Zur Auseinandersetzung mit dem Brownianismus und der Schiller'schen Ästhetik kommt als drittes inhaltlich und formal prägendes Element die satirische Behandlung der Empfindsamkeit hinzu. Die Empfindsamkeit als geistes- und mentalitätsgeschichtlich prägende Bewegung der Aufklärung vor allem in ihrer mittleren Phase (mit Autoren wie Christian Fürchtegott Gellert oder Friedrich Heinrich Jacobi) hatte zwar ihren Höhepunkt zu diesem Zeitpunkt längst überschritten, und an ihre Stelle war bereits eine häufig satirisch durchgeführte Empfindsamkeitskritik getreten. Dass Brentano sich jedoch in dieser Zeit mit dem Gedanken trägt, einen Roman „Nichtswill, Gegenstück zu Allwill“<sup>30</sup> zu schreiben, zeigt, dass die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Empfindsamkeit bei weitem noch nicht abgeschlossen ist – zumal die Ähnlichkeiten beider Bewegungen – Betonung des Gefühls gegenüber der Vernunft, euphorische Naturbetrachtung, Liebe und Seelenfreundschaft als Vereinigungsmittel Gleichgesinnter gegenüber den Normen der Gesellschaft, Entwicklung einer eigenen Sprachform des Gefühls – zu groß sind, um nicht energische Abgrenzungsversuche zu provozieren. Auch Brentano äußert sich in der Zeit des *Godwi* wiederholt kritisch zur Empfindsamkeit, insbesondere warnt er Bettine vor den Gefahren der Empfindsamkeit – bezeichnenderweise in Termini von Gesundheit und Krankheit, die an die Asthenie gemahnen, aber auch viele Aspekte der aufklärerischen Empfindsamkeitskritik und -therapie aufnehmen:<sup>31</sup>

Ich bitte dich um des Kaisers seinen Bart willen, werde nicht empfindsam und laße Dich nicht von dem Liede der Kazzen so gar rühren. Gehe spazieren, gebe Dich mit der Toni, mit der Lotte ab, und freue dich ihrer vernünftigen Kälte [...]. Ich bitte dich um alles in der Welt, werde nur keine Serafine Hohenacker, die Geisterseherinn, wahrhaftig, dann muß du am Ende verzweifeln, denn ich werd alle Tag gescheuder, und unempfindsamer, es ist ein miserables Leben um einen empfindsamen Menschen in der Welt, und zwar gerade, weil die Welt nichts weniger als empfindsam ist und einem kein Baum aus dem Wege geht oder beweint, wenn man sich ein Loch an ihm in den Kopf stößt. Wenn du überdem wüßtest,

<sup>29</sup> FBA 30, S. 283.

<sup>30</sup> FBA 29, S. 283.

<sup>31</sup> Es ist aber unklar, wieviel dieser sehr topisch daherkommenden Empfindsamkeitskritik sich Bettines späterer Redaktion der Briefe von Clemens verdankt.

wie man durch Verstopfungen im Unterleib zu all diesen wunderbarlich zärtlichen Empfindungen kommen kann, und daß die Besessnen und die Hexen in den vorigen Jahrhunderten nicht anders als solche verstopfte Personen waren, so würdest du dich noch mehr hüten, in eine solche Empfindsamkeit zu fallen, dagegen hilft oft viel körperliche Bewegung, Beschäftigung, Vermeidung aller Liebesgedanken und dergleichen [...] – der Empfindsame bringt auch nie etwas hervor, weil er sich keines Dinges bemächtigen kann, sondern nur von allem überwältigt wird. Ich habe überhaupt einen entsezlichen Widerwillen gegen die Empfindsamkeit, denn sie wird über nichts empfindsamer, als wenn man sie für eine Kränklichkeit erklärt, da sie eine Feinheit der Seele sein will.<sup>32</sup>

Die Neigung zu einer übersteigerten Empfindsamkeit kritisiert Brentano dabei vor allem an Frauen; sie führe auch zu einer falschen Form von Bildung:

Die Weiber oder Mädchen, sagte ich, sind die kränksten an dieser Afterbildung, ihre krankhafte unbefriedigte Laune ist Empfindung, ihr Fieber Begeisterung, ihre Sittenlosigkeit wird Philosophie. Ich sagte sie bedeckten ihre Lumpen mit Bildung, und setze hinzu, daß sie dadurch meist sehr lächerlich werden, indem sie nur entblößen was sie bedecken wollen. Die Bildung ist nichts als der höhere Glanz der Nacktheit, die die freie Keuschheit der Schönheit ist. Nun aber heißt sich mit Bildung ausflicken nichts, als die Löcher im Gewand mit einer Laterne beleuchten, denn die Bildung ist durchsichtig, und um so mehr erscheinen daher heut zu Tag die meisten gebildeten Mädchen äußerst miserabel, als sie grad darin die Ausbesserung nöthig haben, was das Heiligste des Menschen ist, im Verstande, der Liebe, im Herzen und der Zucht; und ich möchte sie die Laterne nennen, die die schlechten Straßen unsrer Städte nicht so erleuchten, daß man sie sicher durchwandle, um nicht den Hals zu brechen, nein sie leuchten nur, damit man diesen Dreck bewundere, denn dies ist die Prätension dieser kleinstädtischen Dummheit (ich sage kleinstädtisch auch von Paris in Hinsicht des Universums).<sup>33</sup>

Im Fragment *Godwi und Godwine* ist vor allem der Wirt zutiefst empfindsam angekränkt; aber auch Madame Reimarus ist als eine etwas überalterte, typisch weibliche Empfindsame gezeichnet. Zudem nimmt die gesamte Liebesproblematik ein traditionelles Motiv des empfindsamen Lustspiels auf, nämlich die Kombination von Armut und übertriebenem Stolz, wie sie beispielsweise Lessings Major Tellheim in *Minna von Barnhelm* (1767) kennzeichnet, das ebenfalls in einem Wirtshaus spielt. Empfindsamkeit erscheint in diesem Zusammenhang als eine spezifische Form der Asthenie ebenso wie als letztlich philisterhafte bürgerliche Haltung zur skandalösen freien Liebe als romantischem Gegenkonzept.

<sup>32</sup> FBA 30, S. 344f.

<sup>33</sup> FBA 30, S. 124.

Damit ist der kontextuelle Hintergrund umschrieben, vor dem sich das Fragment *Godwi und Godwine* entfaltet; wie so oft in seinen Dramen verschmilzt Brentano dabei genuin unterschiedliche Konzepte, Einflüsse und Begriffe beinahe bis zur Ununterscheidbarkeit. Einen ähnlichen Komplex wird er in einem späteren Fragment, das sich gezielt mit der Figur Friedrich Heinrich Jacobis beschäftigt, im Jahre 1809 noch einmal aufnehmen, das bezeichnenderweise gemeinsam mit Bettine verfasst wurde.

### 3.5 Gunda wird ersetzt durch Bettine – ein entstehungsgeschichtliches Kuriosum

Eine Besonderheit des in zwei Handschriftenbeständen überlieferten Manuskripts ist, dass die Version aus dem Varnhagen-Nachlass aus der Universitätsbibliothek Krakau zwei Blätter aufweist, die nicht von Clemens Brentano, sondern von einer fremden Hand beschrieben sind. Varnhagen hatte darüber „Bettine Brentano“ notiert, ein Handschriftenvergleich zeigt aber eindeutig, dass Bettine nicht die Schreiberin war. Vielmehr weist der Text deutliche Züge der Handschrift von Brentano zweiter Schwester Kunigunde, genannt Gunda auf, wie ein Vergleich mit Briefen von ihr aus dieser Zeit zeigt. Das ist ein ungewöhnlicher und in der handschriftlichen Überlieferung der Werke von Clemens Brentano bisher einzigartiger Fall.

Darüber, wie es zustande kam, dass genau eine Szene des Entwurfs (der Dialog von Godwi und Madame Wagner) von Gunda niedergeschrieben wurde, kann man nur Vermutungen anstellen. Gunda ist (im Gegensatz zu Bettine Brentano) niemals als Autorin hervorgetreten, hat allerdings in späterer Zeit an den wissenschaftlichen Werken ihres Ehemannes Friedrich Carl von Savigny gelegentlich mitgearbeitet. Es ist jedoch zur Entstehungszeit des Fragments kaum vorstellbar, dass sie die Szene selbst entworfen und niedergeschrieben hat, die auch im Sprachduktus keinerlei abweichende Züge gegenüber dem Rest des Entwurfs zeigt; es bleibt nur zu vermuten, dass Clemens sie ihr diktieren hat.

Gunda ist im Winter 1800 und im Frühjahr 1801 eine der wichtigsten Korrespondentinnen von Brentano. Winkelmann hatte sie beim Tod ihrer Schwester Sophie in Oßmannstedt im Sommer 1800 selbst kennengelernt; der angehende Mediziner hatte zuerst Sophie und anschließend die durch Sophies Tod gesundheitlich angegriffene Gunda gepflegt, und man war einander in der außergewöhnlichen Situation nähergekommen. Immer wieder wird Winkelmann im Briefwechsel der ersten Jahreshälfte zwischen Gunda und Clemens erwähnt;<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Vgl. z.B. FBA 29, S. 301, S. 308, S. 324, S. 333, S. 367.

zunächst eher positiv. Je mehr jedoch die Entfremdung Brentanos von Winkelmann nach dem erneuten Zusammentreffen in Göttingen fortschreitet, desto negativer werden Brentanos Äußerungen über ihn. Gunda wird so über eine Reihe von Briefen hinweg zur Zeugin des „Freundschaftsbruchs“ zwischen den beiden.<sup>35</sup>

Falls Gunda an der Niederschrift beteiligt war, muss sie bei einem von Brentanos Aufhalten bei der Familie in Frankfurt nach seiner Abreise aus Altenburg vorgenommen worden sein. Brentano hielt sich von Ende Oktober 1800 bis zu seiner Übersiedlung nach Marburg im Januar 1801 in Frankfurt auf; im September/Oktober des gleichen Jahres verbringt er noch einmal längere Zeit dort und arbeitet nach Abschluss des *Godwi* Anfang August 1801 an der Abschrift des Manuskripts für den Druck. Die größere Wahrscheinlichkeit spricht für eine Entstehung beim zweiten Frankfurter Aufenthalt und damit nach dem Freundschaftsbruch zwischen Brentano und Winkelmann. Es wäre produktionspsychologisch durchaus denkbar, dass Brentano die eintönige Abschreibearbeit am *Godwi* auflockerte, indem er zwischendurch an einem neuen Intrigenstück arbeitete und Gunda gelegentlich einbezog – und sei es auch nur, um sich einen Moment von der anstrengenden handschriftlichen Tätigkeit zu erholen.

Eine spätere Niederschrift gemeinsam mit Gunda ist jedenfalls mit ziemlicher Sicherheit auszuschließen, da sich das Verhältnis der Geschwister schon während des Besuchs von Clemens deutlich verschlechterte; sie wird als familiäre Bezugsperson und Briefpartner durch Bettine ersetzt. An Savigny (Gundas späteren Ehemann!) klagt er Mitte September 1801: „die größte Langeweile macht mir Gundel, sie hat mir gar nichts zu sagen, und ich ihr auch nichts“.<sup>36</sup> An Winkelmann schreibt er Ende Oktober/Anfang November 1801: „Kunigunde ist ein armseliges Geschöpf, voll Lüge Affecktation und Eitelkeit und Gutmütigkeit, und liegt auch immer und ewig außer meinem Kreiße“<sup>37</sup> – um nur wenige Sätze später dann enthusiastisch über Bettine zu schreiben: „Bettine ist mehr als ein Mensch, und doch nur meine Vollendung, ich wünsche, daß sie nie sähest, ehe sie fertig ist, denn ich bin das Weißen, durch das sie wird“.<sup>38</sup> Diese Beschreibung entspricht ziemlich genau dem komplementären Verhältnis von *Godwi* und *Godwine* im gleichnamigen Fragment. Brentano würde damit also in *Godwi und Godwine* nicht nur seine Enttäuschung über die Ablehnung von Minna Reichenbach aufarbeiten und sich an Winkelmanns Freundschaftsverrat

<sup>35</sup> Vgl. Brief Brentanos an Savigny, Mitte Juli 1801; FBA 29, S. 351.

<sup>36</sup> FBA 29, S. 380.

<sup>37</sup> FBA 29, S. 384.

<sup>38</sup> Ebd.

‚rächen‘, indem er ihm im Lustspiel Hörner aufsetzt und seine heimliche Geliebte verführt;<sup>39</sup> er würde zusätzlich seine neue intime Beziehung mit Bettine verherrlichen. Dass er dabei Kunigunde als Schreiberin benutzt, wird besonders pikant vor dem Hintergrund seiner zunehmenden Kritik an ihr sowie der Tatsache, dass Winkelmann nach dem ersten Besuch in Frankfurt im Oktober 1802 um sie zu werben beginnt.

<sup>39</sup> Im Hintergrund könnte dabei auch die vermeintliche Konkurrenz um Sophie Mereau stehen; vgl. dazu den Brief an Gunda vom 20.5.1801 (FBA 29, S. 323).



## 4 *Vertumnus und Pomona* – Zwischenakt nach Ovid

Ein weiteres *Godwi*-Spinoff ist ein kurzer, undatierter Entwurf<sup>1</sup> mit dem Titel *Vertumnus und Pomona*, der einmal mehr demonstriert, wie Brentano in dieser Zeit das ihm zur Verfügung stehende Material variiert und wie er frei mit seinen Quellen umgeht. Der erste Teil, Pomonas Monolog über die lästigen Freier, steht fast wortgleich im zweiten Band des *Godwi* als eine „kleine dramatische Arbeit“<sup>2</sup> Fiamettas mit dem Titel „Vertumnus und Pomona“. Der sich daran anschließende zweite Teil des Dramenfragments, ein Lied Pomonas und das Bruchstück eines Dialogs mit einem niesenden Riesen, ist stärker korrigiert und vielleicht später entstanden; jedoch wohl spätestens Mitte 1802, da der T-Strich fehlt.<sup>3</sup>

Brentano entnimmt den antiken Mythos von Vertumnus und Pomona Ovids *Metamorphosen*, er wird dort im 14. Buch berichtet.<sup>4</sup> Die Grundstruktur bei Ovid wird in dem Fragment beibehalten: Die Göttin der Baumfrüchte, Pomona, pflegt ihren Garten und zeigt keinerlei Interesse an Männern; sie dürfen ihren Garten nicht betreten. Vertumnus verkleidet sich nach mehreren erfolglosen Annäherungsversuchen als eine runzlige, alte Frau und überzeugt Pomona schließlich von der Ernsthaftigkeit seiner Bemühungen. So weit kommt es bei Brentano allerdings nicht; vielmehr wird vor allem die lächerliche Seite der Bemühungen der Freier hervorgehoben, die als Philister erscheinen.

Der konkrete Anlass für das neue Projekt war wohl Brentanos zweite Rheinreise mit seinem Freund Achim von Arnim; darauf weist auch eine Notiz auf S. 1 des handschriftlichen Manuskripts hin, wahrscheinlich in Bettines Handschrift: „noch über Walpurgis bei seiner zweiten Rheinreise mit Arnim“.<sup>5</sup> Sie stellt damit einen Zusammenhang zwischen Brentanos kurzer Bekanntschaft mit

<sup>1</sup> Manuskript in der UB Mainz Ms. 87-11.

<sup>2</sup> FBA 16, S. 425; der Text findet sich im 31. Kapitel, S. 512.

<sup>3</sup> Vgl. zu diesem graphologischen Merkmal Bernhard Gajek: *Homo poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano*, Frankfurt 1971 a.M., S. 88)

<sup>4</sup> Brentano besaß ein Exemplar der *Metamorphosen* aus dem Jahr 1631 (*P. Ovidii Metamorphosis, Oder: Wunderbarliche und seltzame Beschreibung* [...], Frankfurt 1631, eine Vers-Bearbeitung von Georg Wickram; vgl. FBA 16, S. 767f. und die dortigen Abb. 5, 7A/B; FBA 1, S. 467f.).

<sup>5</sup> Sie könnte evtl. bei Bettines Überarbeitung der Briefe von Clemens für ihre fiktive Briefzusammenstellung *Clemens Brentanos Frühlingskranz* entstanden sein (vgl. dazu FBA 1, S. 469).

der Rüdesheimer Gastwirtstochter Walpurgis Ackermann (geb. 1786) in einem Rüdesheimer Wirtshause im Oktober 1801 her, die Bettine in ihrer Bearbeitung der Briefe von Clemens im *Frühlingskranz* folgendermaßen geschildert hat:

Dein Gespräch mit der Linde und der herrliche Abendschein über dem Rhein, und das schöne Mädchen *Walpurgis* hier im Wirtshause, haben vor wenig Minuten rings um mein Herz gebuhlt. Ich bin in das Mädchen verliebt wie ein guter Junge, und wenn sie das Papier geschrieben hätte, oder den Abendschein und die Linde verstände wie Du, so wäre kein Treiben und kein Sehnen mehr auf Erden für mich. Aber so ists nicht, ich werde nicht von ihr verstanden, denn ich verstehe den Abendschein; und sie, die sich und ihn nicht versteht ist wunderschön, und der liebe Gott hat Schätze in ihre Augen gelegt und einen Liebreiz in ihren Mund, daß man einen Tempel mit diesen Schätzen könnte errichten, und Gebet von diesen Lippen wie Honig von süßen Blumen sammeln könnte, aber sie ist in einer sehr unschönen Umgebung von Eltern und Geschwistern, und Gott segne Dich, daß Du so bist wie Du bist. Es ist ein alt Sprüchwort, wo Schätze liegen stellt der Regenbogen seinen Fuß auf, aber es ist böse, es ist ein Aberglaube. Und wenn ich dies Mädchen ansehe bin ich so abergläubisch; der alte Bettler der hier in der alten Ruine vom Schloß der *Gisela Brömserin* wohnt, das dicht am Rhein steht, hat seinen Heerd auf dem Altar der Kapelle und schläft in steinernen Gewölben durch die das Himmelsgewölk herabsieht, und seine Begeisterung, die er trefflich auf seiner Pfeife auszudrücken versteht, wenn er viele Heller beisammen hat, hallt zwischen den vielen Pfeilern durch recht lustig, ich gehe da Abends in dem lauen Wind auf und ab und höre wie er aus einem raschen Walzer in den andern sich hinein pfeift, und dabei schlägt er so munter den Takt als ob er im Tanze mit einer schönen *Walpurgis* sich drehe. Ich rede oft mit ihm, und er hat mirs gar nicht geleugnet daß er auch noch oft sich verliebt. Am End kams heraus daß wir Nebenbuhler sind, und daß die *Walpurgis* der eigentliche Reiz seiner musikalischen Belustigungen ist, denn sie hat nicht weit davon einen Weingarten wo sie den Gästen abends ihren Weinschoppen reicht, in Krügen mit Deckeln von blankem Zinn, und da thun ihr die Gäste schön mit Reden, und verlangen auch wohl einen Kuß, sie läßt sichs gefallen, das ärgert mich.<sup>6</sup>

Die verbindenden Elemente wären also die Parallele von Pomonas Obstgarten und Walpurgis' Wirtshaus sowie die Konkurrenz der Freier um die hübsche Wirtin. Zudem erinnert Walpurgis Clemens angeblich an Bettine, so heißt es weiter im *Frühlingskranz*:

*Walpurgis* hat einige Züge von Dir und die ziehen mich vielleicht am meisten an, die übrigen die Du nicht hast, hast Du in der Seele und sie im Gesicht. Ich denke

<sup>6</sup> FBA 30, S. 50f.

immer an Deine Seele bei diesen Zügen und sage dem Mädchen schöne Sachen wenn ich an Dich schreibe, und rede Dich an, wenn ich ihr Schönes vorsage.<sup>7</sup>

Bettine, die die neue Verliebtheit ihres Bruders etwas spöttisch verfolgt, schlägt schließlich vor, aus der ganzen Geschichte doch ein Lustspiel zu machen:

Und sei doch ein kaltblütiger Dichter, der gern eine Rolle übernimmt in dem eigenen Lustspiel was er dichtet. Du und der gelehrte Jurist der so ernsthaft jung ist, und der Bettelmann der so lustig alt ist, und das Mädchen, das nach den Äpfeln und Birnen sieht ob sie heuer reifen und dabei den Liebhabern zublinzelt, nun würde ich wenn ich der Dichter wär, das Stück oder auch den Akt so enden daß ich den kräftigen Bettelmann und den schwächtigen Gelehrten, dem zurückgesetzten Studenten recht übermüthig gegenüberstellte, der sich eben auf seinen Philistergaul schwingt, weil die Ferien aus sind und die beiden Nebenbuhler spottend von ihm Abschied nehmen; allein wie er eben auf dem trägen Klepper den kothigen Dorfweg nehmen will, siehe da, gleich wie im Homer die alte Bettlerin am Wege sitzend ihre Kleider von sich abwirft um plötzlich als blendende Göttin Minerva in die Wolken zu steigen, wirft dieser Schimmel auch plözlich die alte Stalldecke ab und schüttelt seine blendende Flügelmähne und steigt in die Wolken so hoch mit meinem *Clemens* und der wirft Kränze herab von seiner Himmelansteigenden Bahn, und schenkt den beiden Nebenbuhlern was sie ohne ihn nicht fassen konnten, nehmlich daß es lebende schwebende Natur ist, ihr himmlischer Sinnenreiz – der zu Füßen der schönen Rheingauerin sich entfaltet und mit reinem Lebensodem sie anhaucht im jungen Grün in der tausendfältigen Blumenflur, im klaren Rhein sich spiegelt und wie Thau von der Sonne wird geküßt, und dann, lieber *Clemens*, lebst Du ja nicht Deine eigensüchtige kleine Liebschaft, nein, den ganzen liebenden Frühling von 1804, und träufelst ihn herab von den fünf Saiten Deiner Leyer und betäubst Deine Nebenbuhler, daß sie schlummern und Wunder träumen von Seligkeit die Du ihnen zumessest.<sup>8</sup>

Allerdings können die beiden hier zitierten Briefe von Clemens und Bettine nur mit Vorbehalt als authentische Quellen gelten, da Bettine bekanntlich im *Frühlingskranz* die Briefe von Clemens sehr freizügig redigiert hat; so fand das Walpurgis-Erlebnis auch nicht auf der zweiten, sondern der ersten Rheinreise statt.

Es muss auch Spekulation bleiben, ob Bettine schon ursprünglich die Idee hatte, aus dem Stoff ein Lustspiel zu machen, und Clemens die Idee aufnahm. Das Thema lässt ihn immerhin auch nach 1802 nicht los; noch Anfang Mai 1803 schreibt er in einem Brief an Savigny:

<sup>7</sup> FBA 30, S. 53.

<sup>8</sup> FBA 30, S. 57f.

dabei denke ich ein Romantisches Lustspiel, zu dem der Plan in meinem Kopfe beinahe fertig ist, zu schreiben, es entsteht aus meinen frühern Arbeiten, dem Feuerwerker und Vertumnus und Pomona, der Held ist ein Jäger, der das Jagen nicht lassen kann, und doch den Muth nicht hat zu schießen.<sup>9</sup>

Eine entsprechende Arbeit ist niemals entstanden. Die Briefpassage zeigt jedoch, wie verschiedene Werkpläne von Brentano synthetisch miteinander verbunden werden und sich mit- und auseinander entwickeln. Ein möglicher gemeinsamer Nenner könnte dabei die Beschäftigung mit Ovids *Metamorphosen* sein, die auch in weiteren Verseinlagen des *Godwi* nachweisbar ist.<sup>10</sup> Zudem ist produktionsästhetisch interessant, dass Brentano mehrfach Anregungen für seine dramatische Produktion aus seiner Umgebung aufnimmt; ein ähnlicher Vorgang findet sich auch bei Achim von Arnims Umdichtung von Brentanos *Lustigen Musikanten*, die Brentano auf die Idee gebracht haben könnten, ein Trauerspiel zu schreiben.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> FBA 31, S. 101.

<sup>10</sup> Vgl. z.B. das Lore-Lay-Gedicht, FBA 16, S. 535-539, sowie die Erl. S. 772-774). Brentano besaß ein Exemplar der *Metamorphosen* aus dem Jahr 1631: *P. Ovidii Metamorphosis, Oder: Wunderbarliche und seltzame Beschreibung [...], Frankfurt 1631, eine Vers-Bearbeitung von Georg Wickram*; (vgl. dazu FBA 1, S. 162-164).

<sup>11</sup> Vgl. Kap. 7.

## 5 *Die lustigen Musikanten* – die Musik rückt der Poesie den Kopf zurecht

Auch die Keimzelle des Singspiels *Die lustigen Musikanten* liegt, wie bei *Cecilie* und *Vertumnus und Pomona*, im Roman *Godwi*. Dort beschreibt der Ich-Erzähler in der den Roman abschließenden *Fragmentarischen Fortsetzung dieses Romans* seine eigene Situation: Während er krank darniederliegt, Gerstenschleim essen muss und nur den „Eindruck der häßlichen Wirklichkeit an einer alten Wärterin“ hat, soll er „Begebenheiten der überfließenden Gesundheit in Mensch und Natur beschreiben“.<sup>1</sup> Brentano hatte seine eigene Lage während der Niederschrift des *Godwi* in einem Brief an Savigny von Mitte Juli 1801 ganz ähnlich geschildert:

Nun soll ich schmieren, und edle Gefühle aussprechen, und bin so traurig so freudenloß, in Frankfurt war eine Musick vorige Meße, sie werden sie kennen, die lustigste, alles tanzte wenn sie spielte, sie bließen auf Faunflöten, die sie außen stecken hatten, dabei war ein Armer Teufel, der daß Fieber hatte, und immer fort blaßen mußte, ich kenne nichts gräßlicheres – so ist mir jezt zu Muthe.<sup>2</sup>

Im Roman *Godwi* schreibt der Ich-Erzähler in dieser niedergedrückten Stimmung kurz vor seinem Tod das Gedicht von den lustigen Musikanten nieder, deren Lied nur während der Nacht erklingt und, wie es immer wieder im Refrain heißt, die Menschen mit Freud und mit Schmerz ans Herz greift.<sup>3</sup> Das Gedicht hat keinerlei direkten Zusammenhang mit der Handlung des Romans; es schildert vielmehr die Grundsituation romantischer Künstler, die außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft gleich den Nachtigallen ihr Lied nur bei Nacht ertönen lassen; die auftretenden Musikanten selbst sind nicht nur Außenseiter, sondern haben unterschiedliche leidvolle Schicksale erlitten, die Mutter ist blind, die beiden Brüder sind am Fieber erkrankt, der Knabe hat das Bein gebrochen; und die ganze Melancholie dieses Widerspruchs von fröhlichem äußeren Anschein, klingender und lauter Musik auf der einen Seite und persönlichem Leid der

<sup>1</sup> FBA 16, S. 495.

<sup>2</sup> FBA 29, S. 356.

<sup>3</sup> Vgl. FBA 12, S. 829-831 (vgl. auch FBA 2,1, S. 54-56).

Künstler gipfelt im letzten wiederholten Refrain in der Zeile: „*Sind wir nicht froh? daß Gott erbarm!*“<sup>4</sup>

In seinem 1803 entstandenen Singspiel *Die lustigen Musikanten* baut Brentano dieses Lied mit seiner melancholischen Grundstimmung zu einem Singspiel vor zauberhafter Kulisse aus, das ebenfalls heitere Züge mit ernsthaften vereint: Komödienhafte Gestalten aus der *commedia dell'arte* agieren neben zwei fürstlichen Geschwisterpaaren. Im Zentrum aber steht die kleine Gruppe der lustigen Musikanten um den blinden Greis Piast, seiner vermeintliche Tochter Fabiola und dem lahmen Knabe Eusebio, eine Art vom Schicksal zusammengewürfelte ‚heilige Familie‘.

### 5.1 Samarkand und Famagusta – Wunderland und Vaterland

Eine mögliche stoffliche Vorlage für die Handlung könnte am ehesten Gozzis Märchentheatstück *Il pitocchi fortunati* (1764)<sup>5</sup> bilden, das schon vom Titel her an *Die Lustigen Musikanten* erinnert. Eine Gozzi-Lektüre Brentanos für die Zeit der Entstehung des Stücks belegt ein Brief an Arnim vom 30. April 1803, wo er schreibt: „Vieles von Tieks Humor erscheint mir fad seit ich wieder Gozzi, Holberg und viele ältere Dichter Deutschlands laß“.<sup>6</sup>

Gozzi *Die glücklichen Bettler* spielt in Samarkand, wo das Königtum darunter leidet, dass sein König Usbek seit vier Jahren verschwunden ist (wie Famagusta nach dem Verschwinden Azelles); Usbek hat sich jedoch nur als Bettler unter Volk gemischt, um den schädlichen Umtrieben des neuen Großviziers auf die Spur zu kommen. Er verliebt sich dabei in Zuleika, die Tochter von Padmanaba, dem vorigen Wesir, der jetzt Bettler ist (wie Piast, der als Musikant in Armut lebt und Fabiola als Pflgetochter betreut). Das zweite Paar bilden bei Gozzi der ehemalige Wesir von Carakoran, Sadi; Sadi musste (wie Rinaldo) schon als junger Mann ins Exil gehen und wurde dabei zum Freund des Königs von Karakoran; er verliebt sich dort in eine schöne Unbekannte (Zemeunde, die Parallelfigur zu Azelle), die gegen ihren Widerstand an einen reichen Kaufmann in Samarkand verheiratet wurde. An der Stelle der Bettler stehen bei Brentano also die Musikanten, deren Armut jedoch auch immer wieder betont wird. Die Figuren der intriganten Bösewichte, die bei Gozzi die Handlung vorantreiben,

<sup>4</sup> FBA 12, S. 831 (vgl. zu den Gedichten aus *Die lustigen Musikanten* insgesamt auch FBA 2,2, S. 290-315).

<sup>5</sup> Ins Deutsche übersetzt erstmals von K.F. Zimdar unter dem Titel *Die glücklichen Bettler, ein tragisch-komisches Märchen in drey Aufzügen nach Carlo Gozzy und aus tausend und einem Tag fürs deutsche Theater bearbeitet*, Frankfurt 1784.

<sup>6</sup> FBA 31, S. 82.

streicht Brentano hingegen vollständig; sie hätten ein Singspiel, das wegen der Länge der musikalischen Nummern nicht allzu viel Handlung enthalten kann, auch endgültig überfordert.

Den Gozzi'schen Lustspielplot reichert Brentano zudem durch die ebenfalls gern von Gozzi verwendeten *commedia*-Figuren, eine Vielzahl mythologischer Anspielungen, die tragische Dimension von Piasts Blindheit und die politische Aufladung des Schlusses an. Auch auf der Handlungsebene vereint der Stoff damit in einer für Brentano typischen Mischung Elemente von Posse, Schicksalsdrama, Künstlerdrama und politischem Drama; Ernstes und Lustiges ist selbst in der Schluss-Apotheose nicht voneinander zu trennen, und die Melancholie, die im Lied der lustigen Musikanten schon im *Godwi* angelegt ist, schwebt über dem ganzen Stück bis zum Ende.

## 5.2 Das deutsche Singspiel betritt die Bühne – *commedia dell'arte*, *opera buffa*, *opera seria* und bürgerliches Trauerspiel in eins

Mit dem Singspiel bedient sich Brentano eines musikalischen Genres, das in Deutschland seit 1700 als bürgerliches Gegenstück zur großen höfischen Oper der italienischen und französischen Tradition immer populärer wurde.<sup>7</sup> Das Singspiel ist eine einfachere musikalische Form: An die Stelle der großen Arien tritt das anspruchsloser komponierte und leichter vorzutragende Lied; die musikalischen Nummern werden durch Dialoge verbunden, nicht durch rhythmisch skandiierte Rezitative. Die Handlung ist nicht gebunden durch die Ständeklausel der großen *opera seria*, sondern kann wie im bürgerlichen Trauerspiel bürgerliche Figuren und rührende Handlungen verbinden. Meist hatten die Singspiele aber komödiantischen Charakter, vergleichbar der italienischen *opera buffa* oder der französischen *opéra comique*. Weniger aufwendig gestaltet als klassische Opern, konnten Singspiele auch von wandernden Schauspieltruppen aufgeführt werden. Als spezifisch deutsche Form des Musiktheaters wurde das Singspiel vor allem von Joseph II. in Wien gefördert, der 1776 das Französische Theater in Wien zum ‚Teutschen Nationaltheater‘ erklärte und die Aufführung deutscher Singspiele förderte. Als musikalische Höhepunkte gelten Mozarts Singspiele (*Entführung aus dem Serail*, 1782); wegweisend waren auch die sehr populären Singspiele von Johann Adam Hiller nach Libretti der empfindsamen Dichter

<sup>7</sup> Vgl. zur Gattung die ältere Arbeit von Hans-Albrecht Koch: *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart 1974, bes. zum Singspiel der Romantik, S. 96-101; Jörg Krämer: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Tübingen 1998.

Christian Fürchtegott Gellert und Christian Felix Weise. Goethe schrieb in Weimar mehrere Singspiele, ebenso Christoph Martin Wieland (*Alceste. Deutsches Singspiel*, 1773). Neben E.T.A. Hoffmann versuchten sich auch andere Autoren der Romantik am Singspiel, das der besonderen Rolle der Musik und speziell des Liedes wegen für die romantische Poetik besonders wichtig war. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich aus dem Singspiel dann die Erfolgsgattung der Operette.

Die *Lustigen Musikanten* sind zwar in ihrer musikalischen Ausgestaltung, die Brentano durch die liedartigen Einlagen im Text vorbereitete, ein relativ typisches Singspiel. Wenn Brentano aber selbst in den Briefen aus der Entstehungszeit immer wieder davon berichtet, dass er eine Oper schreibe, so spiegelt das zum einen Unklarheiten in der zeitgenössischen Verwendung der Begriffe, die „wahrhaft babylonischen Sprachverwirrungen der Bezeichnungen zwischen Oper, Operette, Singspiel, ‚Singeschauspiel, Schauspiel mit Gesängen‘“. <sup>8</sup> Zum anderen weist es daraufhin, dass die *Lustigen Musikanten* der Mischcharakter, der typisch für Brentanos Dramatik insgesamt ist, ebenfalls auszeichnet: Stoff und Handlung haben Elemente sowohl der italienischen *opera buffa* als auch der gehobenen *opera seria*.

Das betrifft zunächst das phantastische Milieu: Die Figuren kommen aus Sarmarkand, Famagusta und Norwegen – zweifellos reale Orte, deren Zusammenstellung aber jeder realen Geographie spottet und die von Brentano ihrer klangvollen Namen bzw. ihrer literarischen Tradition wegen gewählt wurden und auf zeitgenössische Märchen wie beispielsweise diejenigen von Carlo Gozzi anspielen. Wie bei Gozzi agieren im Stück nebeneinander Figuren aus der *commedia dell'arte* (Pantalon, Tartaglia, Truffaldin), die zum bürgerlich-städtischen Milieu gehören – ein Erbe der *opera buffa* – und Fürstensöhne und -töchter, also Figuren von hohem Stand, die eigentlich in das Milieu der *opera seria* gehören. Die Musikanten scheinen zunächst außerhalb dieser Standesordnung zu stehen, es stellt sich aber heraus, dass Piast ein norwegischer Edelmann ist und seine vermeintliche Tochter Fabiola eine Fürstentochter, so dass eigentlich nur der Knabe Eusebio zwischen allen Figuren und Ständen steht. Er wird jedoch am Ende vom Fürsten Rinaldo adoptiert, der für seine Behinderung verantwortlich ist und dadurch eine Art Sühne vollzieht, die durchaus christliche Züge trägt. Das Ende mit der doppelten Heirat der beiden Fürstenpaare erinnert an das *lieto fine* der ersten Oper. <sup>9</sup> Zudem weist die Verwicklungshandlung zwischen den zwei fürstlichen Geschwisterpaaren, die sich am Ende über Kreuz vermählen,

<sup>8</sup> Tina Hartmann: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, ‚Faust‘*, Tübingen 2004, S. 30, sowie Thomas Bauman: *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge 1985, S. 9-14.

<sup>9</sup> Vgl. Hartmann: *Goethes Musiktheater*, a.a.O., S. 147.

deutliche Züge des Ödipus-Mythos auf, und der blinde Sänger Piast erscheint als Postfiguration Homers – auch ein solcher mythologischer Hintergrund ist eigentlich ein Merkmal der hohen, ersten Oper.<sup>10</sup>

Diese Mischung aus verschiedenen Elementen der musikalischen Tradition wird noch deutlicher in der Zweiteilung des eigentlich einaktigen Singspiels in den Vertonungen von Ritter und Hoffmann; der erste Akt hat dann einen deutlichen Schwerpunkt auf der Komödien-Handlung rund um die *commedia*-Figuren, der zweite Akt konzentriert sich ganz auf die Auflösung der Verwicklungen um die beiden hohen Liebespaare, spielt in einem Szenario, das an die Kerker Szenen der *opera seria* und der Rettungsoper<sup>11</sup> erinnert, und endet etwas unvermittelt in einem Schlusstableau, in dem das Volk und seine Herrscher vereint erscheinen.

### 5.3 Der „unendlich faule Compositeur“ und das Scheitern der Erstaufführung – zur Entstehung

Die Entstehung des Singspiels ist durch Briefe genau nachvollziehbar und datierbar. Brentano war am 4. November 1802 von Köln aus in Düsseldorf eingetroffen, wo er die nächsten zwei Monate zubringen wird; er besucht die berühmte Gemäldegalerie und pflegt engen Kontakt zur Schauspieltruppe von Johann Heinrich Frambach.<sup>12</sup> Frambach hatte gemeinsam mit dem Kölner Kaufmann Franz Bachoven 1801 in Köln ein Nationaltheater gegründet; in der Folgezeit spielte seine Schauspieltruppe auch in Aachen und in Düsseldorf. Seine Truppe umfasste in dieser Zeit „16 Herren und 11 Damen“.<sup>13</sup> Frambach verschafft Brentano ein Freibillet, und dieser geht nun täglich ins Theater; in einem Brief an Arnim von Mitte Dezember schreibt er:

in bin in diesem Augenblicke noch in Düsseldorf, wo ich schon 6 Wochen bin, ins Theater gehe, die Gallerie angucke, und mich wie überall nicht sehr vergnüge [...]. Eigentlich weiß ich nicht, waß ich hier treibe, im Anfang hielt mich die hiesige Schauspielertruppe fest, ich dachte mein Intrigenstück zu contrahiren und

<sup>10</sup> Vgl. FBA 12, S. 804.

<sup>11</sup> Vgl. Miller: *Lehrjahre*, a.a.O., S. 111.

<sup>12</sup> Vgl. Philipp Huppert: *Johann Heinrich Frambach. Ein Dramatiker der Aufklärung im Rheinlande*, Phil. Diss. Köln 1923.

<sup>13</sup> Vgl. Alfons Fritz: *Theater und Musik in Aachen zur Zeit der französischen Herrschaft*, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, Bd. 23 (1901), S. 111.

aufzuführen, ich war unter allen diesen Marianen und Philinen zu Hauß wie Meister.<sup>14</sup>

Ursprünglich hatte Brentano gehofft, dass die Frambach'sche Truppe sein Intrigenstück *Ponce de Leon* aufführen würde, das er zu diesem Zweck umarbeiten und straffen wollte; so schrieb er an seine Schwägerin Antonie Brentano am 15. November 1802:

Ich bleibe noch einen Monat hier, die hiesige Schauspieler Truppe, die für das Schauspiel bei weitem besser, als die Frankfurter ist, wird mein Stück aufführen, ich schreibe schon daran.<sup>15</sup>

Schon bald aber muss er sich auch an das neue Stück, die *Lustigen Musikanten*, gesetzt haben; zwei Wochen später, am 1. Dezember 1802, berichtet er an Savigny:

daß ich eine kleine Oper, die jezt componirt wird, in 4 Tagen schrieb, die ziemlich schlecht, ziemlich gut ist. Daß ich eine größere Oper schreiben werde, und der Orchester director der hiesigen sehr braven Truppe, componiren wird und mir dafür Music lehren will, dieser Musicus Burgmüller ein verschmuztes Genie war sonst in Weimar Director, hat viel für Göthen Componirt unter andern, ein uns unbekanntes Ding Gottfrids Sieg.<sup>16</sup>

Komponiert werden sollte das Libretto von dem im Brief erwähnten Kapellmeister Johann August Franz Burgmüller (1760-1824). Burgmüller war Kapellmeister bei diversen Truppen gewesen; seit 1801 war er für Frambach am Kölnischen Nationaltheater tätig, vom 24. Oktober bis zum 14. April 1803 geht er dann mit der Truppe nach Düsseldorf.<sup>17</sup> Offensichtlich war eine Zusammenarbeit von Burgmüller mit Brentano bei der musikalischen Umsetzung geplant, der zu diesem Zweck Musikunterricht nehmen wollte. In der *Vorerinnerung* zur Druckfassung berichtet Brentano, dass von Burgmüller sogar die Anregung für das Singspiel ausging; und auch dabei spielte das Gedicht von den lustigen Musikanten aus dem *Godwi* eine Schlüsselrolle: „Ein Lied von mir, welches früher schon abgedruckt worden war, hatte dem Musiker gefallen, und ich legte es mir zum Grunde dieses Spieles“.<sup>18</sup> Zwei Wochen später aber, am 15. Dezember

<sup>14</sup> FBA 29, S. 556f.

<sup>15</sup> FBA 29, S. 542.

<sup>16</sup> FBA 29, S. 543f.

<sup>17</sup> Vgl. Klaus Martin Kopitz: *Der Düsseldorfer Komponist Norbert Burgmüller: ein Leben zwischen Beethoven – Spohr – Mendelssohn*, Kleve 1998, S. 37-41.

<sup>18</sup> FBA 12, S. 801.

1802, hat Brentano schon die Hoffnung auf eine Aufführung aufgegeben; wiederum an Savigny schreibt er:

Meine kleine Oper wird nicht aufgeführt, weil der unendlich faule Compositeur, in seiner Musick nie fertig wird, und das ganze Volk mich langweilt mit seinem Schlendrian.<sup>19</sup>

Entstanden ist das Singspiel also sehr wahrscheinlich in der letzten Novemberwoche; auf die äußerst kurze Entstehungszeit wird Brentano auch in späteren Briefen immer wieder zurückkommen, um die Schwächen des Textes als einer „Gelegenheitsarbeit“,<sup>20</sup> wie es auch in der später für die Druckfassung entstandenen *Vorerinnerung* heißt, zu rechtfertigen; es sei, so die *Vorerinnerung* weiter,

in wenigen Tagen entworfen worden, um dieser Gesellschaft eine gute Einnahme, und mir selbst das Vergnügen zu verschaffen, alle ihre Talentvolleren Mitglieder in Rollen zusammengestellt zu sehen, die ich sogar auf Ihre Fehler berechnet hatte.<sup>21</sup>

Geplant war die Aufführung für den Silvester- oder Neujahrstag, an dem das Stück auch symbolträchtig spielt. Von Burgmüllers Vertonungen ist nichts überliefert; Brentano beschreibt in der *Vorerinnerung* immerhin das Vorhandene:

doch so viel Talent auch der Musiker hatte, etwas schnell nieder zu schreiben, so groß war auch sein Vertrauen auf diese Schnelligkeit, das heißt: er verschob die Vollendung, von einem Tage zum andern, bis ich ermüdete und abreiste. Er hatte einige Duette wirklich so vollendet, daß es mich sehr schmerzte, das Ganze nicht zu hören.<sup>22</sup>

Auch die Keimzelle des Singspiels, das Gedicht aus dem *Godwi*, hatte Burgmüller demnach schon vertont:

Dieses Lied war auch von dem ersten Compositeur entworfen, er nahm den Refrain zur Einleitung, ließ die Verse, welche Alle singen, und die rührenden, welche Einzelne singen, sich einander unterbrechen, und führte das Ganze zweckmässig

<sup>19</sup> FBA 29, S. 549.

<sup>20</sup> FBA 12, S. 801.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd.

rasch oder sanft durch alle Tonarten variierend durch. So war es ihm gelungen, durch einen äußerst wehmüthigen, und freudigen Wechsel zu rühren.<sup>23</sup>

Alle Schnelligkeit half jedoch nichts, der „unendlich faule Compositeur“<sup>24</sup> wurde nicht fertig und die Aufführung kam nicht zustande; gegeben wurde stattdessen, ausgerechnet, Kotzebues Schauspiel *Bayard*, das Brentano in *Gustav Wasa* verhöhnt hatte.<sup>25</sup>

Die Entstehungsgeschichte ist parallel überliefert in den im *Frühlingskranz* enthaltenen Briefen von Clemens und Bettine, allerdings mit einigen Unstimmigkeiten, die wohl auf die komplizierte Entstehungsgeschichte der Briefsammlung und die problematische Authentizität der Briefe speziell Brentanos zurückzuführen sind. Dort ist ein undatiertes Brief von Clemens an Bettine aus Düsseldorf abgedruckt, in dem es heißt:

Was mich hier fesselt ist die Gallerie und das artige Theater, dann der geschickte Musikdirektor, dem ich eine Oper dichten will und der mir dafür Unterricht in der Composition geben wird. Eine kleine Oper habe ich schon fertig für Neujahr, wo sie aufgeführt werden soll in Manheim, er arbeitet noch daran. [...] Kommt *Minchen Gündero* nicht auch zuweilen mit ihrer Schwester zur Dir? – Ich bin ihr einen Brief schuldig. Küsse sie von mir, sage ihr, daß ich sie liebe wie ich jezt kein anderes Wesen lieben kann! – Denn in meine Oper denk ich die Hauptrolle mir gerade wie sie! und den ersten Liebhaber wie mich. – Ich muß ihr zu Füßen fallen, ich muß sie küssen, sie mag wollen oder nicht. – Und sie muß auch am End einer langen Arie mir in die Arme fallen und mich beglücken, stelle ihr das doch recht beweglich vor; und daß es ja nicht anders sein könne, weil sie einmal meine Opernheldin ist, sie soll sich bewegen lassen darauf einzugehen. Das wird recht schön sein, wenn ich mir denke es sei alles wahr, dann werde ich mir die lieblichsten hinreißendsten Szenen zum Küssen malen! [...] Ich werde noch eine Weile hier bleiben, denn zu sehen, zu hören, ja mitzufühlen, wie alles Denken und Erdenken plötzlich fließend wird in musikalischen Gesetzen, die der Poesie den Kopf zurecht rücken, das macht mich ganz hingerissen.<sup>26</sup>

Der Briefanfang weist darauf hin, dass der Brief im November/Dezember in Düsseldorf entstanden ist, weil es heißt, ihn „fessele die Galerie“ (also die Düsseldorfer Gemäldegalerie); ebenfalls erwähnt wird der Musikunterricht bei Burgmüller. Die kleine Oper, also die *Lustigen Musikanten*, waren aber nicht

<sup>23</sup> FBA 12, S. 801f.

<sup>24</sup> Brief an Savigny, FBA 29, S. 549.

<sup>25</sup> Vgl. Heinz Rölleke: *Clemens Brentanos ‚Lustige Musikanten‘. Ein Nachtrag zur Entstehungsgeschichte*, in: *JFDH* 1974, S. 375-376, hier: S. 375.

<sup>26</sup> FBA 30, S. 197f.

für eine Neujahrsaufführung in Mannheim, sondern vor Ort in Düsseldorf geplant; in Mannheim werden sie aber tatsächlich ein Jahr später an Neujahr in einer Vertonung des dortigen Kapellmeisters aufgeführt, es ist also möglich, dass Bettine hier Orte und Termine verwechselt. Der Brief ist aber davon unabhängig deshalb interessant, weil er auf mögliche Vorbilder für die Figuren hinweist, nämlich Karoline Gündert bzw. Brentano selbst.<sup>27</sup> Zudem bringt er eindrucksvoll die Faszination zum Ausdruck, die Brentano erstmals bei der konkreten musikalischen Umsetzung seiner Werke erlebt und die ihn zu Überlegungen über das Verhältnis von Musik und Poesie veranlasst.

Bettine antwortet in einem ausführlichen Brief und weist auf die Gefahren einer allzu engen und enthusiastisch überformten Zusammenarbeit zwischen dem Dichter und dem Komponisten hin. Brentano wiederholt hingegen in einem späteren Brief noch einmal, wie wichtig ihm sowohl Karoline Gündert als Inspiration für seine Heldin und auch die inspirierende Zusammenarbeit mit dem Komponisten ist; ja, er behauptet sogar eigene Melodien zu erfinden, die der Komponist freundlich aufnehme:

*Mienchen* vergiß um alles in der Welt willen nicht zu grüßen und zu küssen, ich kann sie manchmal Tage lang nicht vor den Augen wegbringen, sie ist meine Opernheldin, nur noch viel lieber und zärter, sie hat mich einmal dazu verführt daß ich diese Oper schrieb, täglich läßt mir der Kapellmeister *Ritter* ihre Grazie in den schönsten Melodien erklingen, und oft muß ichs selbst ihr sagen in Tönen; noch am Abend spät erfind ich mir Melodien zu meinen Versen, die *Ritter* mit freundlicher Anerkenntniß in die Oper aufnimmt, für mich klingt das alles schön, ja hinreißend. Aber kann michs nicht auch bestechen, die Lust sie doppelt zu besingen, mit der Melodie und den Worten.<sup>28</sup>

Auch hier liegt aber wieder die gleiche Verwechslung vor wie im obigen Brief: Peter Ritter (1763-1846) war der Mannheimer Kapellmeister, der das Singspiel für die Neujahrsaufführung 1804 in Mannheim vertonte, während Burgmüller

<sup>27</sup> Es besteht aber die Möglichkeit, dass sich Bettine diesen Zusammenhang später nur imaginiert. Zumal ist ein anderes Rezeptionszeugnis überliefert, in dem von einem anderen Vorbild für die weibliche Hauptrolle die Rede ist: So überliefert Brentanos Bruder Christian in einem Brief an Sophie Mereau folgende briefliche Aussage von Clemens: „Was mich besonders an das Theater fesselt, ist die Gestalt und die ganze Manier einer Schauspielerin, die der Mereau bis auf den Kopf ganz gleicht, vortrefflich singt und spielt; ich liebe in ihr noch immer jenen Engel und vermeide alle Gelegenheit, sie zu sprechen, welche sie eifrig sucht, um meine Täuschung nicht aufzuheben“ (zitiert nach: Rölleke: *Nachtrag*, a.a.O., S. 376).

<sup>28</sup> FBA 30, S. 226.

für die Düsseldorfer Vertonung zuständig war. Die Briefe an Bettine geben jedoch trotz ihres zweifelhaften Wertes als authentische Quelle einen interessanten Einblick in die produktionsästhetischen Überlegungen von Brentano zum Verhältnis von Poesie und Musik.

Anfang Januar 1803 verlässt Brentano Düsseldorf und reist zurück nach Marburg; dort arbeitet er in den nächsten Monaten an Widmung, Vorerinnerung und Epilog zu *Ponce de Leon*. Anfang April reist er nach Frankfurt weiter, wo er sich dann der Drucklegung der *Lustigen Musikanten* annimmt; Savigny berichtet er um den 24. April 1803: „den zweiten Correctur Bogen des Singspiels habe ich vor mir bei Körner“.<sup>29</sup> Nur Savigny zuliebe, so betont er in einem Brief aus der gleichen Zeit an Arnim, habe er es auch überhaupt zum Druck gegeben:

Ein kleines Singspiel, das ich in Vier Tagen geschrieben und die Lustigen Musikanten heißt, wird hier bei Körner gedruckt, ich lege keinen Wehrt darauf, es ist Savigny zu lieb gedruckt worden dem es gefiel.<sup>30</sup>

Der Bezug auf Savigny geht wahrscheinlich darauf zurück, dass Savigny auf Brentanos Brief vom 15. Dezember 1802, in dem dieser von der Arbeit an dem Stück berichtete, geantwortet hatte:

Das ist ja herrlich, daß Sie dort mitten unter den Leuten sind und zugleich in der Arbeit, und dabey, wie es scheint, ziemlich lustig. Wenn ich nur auch etwas von den Opern zu sehen bekäme: wird nichts gedruckt?<sup>31</sup>

Das Stück erscheint dann samt der *Vorerinnerung*, in der Brentano kurz die Entstehungsgeschichte darlegt, nach dem 20. April im Verlag von Bernhard Körner in Frankfurt. Brentano, der inzwischen an den *Romanzen vom Rosenkranz* arbeitet, zeigt das Erscheinen am 7. Mai Savigny an und beschwert sich dabei bitter:

Mein Stückchen ist gedruckt, in unserm Hause hat mir kein Mensch eine freundliche Silbe darüber gesagt, die Verachtung überhaupt, die mir diese Kaufleute diese Brüder beweisen, für die ich so gutgesinnt mein Leben lang war, zerreißt mir das Herz. [...] Ich bitte Sie, das Papier zu bemerken, in dem es eingebunden

<sup>29</sup> FBA 31, S. 69.

<sup>30</sup> FBA 31, S. 72.

<sup>31</sup> FBA 38,1, S. 619.

man kann es in allen Lederfarben bei Körner haben, dieser Körner hat die Unverschämtheit, den Wisch für 48 xr (Kreuzer) zu verkaufen, ich habe kein Honorar genommen.<sup>32</sup>

#### 5.4 Umdichtungen und Roman-Verpflanzungen – zur Rezeption

Das kleine Singspiel findet aber immerhin enthusiastischen Zuspruch bei Brentanos Freund Arnim, der am 6. Juni 1803 eine launige Umdichtung des Stücks schickt. Sie beginnt mit der melancholischen Zeile des Refrains „Sind wir nicht froh? Daß Gott erbarm?“ und nimmt dann eine Umstellung der Handlung ins Tragische vor, bei der alle hohen Helden sterben und nur die lächerlichen Figuren der *commedia dell'arte* am Schluss überleben:

Fabiola wird nicht fröhlich enden,  
Denn melancholisch ist der Held,  
Wenn sie Rinaldo einst gefällt,  
Knielt er sie auf ihren weissen Lenden.

X  
Das läst Ramiro sich erzählen  
Und ziehet bloß das grosse Schwerdt,  
Azelle führet ihm das Schwerdt,  
Sie kann sich keinen bessern wählen.

Der Piast will das auch versuchen,  
Es läuft sein Mund von Wasser voll,  
Er giebt von seinem Leibe Zoll,  
Und muß am Ende das verfluchen.

Sie hauen ihm von seinem Leibe,  
Ein jeder noch ein Stückchen ab,  
Er kommt als Torso in das Grab,  
Der dicken Thränen Honigscheibe.

Der Pantalon und Trufaldin wills rächen,  
Tartaglia gesellt sich bey,  
Die Helden werden dadurch scheu,  
Sie lassen alle sich erstechen.

So bleiben dann vom Trauerspiele  
Drey falsche Masken nur als Rest,

<sup>32</sup> FBA 31, S. 85f.

Seid mancher Hieb der tüchtig läst,  
Läst endlich nur ne rohe Schwiele.

Sie leben nun in süßem Frieden,  
Denn Thays ist zur Hülfe da,  
Azelle und Fabiola,  
Zu Frauen durch das Los entschieden.

X

O süßes heimlich stilles Wesen,  
So schaffen Edle Narrenglück,  
So war des edlen Piast Blick  
Schon dazu vorbestimmt gewesen.

Anschließend kommentiert Arnim:

So habe ich Dir eine lustigen Musikanten in ein Trauerspiel hinübertariert, was alle Tage in der Welt aufgeführt wird, was die Edlen säen, erndten die Narren, nirgends wird mir das so deutlich als in dieser elenden niederträchtigen Zeit. Ich möcht Dir immer von Deinem Stücke sprechen [...]. Deine lustigen Musikanten sind reich und eigenthümlich, wie es vielleicht / ausser Hayden keinen einzigen Musikanten giebt, lustig sind sie aber, daß sich Gott erbarme nicht, sondern eins der rührend ergreifendsten Stücke die ich kenne. Du hast wohl etwas den Fehler darin, den Du meinen Romanzen vorwirfst, die Geschichte nicht klar genug aus einander zu setzen, mir ist das lieb, weil Du mir lieb bist und Deine Geschichte, Du wirst es aber bey der Aufführung als Hinderniß finden. Und weist Du woher das kommt? Weil Du einen grossen Stof in wenige Scenen zusammen drängen wolltest, es ist Stoff genug um ein Büchlein zu werden wie Fortunatus, aber da müstest du es nicht auf eine Nacht einschränken, sondern da anfangen, wo Rinaldo zuerst das Bild sieht und aus der Stadt reitet. Soviel ich absehen kann würde es dann in drey oder vier Singspielen, die sich einander folgten, mit wunderbarer Schönheit darstellen, dies / lezte bliebe ungeändert. [...] – Nun will ich <<dir die >> Urtheile der andern schreiben. Schlege<<|>> findet die Lieder schön, der Schlegelin gef<<iehl>> das Ganze, aber besonders deine Cla<<udia>> die sie in einer dir bisher nicht g<<xxx>> Art, ohne deine Eigenthümlichkeit gesch<<rie- ben>> meinte. Das bestätigt mir, wie <<sie>> Dich eigentlich gar nicht kennen, viel<<mehr>> irgend einen Theil fürs Ganze n<<ehmen>>.<sup>33</sup>

Auch Arnim weist also auf das besondere Verhältnis von Komischen und Tragischem im Singspiel hin, das schon das Gedicht von den lustigen Musikanten

<sup>33</sup> Achim von Arnim: *Briefwechsel 1802-1804*, hg. von Heinz Härtl, Tübingen 2007, S. 257-259.

prägt; und er beurteilt es vor allem im Hinblick auf die Schwierigkeiten einer tatsächlichen Aufführung, da die relativ verwickelte Handlung in nur eine Nacht, die Neujahrsnacht, zusammengedrängt ist und die ganze Vergangenheit der Figuren in Erzählungen nachgeholt werden muss. Als idealen Komponisten stellt er sich Joseph Haydn vor.

Ein später fiktionaler Nachklang findet sich in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde* (1947).<sup>34</sup> Dort komponiert der Komponist Adrian Leverkühn, nachdem ihm sein Freund, der Erzähler Serenus Zeitblom, eine „hübsche Original-Ausgabe von Clemens Brentano’s Gedichten“<sup>35</sup> geschenkt hat. Dreizehn Brentano-Gesänge sind aus verschiedenen Gedichten zusammengestellt sind, die Leverkühn alle zusammen

immer als ein Ganzes, also als ein Werk betrachtet und behandelt werden wissen (wollte), das aus einer bestimmten stilistischen Konzeption, einem Grundlaut, der kongenialen Berührung mit einem bestimmten, wundersam hoch und tief verträumten Dichtergeist hervorgegangen war.<sup>36</sup>

Und eine besondere Stellung nimmt in diesem Zyklus wiederum der *nucleus* des Singspiels, das Lied der lustigen Musikanten ein: Es ist

für ein ganzes Quintett von Stimmen, Mutter, Tochter, die beiden Brüder und den Knaben, der ‚früh das Bein gebrochen hat‘, geschrieben [...], also für Alt, Sopran, Bariton, Tenor und eine Kinderstimme, die teils im Ensemble, teils einzeln, teils auch im Duett (nämlich der beiden Brüder) diese Nummer 4 des Zyklus vorzutragen haben. Sie war die erste, die Adrian orchestrierte, richtiger: gleich für ein kleines Orchester von Streichern, Holzbläsern und Schlagzeug setzte; denn viel ist in dem seltsamen Gedicht ja die Rede von den Pfeifen, dem Tamburin, den Schellen und Becken, den lustigen Geigentrillern, mit denen die phantastisch-kummervolle kleine Truppe bei Nacht, ‚wenn uns kein menschliches Auge sieht‘, die Liebenden in ihrer Kammer, die trunkenen Gäste, das einsame Mädchen in

<sup>34</sup> Vgl. zu den Verbindungen zwischen Brentanos Lyrik und dem Faustus-Roman im Einzelnen: John Fetzer: *Nachklänge Brentanoscher Musik in Thomas Manns ‚Dr. Faustus‘*, in: *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift*, hg. von Detlev Lüders, Tübingen 1978, S. 33-46.

<sup>35</sup> Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. VI: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt a.M. 1990, S. 246.

<sup>36</sup> Ebd., S. 243.

den Zauberbann ihrer Weisen zieht. Geist und Stimmung des Stückes, das Gespenstisch-Bänkelsängerische, zugleich Liebliche und Gequälte seiner Musik sind einzig.<sup>37</sup>

Und auch für Serenus Zeitblom, der eigentlich die Werke Brentanos als „entartende Sprachträumereien eines Romantikers“<sup>38</sup> abwertet, ist das Besondere an diesen Texten die Musik, die „in diesen Versen in so leichtem Schlummer liegt, daß die leiseste Berührung von berufener Hand genügte, sie zu erwecken“.<sup>39</sup>

## 5.5 Vertonungen und Aufführungen

Brentanos Singspiel erlebte in den drei auf die gescheiterte Düsseldorfer Aufführung folgenden Jahren immerhin drei Aufführungen: am 31. Dezember 1803 am Stadttheater Bremen (Text überarbeitet von Nicolas Meyer, Musik von Johann Friedrich Fischer); am 1. Januar 1804 am Mannheimer Nationaltheater (komponiert von Peter Ritter; wiederholt zu Neujahr 1807); und am 6. April 1805 in Warschau (komponiert von E.T.A. Hoffmann). Brentanos Aufruf in der *Vorerinnerung*, er würde sich sehr freuen, wenn „irgend ein Tonkünstler aus diesem kleinem Versuche mir einiges Talent für die musikalische Poesie zuspräche“,<sup>40</sup> fiel also durchaus auf fruchtbaren Boden.

### 5.5.1 Bremen und Goethe – „geistreiche Blitzfunken“

Von der Bremer Aufführung hatte Brentano wahrscheinlich keine Kenntnis. Der Arzt und Gelegenheitsdichter Nicolas Meyer (1775-1855) war mit Brentano aus seiner Studienzeit bekannt.<sup>41</sup> Man hatte 1799 gemeinsam Silvester gefeiert. Meyer, der einen Briefwechsel mit Goethe führte und erste Gedichte in Schillers *Musen-Almanach auf das Jahr 1796* veröffentlicht hatte, hatte Brentanos Text gerafft; unter dem Titel *Die lustigen Musikanten. Eine Posse zum Neuen Jahr in einem Aufzuge* konnte man den Text laut Theaterzettel damals an der Theaterkasse kaufen, es ist aber kein Exemplar erhalten. Die Musik dazu schrieb der damalige Musikdirektor Johann Friedrich Fischer. Meyer hatte sein Werk nach der Aufführung am 5. Januar 1804 an Goethe übersandt und dazu geschrieben:

<sup>37</sup> Ebd., S. 244.

<sup>38</sup> Ebd., S. 246.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> FBA 12, S. 802.

<sup>41</sup> Vgl. Werner Bellmann: *Zur Wirkungsgeschichte von Brentanos ‚Lustigen Musikanten‘*, in: *JFDH* 1981, S. 338-342, hier: S. 339.

Ich bin so frei, Ihnen hier ein kleines Stück zu schicken, das ich, nach dem gleichen Nahmens von Brentano, für unser Theater zum Neujahrs Abend gemacht habe. Es wurde ziemlich gut und artig componirt, gegeben; obgleich aber die meisten sehr zufrieden waren, wurden mir von denen, welche ihr Urtheil hier geltend machen, und die durchaus mit dem Berliner Maaßstab messen, solche Vorwürfe daraus gemacht, daß sie mich einigermaßen irre gemacht haben. – Man verlangte einen zusammenhängenden Roman der kleinen – Posse, man behauptete das Wortspiel an sich dürfe nie für Witz gehalten werden, und wollte es unanständig, ja anzüglich finden, daß ich einen Polizeimeister – den wir nicht einmahl, so wenig wie eine Polizei – haben – als Tartaglia vorgestellt habe. Die Harlekin auf die Bühne zu bringen, was ohnehin ein Kapital Verbrechen; und so wurde auch das Stück, an dem ich einigermaßen den Antheil mit Brentano theile, gänzlich verdammt. Sie Bester Herr Geheime Rath würden mir eine unendliche Freude durch die unpartheiische Mittheilung Ihrer Meinung über das Stück machen, und selbst Ihr gänzlich Verdammsurtheil, würde mir lieber wie ein zweideutiges sein, da es mich nur bewegen könnte mich nicht wieder auf diese Art zu versuchen. Für die Aufnahme einiger Scenen von Brentano darf mir indeß zur Entschuldigung dienen, daß ich erst 14 Tage vorher um die Bearbeitung des Stückes gebeten wurde, und wegen der zu machenden Composition und des nöthigen Einstudierens, eigentlich nur die Nebenstunden von vier Tagen darauf verwenden könnte.<sup>42</sup>

Leider ist wegen des fehlenden Textbuches schwer einzuschätzen, wie Meyer den Text genau verändert hatte. Aus dem Personenverzeichnis des Theaterzettels ist immerhin ersichtlich, dass die Figuren der Azelle und ihrer Kammerfrau Thays ganz gestrichen sind, ebenso ihr Geliebter Rinaldo und der Knabe Eusebio; aus Piast ist ein „alter Schiffer“ geworden, der eine Tochter namens Prora (bei Brentano: Fabiola) hat, deren Geliebter Ramiro ist. Die Figuren der *commedia* sind erhalten und noch um eine „Kolombine“ ergänzt; insofern ist es wahrscheinlich, dass der Komödiencharakter – eben im Sinne einer Posse – verstärkt wurde, während die gehobene Handlung um die beiden fürstlichen Familien und ihre Herrschaftsfolge wahrscheinlich mehr oder weniger entfiel.

Trotzdem ist der Brief mit dem Bericht von der Aufführung als erstes Rezeptionszeugnis von Interesse. Er demonstriert, dass die Debatte um den Harlekin auf der deutschen Bühne, die das gesamte 18. Jahrhundert geprägt hatte,<sup>43</sup> zumindest in der Provinz bei weitem noch nicht beendet war. Als problematisch wurden vom Publikum zudem die Wortspiele empfunden, die ein Markenzeichen aller Dramen Brentanos, vor allem aber des Frühwerks waren. Schließlich

<sup>42</sup> *Goethes Bremer Freund Dr. Nicolaus Meyer. Briefwechsel mit Goethe und dem Weimarer Kreise*, hg. von Hans Kasten, Bremen 1926, S. 122f.

<sup>43</sup> Vgl. Andrea Bartl: *Die deutsche Komödie: Metamorphosen des Harlekins*, Stuttgart 2009.

wurde die satirische Darstellung eines Polizeimeisters gar als eine Art Herrschaftsbeleidigung aufgefasst. Auch Meyer entschuldigt sich im Übrigen bei Goethe für die Mängel des Stückes mit dem gleichen Argument wie Brentano – Zeitknappheit angesichts des herannahenden Neujahrsfestes; er verwendet sogar die exakt gleiche Zeitangabe, nämlich vier Tage!

Goethe antwortet Meyer in einem Brief vom 18. Januar 1804:

Was das mir übersendete Stückchen zum neuen Jahre betrifft, so ließe sich auf diesem Wege wohl was Gefälliges leisten; daß Sie aber den guten Bremensern zumutheten dergleichen anzuhören, konnte wohl von keinem glücklichen Erfolg begleitet seyn.

Man muß einer Poesie, wo sich die individuelle Laune so manches erlaubt, schon einigermaßen günstig seyn, man muß gewisse geistreiche Blitzfunken, gewisse zarte Empfindungsklänge zu schätzen wissen, wenn man etwas dem man weder Form noch eigentlichen Sinn abgewinnen kann, noch auf einige Weise soll gelten lassen.

Wenn Sie Ihren Landsleuten künftig etwas geben wollen, so rathe ich einen recht guten klaren Gedanken wie es gehen will zu verkörpern und ihn vielseitig darzustellen, sich alles Baroken und Paradoxen zu enthalten und sowohl das einzelne als das Resultat faßlich und genießbar zu machen, welches Sie alles zusammen recht wohl zu leisten im Stande sind; so wird es Ihnen gewiß nicht fehlen allgemeine Zufriedenheit zu erregen.<sup>44</sup>

Goethes Bewertung nennt recht feinfühlig sowohl die Stärken als auch die Schwächen des Brentano'schen Werks: Seine „geistreichen komödiantischen Blitzfunken“, die Brentanos ganzes dramatisches Frühwerk auszeichnen, kombiniert mit den „zarten Empfindungsklangen“ werden gelobt, getadelt jedoch die Formlosigkeit und das Fehlen einer klaren Handlung und Idee.

#### 5.5.2 Mannheim – der Autor nimmt an einer Probe teil

Ein Jahr später versucht sich der nächste zeitgenössische Komponist an der musikalischen Umsetzung des Singspiels. Peter Ritter war Konzertmeister und Direktor des Singspiels zu Mannheim. Die Mannheimer Bühne hatte ihre glanzvollen Jahre unter Intendant Wolfgang Heribert von Dalberg gerade hinter sich

<sup>44</sup> Zitiert nach: Bellmann, *Wirkungsgeschichte*, a.a.O., S. 341.

gelassen.<sup>45</sup> Ritter war ab 1803 als Kapellmeister angestellt und wirkte in Mannheim zwanzig Jahre; Lisa Jessel charakterisiert sein Werk und seine Tätigkeit folgendermaßen:

In der Geschichte der Musik ist Ritters Standort durch zweifaches Epigonentum gekennzeichnet. Er ist ein Nachgeborener von Haydn, Mozart und Beethoven einerseits und der Blütezeit des Mannheimer Musiklebens andererseits. Jedoch weisen Ritters Werke Züge auf, die an Stil und Wert die vieler Epigonen übertrifft. Er schrieb neunzehn Opern, Operetten oder Singspiele, ein Oratorium, einige Kompositionen für den Gottesdienst, Huldigungs- und Festkantaten, und verschiedene Werke für Chor und Solo-Stimme.<sup>46</sup>

Ritter kommt also Arnims Vorstellung immerhin insoweit nahe, als er als Haydn-Epigone gesehen werden kann. Die Anregung zur Umsetzung ging dem Heidelberger Bibliothekar und Philologen Karl Philipp Kayser zufolge von dem bekannten Arzt und Schriftsteller Georg Christian Wedekind aus, einem der Gründer der Mainzer Republik; in seinen autobiographischen Aufzeichnungen *Aus gärender Zeit. Tagebuchblätter* findet sich zum Ende des Jahres 1803 die Eintragung:

Am Neujahrsabend wurden die lustigen Musikanten oder, wie man es jetzt nannte, das neue Jahr in Famagusta, von Brentano, aufgeführt. Wedekind hatte das Stück empfohlen und Rittern vermocht, es in Musik zu setzen. Er war darum für den Erfolg besorgt und ließ es am Klatschen nicht fehlen. Wegen einiger Beziehungen auf Neujahrsvorfälle erhielt das Stück auch den Beyfall der Menge.<sup>47</sup>

Am 2. August 1804 kam es dann auch zu einem persönlichen Treffen von Autor und Komponist: Brentano machte zusammen mit Friedrich Creuzer, Karl Philipp Kayser und Johann Jakob Loos von Heidelberg aus einen Ausflug nach Mannheim zu Georg Christian Wedekind, und Kayser berichtet davon am 5. August an den Erlanger Pfarrer Le Pique:

Ihr wißt, daß Ritter in Mannheim auf Wedekinds Antrieb Brentano's Lustige Musikanten componirt hat. Am letzten Donnerstag (2. Aug.) waren wir, Brentano, Creuzer, Loos und ich, in Mannheim, um Wedekinden zu besuchen. Er veranstaltete eine Zusammenkunft mit Rittern. Dieser beschied noch einige Musiker, als Gern, der gerade in Mannheim war, Appolt, Singer und die Marconi zu sich,

<sup>45</sup> Vgl. Lisa Jessel: *Ein neuer Fund zur Vertonung von Brentanos ‚Lustigen Musikanten‘*, in: *JFDH* 1971, S. 90-122, hier: S. 96.

<sup>46</sup> Ebd., S. 98

<sup>47</sup> Georg Christian Wedekind: *Aus gärender Zeit. Tagebuchblätter*, hg. von Franz Schneider, Karlsruhe 1923, S. 47.

um einige Lieder und Arien aus der Composition zur Probe und Beurtheilung vorzulegen. Einiges gefiel ihm sehr wohl, anderes missfiel ihm zwar nicht ganz, doch hatte er sich bey der Abfassung die Musik anders gedacht. Die Composition sey im Ganzen mittelmäßig. Dennoch war er bey der Execution sehr erfreut, bezeugte Rittern seinen Beyfall und küßte ihn.<sup>48</sup>

An der Aufführung am Neujahrstag hatte Brentano, obwohl er Neujahr in Heidelberg verbrachte, nicht teilgenommen. Der sächsisch-gothaische Regierungsrat Johann Georg Geißler, schrieb am 6. Oktober 1804, er sei noch böse auf Clemens, „daß er nicht nach Mannheim kam, um die Augenverdrehungen und Zahnverbeißungen mit zu genießen, die uns entzückten“.<sup>49</sup> Georg Friedrich Creuzer berichtet Brentano am 17.4.1804:

Ich sprach gestern jemand hier, der die Aufführung Ihrer ‚Lustigen Musikanten‘ in Mannheim gesehen hatte, aber durch das Spiel weniger befriedigt worden war (man hatte das Stück in 2 Acte getheilt) als durch die Composition der Lieder. Der Mann schien mir verständig zu urtheilen.<sup>50</sup>

Die Aufführung sollte wohl auch wiederholt werden, denn in einem Brief an Arnim vom 15. Februar 1805 berichtet Brentano:

Die Musikanten werden nächstens in Mannheim wieder gegeben, für welche Bühne ich auch eine kleine Oper zur Vermählung des Kurprinz von Baden mit der Baierschen Prinzessin zu schreiben Auftrage habe, es wird etwas ähnliches wie die Musikanten.<sup>51</sup>

Der Plan zerschlug sich aber, und eine Oper zum genannten Anlass ist von Brentano nicht überliefert. Allerdings wurde die Aufführung am Neujahrstag 1807 noch einmal wiederholt; eine Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 28.1.1807 druckt sogar den Schlusskanon des Finales ab und lobt ansonsten:

Unter den übrigen musikalischen Darstellungen unsers Theaters verdient noch die am Neujahrstage erfolgte Wiederholung der Oper: das Neujahr auf Famagusta, von unserm Kapellm. Ritter, bemerkt zu werden. Die Musik, besonders die des ersten Akts, ist vortrefflich auf die Stimmung des Publikums am Neujahrstag berechnet; und hat mehrere ausgezeichnet schöne, einnehmende Stellen.

<sup>48</sup> *Aus gärender Zeit*, a.a.O., S. 49.

<sup>49</sup> Zitiert nach: *Breitanos Werke*, hg. von Max Preitz, Bd. 3, Leipzig 1914, S. 514.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> FBA 31, S. 393. Einen ähnlichen Auftrag für eine höfische Gelegenheitsdichtung übernahm Brentano dann später mit *Merlin* (vgl. FBA 15,3, S. 405f.).

Die Fuge, wodurch die Verwirrung am Ende des ersten Akts ausgedrückt wird, ist sehr gut angebracht –: Schade, dass sie bey der Aufführung nicht gelang! Der zweyte Akt, wo der bisher sehr komische Stoff plötzlich und anhaltend ins Hochtragische übergeht, bietet dem Komponisten weniger Gelegenheit zu gefallen. Der Canon im ersten Akte verdient so sehr allgemeine Bekanntmachung, daß Sie ihn gewiß mit Vergnügen in Ihre Blätter aufnehmen werden.<sup>52</sup>

Von Ritters Partitur ist immerhin der erste Akt vollständig in der *Library of Congress*, Washington, überliefert. Ritter hatte, wie später auch E.T.A. Hoffmann, die Handlung in zwei Akte verteilt. Für den ersten Akt hat er insgesamt sieben Nummern mit verbindendem Dialog dazwischen komponiert; sie setzen an den Stellen in Brentanos Text an, die bereits für eine musikalische Behandlung vorgesehen sind, wie es Brentano selbst in der *Vorerinnerung* beschrieben hat:

Alle Duette, Terzette u.s.w. behandelte ich bloß als Skizze, die ich nur so weit ausführte, bis ich glauben konnte, der Musiker könne nun genug verstehen, was ich mir dabei dachte, um zweckmäßig zuzusetzen oder wegzulassen.<sup>53</sup>

Im Einzelnen sind dies folgende Nummern:

- Nr. 1: „Welcher Lärmer“: Ensemble für drei Baritone (Pantalon, Tartaglia, Truffaldin)
- Nr. 2: „O all ihr lieben Sterne“ (Truffaldin), ein „volksliedartiges Stück mit Ritornelli für Flöte, Hörner und Fagotti“;<sup>54</sup>
- Nr. 3: „Hör es klagt die Flöte wieder“ (Wechselgesang zwischen Fabiola und Piast);
- Nr. 4: „Es wandeln zum Glück die Sterne“ (Fabiola), mit Holzbläser-Zwischenspielen;
- Nr. 5: „Da sind wir Musikanten wieder“; vier Strophen der insgesamt elf wurden vertont, Fabiola (Sopran), Knabe (Sopran), Truffaldin (Bariton), Piast (Bariton) mit Gitarrenbegleitung; Refrain zusammen
- Nr. 6: „Gute Nacht, ihr frohen Gäste“ (Piast, Truffaldin, Ramiro und Fabiola)
- Nr. 7: „O welch Getümmel“ (Finale)

<sup>52</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 18, Sp. 279-282; hier: S. 279f.

<sup>53</sup> FBA 12, S. 802.

<sup>54</sup> Jessel: *Fund*, a.a.O., S. 103.

Daneben ist aus dem Theaterarchiv Mannheim in der Bibliothek des Reiss-Engelhorn-Museums Mannheim das Textbuch zur Aufführung erhalten.<sup>55</sup> Es besteht aus einem mit handschriftlichen Anmerkungen versehenen Exemplar des Drucks von 1803. Der Titel ist, wie schon von Kayser und Creuzer berichtet, handschriftlich geändert zu: „Das Neue Jahr in Famagusta. Singspiel in zwey Aufzügen von Clemens Brentano“ – wahrscheinlich, um durch den Bezug auf das Aufführungsdatum mehr Zuschauer anzulocken. Ebenso ist die Umstrukturierung in zwei Akte und die entsprechende Neuzählung der Auftritte handschriftlich vermerkt. Bei den restlichen Korrekturen und Markierungen sind vier Hände zu unterscheiden: (1) Rötelmarkierungen, die anhand von Zeichen jeweils den Anfang und des Ende von musikalischen Einsätzen markieren, sowie einige Streichungen; sie wurden wahrscheinlich zuerst vorgenommen, da sie von den anderen Händen teilweise überschrieben wurden; (2) Bleistiftmarkierungen, die ebenfalls keinen Text enthalten, sondern nur Streichungen vornehmen; sie finden sich erst im zweiten Aufzug<sup>56</sup> und überschreiben gelegentlich auch die Tinteneintragungen, sind also wahrscheinlich zuletzt vorgenommen worden; (3) Korrekturen in einer hellen Tinte mit feiner Handschrift; sie umfassen einen Großteil der Textkorrekturen (s.u.); (4) Korrekturen in einer dunkleren Tinte mit größerer Handschrift, die meist Emendationen am Text vornehmen. Insgesamt sind verschiedene Arten von Anmerkungen zu unterscheiden: (1) Streichungen, die der Kürzung des Textes dienen;<sup>57</sup> sie häufen sich gegen Schluss und umfassen beispielsweise den längeren Monolog von Rinaldo im zweiten Aufzug; (2) Versetzen von Teilen der Szenenanweisungen in den gesprochenen Text;<sup>58</sup> (3) Emendationen von Fehlern im Drucktext;<sup>59</sup> kürzere Streichungen, die wahrscheinlich stilistische oder inhaltliche Gründe haben.<sup>60</sup>

### 5.5.3 Warschau – E.T.A. Hoffmann und eine harsche Kritik

Im September 1804 schließlich beginnt auch E.T.A. Hoffmann mit seiner Vertonung der „äußerst genialen Oper von Clemens Brentano, Die lustigen Musikanten“.<sup>61</sup> Wahrscheinlich wurde ihm der Text vermittelt von seinem Freund Julius Eduard Itzig (später Hitzig), der vor seiner Versetzung als Assessor nach Warschau in Berlin gelebt hatte, dort in intensivem Kontakt mit den Autoren der

<sup>55</sup> Signatur: Mh 28.

<sup>56</sup> Vgl. S. 46, 48, 57, 58, 68, 72.

<sup>57</sup> Vgl. S. 11, 12, 43, 52, 57, 58, 59, 65, 68, 69.

<sup>58</sup> Vgl. z.B. S. 47.

<sup>59</sup> Vgl. S. 18, 31, 70, 72.

<sup>60</sup> Vgl. z.B. S. 23, 46, 48.

<sup>61</sup> Brief an Hippel, 26.9.1805, in: *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel*, hg. von Friedrich Schnapp, Bd. 1, München 1967, S. 193.

Frühromantik stand und ein Jugendfreund von Brentano war.<sup>62</sup> Das Singspiel hat am 6. April 1805 im Nationaltheater in Warschau Premiere; der Theaterzettel kündigt an:

Heute Sonnabend den 6. April 1805 / werden die / Deutschen Schauspieler / unter der Direktion / des Herrn von Boguslawski / Auf dem großen Theater neben dem Landes-Collegien-Hause / zum erstenmal aufführen / Die lustigen Musikanten / Eine ganz neue Oper in 2 Akten von Clemens Brentano. / Die Composition ist von einem hiesigen Dilettanten.<sup>63</sup>

Wojciech Boguslawski war der Leiter des Warschauer Nationaltheaters, das an drei Tagen in der Woche für die südpreußischen Beamten, zu denen auch Hoffmann gehörte, ein deutsches Repertoire spielte. Hoffmann war seit März 1804 in Warschau in preußischen Diensten tätig; in dieser Zeit begann er, sich auch einen Ruf als Komponist zu erwerben. 1799 schon hatte er in Berlin seinen Opernerstling verfasst, das dreiaktige Singspiel *Die Maske* nach einem eigenen Libretto; 1801/1802 wurde sein Einakter *Scherz, List und Rache* nach Goethe von der Truppe Carl Döbbelins in Posen aufgeführt.<sup>64</sup> Auf die Vertonung von Brentanos Singspiel folgen dann 1807 *Liebe und Eifersucht* (nach Calderon in der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel), 1808 *Der Trank der Unsterblichkeit* (Libretto von Soden), 1812 *Aurora* (nach Holbein), bis Hoffmann schließlich mit der Oper *Undine* (Libretto von Friedrich de la Motte-Fouqué) im Jahr 1816 einen großen Erfolg im Berliner Nationaltheater feierte. Die Brentano-Vertonung steht also ganz am Anfang seiner kompositorischen Tätigkeit für das deutsche Singspiel; er selbst schreibt in einem späteren Brief, er „datire von dieser Komposition seine bessere Periode“.<sup>65</sup>

Von der Aufführung im April berichtet Hoffmann an seinen Freund Hippel am 26. September 1805:

der Text mißfiel – es war Kaviar für das Volk wie Hamlet sagt, von der Musik urtheilten sie günstiger, sie nannten sie feurig und durchdacht, nur zu kritisch und zu wild – in der eleganten Zeitung wurde ich dieser Composit[ion] wegen ein kunstverständiger Mann genannt!! Vorzüglich nahm man daran einen Aerger, daß sich die komischen Masken der Italiäner darinn herumdrehen, Truffaldin,

<sup>62</sup> Vgl. dazu Verena Streitenberg: *Der Einfluß Goethes und Calderóns auf E.T.A. Hoffmanns Opernwerk*, Ettlingen 1989, S. 74f.

<sup>63</sup> Abgedruckt samt der Besetzung der Rollen bei Preitz, *Werke*, Bd. 3, S. 514.

<sup>64</sup> Vgl. Gerhard Allroggen, *Vorwort* zu: E.T.A. Hoffmann, *Die lustigen Musikanten*, unnum. In: E.T.A. Hoffmann: *Ausgewählte musikalische Werke*. Bd. 4/5: *Die lustigen Musikanten*, hg. von Gerhard Allroggen, Mainz 1977.

<sup>65</sup> Zitiert nach Gerhard Allroggen: *Vorwort*, unnum.

Tartaglio und Pantalon. Aber! – Heiliger Gozzi, was für Mißgeburten wurden hier auch aus den anziehenden Gestalten des jovialen Muthwillens!<sup>66</sup>

Auch hier galt also die Kritik mehr dem Brentano'schen Text als der Vertonung; zudem hatten auch die Schauspieler offensichtlich Probleme bei der Umsetzung der komödiantischen Teile. Diese Diagnose bestätigt eine Rezension in der *Zeitung für die elegante Welt*, wo es heißt:

*Aus Warschau.*

Es früheres Blatt hat bereits dem Publikum angezeigt, daß sich hier in dem Mittelpunkt des ehemaligen Sarmatiens eine *deutsche* Bühne, unter der Hauptdirektion eines *Polen*, gebildet hat, und daß also auch den hiesigen zahlreichen deutschen Theaterfreunden nunmehr vergönnt ist, mit der Zeit und ihren Gebrechen fortzugehen. Wenigstens zeigt die bisherige Erfahrung, daß die, welchen die Auswahl der auszuführenden Stücke übertragen ist, den guten Willen hatten, das vergessene Warschau auf eine Stufe des Geschmacks zu heben, auf welcher es die Hauptstädte des übrigen Europa nicht mehr über die Achsel ansehen dürften [...]. Eine höchst erfreulich und betrübte Erscheinung waren daher in der vergangenen Woche: *die lustigen Musikanten*, von Clemens Brentano, komponirt von einem hiesigen Dilettanten, auf unserm deutschen Theater. Erfreulich, weil es jedem Bessergesinnten ein Durchbruch der Gnade schien, daß eine gerade so unbedeutende Truppe es vor so vielen berühmten Gesellschaften voraus wagen wollte, den gewöhnlichen Weg zu verlassen, und das wahrhaft geniale kleine Stück, ungeachtet aller seiner Brusquerie gegen die so genannten Bedürfnisse der Bühne, darauf zu bringen; und betrübt, als ein neues anschauliches Beispiel, daß, wo der Geist des Herrn nicht ist, alle Anstrengung in Künsten nichts vermag. Weder die, nach dem Urtheile aller Kenner, überaus vortrefliche, in den tiefsten Geist des Gedichts eindringende, Musik des unbekanntes Dilettanten (den man in der Person eines in aller Kunst erfahrenen Mannes, des Regierungsraths H..., entdeckt hat), noch die günstige Stimmung, welche durch die Wahl des Stückes und gewohnte Nachsicht mit den geringen Kräften der Truppe motivirt wurde, noch der wirkliche Fleiß, den die Schauspieler, noch die Kosten, welche die Direktion auf das Kostume wandte, waren im Stande, das Mißfallen über die Mißhandlung des Textes und der Komposition von *radical* unpoetischen und unmusikalischen Menschen zu zerstören. Was halfen dem Pantalon sein Ziegenbart, da all sein Kraftaufwand dahin ging, wie ein glattkinniger Kandidat zu peroriren; was dem Tartaglia und Truffaldin ihre komischen Masken, da unter der Löwenhaut unwillkürlich die edeln Bürger und Meister-Ohren hervorguckten? Traurige Aspekte für die praktische Reform der Bühne!

<sup>66</sup> E.T.A. Hoffmanns *Briefwechsel*, a.a.O., S. 193f.

Doch, welcher Künstler schafft für *eine* Gesellschaft, *eine* Stadt, *ein* Land, *eine* Zeit? – Und somit sei denn diese Notiz ein freundlicher Wink fürs erste, daß man in dieser Zeit es wirklich gewagt hat, einen Text, der auch ein poetisches Kunstwerk ist, zu komponiren, und so der Poesie ihr fast verlornes Recht, in der Oper *mehr* als die Folie des Textes zu seyn, zu vindiziren; daß durch diesen Versuch die deutsche Opernliteratur, an vortreflichen Werken nicht zu reich, mit einer neuen meisterhaft vollendeten vermehrt worden, und daß es löblich seyn wird, wenn viele bessere Bühnen sich bemühen wollen, der hiesigen nachzuahmen – aber sie zu übertreffen. W.<sup>67</sup>

Der Autor der Rezension war der Dichter und Dramatiker Zacharias Werner, der zu dieser Zeit ebenso wie Hoffmann in Warschau in preußischen Diensten stand und mit Hoffmann privat verkehrte; das erklärt wohl auch die Übereinstimmung im Urteil.<sup>68</sup> In einem Brief an Werner vom 28. Juni 1806 macht Hoffmann noch einmal eine bezeichnende Anspielung auf das Stück, die auf seinen melancholischen Titel Bezug nimmt: „Ich bin kein lustiger, sondern wie es die Leute in W[arschau] auch bey den lustigen bemerken wollten, ein trauriger Musikant“.<sup>69</sup> Über Werners Rezension erhielten die Brüder Grimm Kenntnis von der Aufführung; Wilhelm schrieb an Jacob am 28. Mai 1805:

Die lustigen Musikanten vom Brentano sind von einer sehr schlechten Truppe in Warschau gespielt, so stand in der Zeitung für die elegante Welt nebst einem großen Lobe derselben.<sup>70</sup>

Brentano selbst schließlich wurde aus Warschau von der Aufführung informiert, er schreibt am 23. Mai 1805 an Savigny, ohne besonderen Kommentar:

Habe ich Ihnen schon geschrieben daß man in Warschau mit neuen Decorationen und Costüme und Musik die Lustgen Musikanten (Wessely Muzikanzki von Kelmenza Brentano) gespielt und mir einen feuerrothen Comedien Zettel geschickt hat?<sup>71</sup>

<sup>67</sup> *Zeitung für die elegante Welt*, 27.4.1805, Nr. 51, Sp. 405-407.

<sup>68</sup> Vgl. dazu im Einzelnen Heinz Rölleke: *Zacharias Werner rezensiert Clemens Brentano und E.T.A. Hoffmann*, in: *Euphorion* 67 (1973), S. 378-382.

<sup>69</sup> *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel*, a.a.O., S. 201.

<sup>70</sup> *Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm aus der Jugendzeit*, hg. von Wilhelm Schoof, Weimar 1963, S.47f.

<sup>71</sup> FBA 31, S. 436.

Die Handschrift der Partitur ist vollständig erhalten<sup>72</sup> und wurde in den *Ausgewählten Musikalischen Werken* von E.T.A. Hoffmann (Bd. 4/Bd. 5) textkritisch ediert und kommentiert. Der dort verwendete Text weicht an einigen Stellen geringfügig von der Druckfassung 1803 ab, auf der er beruht; diese Veränderungen werden in der edierten Partitur aufgeführt. Auf die *Overtura* folgt eine *Introduzione*, daran anschließend acht Nummern, also eine mehr als in Ritters Vertonung. Die anderen sieben Stücke entsprechen denen bei Ritter und werden auch jeweils von den gleichen Figuren vorgetragen. Hinzugekommen ist bei Hoffmann das erste Stück, ein Duett von Truffaldin und Tartaglio, das den Beginn des zweiten Auftritts ab „Ich höre schon“ bis zum schnellen Wechsel der „Nein“ und „Ja“ von Truffaldin und Tartaglia durchkomponiert. An das über 300 Takte umfassende titelgebende Quartett, „Da sind wir Musikanten wieder“, schließt sich das „Kettenfinale Mozartischer, das heißt italienischer Provenienz“<sup>73</sup> an, das den gesamten siebenten Auftritt umfasst.

Für den zweiten Akt, der bei Ritter nicht überliefert ist, hat Hoffmann ebenfalls eine eigene *Overtura* und neun Stücke komponiert:

- Nr. 1: „Die Liebe lehrt mich lieblich reden“ (*Aria*, Ramiro)
- Nr. 2: „Kannst du lieben?“ (*Scena*, Azelle)
- Nr. 3: „Wer du auch seist“ (*Duetto*, Azelle, Ramiro)
- Nr. 4: „Weh, ein Weib in seinen Armen“ (*Terzetto*, Fabiola, Azelle, Ramiro)
- Nr. 5: „O des Glückes!“ (*Quartetto*, Fabiola, Azelle, Ramiro, Piast)
- Nr. 6: „Freude, o Freude“ (*Quartetto*, Fabiola, Azelle, Ramiro, Piast)
- Nr. 7: „Rinaldo, höre mich!“ (*Scena*, Fabiola, Azelle, Ramiro, Rinaldo, Piast)
- Nr. 8: Verwandlungsmusik
- Nr. 9: „Heil uns“ (Finale; Fabiola, Azelle, Rinaldo, Ramiro, Truffaldin, Tartaglia, Piast, Pantalon, Chor)

Besonders auffällig ist, dass Hoffmann zweimal eine *Scena* durchkomponiert. Bei der zweiten, dem sechszehnten Auftritt, beginnt der Gesang mit einem Kanon, um dann in ein gesungenes *Recitativo* von Piast überzugehen; die letzte Passage, eine strophische Variation über Glaube, Liebe und Hoffnung wird dann wieder von den Figuren gemeinsam vorgetragen, darauf folgt ein weiteres *Recitativo* von Rinaldo, bis ein gemeinsamer Schlusschor die Szene abschließt. Die Verwandlungsmusik überdeckt den Zeitsprung von der Nacht zum Morgen und

<sup>72</sup> Vgl. zur Überlieferung Allroggen, *Vorwort*; zur musikalischen Beschreibung und Bewertung Norbert Miller: *E.T.A. Hoffmann und die Musik. I: Die Lehrjahre des reisenden Enthusiasten*, in: *Europäische Romantik in der Musik*. Bd. 2, hg. von Carl Dahlhaus und Norbert Miller, Stuttgart/Weimar 2007, S.102-113.

<sup>73</sup> Miller: *Lehrjahre*, a.a.O., S. 110.

die räumliche Verlagerung der Handlung von den Gewölben des alten Schlosses auf den Marktplatz. Auch der zweite Akt endet mit einem langen, durchkomponierten Finale, das den gesamten 18. und 19. Auftritt umfasst. Für Norbert Miller geht vor allem mit der Vertonung des zweiten Aufzugs Hoffmanns Absicht „bereits unverkennbar auf eine symphonische Durchbildung und Strukturierung der Singspiel-Oper“;<sup>74</sup> Miller zufolge setzt Hoffmanns Komposition „das Anfangsdatum der *musikalischen* Romantik“.<sup>75</sup>

Weitere Aufführungen oder Vertonungen des gesamten Singspiels sind nicht überliefert. Häufig vertont wurden jedoch einzelne Gedichte aus dem Singspiel; Ursula Wiedenmann fasst zusammen:

Das Singspiel *Die lustigen Musikanten* wurde vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertont, einzelne Gedichte wie ‚Da sind wir lustige Musikanten wieder‘, ‚O all ihr lieben Sterne‘ und ‚Die Liebe lehrt mich lieblich reden‘ fanden auch noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Beachtung. Das am häufigsten vertonte Gedicht aus den *Lustigen Musikanten* ist das sogenannte Abendständchen, ‚Hör, es klagt die Flöte wieder‘. Seine außerordentliche Beliebtheit im 20. Jahrhundert verdankt das Gedicht unter Umständen den Vertonungen durch Johannes Brahms und Max Reger.<sup>76</sup>

## 5.6 Dichtung und Musik – produktionsästhetische Wechselwirkungen

„Von den deutschen Dichtern hat Brentano am meisten *Musik* im Leibe“<sup>77</sup> – das bekannte Diktum von Friedrich Nietzsche macht auf die von der Forschung seither immer wieder thematisierte Musikalität von Brentanos Dichten, auf die immanente Musikalität besonders seiner lyrischen Sprache selbst aufmerksam. Musik ist auch ein zentrales Thema in vielen seiner Prosatexte und Dramen, vom *Godwi* über die *Lustigen Musikanten* bis hin zur *Wunderbaren Geschichte von BOGS dem Uhrmacher* (1807), dessen „musikalische Leiden“ schon im Titel angesprochen werden, und *Viktoria und ihre Geschwister* (1817), das als „klin-

<sup>74</sup> Norbert Miller: *E.T.A. Hoffman und die Musik. Zum Verhältnis von Oper, Instrumentalmusik in seinen Werken und Schriften*, in: *Kaleidoskop. Festschrift für Fritz Baumgart*, hg. von Friedrich Mielke, Berlin 1977, S. 267-303, hier: S. 291.

<sup>75</sup> Miller: *Lehrjahre*, a.a.O., S. 113.

<sup>76</sup> Ursula Wiedenmann: *Die musikalische Brentano-Rezeption*, in: *Die Brentano. Eine europäische Familie*, hg. von Konrad Feilchenfeldt und Luciano Zagari, Tübingen 1992, S. 146-171, hier: S. 161.

<sup>77</sup> Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*, hg. von Colli/Montinari, München 1980, Bd. 9, S. 600.

gendes Spiel“ bezeichnet wird. In seinem späteren dramatischen Schaffen finden sich auch noch einmal Versuche, Libretti zu deutschen Opern zu verfassen: *Venusberg* greift den Tannhäuser-Stoff auf, und *Ein Edelmann hat zwei Töchter* das Märchen von Aschenbrödel.<sup>78</sup> Beide entstanden in seiner Berliner Zeit, als er Kontakt mit Carl Maria von Weber hatte, sind aber über einzelne Szenenentwürfe und die Beschreibung von Grundzügen der Handlung nicht hinausgekommen. Der Entwurf zu *Phaon und Sappho* ist demgegenüber schon weiter gediehen; dort gibt Brentano auch explizit Hinweise für den Komponisten, wie er sich beispielsweise die Ouvertüre vorstellt.<sup>79</sup> Alle diese Fragmente sind als Beiträge zu einer deutschen Oper zu verstehen; Brentano hätte sich damit also auch in dem ‚großen‘ musikalischen Genre zu profilieren versucht.

Brentano hat sich darüber hinaus auch selbst als musikalischer Dilettant betätigt. Er hat zwar keine grundlegende musikalische Ausbildung in seiner Jugend empfangen, sang aber gern und begleitete sich dabei auf einer Gitarre, wie vor allem im *Frühlingskranz* vielfach dokumentiert ist. Dabei gehen musikalische Improvisation und lyrische Produktion offenbar fließend ineinander über; in einem Brief aus dem *Frühlingskranz* beschreibt Brentano ein Abendständchen für Sophie Mereau:

Nun sing ich Dir hier noch ein Liedchen was aus den Saiten meiner Guitarre entschlüpfte, als ich gestern Abend im Mondenschein mit *Sophie* am Fenster lag, nachdem ich Deinen lieben Brief ihr vorgelesen hatte.<sup>80</sup>

Auch in den Briefen, die er mit Bettine über die *Lustigen Musikanten* wechselt, ist die Verbindung von Dichtung und Musik ein zentrales Thema. Brentano berichtet, wie in der konkreten gemeinsamen Arbeit von Librettist und Komponist in ihm ein ganz besonderes, neues produktionsästhetisches Erlebnis entsteht: Das gesamte Denken und Erdenken werde „fließend [...] in musikalischen Gesetzen, die der Poesie den Kopf zurechtrücken“;<sup>81</sup> die Musik beeinflusst die Dichtung also ganz direkt, macht sie noch fließender und sinnlicher. Bettine antwortet auf diesen Brief mit einer eindrucksvollen Analyse:

Ich will gleich anfangen mit dem, was mich zuletzt frappirt in Deinem Brief! – Ich hab Angst die Musik wird schlecht zu Deiner Oper. – Warum? – weil Du eine so enorme Freude daran hast! – Ich kenne Dich ja! – Du läßt Dich gar zu leicht begeistern. Einem Kapellmeister gegenüber, wenn er seine Musik vorträgt, ist nicht zu spaßen mit fünf Sinnen, sie gehen in die Brüche! er betrachtet Dich als

<sup>78</sup> Vgl. FBA 13,2, 544-547 u. 15,3, 518-530:

<sup>79</sup> Vgl. FBA 15,3, S. 462.

<sup>80</sup> FBA 30, S. 305.

<sup>81</sup> FBA 30, S. 198.

einen guten Kerl, den er mit Herablassung Straßen führt, welche Dir unbekannt sind, Du kannst da gar keine Autorität haben, Du mußt Dich führen lassen! Die Effekte die Du nur in Gedanken hörst, und Dir natürlich ganz übernatürlich vorstellst bei vollem Orchester, machen Dich in Dankbarkeit hinschmelzen vor dem Kapellmeister, der überrascht von dem Eindruck den er Dir macht, eine ganz neue Bekanntschaft mit seinem Talent zu machen glaubt, er componirt drauf los, weil er eine Quelle der Erfindung in sich entdeckt, auf die er früher nicht sich verlassen konnte! – Nun findet er daß Du trotz Deinen Dichterlaunen ein sehr verständiger urtheilsfähiger junger Mensch bist, Du wirst gelobt als höchst liebenswürdig, die Sängerinnen werden begeistert, sie strengen sich an, wetteifern! [...] Kurz es wird ein Wonnemonat, wie noch kein schönerer war, wo Dichtkunst und Tonkunst sich vermählen! – <sup>82</sup>

Die Schwester weist also auf Brentanos Schwäche, seine allzu leichte Begeisterungsfähigkeit, hin, die sein musikalisches wie sein poetisches Urteilsvermögen trüben könnten; und sie schließt mit einer bemerkenswerten ironischen Distanz zum romantischen Generaltopos der engen Verbindung von Dichtkunst und Tonkunst. Clemens aber lässt sich, wie sein nächster Brief zeigt, weiter „verführen“, sowohl von der Inspiration durch die schönen Schauspielerinnen als auch durch das Entgegenkommen des Komponisten; er schreibt zurück:

noch am Abend spät erfind ich mir Melodien zu meinen Versen, die Ritter mit freundlicher Anerkenntnis in die Oper aufnimmt, für mich klingt das alles schön, ja hinreißend. Aber kann michs nicht auch bestechen, die Lust sie doppelt zu besingen, mit der Melodie und den Worten.<sup>83</sup>

Ob nicht sogar genau dieses „doppelt besingen“, die Personalidentität von Dichter und Komponist, sogar die Ideallösung für die romantische Oper ist, wird E.T.A. Hoffmann in dem Gespräch *Der Dichter und der Komponist* in den *Serapionsbrüdern* (1819-1821) thematisieren: Der Dichter Ferdinand diskutiert mit seinem Jugendfreund, dem Komponisten Ludwig, darüber, ob nicht der Komponist am besten sein eigener Librettist sein sollte, getreu der romantischen Maxime: „denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen“.<sup>84</sup> Demnach müsste auch die wahrhafte Oper eben die sein, in welcher die Musik „unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt“.<sup>85</sup> Ein weiteres Merkmal des wahrhaft Romantischen sei es, dass sich „das Komische mit dem Tragischen so gefügig

<sup>82</sup> FBA 30, S. 198.

<sup>83</sup> FBA 30, S. 226.

<sup>84</sup> E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 4: *Die Serapionsbrüder*, hg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001, S. 102.

<sup>85</sup> Ebd.

vermischt, dass beides zum Totaleffekt in Eins verschmilzt und das Gemüt des Zuhörers auf eine eigne, wunderbare Weise ergreift“.<sup>86</sup> Man einigt sich darauf, dass das Ideal des genialen, wahrhaft romantischen Dichters immerhin ansatzweise in Gozzi erreicht sei; von den Zeitgenossen komme ihm Tieck am nächsten. Die beiden Diskutanten hätten aber genauso gut Brentano nennen können, der gerade in seinen *Lustigen Musikanten* nicht nur das urromantische Thema des Verhältnisses von Kunst und Leben aufgreift, sondern es in seiner Verschmelzung von Scherz und Ernst vorführt und dabei Musik und Dichtung maximal annähert: Die Musikanten müssen singen, weil sie nur so in der Gesellschaft eine Stimme bekommen; aber erst, wenn ihr Gesang nicht nur ihr eigenes Schicksal zur Sprache bringt, sondern auch die darüber hinausgehenden menschlichen Konflikte, sei es von getrennten Königskindern oder elternlosen Krüppeln oder eines seiner Herrscher beraubten Volkes, erklingen lässt. Das Finale der *Lustigen Musikanten* ist insofern eine Veranschaulichung eines romantischen Glaubensbekenntnisses, das Brentano bereits Anfang November 1801 in einem Brief an Winkelmann ausgedrückt hatte:

man kann nicht zu den Völkern reden, als durch Musik, und die ist Glaubenssache, aber du willst wissen waß du thust, und nicht glauben, man kann nur zur Menschheit reden mit der Musick.<sup>87</sup>

Die *Lustigen Musikanten* demonstrieren zusätzlich, dass diese Ansicht durchaus politische Dimensionen hat; so preist Piast im letzten Auftritt die Einheit von Volk und Staat als lebendiger Organismus im Sinne der politischen Romantik:

Herz und Haupt sind voll freudiger Gesundheit, lasset nun das lebendige Blut mit raschen Pulsen durch alle Glieder des Leibes treiben, daß das Volk und die Fürsten nicht getrennt seyn, und ein kräftiger lebendiger Staat lebe. So laßt uns zum Volk gehen!<sup>88</sup>

<sup>86</sup> Ebd., S. 108.

<sup>87</sup> FBA 29, S. 387.

<sup>88</sup> FBA 12, S. 872.

## 6 *Schattenspiel* – Familienproduktion und Schlüsseltext

Auf das Singspiel folgt wenige Monate später eine reine Gelegenheitsdichtung, nämlich ein *Schattenspiel* zu Ehren des Geburtstages der langjährigen Hausdame Claudine Piautaz (,Clausner‘; 1772-1840) im Brentano’schen Haushalt in Frankfurt.<sup>1</sup> Claudine betreute nach dem Tod von Maximiliane Brentano am 19. November 1793 die Kinder, obwohl sie selbst zu diesem Zeitpunkt kaum zwanzig Jahre alt war. Sie war eine Tochter des aus Cluses in Savoyen stammenden Franz Piautaz, der 1770 in Frankfurt in der Neuen Kräme ein Seidengeschäft gegründet hatte. Das Geschäft lag neben der Engel- und Hirsch-Apotheke an der Ecke Neue Kräme/Große Sandgasse, die dem Apotheker Buch, der auch im *Schattenspiel* vorkommt gehörte, und damit ganz in der Nähe des Brentano-Hauses ‚Zum Goldenen Kopf‘.

### 6.1 „Dem Klaufner ein Küßgen“ – Clemens und Claudine

Brentano verehrte die attraktive Claudine, ein niemals zustande gekommenes, aber mögliches Liebesverhältnis wird im Briefverkehr gelegentlich angedeutet. So schreibt er an seine Schwester Sophie am 11. Mai 1797: „Ich freue mich immer des Schicksals und eurer kindischen Launen die aus Claudine, Klaufner drechselte, ich denke mein Herz sei die Klause in der nur ein einziger Klaufner lebt“.<sup>2</sup> Seine Schwester Kunigunde lässt Clemens Anfang Juli 1801 wissen:

Clödgen grüßt dich auf das allerherzlichste, und sendet dir ein Küßgen dazu. Es küßte dieses papier herzlich denn er soll dir ordentlich zu theil werden. es liebt aber george noch immer, es kömmt aber drauf an; es könnte dich glaube *ich* noch mehr lieben – unterschreibe Clödgen –. es will nicht mit der Hand, doch wohl heimlich mit dem Herzen.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Manuskript im Freien Deutschen Hochstift, FDH 7518, 6a-c.

<sup>2</sup> FBA 29, S. 106.

<sup>3</sup> FBA 38,1, S. 394.

Und in einem Brief von Anfang Juli an Kunigunde macht Clemens sogar einmal einen wohl nicht ganz ernst gemeinten Heiratsantrag: „(Grüße die Claudine herzlich, und sage ihr, wenn sie mich heurathen wolle, sie kenne mich, sie solle es thun, ich thue es gern, und ohne alle Rücksicht, ja mit einer rechten Freude)“.<sup>4</sup>

Mehrfach hat Brentano literarische Gestalten seines Werks nach Claudine gestaltet. Sie gilt als Vorbild der Joduno im *Godwi*.<sup>5</sup> In dem Märchen *Die drei Nüsse* ist die Hauptfigur nach ihr benannt. Claudine Piautaz war schließlich auch die Patin von Clemens und Sophies bald nach der Geburt am 13. Mai 1805 verstorbenen Tochter Joachime Elisabetha. Sie gehört damit zu den Frauengestalten, die Brentano zeitlebens, aber besonders in seiner Frühphase, zu literarischen Werken inspiriert haben, wie beispielsweise Minna Reichenbach in Altenburg (*Godwi und Godwine*) oder seine Schwester Bettine. Die sinnliche Liebe wird ein grundlegender Schöpfungsimpuls für Brentano bleiben.

## 6.2 Der Teetisch wird Papierfabrik – Wirren der Produktion

Über die Entstehung des *Schattenspiels* berichtet Bettine in den im *Frühlingskranz* zusammengefassten Briefen, die zwar generell stark überarbeitet sind und gelegentlich auch Erinnerungsverfälschungen aufweisen, in diesem Fall jedoch eine Fülle von Details liefern, die sehr authentisch klingen; zudem geht Brentano selbst in Briefen an Savigny später noch einmal auf den gescheiterten Plan ein. Bettine hatte wohl Ende Februar 1803 am 19. März an ihren Bruder geschrieben, der sich zu dieser Zeit in Marburg aufhält:

Am 19. März ist dem *Clausner* sein Geburtstag; *George* will daß wir ihm etwas vorzaubern, um sein langes Alleinsein ein bißchen mit vergnügten Augenblicken zu unterbrechen, er meint, Du würdest gewiß etwas Schönes erdenken! – wo wir alle mitwirken könnten. – Was könnten wir machen *Clemens*, besinne Dich, in der Übereilung fällt mir gar nichts ein: vielleicht ein Schattenspiel in der Thür

<sup>4</sup> FBA 29, S. 349.

<sup>5</sup> Vgl. FBA 16, S. 637. vgl. dazu auch den Brief Brentanos an seine Schwägerin Antonie von Ende Februar 1800, wo er die besondere Vaterliebe von Claudine hervorhebt, die im *Schattenspiel* am Ende thematisiert wird: „Die arme Joduno liegt mir sehr am Herzen, es ist ein trauriges Looß Wunder und Worte, gegen seinen Glauben erstehen zu sehen, seinen Vater zu lieben und von ihm gequält zu werden. (Claudine) heißt auf spanisch Joduno“ (FBA 29, S. 204).

vom Saal angebracht, das gibt ein Familienplaisir, wenn wir am Abend alle beisammen sind und die Decorationen malen und die Figuren dazu; und mach fort, schüttels aus dem Ärmel!<sup>6</sup>

Clemens fragt daraufhin erst einmal nach:

Kannst D's mir genauer noch beschreiben, das Geburtsfest betreffend? Illumination? – Ölgetränk? – wohin? – wie groß? so will ich Euch viele Ideen angeben, wenn Du mir umgehend bestimmter schreibst und ihr noch nichts angefangen habt; – so kann ich Euch bis zum 19. noch ein kleines Lustspiel dichten für die Schattenpersonnagen. Braucht Ihr etwa auch Verse? Schreibe bestimmt darüber.<sup>7</sup>

Wenig später schon kann er ein erstes Konzept vorlegen:

Euer Fest auf *Klaudinens* Geburtstag liegt mir so am Herzen, daß ich wünschte Ihr möchtet etwas recht Schönes und Edles vorstellen, das euch Ehre machte, Du weißt, wie oft auch das Ölgetränke, wenn es noch so gut angelegt war, verunglückt. – Ich habe daher nachgedacht und etwas ziemlich artiges erfunden, was sich auch gut ausführen läßt und bis auf ein Härchen paßt. Das Ganze ist ein kleines Drama in einer Szene, das ich euch schreiben will, und das ihr, wenn ihr mir augenblicklich schreibt, ob ihr meinem Vorschlag folgen wollt, schon den nächsten Mittwoch haben sollt. Ich will es Euch hier näher beschreiben: Einige Mädchen haben eine Freundin, die sie sehr lieben und deren Geburtstag sie feiern wollen; sie wissen aber nicht wie, denn ihre Freundin ist so vortrefflich, daß sie nicht wissen, wie sie ihr recht Ehre erweisen sollen. Da sie über ihre Anschläge sinnend in den Wald gehen, finden sie eine Matrone, der sie ihr Anliegen vorbringen; diese ist eine Zauberin und verspricht den Jungfrauen zu helfen. Sie sagt: ‚Ich will eurer Freundin die Thaten des edlen Weibes zeigen, das an ihrer Wiege stand, sie unsichtbar wiegte, ihre Träume bildete und ihr, ohne daß sie es weiß, Vorbild und Schutzengel geworden ist, nehmt die Blumen, die hier liegen und windet Kränze!‘ Da müßt Ihr euch dann zusammensetzen und Kränze machen und während der Arbeit ein zweckmäßig sanftes Terzett oder Duett singen, wozu ich euch, wenn ihr mir irgend ein Muster angebt aus einer Oper, einige Verse machen will, auch kann es Lied mit Chor- oder Wechselgesang sein, wie ihr mir die Anzahl der Jungfrauen oder das Lied bestimmt. Wenn dann eure Kränze fertig sind, so spricht die Zauberin: ‚Geht und holt eure Freundin und bekränzt sie; dann geht Ihr auf *Clodine* zu, die unter den Zuschauern sitzt, hängt ihr die Kränze von weißen Rosen und Lilien um und führt sie zu der Zauberin; diese nun hebt den Vorhang von ihrem Zauberspiegel, in dem die folgende Geschichte transparent gemalt und illuminirt erscheint.

<sup>6</sup> FBA 30, S. 249f.

<sup>7</sup> FBA 30, S. 251.

*Claudia* war eine römische Vestalin; ihr Vater ein Feldherr. Nach einem Sieg wollte er einen Triumphzug in Rom feiern, aber ein Tribun der sein Feind war, verbot es ihm; *Claudius* triumphierte dennoch. Der Tribun, erzürnt über seine Kühnheit, näherte sich ihm von hinten und wollte ihn plötzlich vom Wagen reißen, *Claudia* bemerkte es und vergißt aus Liebe zu ihrem Vater die Ruhe und Majestät ihres geheiligten Standes; sie springt dem Tribun vor, wirft sich in des Vaters Wagen, umfaßt ihres Vaters Knie und weist den Tribun zurück. Dieser muß nun von seinem Vorhaben abstehn, denn was eine Vestalin berührt, ist heilig und sie ist dem Tribun an Macht gleich. Ich habe euch die Szene mit der Feder skizzirt hier beigelegt, wie sie am wenigsten Mühe zu malen kostet. Man sieht von hinten in den Wagen, der Triumphierende merkt es noch nicht, alles ist der Moment. Die Vestalin muß ganz verschleiert sein in weiße Gewänder gehüllt; auf dem Rande des Wagens steht eine Viktoria, wie gewöhnlich bei dem Triumph, in der Ferne werden Trophäen getragen; das Ganze ist in den kleinsten Raum gedrängt. – Wie schön paßt das auf *Klodine*, ihre treue Liebe zu ihrem Vater, ihre Zucht, ihr Name *Klaudia*. Das wäre eine Scene. Eine andre aus dem Leben dieser Vestalin ist folgende: Die Römer wollten das Bild der Göttin *Zybele* nach Rom auf einem Schiffe über die Tiber fahren, aber das Schiff ging nicht von der Stelle; da trat die Vestalin in einen Kahn, betete die Göttin an, band dann ihren Gürtel an das Schiff der Göttin und zog das Schiff ohne Mühe herüber als einen Beweis ihrer Tugend. Das wäre ein zweites transparentes Bild; dann könnt ihr um sie herum tanzen und sie küssen und drücken etc. Ihr müßt mir aber bestimmt die Arien schreiben und die Anzahl der Mädchen, damit ich die Verse schreiben kann, ihr müßt mir dazu die Worte der Arie schreiben, und wie sie einfallen, damit ich meine ebenso einrichten kann. Ich meine *Lotte* die Zauberin, *Kundel*, Du die Mädchen, oder auch die *Jung* dabei, wenn Ihr wollt, wegen dem Tanz, oder wie es euch lieb ist. Da hättet Ihr Euer ganzes Fest einfach, neu und schön; spreche doch mit dem *Georg* gleich darüber und wenn ihr dann wollt, so habt ihr am Mittwoch alles; ich eile mich und bleibe ein Paar Nächte auf. Die Bilder könnt ihr ja nach der Skizze besser gezeichnet gleich von einem Maler zurecht pinseln lassen, sie müssen in der Form eines großen Spiegels gemacht werden.<sup>8</sup>

Das hier vorgetragene Konzept besteht zu diesem Zeitpunkt aus zwei Teilen. Der erste ist das auch später noch mehrfach erwähnte „Zauberspiel“, das eine Rahmenhandlung bildet. Der zweite Teil besteht aus einem Preis der Tugenden Claudines, in dem die in der römischen Geschichte überlieferten Heldentaten der römischen Vestalin *Claudia* in einem Zauberspiegel sichtbar gemacht werden; dieser Teil wurde zur Grundlage des späteren Ehrengedichts, das *Clemens* für *Claudine Piautaz* drucken ließ. Die beiden Szenen sollten offenbar auf illuminierten Öltransparenten gemalt werden; dazu würden die Heldentaten in Arien von den Darstellern vorgetragen werden. Brentano hat auch schon eine

<sup>8</sup> FBA 30, S. 251-254.

Rollenverteilung im Blick: Lotte – gemeint ist Charlotte Servière, eine Freundin Bettines, die aber im späteren *Schattenspiel* nicht mehr vorkommt – sollte die Zauberin spielen, die Schwestern Bettine und Gunda sowie Marianne Jung sollten den Chor bilden.

Doch noch während er dieses Konzept aufsetzt, enthält er ein neues Schreiben aus Frankfurt, das einen Plan der Frankfurter Geschwister enthält und ihn beauftragt, diesen in Verse zu fassen:

In diesem Augenblick erhalte ich den äußerst geistvollen Plan zu eurem Schattenspiel; ich will alles so gut machen als ich kann, aber ich erschrecke fast vor dem Plan, wenn ich nur Leichtigkeit genug besitze; das Ende sei mir überlassen sagt Ihr. So haben wir denn wirklich wie Brüder in der Ferne gearbeitet. Der *Klausner* steigt mit *Winkelmann* ein und fährt zu *Brentano*. Nun fällt der Vorhang eures Schattenspiels, und nun laßt meine Szene angehn, die geht gleichsam bei *Brentano* vor, und das Edle Rührende in ihr hebt das Komische wieder auf, so daß das Fest ganz den Eindruck einer freudigen Anmuth bekommt. Euer Schattenspiel ist dann ein himmlisches Vorspiel; was ich entworfen ist überhaupt äußerst leicht auszuführen, und wie glücklich wird *Klodine* durch die Berührung ihrer kindlichen Zärtlichkeit sein. – Schreibt mir doch gleich den Samstag, ob euch mein angehängter Plan gefällt. In *Tonis* Stube unter der Treppe kann die Höhle der Zauberin sein, Ihr dürft nur um die Ecke herum eine spanische Wand stellen, so habt ihr ein Theater, und in der Höhle ist ja noch dazu ein Eingang auf den Gang; schöner könnte es nicht sein. Das Schattenspiel macht Ihr an der Saalthüre und seid in *Tonis* Stube. Während es hinweggenommen wird, kleiden sich die Schauspielerinnen an, die Gesellschaft tritt in *Tonis* Stube und ist nun gleichsam mit dem Postwagen in der Sandgasse angekommen, und da geht das Weitere vor. Den Gesang, den Tanz könnt ihr ja weglassen, wenn es euch zu viel wird. Aber mein Bild der Vestalin, meine kleine Scene mit der Zauberin, sie freut mich gar sehr, und ich weiß es wird sehr herrlich auf das Komische wirken. Schreibt gleich umgehend was Ihr wollt, an dem Schattenspiel fange ich heute schon an. Die Idee mit dem Postwagen und *Winkelmann* ist göttlich. Danke der *Toni* herzlich.<sup>9</sup>

Clemens bringt nun beide Pläne zusammen und schildert, wie sie vor Ort in Szene gesetzt werden sollen. Demnach würde das Schattenspiel nach dem Frankfurter Entwurf an der Saaltür das Ganze einleiten. Während die dazu nötigen Kulissen abgebaut werden, kostümieren sich die Teilnehmer des Zauberspiels, das dann in der Stube von Toni, also Brentanos Schwägerin Antonie Birkenstock-Brentano, stattfinden soll: Es würde die präparierten Illustrationen mit Brentanos Gedichten auf die Römerin Claudia, entweder mit Gesang und Tanz

<sup>9</sup> FBA 30, S. 254f.

oder ohne, vorführen. Brentano rechnet dabei auf den ästhetischen Kontrasteffekt, den die beiden sehr unterschiedlichen Teile machen würden.

Daraufhin arbeitet Brentano in den nächsten Teilen zügig den ersten Teil aus; Achim von Arnim berichtet er im Mai 1803 im Rückblick:

Heute Morgen habe ich dir mein Singspiel, und ein Geburtstags Gedicht, daß ich ohnlängst für Claudine Piautaz machte geschickt [...]. Ich bitte dich Arnim bedenke, bei dem Sings. und Claudia, daß ich ersteres in 4 Tagen, und letztes in 4 Stunden schrieb.<sup>10</sup>

An Bettine schreibt er direkt nach getaner Arbeit, als er den Entwurf übersendet (und verkürzt dabei die Produktionszeit gegenüber der späteren Angabe im Brief an Arnim sogar auf einen Tag):

Ich sende euch hier das Schattenspiel, ich habe es in einem Tag geschrieben, das ist alles was ich zu seiner Entschuldigung sagen kann. Die kleinen Cochonerien die es enthält habe ich genau nach dem übersendeten Plan verfaßt und mir darin keine Freiheit erlaubt! – Soeben erhalte ich euren Familienbrief, worin ihr noch viele Umstände vorbringt von Theater und dergleichen was ich von hier aus nicht begreife, ich habe Euch doch das Local bestimmt könnt Ihr nicht fertig werden damit, so spielt das Schattenspiel und lacht wo möglich, ich will versuchen allein ohne Hilfe die *Claudine* zu erfreuen; die Posse hab ich geschrieben, das Edle will ich dichten!<sup>11</sup>

Noch einmal betont er hier den unterschiedlichen Charakter der beiden Teile: Die „Posse“ – also den ersten Teil, das Schattenspiel, das zudem „einiges Anzügliche (kleine Cochonerien)“ enthalte, habe er geschrieben, es solle zum Lachen reizen. Den zweiten Teil, das Zauberspiel mit den Versen auf die Römerin Claudia, werde er dichten, und es werde den „Charakter des Edlen“ haben. Auf die Probleme, die die Frankfurter offensichtlich bei der praktischen Realisierung des anspruchsvollen Gesamtplanes haben, reagiert er nunmehr zunehmend gereizt; inzwischen drängt die Zeit.

Im nächsten Brief kann Bettine schon von den Vorbereitungen zur Aufführung berichten, an denen auch die beiden Brüder Brentano mitarbeiten; sie schreibt:

Unser Theetisch hat sich in eine Pappfabrik verwandelt, *George* führt den englischen Phaëton aus mit Jockey und Pferden. *Franz* macht die Decorationen, ich

<sup>10</sup> FBA 31, S. 88.

<sup>11</sup> FBA 30, S. 255.

wollte die Schauspieler machen es mißlang, ich wurde abgesetzt und darf nur immer noch das zweite Bein machen den zweiten Arm und die Zimmer darf ich möbliren! [...] Heute Abend wird eine Hauptprobe des Zauberfestes vorgenommen. Ich mußte alle Rollen abschreiben, hin und wieder laufen alles herbeiholen! Am Samstag werde ich Dir die Einrichtung und Verfassung des Ganzen berichten und den nächsten Dienstag wie das Ganze abgelaufen ist.<sup>12</sup>

Man schneidet also die nötigen Schattenbilder aus: den englischen Wagen, der für die Postkutschen-Szene benötigt wird, weitere nicht näher benannte Dekorationen (wahrscheinlich für die Küchenszene) und die Figuren für die Schauspieler. Da Bettine keine Rolle hat, muss sie die Rollenauszüge fertigen. Auch Clemens schreibt noch einmal und übersendet bei dieser Gelegenheit das Claudia-Gedicht, das er für Claudine hat drucken lassen.<sup>13</sup>

Soeben hab ich Deinen Brief erhalten; es freut mich daß meine schlechte Arbeit euch genügte; die Kürze der Zeit etc. – Beiliegenden Brief gib am Morgen ihres Geburtstages der *Claudine*, er enthält ein Gedicht von mir, gedruckt für sie, Du sollst Niemand im Hause davon sagen, ehe Du es ihr selbst gegeben hast; dann aber kannst Du ein Paket mit etlichen fünfzig bis sechzig Exemplaren dieses Gedichtes, welches ich heut mit dem Postwagen schickte öffnen, dem *George* fünf Exemplare zum vertheilen geben, der *Toni* eben so viel, eben so viel der Großmutter schicken; der *Gundel* auch so viel, auch schicke jeder *Günderode* eins, die übrigen gibst Du der *Clodine* für ihre Freunde. Ich bitte Dich aber das Paket vom Postwagen nicht eher zu öffnen, als die *Clodine* den inliegenden Brief erhielt, denn es ist unschicklich, daß Du es eher gelesen hättest, als sie, auch liegt in jenem Paket keine Zeile von mir an Dich, ermäßige daher Deine Neugierde und hebe es auf bis zur rechten Stunde, dann gehst Du auf Dein Zimmer und theilst die Exemplare ein und gibst jedem das seine. So geschwind habe ich noch nichts gedichtet. Seit meinem letzten Brief, bis heut, gezeichnet, geschrieben, gedruckt!<sup>14</sup>

Trotz aller Bemühungen jedoch kommt die Aufführung am Freitag, dem 19. März 1903, nicht zustande.<sup>15</sup> In den Briefen des *Frühlingskranzes* ist nicht weiter die Rede davon; Brentano erwähnt nur kurz den Dankesbrief, den er von Claudine Piautaz erhalten habe: „*Claudinens* Brief war mir die schönste Belohnung, und doch ist mir ein ganz gewöhnlicher von Dir immer viel lieber als ein

<sup>12</sup> FBA 30, S. 255-257.

<sup>13</sup> Vgl. FBA 2,1, S. 79-82.

<sup>14</sup> FBA 30, S. 258; im *Frühlingskranz* ist im Anschluss das Gedicht abgedruckt.

<sup>15</sup> Wie Jahre später die für eine Weihnachtsfeier geplante *Juanna*, für die ebenfalls schon Proben stattgefunden hatten (vgl. FBA 15,3, S. 26-28).

solcher ungewöhnlicher“.<sup>16</sup> Claudine hatte noch am Geburtstag selbst an Clemens einen sehr überschwänglichen Brief geschrieben:

19 Merz 1803            in meinem Herzen

Lieber Clemens! was haben Sie mir heute eine schöne Freude gemacht! Ich möchte Ihnen so gerne recht Zierlich dafür danken, aber ich kann nichts rechtes zusammenhängendes denken denn ich bin noch ganz von der Freude berauscht, so daß ich alle Augenblicke ausrufe, lieber, lieber, guter – Clemens!! – ich fühle heute auch keinen lebhafteren Wunsch, als Ihnen, und dem guten Savigni eine recht große Freude zu machen; dann fühle ich aber daß ich gar nicht im Stande bin, ich kann ordentlich betrübt darüber werden. Hätten Sie doch nur meine kindische Freude gesehen, Sie hätten sich gewiß daran ergötzt – Ich bin heute so froh, so heiter, trotz aller meiner Sorgen, erwacht, daß ich mich nicht genuch eilen konnte in die Kirche zu kommen, um dem Himmel recht würdig, für diese Kindlichfrohe Stimmung zu danken, ich wuste noch nicht was mir für eine große Freude bestimmt war, als ich kaum zurück war kam Betine da wurd mirs noch viel wohler, ganz unbeschreiblich wohl – es war mir lange nicht so, Nein, niemals! Wären Sie nur da gewesen! ich wäre Ihnen gewiß um den Hals gefallen, meine Freude hätte Ihnen recht Froh machen müßen! adieu, lieber, guter Clemens, ich bin Ihn recht gut, bin es Ihnen immer gewesen, und werde es immer bleiben.

Claudia

Das Geschenk vom erlichen Savigni Trage ich heute am Halz. Ich grüße ihn aufs herzlichste.<sup>17</sup>

An Savigny berichtet Clemens dann von Frankfurt aus, wo er Anfang April einen Besuch abstattet und wohl die Reste der Gemeinschaftsproduktion vorfindet:

Das Schattenspiel ist nicht aufgeführt, es liegt da, vortreflich ausgearbeitet, alle Figuren herrlich geschnitten, selbst Bethmann hat mit gearbeitet, und gar schöne Figuren geschnitten, Aber man ist ermüdet, und hat es liegen lassen.<sup>18</sup>

Und im nächsten Brief beschwert an Savigny beschwert er sich noch einmal:

<sup>16</sup> FBA 30, S. 264.

<sup>17</sup> Manuskript UB Mainz, Sammlung Brentano, Ms 88-7; einen Auszug daraus gibt auch FBA 2,1, S. 353.

<sup>18</sup> FBA 31, S. 64.

Das Schattenspiel hat man mich gezwungen ferner zuzubereiten, und mich jezt ausgelacht und gebeten, es zu unterlaßen, das ist grob.<sup>19</sup>

Leider sind die Schattenrisse nicht erhalten (sie hätten vielleicht eine Vorstellung von Stephan August Winkelmann vermitteln können, von dem kein Porträt erhalten ist). Dass Brentano jedoch in Frankfurt noch weiterhin an dem Stück arbeitet, zeigen Briefe von Jakob Friedrich Leonhardi an Savigny (undatiert, wahrscheinlich April/Mai 1803), in denen dieser schreibt: „Clemens macht Schattenspiele, eine caricatur auf jeden, der im ‚kopf‘ aus und eingehet“; ein weiterer Brief deutet an, dass zu diesem Zeitpunkt auch der Bruder Christian in die Produktion einbezogen war: Clemens ist mit „Christian gestern nach Jena, beide haben hier nichts gethan als Schattenspiele verfertigt“.<sup>20</sup> Im Mai schickt Clemens dann das Schattenspiel samt Geburtstagsgedicht an Achim von Arnim in Paris, um ihm ein Beispiel seiner gegenwärtigen Produktion zu geben.<sup>21</sup>

### 6.3 Familienmilieus – die Figuren werden entschlüsselt

Aufgrund des konkreten Anlasses als Geburtstagsgedicht im vertrauten Rahmen weist das *Schattenspiel* sehr dichte biographische Bezüge auf: Wie auch im *Godwi* treten einige Geschwister von Clemens auf sowie der bereits aus *Godwi und Godwine* bekannte Stephan August Winkelmann; dazu kommen Angestellte, Nachbarn und Mitglieder des weiteren Freundeskreises.

„Marianne“ ist Marianne Jung, verh. von Willemer (1784-1860), in die Literaturgeschichte eingegangen als Dialogpartnerin Suleika und Mitverfasserin von Goethes *West-Östlichem Divan* (1819/1827). Marianne Jung stammte aus Österreich. Sie war ein uneheliches Kind der Schauspielerin Elisabeth Jung und trat schon als Kind auf den Bühnen der Wiener Vorstadttheater auf. 1798 traf sie mit ihrer Mutter in Frankfurt ein, wo sie der Frankfurter Bankier Johann Jakob von Willemer entdeckte und ihre Mutter überredete, sie ihm als Ziehtochter zu überlassen, damit er für ihre Erziehung und Ausbildung sorgen könne. Willemer nahm sie in sein Haus und ließ sie mit seinen beiden eigenen Töchtern erziehen, zwei Jahre später heiratet er sie schließlich. Brentano lernte sie spätestens im Herbst 1800 kennen, er gab ihr Gitarrenunterricht, weswegen es zu Spannungen mit ihrem späteren Ehemann kam.<sup>22</sup> Brentano traf sie am 10. Mai

<sup>19</sup> FBA 31, S. 66.

<sup>20</sup> *Der Briefwechsel zwischen Friedrich Carl von Savigny und Stephan August Winkelmann (1800-1804) mit Dokumenten und Briefen aus dem Freundeskreis*, hg. von Ingeborg Schnack, Marburg 1984, S. 385.

<sup>21</sup> Vgl. FBA 31, S. 88.

<sup>22</sup> Vgl. FBA 38,3, S. 171.

1803 im Frankfurter Theater; danach schrieb er ihr das Gedicht *Es stehet im Abendglanze*.<sup>23</sup> Sein Verhältnis zu ihr schildert er am Folgetag in einem Brief an Achim von Arnim:

Hier auf dem Theater war vor ein Paar Jahren Mariane Jung ein unschuldig treu Kind Tänzerinn, ich liebte sie still weg, der Banquier Willmer nahm sie von der Bühne, und machte sie zu seinem Pflegekind (Maitresse), ich gieng zu Willmer, er vertraute sich mir an, wollte mich zum Mittel gebrauchen, die Jung fester zu binden, ich war ehrlich, die Jung liebte mich, sie weinte oft in meiner Nähe, ich sprach davon mit Willmer, seine Eifersucht vertrieb mich, wir haben uns noch lieb, so so, da ich abreiße morgen so ließ ich der Jung durch Betine sagen, ich würde noch an ihrer Loge stehn sie solle mich doch freundlich ansehen, ich gieng weg, es werde mir sehr wohl thun, nun sah mich auch das Liebe Kind gar freundlich an, [...] und da schrieb ich zu Hauß dies Lied für sie, auf die Melodie da droben auf jenem Berge, die sich sie selbst singen lehrte.<sup>24</sup>

Noch im Jahr 1838 wird er ihr, nunmehr als „liebsten Großmütterchen“, das *Gockelmärchen* widmen.<sup>25</sup>

„Dalton“ ist Joseph Wilhelm Eduard d’Alton (1772-1840). Er war als Anatom, Archäologe, Kupferstecher und Kunstkritiker tätig; bekannt wurden vor allem seine späteren Werke zur Anatomie des Pferdes. Er war der Jugendgeliebte Dorothea Veits und das Vorbild für die Titelgestalt in ihrem Roman *Florentin* (1801).<sup>26</sup> D’Alton galt als Abenteurer; er war der Geliebte von Buchs Frau Sophie Friedrike Buch.

„Buch“ ist Johann Jacob Casimir Buch (1778-1851), der Sohn des Inhabers der Engel- und Hirsch-Apotheke, Johann Samuel Buch aus Wertheim, der 1802 die Apotheke seines Vaters übernahm und später praktizierender Arzt in Frankfurt war. Er verkehrte freundschaftlich im Haus der Brentanos. Brentano schrieb Anfang September 1801 an Savigny: „Buch ist übel dran, er muß Apotheker sein parforce, und sein Vater behält immer die Hand über ihm“.<sup>27</sup> Im *Schattenspiel* wird mehrfach auf die Affäre seiner Frau Sophie Friederike Buch (1776-1852) mit d’Alton angespielt. Zwischen Mitte und Ende November 1801 hatte Brentano Savigny geschrieben:

Buch heurathet in vierzehn Tagen seine Cousine aus Wertheim, und bringt sie den folgenden Tag nach Hamburg zu einer Freundin von ihr [...], und ich glaube

<sup>23</sup> Vgl. FBA 2,1, S. 83-85 u. 85-87.

<sup>24</sup> FBA 31, S. 88f. Darauf folgt das Gedicht *Es stehet im Abendglanze*.

<sup>25</sup> Vgl. FBA 18,3, 108f.

<sup>26</sup> Vgl. FBA 38,1, S. 541f.

<sup>27</sup> FBA 29, S. 371.

ihm, allein um sie aus ihrer schlechten Lage zu befreien, und ihr Bildung zu verschaffen, das wäre eine schöne kräftige Handlung, und die siegende Erbärmlichkeit, wäre durch sich selbst angeführt.<sup>28</sup>

Die Ehe war aber wohl nicht besonders glücklich; Brentano berichtet um den 15. April 1802 an Savigny:

Buch ist hier ohne seine Frau, er hat 5 glückliche Tage und Nächte mit Ritter und Ilgen zugebracht, ist ein ausgemachter, ausgelachter Narr, die Apotheke befindet sich so schlecht, als die Arzneimittel und die Kranken, er schämt sich, und weiß nicht, wie er natürlich werden soll.<sup>29</sup>

Spätestens im Sommer bahnt sich dann wohl die Annäherung von Friederike und d'Alton an; Brentano berichtet Savigny am 9. Juni 1802 aus Koblenz: „Dalton ist recht herzlich niederträchtig, schmarozt mit Buch und schimpft auf ihn“.<sup>30</sup> Im Juni 1803 resümiert Brentano schließlich:

Den *Buch* bedaure ich höchlich, den<n> Ticks Bruder versichert mich, daß Dalton in seiner Familie nur der Spitzbube zu Fuß genannt wird, in Königsberg mit Steckbriefen verfolgt ward wegen falschen Wechsels, ein gewissen Stransky hat er rein ausgeplündert, und viele Pferde gestohlen, den Buch hat er bloß auf die andre Seite bewegt, und in Frankfurt immer auf dem Garten gelegen, weil ihn die Hamburger Polizei verfolgte, der arme Buch, wenn man es ihm doch beibringen könnte.<sup>31</sup>

Anfang September 1802 war das Paar gemeinsam mit d'Alton nach St. Goar am Rhein gezogen.<sup>32</sup> Wann die Ehe von Sophie und Buch endgültig geschieden wurde, ist unklar. Friederike Buch gebar in den nächsten Jahren zwei Kinder, als deren gesetzlicher Vater Buch angegeben ist; beide betrachteten jedoch in späteren Jahren d'Alton als ihren Vater, den Sophie Friederike Buch im Jahre 1808 schließlich auch heiratete.

„Schwab“ ist Georg Joseph Anton Schwab (1735-1814) aus Miltenberg, langjähriger Buchhalter in der Brentano'schen Handlung. Brentano erinnert sich in der Vorrede zum *Gockelmärchen* liebevoll an die Vorlesungen des Büchersammlers, der ihm als Kind mit der ganzen Breite der älteren Literatur bekannt gemacht hatte:

<sup>28</sup> FBA 29, S. 389.

<sup>29</sup> FBA 29, S. 434.

<sup>30</sup> FBA 29, S. 447.

<sup>31</sup> FBA 31, S. 114.

<sup>32</sup> Vgl. FBA 38,1, S. 542f.

Ein so großes Stück von der Geschichtskarte der Phantasie umfaßte jener Herr Schwab, daß ich wohl sagen kann: in den Zweigen dieses Baumes plauderten noch die Legenden, Ge<s>penstergeschichten und Märchen in nächtlicher Rokenstube, als schon Lenore ums Morgenroth aus schweren Träumen emporfuhr.<sup>33</sup>

In seinem Brief kurz vor der Aufführung des *Schattenspiels* bat Brentano eigens, auf die Reaktion von Schwab zu achten: „Ich wünsche sehr, daß Du mir alles schreibst, wie es gegangen, besonders ob sich Schwab erfreute“.<sup>34</sup>

„Anton“ ist Anton Brentano (1763-1833), ein Stiefbruder von Clemens aus der ersten Ehe seines Vaters mit Paula Maria Josepha Walpurga geb. Brentano-Gnosso (1744-1770), der geistig behindert war. Brentano schrieb nach seinem Tod in einem Brief:

Wir hatten uns lieb, er war den Menschen blödsinnig, mir war er Geist- und Herzensrichter, mehr als alle. Er hatte nichts als Gott, und wenn er demütig zu mir kam, als könne er mein armes Herz gebrauchen, fühlte ich es als eine große Herablassung von seiner Seite. Ich vergesse ihn nie, ich gehörte eigentlich in der Familie zu ihm, er hat mich ermahnt und erbaut. Beide gleich hilflos wie große Kinder in der Familie.<sup>35</sup>

„Winkelman“, der schon in *Godwi und Godwine* auftritt, ist der Mediziner Stephan August Winkelman (1780-1806), mit dem Brentano befreundet war. Winkelman war wahrscheinlich im Oktober 1802 in Frankfurt zu Besuch bei der Familie Brentano und lernte bei dieser Gelegenheit alle Teilnehmer am *Schattenspiel* kennen. Der Eindruck auf die Frauen der Familie von ihm war allerdings nicht allzu günstig: Er fiel als gesellschaftlich ungeübt auf; Charlotte Servièr schrieb am 5.11.1802 über ihn:

Ich habe ihn wohl sehr geziert, aber nie fließend sprechen hören. Auch scheint er mir sehr wenig Character zu haben, und obschon dieser Mangel, für die meisten Menschen durch Geist und Witz hinlänglich mag ersetzt seyn, so konnte ich ihn doch keine viertel Stunde beobachten ohne ihn auf einer Inconsequenz zu ertappen.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> FBA 18,3, S. 117.

<sup>34</sup> FBA 30, S. 258.

<sup>35</sup> Zit. nach Hartwig Schultz: *Die Frankfurter Brentanos*, a.a.O., S. 46.

<sup>36</sup> Schnack: *Briefwechsel*, a.a.O., S. 75.

Winkelmann selbst jedoch schildert den Besuch als positiv: Zwar fühlt er sich zunächst schmerzlich an Sophies Tod in Oßmannstedt erinnert, bei dem er anwesend war und die Sterbende sowie nach ihrem Tod die Schwester Kunigunde, genannt Gunda, pflegte –

aber jetzt will ich recht gern oft da seyn. Mit Brentano's habe ich mich ganz förmlich berührt, Claudine ist sehr, sehr liebenswürdig [...] und Gunda ist recht gut und ich habe sie recht lieb geworden.<sup>37</sup>

Zwischen Gunda, Winkelmann und dessen engem Freund Savigny entwickelt sich in der darauffolgenden Zeit ein Dreiecksverhältnis, das erst mit Gundas Verlobnis mit Savigny und ihrer Hochzeit im April 1804 endete. Winkelmann verliebte sich bei seinem ersten Besuch in Frankfurt jedoch auch in Claudine, der das *Schattenspiel* gewidmet ist; sie wird auffällig oft in seinen Briefen an Savigny erwähnt. Noch aus Frankfurt schreibt er an ihn (am 14. oder 21.10.1802): „Und wie liebenswürdig Claudine ist! Welche Aussicht am Rheine oder an der Lahn ist reicher wie ihr Auge?“;<sup>38</sup> am 19. November 1802 heißt es: „Claudine macht mir die schönste Poesie zur Wirklichkeit“.<sup>39</sup> Ende März, als er Kenntnis von dem *Schattenspiel* erhält, lobt er: „Für die Claudine u. daß er bedacht gewesen ist, dieser frommen gütigen Seele aufmerksam zu seyn, küsst ich Clemens recht herzlich“.<sup>40</sup>

„Moritz“ ist Simon Moritz von Bethmann (1768-1826), Sohn einer reichen und angesehenen Bankiersfamilie in Frankfurt, die zu den wichtigsten Finanziers der europäischen Fürstenhäuser gehörte. Bethmann hatte Sophie Brentano umworben, die, noch bevor sich die Familien über die Modalitäten der Eheschließung einigen konnten, in Oßmannstedt starb. Danach blieb er in engem gesellschaftlichem Kontakt mit den anderen Brentano-Geschwistern. Bethmann war auch das Mündel seiner Nichte Auguste Bußmann, die Brentano im Jahr 1807 heiratete.

Möglich ist, dass Achim von Arnim bereits porträtiert wird, und zwar in der Gestalt des ‚Postillion‘.<sup>41</sup> Arnim hatte die Familie Brentano erstmals im Mai/Juni 1802 in Frankfurt besucht, bevor er mit Brentano auf Rheinreise ging; Brentano hatte ihn eigens angekündigt in einem Brief an Bettine:

<sup>37</sup> Schnack: *Briefwechsel*, a.a.O., S. 135.

<sup>38</sup> Schnack: *Briefwechsel*, a.a.O., S. 140.

<sup>39</sup> Schnack: *Briefwechsel*, a.a.O., S. 145.

<sup>40</sup> Schnack: *Briefwechsel*, a.a.O., S. 158.

<sup>41</sup> Vgl. Schnack: *Briefwechsel*, a.a.O., S. 385.

Den 1. Juni bin ich in Frankfurt, und den 1. Juni ist mein lieber Freund *Achim von Arnim* in Frankfurt! *Ritters* großer Nebenmann in der Physik. – Die eigentliche große Freude die mich hinzieht, ist, daß Du meinen lieben göttlichen *Arnim* kennen lernen wirst, und ein freundliches Bild mehr in Dein Leben tritt. Es wäre schön wenn Du um die Zeit in Frankfurt sein könntest, wo nicht!<sup>42</sup>

#### 6.4 Die Erfindung des Schattenspiels in der „Nacht der Liebe“ – zum Genre

Das Schattenspiel als theatralische Gattung hat seinen Ursprung im asiatischen Raum (v.a. China, Indien, Thailand, Indonesien), wo es meist kultisch-religiösen Zwecken diente. Nach Deutschland brachten das Schattenspiel Ende des 17. Jahrhunderts italienische Gaukler, Puppenspieler und Schausteller, die mit ihren Stücken auf den städtischen Jahrmärkten auftraten; der junge Goethe sah eine solche Vorstellung noch 1773 in Frankfurt und verarbeitete sie in seinem *Jahrmarktsfest zu Plundersweilen* (1774). Technisch sind die Schattenspiele den zu dieser Zeit ebenfalls beliebten *laterna-magica*-Produktionen verwandt: „Gemeinsam ist ihnen das illusionistische Sichtbarmachen mit Hilfe eines apparativen Arrangements von Licht und Schatten, das jedoch im Einzelnen stark voneinander abweicht“.<sup>43</sup> Als ‚ombre chinoises‘ fanden die Schattenspiele Ende des 18. Jahrhunderts auch Eingang in adlige Kreise und wurden zu einer Art Gesellschaftsspiel für gesellige Dilettantenrunden.<sup>44</sup> Schließlich entdeckten die Romantiker mit ihrer Begeisterung für die Nacht und den Schatten die Kunstform für ihre poetischen Zwecke. In Arnims Schattenspiel *Das Loch* (1813) findet sich im Prolog eine Art Poetologie des Schattenspiels:

– So ward einst Nachts das Schattenspiel erfunden  
Von Liebenden, die sich getrennt befunden,  
Die Liebe gönnte diese Kunst im Scheiden  
Als sie erfand den Schattenriß zu schneiden,  
Der Liebe hat es Scherz bald nachgemacht,  
und spricht zu euch in dieser Winternacht:  
Dies Geisterreich, es sey euch aufgethan,  
Es bricht die Kunst sich heute neue Bahn  
In einem Haus, von Pappe auferbaut,

<sup>42</sup> FBA 30, S. 175.

<sup>43</sup> Peter Braun: *Mediale Mimesis. Licht- und Schattenspiele bei Adelbert von Chamisso und Justinus Kerner*, München 2007, S. 83.

<sup>44</sup> Vgl. z.B. das in Weimar im Kreis um Herzogin Anna Amalia aufgeführte Schattenspiel *Minervens Geburt Leben und Thaten*, abgedruckt und erläutert in: „*Es ward als ein Wochenblatt zum Scherze angefangen*“. *Das Journal von Tiefurt*, hg. von Jutta Heinz und Jochen Golz, Göttingen 2011, S. 58-62 u. 395f.

Personen hinter Dekorationen schaut.  
 Wer sind die Schatten, kennt ihr sie noch nicht?  
 Erkennt sie doch am Umriß vom Gesicht! –  
 – Da die Gebildeten mit nichts zufrieden,  
 Da sie an allen Künsten schon ermüden,  
 Und da das alte Schauspielhaus verdorben,  
 Die alten Schauspielleut aus Gram gestorben  
 Um die Kritik, die sie so stolz verlacht,  
 So steigen ihre Schatten aus der Nacht,  
 Sie wollen sich vor euch noch einmal zeigen,  
 Sie bleiben euch im Schattenreich noch eigen,  
 Es war ihr einzger Trost im ewgen Leben,  
 Daß ihnen Kritiker heut Beifall geben;  
 Brecht eures Witzes scharfe Spitzen ab,  
 Gedenkt, daß niemand steigt aus dem Grab  
 Gelenkig, zierlich, wie er einst im Leben  
 Die Arme und die Beine konnte heben;  
 Einseitig auch sind Schatten, wie bekannt,  
 Ihr Ansehn wechselt bei des Lichtes Stand,  
 Auch wird zuweilen sichtbar jene Hand,  
 Die sie auf Erden hat zu euch gesandt. –<sup>45</sup>

*Das Loch* wurde 1811 im privaten Haushalt von Georg Friedrich von Guaita, dem Ehemann von Brentanos Schwester Meline, in Frankfurt aufgeführt. In der gleichen Tradition stehen offenbar auch die Aufführungen im Brentano'schen Familienkreis. Technisch sollte die Aufführung wohl so realisiert werden, dass die Kulisse auf eine ölgetränkte Projektionsfläche aufgemalt wird, hinter der sich dann die Schattenfiguren bzw. Dekorationselemente wie der „Phaeton“ bewegen, während die Schauspieler nur die Texte dazu sprechen.

## 6.5 Eine Gelegenheitsdichtung mit Potential

Angesichts der deutlichen, häufig satirischen und für die Betroffenen nicht immer schmeichelhaften Anspielungen im Stück auf konkrete Personen und Ereignisse ist es auch vorstellbar, dass die Aufführung unterblieb, um persönliche Verletzungen zu vermeiden. Trotzdem ist die Entstehung der kleinen Gelegenheitsdichtung wegen der ausführlich dokumentierten Entstehungsgeschichte, in

<sup>45</sup> Gedruckt in: *Schaubühne*, erster Band, hg. von Yvonne Pietsch, Berlin 2010, S. 204-232; hier: S. 204-206; vgl. auch die Erl. S. 701-704 zur Geschichte des Schattenspiels.

der Anregungen von außen sich mit Brentanos eigenen Ideen und familieninternen Anekdoten ergänzen, von besonderem produktionsästhetischem Interesse. Die kleine Posse mit ihrem lyrischen Anhang vereint verschiedene Charakteristika des Frühwerks: Mit den satirischen Werken teilt sie den übersprühenden, hier für den Familienkreis gelegentlich anzüglich zugespitzten Wortwitz (auch das verbindet die Gelegenheitsdichtung mit *Juanna*, die bei einem Weihnachtsfest in Berlin zur Aufführung kommen sollte) und die literarischen Anspielungen (hier beispielsweise auf Goethes *An Schwager Kronos*, aber natürlich auch auf den unvermeidlichen Kotzebue).<sup>46</sup> In der ursprünglich geplanten Form sollte sie im zweiten Teil, dem „Zauberspiel“, auch Singspielelemente enthalten. Das überlieferte Geburtstagsgedicht weist hingegen schon voraus auf die historischen Dramen der späteren Zeit. Gerade durch die sehr unterschiedlichen Elemente hätte sich Brentano, wenn sein Plan durchgeführt worden wäre, durchaus in die Geschichte des Zauberspiels<sup>47</sup> bzw. der Zauberoper,<sup>48</sup> in denen sich häufig Rahmenhandlungen, Kontraste von komischen und ernsten Szenen und Mischungen von mythologischen und komischen Figuren finden, einschreiben können. Zudem hat auch hier der Schluss mit dem Triumphzug einen gewissen politischen Zug: „Jungfrau“ und „Held“ vereinen sich unter dem Siegeszeichen und vereinen so weibliche Tugend und männlichen Heldenmut im Interesse des Staates.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Vgl. FBA 12, S. 896 u. S. 894.

<sup>47</sup> Wie es in der Zeit z.B. Tiecks *Ritter Blaubart*, 1797, oder die Wiener Zauberpossen prägten.

<sup>48</sup> Wolfgang Amadeus Mozart/Emanuel Schikaneder: *Die Zauberflöte*, 1791.

<sup>49</sup> Vgl. FBA 12, S. 908.

## 7 *Cecilie* – Brentanos erster und einziger Versuch eines Trauerspiels nach klassischem Vorbild?

*Cecilie* ist derjenige Dramenentwurf Brentanos, über den man am wenigsten weiß. Keine einzige briefliche Äußerung Brentanos bezieht sich mit Sicherheit auf ihn, sogar der Titel ist unklar, ebenso, ob es sich um ein Lust- oder Trauerspiel handeln sollte. Die Grundzüge der Handlung sind immerhin in einer Novelle im *Godwi* enthalten, in der auch die meisten Figuren des dramatischen Fragmentes mit den gleichen Namen vorkommen; zudem gibt es auch hier wieder massive biographische Bezüge, vor allem zu Brentanos Familie. Warum jedoch hat Brentano das überlieferte Fragment, das immerhin bis zum dritten Akt gediehen und sprachlich relativ weit ausgearbeitet ist,<sup>1</sup> zudem vielversprechende Ansätze zu mehreren Intrigen aufweist (was es mit dem ‚Intrigenstück‘ *Ponce de Leon* verbindet), nicht fertiggestellt, ja nicht einmal über seine Arbeit daran gesprochen?

### 7.1 Familienkreis, *Godwi*, *Cecilie* – Spiegelbilder einer Kaufmannsfamilie

Die Novelle mit der Geschichte der beiden ungleichen Brüder Antonio und Francesco Velli und ihrer Liebe zu der Pflgetochter des Hauses, *Cecilie*, findet sich im ersten Band des Romans *Godwi*. Antonio Firmenti erzählt dort in einem Brief die Geschichte seiner Familie, die viele Parallelen zu Brentanos eigener Familie aufweist; dazu gehören vor allem die beiden unterschiedlichen Charaktere der Eltern, der frühe Tod der Mutter und die spätere Wiederverheiratung des Vaters, das Spannungsverhältnis zwischen den beiden Söhnen und das außerordentlich enge Verhältnis des künstlerisch begabten Sohnes zur Mutter

In der Erzählung Firmentis im *Godwi* ist der Vater, Pietro Velli, ein erfolgreicher, aber hartherziger Kaufmann:

Unser Vater war ein redlicher, kluger und reicher Mann, doch alles dieses aus kaufmännischen Gesichtspunkten betrachtet. Redlich, ohne doch die sogenannten Handlungsvorteile zu verwerfen, klug in Spekulationen und bürgerlichen

<sup>1</sup> Vgl. das Manuskript im Freien Deutschen Hochstift, FDH 7515.

Verhältnissen; auch seine Religion war Spekulation auf den Himmel, Verhältnisse mit der Menschheit hatte er wenige, und hier waren Mönchsköpfe seine Maschienen, reich an Gütern des Lebens!<sup>2</sup>

Das Vorbild ist Brentanos eigener Vater, der Kaufmann Peter Anton Brentano (1735-1797) aus der lombardischen Adelsfamilie Brentano-Tremezzo.<sup>3</sup> Er führte seine Handelsgeschäfte in Frankfurt, wo er 1762 als einer der ersten Katholiken das Bürgerrecht erhalten hatte; 1777 wurde er zum kurtrierischen Rat ernannt, 1785 dann zum Generaleinnehmer der Finanzen des Kurrheinischen Kreises. Peter Anton Brentano war insgesamt dreimal verheiratet: in erster Ehe mit Paula Maria Josefa Walpurga Brentano-Gnosse, aus der Ehe gingen sechs Kinder hervor, darunter sein Nachfolger in der Familienfirma, Franz; in zweiter Ehe mit Maximiliane von La Roche, der Tochter von Sophie La Roche, die nach der Geburt des zwölften Kindes starb; aus der Ehe mit ihr stammen Clemens sowie seine Lieblingsschwestern Sophie, Bettine und Kunigunde; in dritter Ehe schließlich mit Anna Friedrike von Rottendorf, die ihm noch einmal zwei Kinder gebar. Achim von Arnim hat ihn beschreiben als

einen Südländer nach seiner ganzen Geistesrichtung, sehr klug für sich, sehr sinnlich für sich und nur dadurch, weil die Natur doch endlich alles in seinem Wirken zur Schönheit bringt, oft auf andre wirksam, was war natürlich, als daß er ein ausgezeichnete Kaufmann und geizig werden mußte.<sup>4</sup>

Seine Frau Emilie ist im *Godwi* die Tochter eines vornehmen Römers, der sie zum „geistvollen, vorurteillosen Weibe“ gebildet hatte, während ihre Mutter „ihr Herz und ihre Sitte zu einer Zartheit der Empfindung und [...] Bescheidenheit“<sup>5</sup> geformt hatte. Das ungleiche Ehepaar hat zwei Söhne: Antonio, der seinem Vater als Kaufmann nachfolgen soll, und Franzesco, der eine Abneigung gegen das bürgerliche Kaufmannsleben hat und sich der Kunst zugewendet hat (eine Konstellation, die an Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* erinnert). Deren Vorbilder sind Clemens selbst und sein Bruder Franz Dominicus Josef Maria Brentano (1765-1844) aus der ersten Ehe des Vaters, der nach dessen Tod im Jahr 1797 die Handelsgeschäfte übernahm. 1798 heiratete er Johanna Antonia

<sup>2</sup> FBA 16, S. 197f.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Rainer Koch: *Peter Anton Brentano (1735-1797), Italienischer Kaufmann und Bürger der Freien Reichsstadt Frankfurt*, in: *Geist und Macht. Die Brentanos*, hg. von Bernd Heidenreich, Wiesbaden 2000, S. 19-44; Christiane Reves: *Europa im Blut. Die Kaufmannsfamilie Brentano im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft* 26/27 (2016), S.15-28, bes. S. 25f.

<sup>4</sup> Hartwig Schultz: *Die Frankfurter Brentanos*, Stuttgart/München 2001, S. 27.

<sup>5</sup> FBA 16, S. 198.

Josepha von Birkenstock (genannt Toni, 1780-1869). Franz war nach dem Tod des Vaters auch der Vormund des noch minderjährigen Clemens, mit dem er häufig Konflikte über dessen Berufswahl und Lebensgestaltung austragen musste. Auch Clemens sollte in das Familiengeschäft als Kaufmann eintreten; so schreibt Franz in einem Brief vom 8. April 1797:

Seit vielen Jahren versuchten wir es, durch vorstellungen und zureden aller art, dich zum Kauffmann zu bilden, andre rechtschaffene Ehrevolle Männer im auslande, versuchten es, mit Eifer und liebe, allein dieser Stand wollte dir nie behagen.<sup>6</sup>

Insgesamt jedoch schätzte Clemens bei allen Konflikten die „eiserne Rechtschaffenheit, Bruderliebe, Sittenreinheit“ seines Bruders und Vormunds.<sup>7</sup> Das wird auch in der Gestalt des „*Deutlichen*“ im *Godwi* sichtbar, die nach Franz entworfen ist und wo dessen künstlerische Talente und Interessen gerühmt werden:

Ich wage ihn kaum zu beschreiben, vor ihm neigt sich die ganze Erscheinung, er ist die Wahrheit, die Güte, die Liebe, die ruhige Sorge, der Friede und der entsagende Fleiß, der von allen verstanden, geliebt und geachtet wird; in ihm und der Brünette (Toni), die ein inniges Bündniß mit ihm schloß, findet sich alles wieder, sie halten alles zusammen, sie durch Geist und Sinn, er durch Herz und That, und es ist wirklich viel, so viele zu vereinigen. Es ist ein Künstler in ihm verdorben, er hat viel Sinn für Gemälde und Zeichnung, und es ist rührend zu sehen, wie bey dem großen Mangel solcher Gegenstände um ihn sein Blick oft mit Aufmerksamkeit auf dem Basrelief seines Ofens, oder auf der Arabeske seiner Papiertapete verweilt. Er hat unendlich viel Sinn für Poesie, und ist es nicht viel, wenn ein Mann von sechs und dreißig Jahren mit ungeheuren Geschäften und Familiensorgen beladen, über Tiecks Genoveva weinen kann [...]. Es ist mir nicht sowohl für seinen Kunstsinn, als für sein Herz bestimmend, daß unter so vielen gelesenen Gedichten gerade dieß einzige wunderheilige ihn so ergriff [...]. Der Deutliche ist ein Kaufmann, ich habe viel von ihm gelernt; ich ende so, daß ich sage, jeder sollte in seiner Art seyn, wie er, *Liebe und Ernst zu dem Seinigen*.<sup>8</sup>

Ein mögliches literarisches Vorbild für Antonio könnte außerdem die Gestalt des ‚Antonio‘ in Goethes *Torquato Tasso* (1790) sein, der dort als Weltmann der Gegenspieler zum Künstler Tasso ist.

<sup>6</sup> FBA 38,1, S. 154.

<sup>7</sup> Vgl. Brief vom April 1799 (FBA 29, S. 166).

<sup>8</sup> FBA 16, S. 233f.

Franzescho/Francesco hingegen ist, im *Godwi* wie in *Cecilie*,<sup>9</sup> in gewissem Maße ein Selbstbild von Clemens Brentano, mit dem er nicht nur die Abneigung gegen das (im Vater prototypisch verkörperte) bürgerliche Leben und das romantische Künstlertum (von der Dichtung in die Malerei übersetzt), sondern auch die außerordentlich enge Bindung an die verstorbene Mutter und ihre Mystifikation zur Heiligen in der Nachfolge Marias teilt. Der Vater hasst ihn, „indem er durch seinen allgemeineren Sinn und seinen Künstlerglauben keinen Berührungspunkt in dem engen Herzen des Kaufmanns hatte“;<sup>10</sup> die Mutter liebt ihn umso mehr. Francescos kindliche Liebe zur Mutter entwickelt sich zu einer maßlosen Verehrung, die ihn an seiner eigenen, selbständigen Entwicklung hindert.

Um diese Fixierung auf sie zu lindern, nimmt die Mutter in der Erzählung im *Godwi* die uneheliche Tochter einer ungenannten Freundin zu sich und zieht sie gegen den Willen ihres Ehemanns als Pflgetochter bei sich auf. Francesco richtet daraufhin seine ganze Leidenschaft auf die junge Cecilie, aber auch sein Bruder Antonio verliebt sich in sie. Als Emilie stirbt, ist die ganze Familie untröstlich. Der Vater verreist mit unbestimmtem Ziel und trägt Antonio auf, über Cecilie und Francesco zu wachen; er lässt Cecilie zur Beruhigung ihres Schmerzes in ein Kloster bringen. Bei seiner Rückkehr beschließt der Vater, dass Cecilie im Kloster bleiben soll. Francesco überwirft sich daraufhin mit Pietro, verlässt das Haus für immer und entführt Cecilie aus dem Kloster. Nur Gerüchte von dem angeblich traurigen Schicksal des Paares dringen zur Familie durch: Cecilie sei verstorben, und Francesco dem Wahnsinn nahe.

Ungefähr bis zu diesem Punkt reicht auch die Handlung von *Cecilie*. Ob das Fragment im weiteren Fortgang der Novelle im Roman *Godwi* gefolgt wäre, bleibt unklar. Dort schließt Pietro Velli eine neue Ehe mit Cecilies leiblicher Mutter, Julie. Nach ihrem Einzug im Heim der Familie nähert sich diese Antonio an, beichtet ihm ihr Schicksal und berichtet über die frühe Jugend Cecilies. Als Antonio sie in einem Moment starker Rührung über die Erzählung ihres Schicksals in die Arme schließt, betritt der Vater den Raum, vermeint sich betrogen zu sehen und verstirbt auf der Stelle an dem Schock. Eine weitere Annäherung Antonios und Juliens wird nur angedeutet.

Im zweiten Teil des Romans stellt sich dann heraus, dass Cecilia nach der Flucht mit Francesco ein Kind zur Welt gebracht hatte, den Knaben Eusebio; sie war jedoch bei der Geburt gestorben. Francesco flieht daraufhin, wie man später erfährt, wird er wahnsinnig, aber kann in London von seinem Irrsinn geheilt werden. Eusebio wird zuerst von Molly Hodefield aufgezogen, die Cecilia bei

<sup>9</sup> Die Schreibweise variiert: Im *Godwi* heißt die Figur abwechselnd ‚Francesco‘ oder ‚Franzesco‘; in *Cecilie* meist ‚Franzescho‘.

<sup>10</sup> FBA 16, S. 199.

der Geburt unterstützt hatte; dann kommt er ins Haus von Werdo Senne. Währenddessen gerät Francesco durch einen glücklichen Zufall ins Haus von Godwis Vater und soll dort ein Porträt von Molly malen. Er erkennt die fremde Dame wieder, reist zu ihr und findet über sie auch seinen Sohn Eusebio. Die Geschichte endet also nach viel Verwirrung doch noch glücklich.

## 7.2 Hochzeiten in der Familie Brentano und der Esel ‚Gerni‘

Im *Cecilie*-Fragment, das nur bis zur Flucht von Francesco aus dem Elternhaus und seinem Plan, Cecilie zu entführen, reicht, werden im Unterschied zur Novelle in den ersten beiden Akten eine ganze Reihe von Intrigen angesponnen. Sie alle drehen sich um mögliche Heiraten im Hause Velli. Dazu führt Brentano einige neue, rein fiktive Figuren ein, nämlich den alten Marchiali und seine Tochter Coelestine sowie einen venezianischen Ehemann namens Vaudremont, der sich aber als ein alter Freund der Brüder namens Benvolta entpuppt. Dazu kommt eine weitere Gestalt, die einen ganz klar biographischen Hintergrund hat und damit auch den ersten wichtigsten Hinweis auf eine mögliche spätere Entstehungszeit des Dramas gibt, nämlich „Gerni“ – alias Johann Isaak Gerning (1767-1837), Gelehrter, Reisender, Sammler, Diplomat sowie Verfasser umfangreicher Reisebeschreibungen und Gelegenheitsdichter. Gerning war ein Neffe von Sophie von La Roche, seine Mutter war deren jüngere Schwester. Er beherrschte mehrere europäische Sprachen und verkehrte brieflich auch mit Goethe, den er zu seiner zweiten Italienreise 1797/98 einlud; in Weimar und Jena hielt er sich häufig auf und hörte Vorlesungen zur Poetik bei Karl Ludwig von Knebel.

Warum jedoch führt Brentano diese neue Figur – die im Fragment satirisch gezeichnet wird, nämlich als empfindelnder Dilettant und überheblicher Gelehrter – in den so ganz andersgearteten thematischen Kontext des ‚italienischen Schauspiels‘ ein? Eine wahrscheinlich erste persönliche Begegnung Brentanos mit Gerning ist für den 12. Februar 1799 dokumentiert, wo man sich in Frankfurt im Konzert begegnet.<sup>11</sup> Danach taucht er in Brentanos unmittelbarem Horizont nicht mehr auf – bis zum Sommer 1803. In diese Zeit datiert eine Anekdote, die Bettine später erzählt hat: Zu ihr sei eines Tages der Herr Hofrat Krause aus Weimar gekommen und habe ihr gesagt, dass Herr von Gerning höflichst grüßen und durch ihn um ihre Hand anhalten lasse. Bettine ärgert sich über den geschmacklosen Scherz, aber einige Tage später kommt nun auch ihr Bruder Franz und erzählt ihr, ein reicher junger gelehrter Mann habe um sie angehalten, er sei

<sup>11</sup> Vgl. *Brentano-Chronik. Daten zu Leben und Werk*, zusammengestellt von Konrad Feilchenfeldt, München, Wien 1978, S. 22.

vermögend, „vortrefflich und überall geschätzt“, es sei nämlich Gerning. Bettine schimpfte „wie ein Rohrspaz“, nennt den Bewerber einen „Esel“ und schreibt in einem Brief an Clemens, den sie gerade aufsetzt, dass Gerning um sie angehalten habe (das findet sich allerdings nirgends in den Briefen dieser Zeit von Bettine an Clemens). Brentano hat offenbar nichts Eiligeres zu tun als das Gerücht weiter zu verbreiten. Über Marburg gelangt es an Sophie von La Roche, die höchst verärgert darüber ist und erzürnt an Gerning schreibt: „Mein Freund Gerning heurathet meine Enkeltochter Bettine und sagt alt Großmutter *Laroche* kein Wort davon“. Gerning lässt es sich nicht nehmen, das Gerücht persönlich zu leugnen, er fährt von seinem Wohnsitz in Homburg im Taunus zu La Roche und sagt den denkwürdigen Satz: „Frau von *Laroche* ich wäre der größte Esel wenn ich ihre Enkeltochter heirathen wollte“.<sup>12</sup> Noch im fingierten Briefwechsel *Die Gündertode* wird Bettine Gerning als „blechernen lackierten Kerl [...], der die Welt durchs Perspektiv beguckt, um alles zu durchschauen“, lächerlich machen.<sup>13</sup>

Im Sommer 1803 also tritt Gerning – und zwar in einer eher lächerlichen Rolle, die derjenigen, die er in der *Cecilie* einnimmt, verdächtig gleicht – wieder in das Gesichtsfeld Brentanos. Es ist zudem nicht die einzige Hochzeit, die in diesem Zeitraum stattfindet: Im Sommer 1803 heiratet auch Clemens’ Bruder Georg „eines schönen Amtmanns Tochter von Bergen“;<sup>14</sup> darunter leidet, wie die Geschwister in ihren Briefen aus dieser Zeit berichten, die Hausdame Claudine Piautaz, die Georg offensichtlich verehrt hatte – was an vergleichbare Konstellationen in *Cecilie* erinnert, da Piautaz eine einer geliebten Pflgetochter durchaus vergleichbare Stellung im Haushalt Brentano einnahm, wie auch das *Schattenspiel* demonstriert.

Schließlich gibt es auch in Clemens’ Leben eine bedeutende neue Entwicklung: Er wirbt, nunmehr erfolgreich, mit aller Energie um Sophie Mereau, die seit 1801 geschieden ist. Die Wiederannäherung wird durch eine Reihe großer Briefe von Clemens vorbereitet, die in enthusiastischen Begriffen, die durchaus an Francescos Liebesgeständnisse gegenüber Cecilie erinnern, ihre Liebe preisen; nur ein Beispiel vom 8. Juni 1803 sei zitiert:

Lieben mußst du mich, lieben, unendlich lieben, wie du nie geliebt, stumm mußst du werden, fühlen mußst du, daß deine Zunge nicht sprechen kann, alles mußst du

<sup>12</sup> Ludwig Achim von Arnim, Bettina von Arnim: Clemens Brentano: „*Anekdoten, die wir lebten*“, hg. von Heinz Härtl, Göttingen 2003, S. 41f.

<sup>13</sup> Bettina von Arnim: *Werke*, Bd. 2, hg. von Heinz Härtl, Berlin/Weimar 1989, S. 142.

<sup>14</sup> FBA 31, S. 237; die Ehefrau ist Marie Schröder.

um mich aufopfern können, ohne mich mußt du nicht leben können, ringen und streben mußt du nach mir, wie ich nach dir.<sup>15</sup>

Einen Monat nach ihrer Verheiratung, am 17./18. Januar 1804, wird Sophie dann in einem Brief an ihren Ehemann gerade die Francesco-Novelle im *Godwi* in einem unmittelbaren inhaltlichen Zusammenhang mit der Entwicklung ihrer eigenen Beziehung zu Clemens hervorheben:

Gestern abend habe ich den ersten Band von *Godwi* vollendet, er ist doch sehr schön, vor allen die Erzählung von Cecilie und Franchesco, die mir anfangs gar nicht schmecken wollte. Und du bist doch einzig, und ich liebe Dich.<sup>16</sup>

Insgesamt passt also auch die Wiederaufnahme des Novellenstoffes aus dem *Godwi* mit der sehr stark idealisierten Liebe von Cecilie und Francesco auf der einen Seite und den diversen Heiratsplänen auf der anderen sehr gut in Brentanos neue persönliche Situation im Sommer 1803.

### 7.3 Gerning als Reisebeschreiber – Kritik einer aufklärerisch-empfindsamen Lieblingsgattung

Darüber hinaus gibt es noch eine zweite Verbindung zwischen Gerning und dem ‚italienischen Schauspiel‘: Gerning war 1794 und 1797/98 für längere Zeit in Italien gewesen und veröffentlichte 1802 einen dreibändigen Reisebericht, die *Reise durch Oestreich und Italien* (Frankfurt a.M. 1802). Im *Cecilie*-Fragment finden sich mehrere Stellen, die als deutliche Anspielungen auf diesen Reisebericht gelesen werden können: so die Selbstinszenierung des Autors als gelehrter Reisebeschreiber, die häufigen Erwähnungen des Vesuv und der Königin von Neapel<sup>17</sup> – die entsprechenden Kapitel nehmen weiten Raum in der Reisebeschreibung ein – oder eine sehr befremdliche Nennung eines Domherrn von Beroaldingen, der tatsächlich ebenfalls in Gernings *Reise* erwähnt wird.<sup>18</sup> Es liegt nahe, dass Brentano die Reisebeschreibung (die Gerning beispielsweise auch an Goethe gesandt hatte) gelesen hat und nun zu satirischen Zwecken in sein Schauspiel einbaut. Gerning ist nämlich ansonsten für die Intrigenhandlung, die von Marchiali und Vautreumont getragen wird, relativ unwichtig. Er wird vielmehr im Kunstdiskurs des Dramas benötigt, um ihn als empfindsam-überschwänglichen Dilettanten in der Kunst und als Gelegenheitsdichter zu profilieren, der

<sup>15</sup> FBA 31, S. 107.

<sup>16</sup> FBA 16, S. 690.

<sup>17</sup> Vgl. z. B. FBA 12, S. 253.

<sup>18</sup> Vgl. FBA 12, S. 261.

damit ein deutliches Gegenbild zum Konzept des romantischen Künstlers darstellt, wie es in Francesco verkörpert ist.

Intendiert ist daneben aber wohl auch eine Satire auf das Genre der empfindsamen wie der gelehrten Reiseberichte. Besonders Reiseberichte aus Italien haben eine lange Tradition in der deutschen Literatur.<sup>19</sup> Das 18. Jahrhundert insgesamt ist eine Blütezeit der Reiseliteratur überhaupt; es erschienen ganze Bibliotheken von Reisebeschreibungen, die die Welt bis in die abgelegensten und bisher nur schwer erreichbaren Länder und Kulturen erschließen und gleichzeitig den zunehmenden Lesehunger des Bildungsbürgers befriedigen wie als Grundlagentexte für die entstehende Ethnologie und Anthropologie gelesen werden. Gering selbst schreibt in der Vorrede seiner Reise über sein durchaus traditionelles Selbstverständnis:

Reisebeschreiber sind Abgesandte der Gelehrten-Republik, der Lesewelt ihrer Nation, des gebildeten Theils von ihrem Volke. Die stumme Feder des Schriftstellers spricht zum Publikum, wie sein Mund öffentlich vor demselben reden würde; was die bescheidene Zunge nicht geradezu sagen möchte, muß auch die bescheidene Feder zurückhalten.<sup>20</sup>

Der Reisebeschreiber selbst wird jedoch gegen Ende des Jahrhunderts zunehmend zum Gegenstand der Satire. Er gilt als minderwertiger Autor und als typischer Dilettant, der zwar genüsslich Bildungsgut ausbreitet und überdies gelegentlich, wie auch Gering, in der poetischen Beschreibung von Landschaften oder Kunstwerken oder in eingestreuten Gelegenheitsgedichten dilettiert, aber Texte von eher schwacher ästhetischer Qualität produziert. Die zeitgenössische Kritik am Reisebeschreiber bringt am kürzesten Schiller in einer Xenie unter dem Titel *Acheronta movebo* auf den Punkt: „Hölle, jetzt nimm dich in Acht, es kommt ein Reisebeschreiber, / Und die Publicität deckt auch den Acheron auf“.<sup>21</sup> Herder hingegen fordert angesichts der Masse an Reisebeschreibungen auf dem Markt:

Eine Klassifikation der Reisebeschreibungen, nicht etwa nur nach Merkwürdigkeiten der Naturgeschichte, sondern auch nach dem innern Gehalt der *Reisebe-*

<sup>19</sup> Vgl. dazu: *Italien. Eine Bibliographie zu Italienreisen in der deutschen Literatur*, hg. von Stefanie Kraemer/Peter Gendolla, Frankfurt a.M. 2003.

<sup>20</sup> Isaak Gering: *Reise durch Östreich und Italien*, 3 Bde., Frankfurt am Mayn 1802, I, S. 8.

<sup>21</sup> NA I, S. 350.

*schreiber* selbst, wiefern sie ein reines Auge und in ihrer Brust *allgemeinen Natur- und Menschensinn* hatten – ein solches Werk wäre für die zerstreute Herde von Lesern, die nicht wissen, was rechts und links ist, sehr nützlich.<sup>22</sup>

Jean Paul schließlich weist ironisch auf die besonderen Erzähllizenzen der Reisebeschreiber hin:

Unter allen Erzählern und Unterhaltern sind Reisebeschreiber die glücklichsten und reichsten; in eine Reise um 1/1000000 der Welt können sie die ganze Welt bringen, und niemand kann ihnen (zweitens) widersprechen.<sup>23</sup>

Das Vorbild des empfindsamen Reisebeschreibers hingegen ist Laurence Sternes *Sentimental Journey through France and Italy* (1768); auch in dieser Tradition versucht sich Gerning, vor allem mit empfindungsvollen Naturbeschreibungen. In dieser Hinsicht also steht *Cecilie* in einer ähnlichen Traditionslinie wie *Godwi und Godwine*, nämlich durch die satirische Kritik empfindsamer Schreibweisen, Genres und Verhaltensweisen. Daneben jedoch gewinnt die Auseinandersetzung mit den Werken der Weimarer Klassik nun entschiedene Bedeutung für Brentano.

#### 7.4 Goethes *Eugenie* als mögliches Vorbild – „die göttlich er ersonnen und gestaltet“

Die Figur des ‚Gerni‘ gibt einen ersten Hinweis auf eine mögliche Entstehung von *Cecilie* im Sommer 1803 – Gernings Reisebeschreibung ist zu diesem Zeitpunkt seit einem Jahr erschienen, sein vermeintlicher Heiratsantrag an Bettine hatte die Runde gemacht im Familienkreis. Brentano lebt zu dieser Zeit, vom Juni bis zum August 1803, in Weimar; und er setzt sich dort ausgiebig mit den dramatischen Werken der Weimarer Klassiker auseinander. Schon der Konflikt zwischen Antonio und Franzesco in *Cecilie* gemahnt deutlich an den Konflikt von Antonio und Tasso in Goethes *Torquato Tasso* (1790), nicht zuletzt durch die Namensgleichheit der beiden pragmatisch-weltmännischen Gegenspieler der Künstlerfiguren Francesco/Tasso. Die Konstellation erinnert aber auch an Wilhelm Meister und seinen Jugendfreund Werner in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96). Im Weimar sieht Brentano zudem Schillers *Braut von Messina*, die ihn nicht begeistert; er schreibt an Arnim am 30. April 1803:

<sup>22</sup> Johann Gottfried Herder: *Briefe zur Beförderung der Humanität*, hg. von Heinz Stolpe, Berlin/Weimar 1971, Bd. 2, S. 265.

<sup>23</sup> Jean Paul: *Werke*, hg. von Norbert Miller, 1. Abt., Bd. 2, Wien 1959, S. 968.

Die neusten Produkte in Weimar kennst du Vielleicht noch nicht, es sind. Trauerspiel Schillers. Die Braut von Messina (Alarkisch) mit Chören, die gesprochen werden, zwei Brüder, Feinde von Jugend, lieben ihre Schwester, die sie nicht kennen, und alles geht darüber zu Grund.<sup>24</sup>

Gleichwohl sind natürlich auch die Parallelen der Handlung von *Cecilie* zu Schillers *Braut von Messina* nicht zu übersehen; zudem erinnert das Auftauchen des verloren geglaubten Jugendfreundes Vautremont/Benvolta an die Figur des Marquis Posa in Schillers *Don Karlos* (1787).

Noch stärker zeigt sich Brentano jedoch von Goethes in dieser Zeit gerade entstandenem fünftaktigem Trauerspiel *Die natürliche Tochter* beeindruckt, das unter dem Titel *Eugenie* 1803 in Lauchstädt uraufgeführt wurde.<sup>25</sup> Im oben schon zitierten Brief an Arnim vom 30. April schreiben Clemens und Bettine eine mehrseitige Beschreibung seines Freundes Wrangel ab, der eine Handlungsskizze des Stückes gibt. Brentano hat das Stück zu diesem Zeitpunkt also weder selbst gesehen noch gelesen, sondern kennt nur dessen Plan aus der Erzählung seines Freundes:<sup>26</sup> Ein König ist kürzlich Witwer geworden (wie Pietro Velli in *Cecilie*); er hat sich, ebenso wie Pietro, entfremdet von seinem (in diesem Falle aber: einzigen) Sohn. Da entdeckt er überraschend, dass er noch eine Tochter hat, eine reizende Amazone. Aufgrund von komplizierten Intrigen wird diese wieder vom Hofe entfernt; es droht ihr eine Deportation auf eine Insel in den Tropen. Nach einem vergeblichen Versuch vor der Abreise, sich in ein Kloster zu retten (auch Cecilie soll in einem Kloster verschwinden), heiratet Eugenie schließlich als letzten Ausweg einen bürgerlichen Gerichtsrat, um mit ihm in Entsagung zu leben.

Wichtiger als die Handlungsparallelen ist jedoch der ästhetische Eindruck, den das Drama als Ganzes auf Brentano macht. Er schreibt an Arnim: „mir liegt etwas sehr ernstes drinn, und waß mich ergözzt ist die Rafaelische Einfachheit der Gruppen“.<sup>27</sup> Noch am 14. Juni lobt er gegenüber Savigny, die Eugenie sei „nach dem Urtheil bescheidner Kenner, das Gröste, waß er (Goethe) je, und waß seit langen Jahren die Welt hervorgebracht hat“;<sup>28</sup> ja Brentano verfasst sogar selbst ein Sonett, das das Drama feiert:

<sup>24</sup> FBA 31, S. 72.

<sup>25</sup> Gedruckt wurde das Stück erst im Herbst 1803.

<sup>26</sup> Vgl. FBA 31, S. 72-79.

<sup>27</sup> FBA 31, 83; vgl. auch den Brief an Savigny, 30.4.1803, FBA 31, S. 84.: „Der bloße Entwurf schon erschüttert mich“.

<sup>28</sup> FBA 31, S. 113.

Die göttlich er ersonnen, und gestaltet,  
Eugenie, wie ist fest begründet,  
Von keinem ach ist Rettung dir verkündet,  
Weil über dir so ernster Wille waltet,

Denn Wie das kalte Schicksal mit dir schaltet,  
Wie Alle, eisern gegen dich verbündet,  
Bleibt doch dein Mutz, so muthig angezündet  
Zu hohem Flug der Fittich dir entfaltet

Wie sie war keine noch vorher gedichtet,  
Ich sehe wie sie still zum Himmel Wandelt  
Weil ich ihr das Herrliche erkannte.

Der Dichter will sie sei hier schön vernichtet.  
So hat sie auch die Künstlerinn behandelt.  
Denn sie [ist] ja auf Erden die Verbannte.<sup>29</sup>

Die Sonett-Form des Gedichts ist wohl davon angeregt, dass Eugenie in dem Stück ein Sonett verfasst und Brentano besonders hervorhebt, dass dieses Goethes erstes Sonett sei. Im Gedicht betont Brentano den Schicksalscharakter der Handlung sowie Eugenes weiblichen Heldenmut, ihre „schöne Vernichtung“. Hatte er für die Gestalt der Cecilie, die ja ganz ähnlich idealisiert wird, Vergleichbares im Sinne? Auch über sie wird von allen Figuren verfügt, ohne dass sie selbst handeln kann. Die Andeutungen, die sie mehrfach über ihre schwache Gesundheit macht, lassen vermuten, dass ihr kein gutes Ende beschieden ist. Dafür spricht auch ihre Anlehnung an die Gestalt der Heiligen Cäcilia, der Schutzpatronin der Kirchenmusik, die ebenfalls gegen ihren Willen verheiratet wurde und als Märtyrerin starb.

Damit wäre *Cecilie*, trotz der einzelnen satirischen und komödiantischen Züge, als Trauerspiel geplant gewesen. Dafür sprechen im Übrigen auch mehrere formale Merkmale, wie das weitgehende Fehlen des überquellenden Wortwitzes der früheren satirischen Werke, der Versuch einer strengen Aktgliederung oder die Einführung längerer Figuren-Monologe, häufig zu Beginn des Aktes.<sup>30</sup> Es gibt also erste Indizien dafür, dass *Cecilie* Brentanos erster Versuch in der tragischen Gattung, speziell der Schicksalstragödie, sein.

<sup>29</sup> FBA 2,1, S. 92, sowie Erl., S. 389f.

<sup>30</sup> Ähnliche Monologe finden sich häufig am Akt- oder Szenenbeginn im *Torquato Tasso*.

7.5 Autorenbilder, klassizistisch – Arnim und Brentano als der „naive Jäger“ und der „sentimentale Hirte“

Als Brentano dann Goethes *Eugenie* am 4. Juli 1803 endlich selbst aufgeführt sieht, ist er jedoch enttäuscht; er schreibt an Arnim am 23. August 1803:

Die Eugenie hat mich in der Darstellung nicht im mindesten gerührt, sie ist unendlich ruhig, vortreflich und groß und weiße und kunstvoll, und herrlich und gebildet, so gebildet, daß ich sie sehr hochschätze aber nur bewundern kann.<sup>31</sup>

Aber kaum zwei Sätze später kommt er unvermittelt auf seine eigenen dramatischen Pläne zu sprechen; er schreibt nämlich:

Ich trage seit einiger Zeit ein Trauerspiel in mir, und ein Lustspiel, das erste heist – *Klinge und Heft* – das Lustspiel der *Sentimentale Jäger und der naive Hirte, oder Jakob und Esau* [...] ich habe wieder mehrere Lieder gedichtet, unter andern eins worinn ich an dich und mich gedacht habe, aber es paßt nicht ganz, denn ich bin der Jäger und du der Hirth, und doch sind wir beide, beides.<sup>32</sup>

Das Lied unter dem Titel *Der Jäger an den Hirten* fügt er bei. Es schildert einen Jäger, der unstedt auf der Suche nach dem Becher von Thule durch die Welt irrt, mit Geistern anstößt und von Sirenen verführt wird; am Ende jedoch trifft er einen Hirten, mit dem er sich aufs schönste ergänzt:

Daß du leicht die Lämmer hütest,  
Zähm' ich dir des Wolfes Wuth  
Wenn du fromm die Hände bietest  
Werd ich deines Herdes Gluth.

In der letzten Strophe wird das komplementäre Verhältnis von Jäger und Hirte auch auf das Verhältnis von Scherz und Ernst bezogen, das so zentrale für Brentanos dramatisches Werk ist:

Gieb die Pfeile, nimm den Bogen  
Ich bin Ernst, und du bist Scherz,  
Hab die Senne ich gezogen,  
Du gezielt, so trifft ins Herz.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> FBA 31, S. 143.

<sup>32</sup> FBA 31, S. 143f.

<sup>33</sup> FBA 31, S. 146f.

Brentanos Gedicht erscheint schließlich unter dem Titel *Jägerlied* in der *Zeitung für Einsiedler* am 15.4.1808.<sup>34</sup>

In dem „Jäger“ des Gedichts ist, wie der Briefkontext deutlich erhellt, Brentano selbst gemeint; das bestätigt auch ein Brief im *Frühlingskranz*, wo er das Gedicht an Bettine übersendet und ihr dazu schreibt:

Heut hab ich ein Liedchen an Arnim gemacht und eine schöne Melodie dazu, ich weiß noch nicht, wo er jetzt wohnt, drum schicke ich es Dir allein, da er noch wohl in Deinem Herzen wohnt. [...] Dies Liedchen ist das beste, was ich gemacht habe, mir ist es recht wie dem Jäger!<sup>35</sup>

Arnim hingegen wird als ‚naiver Hirte‘ porträtiert, beide werden überdies im Begleitbrief zu den biblischen Brüdern Jakob und Esau in Beziehung gesetzt.<sup>36</sup> Dabei sind die Termini ‚naiv‘ und ‚sentimentalisch‘, die Schiller bekanntlich im Hinblick auf Goethe und sich selbst als konträre Dichtertypen prägte,<sup>37</sup> durchaus im Schiller’schen Sinne gemeint und charakterisieren Brentanos unterschiedliche Einschätzung seines eigenen und Arnims Dichtertums in dieser Zeit. Sie sind darüber hinaus ein weiterer Hinweis auf Brentanos Auseinandersetzung mit den Weimarer Klassikern in dieser Zeit sowie dem Ringen um sein eigenes Selbstverständnis als Dichter.

Aber auch der ‚naive‘ Arnim selbst beschäftigt sich in dieser Zeit intensiv sowohl mit dem Trauerspiel als Gattung als auch mit seiner Rolle als Dichter. In einem Brief an Brentano vom 18. November 1802 hatte er aus Paris geschrieben, nachdem er seinen eigenen ersten Versuch im Genre des Trauerspiels produziert hatte:

über mein Trauerspiel [gemeint ist der erste Teil des *Ariel*] wage ich nicht zu urtheilen, denn es ist der Punkt, worauf ich jezt stehe. [...].

Und wenig später heißt es:

Lies einmal im Wilhelm Meister, den ich durch Zufall hier gefunden, das 3te Kapitel des dritten Theils, Wilhelms Brief an Werner und du hast Savignys und

<sup>34</sup> Vgl. FBA 2.1, S. 425-429.

<sup>35</sup> FBA 30, S. 291.

<sup>36</sup> Vgl. FBA 15,3, 484f.

<sup>37</sup> Es finden sich noch eine ganze Reihe weiterer Schiller-Anspielungen im Fragment; so auf seinen Essay *Über Anmut und Würde* (1793) und dessen Geschlechterästhetik (vgl. FBA 12, S. 252); sein Konzept der Pflicht (vgl. FBA 12, S. 265) oder sein Gedicht *Würde der Frauen* (1799; vgl. FBA 12, S. 229f.). Als ‚naiver‘ Künstler wird auch Franzesco beschrieben (vgl. FBA 12, S. 256).

Winkelmanns Urtheil über mich, was Du in Deinen beyden letzten Briefen mir anbietest: ich soll Poet scheinen, um Gelegenheitsgedichte zu Geburtstagen zu machen, ich soll nach allerlei Kenntnissen streben, um damit gesellschaftlich zu figurieren; mit einem Worte: sie haben beschlossen, ich sei ein gelehrter und künstlicher Possenreißer.<sup>38</sup>

Genau ein solcher Gelegenheitsdichter und gelehrter und künstlicher Possenreißer ist jedoch die Gestalt des ‚Gerni‘ in *Cecilie*; und das Verhältnis von Wilhelm und Werner kehrt wieder im Verhältnis von Antonio und Francesco.

Dazu kommt eine weitere mögliche Anregung von Arnim für *Cecilie*. Als ihn der von Brentano lang angekündigte Druck von dessen Singspiel *Die lustigen Musikanten* im Juni 1803 endlich in Paris erreicht, hat er die launige Idee, dessen Handlung in ein Trauerspiel umzudichten. Die Idee präsentiert er in einem Gedicht in einem Brief an Brentano, wo es zunächst programmatisch heißt: „Fabiola wird nicht fröhlich enden, / Denn melancholisch ist der Held“.<sup>39</sup> Danach wird geschildert, wie alle Hauptfiguren nacheinander durch das Schwert sterben, es bleiben nur noch die aus der *commedia dell’arte* übernommenen Figuren übrig: „So bleiben dann vom Trauerspiele / Drey falsche Masken nur als Rest“.<sup>40</sup> Anschließend erläutert Arnim die Moral der Geschichte: „So habe ich dir Deine lustigen Musikanten in ein Trauerspiel hinübertariert, was alle Tage in der Welt aufgeführt wird, was die Edlen säen, erndten die Narren“.<sup>41</sup>

#### 7.6 Inspirationskern eines Schicksalsdramas – mit „wunderlichen Lüsten schwanger“

Damit kommen weitere Faktoren zusammen, die auf eine Entstehung der *Cecilie* im Sommer 1803 verweisen könnten. Brentano trägt sich Mitte 1803, angeregt durch die Beschäftigung mit der Goethe’schen *Eugenie* und der Schiller’schen *Braut von Messina*, mit noch vagen Plänen für ein Trauerspiel. Das äußert er auch in dem Brief vom 14. Juni an Savigny, der die lange Schilderung des *Eugenie*-Plots enthält:

Ich gehe seit langer Zeit mit einem ganz wunderlichen Lüsten schwanger ein Trauerspiel zu schreiben, von Plane habe ich beinah noch nichts, ich kann kein Sütjet finden, daß mich zum Bearbeiter will, ich muß etwas erfinden, und ich bin kein erfindsamer Freund, es geht mir bei dieser Gelegenheit, wie bei meinen

<sup>38</sup> Arnim: *Werke und Briefwechsel*, a.a.O., S. 141 u. 145f.

<sup>39</sup> Vgl. Kap. 5.4.

<sup>40</sup> Ebd., S. 257.

<sup>41</sup> Ebd., S. 258.

Liebschaften, ich habe in gewissen Zeiten eine Begierde zu lieben, die ins Zerreisende geht, aber kein Mädchen ist aufzutreiben, so auch mit diesem Trauerspiel.<sup>42</sup>

Die Passage ist höchst aufschlussreich für Brentanos dichterisches Verfahren, speziell als Dramenautor: Die Wahl der Form geht hier dem Inhalt voraus; er möchte ein Trauerspiel schreiben, er geht sogar „schwanger“ mit dem Plan – aber er braucht, ganz ähnlich wie der ‚sentimentale‘ Schiller im Unterschied zum ‚naiven‘ Goethe, einen vorgegebenen Stoff dafür; er ist kein „erfindsamer Freund“, kein naiver Originaldichter. Was liegt in dieser Situation näher für Brentano, als sich nun wieder auf seine älteste Stoffquelle zu besinnen, seine Lebens- und Familiengeschichte also, nur diesmal in einem höheren, nämlich einem tragischen Ambiente? Und hat ihm Arnim mit seiner Idee, das Singspiel *Die lustigen Musikanten* in ein Trauerspiel umzudichten – der Brief dürfte ihn unmittelbar nach seinem eigenen an Savigny, wo er von seinen Lüsten auf ein Trauerspiel schreibt, erreicht haben – dafür die entscheidende Idee eingegeben? Denn immerhin kann er am 23. August im nächsten Brief an Arnim schon mit einem Titel für sein vorher noch vages Schwangerschafts-Gelüst aufwarten: „Klinge und Heft“<sup>43</sup> soll es heißen.

Der Titel ist befremdlich; er klingt mehr metaphorisch als dramatisch und erweckt jedenfalls keine klaren Vorstellungen über die Handlung. Liest man *Cecilie* genau, findet sich immerhin ein Dialog, der eine ganz ähnliche Metaphorik verwendet. Es ist eine Schlüsselstelle des Dramas: Antonio spricht nämlich mit seinem Jugendfreund Vaudremont/Benvolta, der ihm versprochen hat, Cecilie zu retten, über das Schicksal. Solch große Worte findet man sonst wenig im Fragment; an Goethes *Eugenie* hingegen hatte Brentano ja genau das fasziniert, das Schalten des kalten Schicksals, die schöne Zerstörung der Heldin. Vaudremont nun sinniert gegenüber Antonio in *Cecilie*:

in dieser Welt, wo jeder Mensch fühlt, und jeder Narre glaubt, seinen freien Willen zu haben, muß man wie das Schicksal gehen, die Menschen glauben sie folgen dem Schwerde, das in ihrer Hand ist, und die Spitze sei gegen das Schicksal gewendet, doch leider ist es umgekehrt sie folgen nur der Spitze, der Griff ist in des Schicksals Hand, daß die feigen vor der Spitze hertreibt [...]. Und wer das Schwert dem Schicksal abgewinnt, Gott, wie verirre ich mich.

<sup>42</sup> FBA 31, S. 83.

<sup>43</sup> FBA 31, S. 143.

ANTONIO. (bewegt)

der stößt es in des Freundes Brust oder in die eigne, bei Gott deine Allegorien sind tröstlich – brich ab –

VAUDREMONT.

brich ab? Das Wort kommt wie vom Himmel. (ernst) ‚Und wer das Schwert selbst gewinnt, der bricht die Spitze ab, und jagt die Schwachen feigen zu dem Ziel, und vermag er nicht, so stößt ers in die eigne Brust‘ O ich traue mir ich kann dir helfen, traue mir, ich helfe euch allen,

ANTONIO.

Ich kann den Griff des Schwerds nicht fassen, weil du ihn nun in Händen hast, treibe mich nur nicht, laß mich Secundiren.<sup>44</sup>

Die gesamte Metaphorik (von einer „Allegorie“ spricht Antonio selbst) lebt von dem Verhältnis von Schwertspitze und Schwertgriff – mit anderen, etwas poetischeren Worten: Klinge und Heft! – im Blick auf das Schicksal des Menschen und seinen freien Willen. Und Vaudremont zitiert sogar – „ernst“, so wird eigens hervorgehoben – einen Merkspruch. Wie seine späteren Dramenentwürfe zeigen,<sup>45</sup> geht Brentano häufig von solchen Inspirationskernen aus, die auch knappe Zitate sein können; aus ihnen werden dann die Grundzüge einer Handlung entwickelt. Es ist zumindest denkbar, dass in dieser Stelle der Keim für das geplante Trauerspiel „Klinge und Heft“ vorliegt, der es zudem noch genauer als ein Schicksalsdrama ausweisen würde.

### 7.7 „Nicht mehr aus Bedürfnis dichten“ – am Wendepunkt

Zusammenfassend kann man sagen: Brentano plant wahrscheinlich im Sommer 1803, zum ersten Mal in seinem Leben ein Trauerspiel zu schreiben; er ist dabei inspiriert vom dramatischen Schaffen Goethes und Schillers, das er in Weimar aus erster Hand, in seiner Entstehung und Aufführungspraxis, verfolgen kann, vielleicht auch von Arnims ersten Versuchen auf diesem Gebiet und dessen Umdichtung seines Lustspiels *Die lustigen Musikanten* in ein Trauerspiel. Da ihm ein geeigneter Stoff fehlt, geht er von einem Zitat über das Schicksal aus, das ihm markant in Erinnerung geblieben ist und das dem Projekt den ersten Titel

<sup>44</sup> FBA 12, S. 304f.

<sup>45</sup> Vgl. FBA 15,3, S. 475f.

leht: „Klinge und Heft“. Die damit metaphorisch beschriebene Schicksalsauf-fassung wird nun illustriert am Beispiel einer Familientragödie, die er seiner ei-genen frühen Biographie und dem *Godwi* entnimmt, aber um aktuelle Bezüge – die Gestalt Gernings, dessen Reisebericht, die diversen Hochzeitspläne in der Familie, die Hochphase seiner Liebe zu Sophie Mereau – anreichert. Er erlaubt sich dabei weiterhin kleine satirische Auflockerungen, die an seine früheren Dramenentwürfe seit dem *Gustav Wasa* anknüpfen; er denkt auch weiterhin in der Tradition des Intrigenstücks, wie er es im *Ponce de Leon* vorgelegt hatte. Der Grundkonflikt zwischen Künstler und Kaufmann sowie die Liebeskonkur-renz zweier Brüder ist zudem auch in der Dramatik der Klassiker vorgeprägt. Man könnte zugespitzt sagen, dass Brentano in eine Idealkonkurrenz zu Schiller, aber vor allem zu Goethe eintritt, um dessen klassischem Tasso einen romanti-schen Tasso gegenüberzustellen – einen Künstler nämlich, der nun durch und durch das romantische Ideal der Vereinigung von Kunst und Leben vor einem religiösen Rechtfertigungshintergrund vertritt.

Ob auch Franzesco daran letztendlich gescheitert oder ob Cecilie das allei-nige Opfer gewesen wäre, muss offenbleiben. Dass Brentano jedoch im Entwurf der *Cecilie* zu einer tieferen Auseinandersetzung mit den Unterschieden einer romantischen und einer klassizistischen Dichtungsauffassung vordringt, de-monstriert beispielsweise der Beginn des zweiten Aktes, in dem zunächst Fran-zesco in einem Monolog und daran anschließend in einem Gespräch mit Anto-nio grundlegende Frage des Verhältnisses von Kunst und Leben, von romantischer Krankheit und klassizistischer Gesundheit, von Kunst als Mittel der Lebensbewältigung oder als ästhetischer Selbstzweck diskutiert;<sup>46</sup> Franze-scho erstrebt dabei, mit seinem letzten Gemälde nach einem Entwurf von Cecilie über seine bisherigen Kunstauffassung hinaus zu einer neuen vorzudringen, in der die hohe Kunst aus Freude, Ruhe und stiller Zuversicht hervorgebracht werden kann, nicht mehr aus Zerrissenheit und Schwäche und Sehnsucht; die Vo-raussetzung dafür ist jedoch seine erfüllte Liebe zu Cecilie – ebenso wie Brenta-nos Beziehung zu Mereau dann stabilisierend auf sein Leben und seine Kunst wirken soll: „Mein ganzes Leben deutet bloß auf sie, mein ganzes Leben, nein ich habe nie ein ganzes Leben gehabt, wenn sie die meine ist, dann ist mein Leben ganz, und dann sei es der Kunst“.<sup>47</sup>

Damit aber wären gleichzeitig mehrere Gründe denkbar, warum Brentano das Vorhaben nicht zu Ende führt. Zum einen wendet sich sein persönliches Schicksal zum Positiven: Er ist in der zweiten Jahreshälfte damit beschäftigt,

<sup>46</sup> Vgl. FBA 12, S. 288-291. Hier findet sich auch eine ähnliche komplementär angelegte Metaphorik wie die von ‚Klinge‘ und ‚Schwert‘, nämlich die von ‚Ziel‘ oder ‚Pfeil‘: „wir wissen nie ob wir das Ziel, der der Pfeil sind“ (ebd., S. 291).

<sup>47</sup> FBA 12, S. 290.

seine eigene Beziehung zu Sophie Mereau zu entwickeln und wenig später die Hochzeit zu planen; im Leben gibt es also ein *happy end*. Zum anderen könnte ihm aufgegangen sein, dass eine nochmalige, diesmal aber tragische Aufarbeitung der Familiengeschichte mit hohem künstlerischem Anspruch dann doch für die Betroffenen etwas zu persönlich sein könnte. Zum dritten schließlich hat ihn seine Beschäftigung mit der Tragödie der Weimarer Klassiker klargemacht, dass eine Weiterentwicklung seiner eigenen Kunstauffassung dringend nötig ist. Alle drei Aspekte zusammen führt seine Lebensbilanz, die er in einem Brief an Arnim vom 12. Oktober 1803 noch vor der Heirat mit Sophie Mereau zieht:

Meine Familie in der sich die streitenden Elemente immer mehr durch ihre Produkte gegen einander organisieren, war mir lange der Krebs, der den Herkules in die Verse kneipt, ich knüpfe nun ein neues Band, ich lebe und dichte neben einem guten freundlichen Weib, die durch Erfahrung Geduld, und das ihr vielleicht außer dir allein eigne Talent mir das Leben zu beflügeln, alles in mir ausgleicht und beruhigt, was der Kampf der Eigenthümlichkeit mit dem Allgemeinen zerstörte. Ich sage dir nichts, als daß ich durch sie alle natürlichen Dinge im vollsten Maaße erhalte, und nicht mehr aus Bedürfniß dichten werde.<sup>48</sup>

Dementsprechend versiegt auch die dramatische Tätigkeit Brentanos in den nächsten Jahren vollständig. Um 1803 war er wohl noch nicht bereit für ein hohes Trauerspiel mit einem unpersönlichen Stoff, wie er es dann erstmals mit *Aloys und Imelde* 1812 vorlegte. *Cecilie* könnte jedoch ein wichtiges Zwischenzeugnis auf dem Weg dorthin sein.

<sup>48</sup> FBA 31, S. 236.

## 8 *Jacobi* – satirisches Nachspiel mit Nachtmütze und Genius

Einen kleinen Nachklang der frühen dramatischen Werke Brentanos mit ihrer spezifischen Mischung aus Satire, Gelegenheitsdichtung, Empfindsamkeitskritik und romantischem Mutwillen bildet ein Dramenfragment mit dem Titel *Jacobi*, überliefert als drei Blatt umfassendes gemeinsames Konzept von Clemens Brentano und seiner Schwester Bettine.<sup>1</sup> Es ist der erste dramatische Versuch Brentanos seit dem Abschluss der *Lustigen Musikanten* und der *Cecilie*; in den dazwischen liegenden Jahren, einer privat turbulenten Zeit, hatte Brentano vor allem an *Des Knaben Wunderhorn* und den erst später veröffentlichten *Romanzen vom Rosenkranz* gearbeitet. *Jacobi* eröffnet dann die zweite Phase seiner dramatischen Tätigkeit, die in den Wiener Theaterdichtungen gipfelt (*Aloys und Imelde*, *Die Gründung Prags*); dazu kommen wieder eine große Menge unveröffentlichter Entwürfe sowie satirischer Gelegenheitsdichtungen (*Juanna*, *Geheimrat Schmalz*).

*Jacobi* beginnt ohne jegliche Überschrift oder Einleitung mit einer Art protokolliertem, sehr umgangssprachlich und situativ gehaltenem Inspirationsdialog der Geschwister, der als Prolog zu einem noch zu schreiben Drama dargestellt wird. In dessen Rahmen wird der „alte Jakobi“ herbeibeschworen bzw. dessen „Genius“, der im Schlafrock auftritt. Die Szene wird nun spontan in einen „dunklen Tannenwald“<sup>2</sup> verlegt, wo Minerva eine Herde Schafe hütet und von dem verirrtten Jacobi nach dem Weg gefragt wird. Ohne Übergang tritt jetzt Bettine selbst auf, auf einem Esel reitend; ihr folgt Clemens, der eigentlich Erholung und Ruhe vor seiner Frau sucht, aber von Bettin durch Trommeln und Singen wachgehalten wird. Die etwas wirre Szene wird komplettiert durch das Auftauchen von Jacobis Schwester Lene samt dem Grafen Westerhold, der wie Bettine zu dieser Zeit im Hause Jacobis verkehrte. Sie endet damit, dass Bettine mit ihrem Lärmen Lene und Westerhold vertreibt und dafür Minerva und Jacobi zurückkehren; und mit der Ankündigung von Clemens, auf der Suche nach Minervas Schätzen „extrapost [...] prächtig nach Griechenland“ zu fahren, endet

<sup>1</sup> Im GSA Weimar, Signatur: GSA 3/1046.

<sup>2</sup> FBA 12, S. 912f.

das zwischen mythologischen Phantasien und biographisch-identifizierbaren Elementen schwankende Fragment.<sup>3</sup>

Das kurze Gemeinschaftswerk besteht aus einer Niederschrift von Clemens, die den Prolog umfasst. Mit dem ersten Auftreten von „Jacobi“ auf S.2 wechselt die Schrift; von nun an schreibt Bettine den Rest der Szene nieder. Das Fragment endet auf S.6 ebenso unvermittelt wie es begonnen hat, in einem unabgeschlossenen Satz der Dramenfigur „Clemens“. Ob auch der von Bettine niedergeschriebene Teil gemeinsam von den Geschwistern verfasst wurde, ist mit letzter Sicherheit nicht zu klären; es ist auch möglich, dass sie das Fragment zu einem späteren Zeitpunkt allein noch einmal vornahm und weiterschrieb. Damit bildet es jedoch auch ein besonders interessantes Dokument in produktionsästhetischer Hinsicht, da es anfangs den – stockenden – Inspirationsmoment schildert und daraus dann eine möglicherweise gemeinsame Phantasie entwickelt, mit den für beide Autorenpersönlichkeiten typischen realen Elementen und Szenarien vor einer anspielungsreich-mythologischen Szenerie.

#### 8.1 Begegnung mit einem alternden Helden der Empfindsamkeit – zur Entstehung

Der Entstehungszeitraum des Fragments liegt mit Sicherheit zwischen Oktober 1808 und dem Juli 1809. Im September 1808 hatten Clemens, seine Frau August und seine Schwester Bettine den Schwager Friedrich Carl von Savigny nach Landshut begleitet, der dort eine Professur angenommen hatte. Die Eheleute wollten sich ebenfalls dort niederlassen, um noch einmal zu versuchen, ihre Ehe zu retten. Die Wohnung war jedoch noch nicht bezugsfertig, so dass Clemens zunächst Bettine nach München begleitete; man bezog dort ein Quartier in der Rosenstraße bei Elisabeth Moy de Sons, einer Bekannten ihrer Großmutter Sophie von La Roche. Während der gemeinsamen Münchner Zeit besuchen die Geschwister, vor allem Bettine, regelmäßig Friedrich Heinrich Jacobi, die Titelfigur des Fragments; der aufklärerische Philosoph und Verfasser der empfindsamen Erfolgsromane *Aus Eduard Allwills Papieren* (1776) und *Woldemar: eine Seltenheit aus der Naturgeschichte* (1779) war 1807 zum Präsident der reformierten Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München berufen worden und führte dort einen Haushalt mit seinen beiden Schwestern Lotte und Lene. Die Entwicklung der Beziehung der Geschwister zu Jacobi ist in den Briefen von Bettine und Clemens aus dieser Zeit sowie in der wesentlich später von Bettine verfassten, fikionalisierten Briefsammlung *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* dokumentiert. In die erste Oktoberhälfte fällt damit die erste Phase,

<sup>3</sup> FBA 12, S. 920.

in der eine gemeinsame Autorschaft zumindest des ersten Teils möglich wäre; in dieser Zeit ist auch die Auseinandersetzung mit Jacobi am stärksten.

Am 16. Oktober siedelt Clemens mit seiner Frau nach Landshut um; Bettine bleibt in München, der Kontakt zu Jacobi schwächt sich jedoch ab. Die Eheleute versöhnen sich in den ersten Wochen ins Landshut zunächst, Bettine ist über Weihnachten längere Zeit zu Besuch bei ihnen; spätestens im Februar eskalieren die Streitigkeiten jedoch wieder und gipfeln in einem vorgetäuschten Selbstmordversuch Augustes am 27. Februar 1809, der zur endgültigen Trennung führt. Clemens besucht Mitte Juli noch einmal Bettine in München; sie pflegt dort nur noch einen lockeren Kontakt zu Jacobi, berichtet aber in einem fingierten Brief in *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* unter dem Datum vom 7. Juni von einem gemeinsamen Ausflug an den Starnberger See, der in einigen Details an die Szenerie im Fragment erinnert. Es wäre also möglich, dass entweder Bettine allein nach dem Ausflug oder die beiden Geschwister zusammen beim letzten Besuch von Brentano in München das Fragment entweder ganz niedergeschrieben oder den zweiten Teil noch einmal vorgenommen haben.

Eine chronologisch gesicherte Entwicklung der Beziehung zwischen den Geschwistern und Jacobi bieten vor allem der Briefwechsel Bettines mit Achim von Arnim aus dieser Zeit sowie ein Brief von Clemens an Arnim. Die Ausführungen von Bettine in *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* können ergänzend hinzugezogen werden, sie geben vor allem die ‚innere Geschichte‘ dieser Beziehung in fiktionalisierter Form wieder.

Der erste Besuch der Geschwister bei Jacobi findet offenbar direkt nach der Ankunft in München statt, was schon darauf hinweist, dass Jacobis eine wichtige Bezugsfigur für beide war; er hatte ja auch eine große Rolle in Brentanos satirischem Erstling *Gustav Wasa* gespielt. Bettine berichtet Arnim am 29. September 1808:

gestern waren wir bei Jacobi, da dachte ich recht an ihn [Goethe] und sein kleines Arbeitszimmer, in dem großen Saal, wo eben die zwei garstigen Schwestern von Pempelfort sitzen und den Thee einschenken. Jacobis Person flößt keinen Enthusiasmus ein, ich habe nichts mit ihm gesprochen.<sup>4</sup>

Bald jedoch entwickelt sich ein engeres und freundschaftlicheres Verhältnis; am 5. Oktober 1810 berichtet Bettine schon:

Zu Jacobi gehen wir beinah alle Tage, dem Clemens gefällt er über alle Maßen, vorzüglich durch sein bescheidnes, freundliches Wesen gegen ihn; so gleich ich

<sup>4</sup> *Bettine und Achim von Arnim, Briefe der Freundschaft und Liebe*, Bd. 2: 1808-1811, hg. von Otto Betz und Veronika Straub, Frankfurt a.M. 1986, S. 41.

in seinen Augen meiner Mutter, in die er auch verliebt war, so sehr, daß ich ihm ebenfalls eine sehr angenehme Erscheinung bin.<sup>5</sup>

Clemens bestätigt die häufigen Besuche in seinem Brief von Arnim (entstanden zwischen dem 10. und 13. Oktober) und schildert auch die zunehmende Annäherung von Bettine und Jacobi:

Bei Jakobi bin ich oft Abends gewesen, er hat mich wieder besucht, er ist sehr lieb und sanft, seine Ähnlichkeit mit Schwarz in Heidelberg in der höchsten Potenz in allen seinem Treiben, ist wahr, deine Kritik soll ihn sehr und tief gekränckt haben [...]. Recht rührend ist mir die Neigung, ja der innre Zwang, der in ihr (Bettine) ist, sich mit berühmten Männern vertraut zu machen, Sie ist täglich bei Jakobi, und ihre Hände ruhen oft unbewust freundlich im Gespräch in einander.<sup>6</sup>

Am 15. Oktober schließlich schreibt Bettine Jacobi eine Art überschwänglichen Liebesbrief, in dem sie die starke Wirkung darzulegen versucht, die der gealterte Held der aufklärerischen Empfindsamkeit auf die junge, begeisterungsfähige Romantikerin ausübt:

Ja ich will mich einmal zusammen nehmen, will ganz gegen den Trieb meines Herzens thun das mich mehr drängt in diesem Augenblick mit Ihnen zu sprechen, als zum schreiben, und zwar mögte ich nicht so wohl mit Worten, als mit freundlichem Blick, und Umarmung. O Jacobi! ich mögte so gerne beweisen, daß mein zuthunliches Wesen, nicht von einem äusern Spiel meiner Laune herrührt; daß meine – scheinbare – Schmeicheleien, keine Waffen sind, um ein Wohlwollen zu erringen, daß einen jeden theilnehmenden adlen muß; Es hat mich zuweilen mit schneller Ahndung vor dem Antlitz eines Menschen eine Liebe ergriffen, die ich nicht zu deuten wuste, mit welcher ich nichts erreichen wollte; unabhängig von allen übrigen Verhältnißen meines Lebens. [...] Was ich von ihrem Geist begriffen habe; lieber Jacobi! darf ich sagen? wie er sich mir Darstellt; – Auf schwingt er sich vor meinem Blick wie die schlanken Säulen eines gothischen Tempels; unendlich edel, tragen sie frei und heilig das Gewölb so hoch, daß die Engel des Himmels drinn wohnen mögen.<sup>7</sup>

Um diese relativ stürmische Entwicklung besser zu verstehen, hilft ein Blick in die Darstellung, die Bettine in *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835)

<sup>5</sup> *Briefe der Freundschaft*, a.a.O., S. 46.

<sup>6</sup> FBA 32, S. 94f.

<sup>7</sup> Bettine von Arnim: *Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 4: *Briefe*, hg. von Heinz Härtl, Ulrike Landfester und Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt a.M. 2004, S. 65f.

gibt, auch wenn ein großer Teil der Briefe stark überarbeitet oder völlig fingiert ist. Der auf den 18. Dezember 1808 datierte Brief an Goethe beginnt:

Diese ganze Zeit hab ich mit Jacobi, beinah alle Abende zugebracht, ich schätze es immer als ein Glück, daß ich ihn sehen und sprechen konnte; aber dazu bin ich nicht gekommen, – aufrichtig gegen ihn zu sein, und die Liebe die man seinem Wohlwollen schuldig ist ihm zu bezeigen. Seine beiden Schwestern verpalisadieren ihn, es ist empfindlich, durch leere Einwendungen von ihm abgehalten zu werden. Er ist duldend bis zur Schwäche und hat gar keinen Willen gegen ein paar Wesen die Eigensinn und Herrschsucht haben, wie die Semiramis. Die Herrschaft der Frauen verfolgt ihn bis zur Präsidentenstelle an der Akademie, sie wecken ihn, sie bekleiden ihn, knöpfen ihm die Unterweste zu, sie reichen ihm Medizin, will er ausgehn so ist's zu rauh, will er zu Hause bleiben so muß er sich Bewegung machen. Geht er auf die Akademie so wird der Nymbus geschneuzt damit er recht hell leuchte: Da ziehen sie ihm ein Hemd von Batist an mit frischem Jabot und Manschetten und einem Pelzrock mit prächtigem Zobel gefüttert, der Wärmkorb wird vorangetragen, kommt er aus der Sitzung zurück, so muß er ein bisschen schlafen, nicht ob er will; so geht's bis zum Abend in fortwährendem Widerspruch, wo sie ihm die Nachtmütze über die Ohren ziehen und ihn zu Bette führen.<sup>8</sup>

Vieles an dieser Beschreibung der häuslichen Situation und des Einflusses der Schwestern auf Jacobi wird das Fragment in satirischer Absicht aufgreifen. Daneben gibt es jedoch eine durchaus ernstzunehmende, für Bettine typische enthusiastische Verehrung des älteren Mannes, die sich vor allem auf seinen Geist und seinen „Genius“ bezieht. Beides zusammen prägt auch das Fragment.

## 8.2 Dem alten Griechenland „auf den Kopf spucken“ – Akademievorträge und ihre Zuhörer

Dessen satirischen Komponenten zehren in dieser Zeit nicht nur von den beiden ältlichen Schwestern und deren Umgang mit Jacobi, sondern auch von Jacobis Akademietätigkeit. Von besonderer Wichtigkeit für die Entstehung des Fragments ist der feierlich begangene Jahrestag der Neugründung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften am Namenstag des Königs Maximilian I. von Bayern, von dem die Reformbestrebungen ausgingen. Die Neugründung fand am 12. Oktober 1807 statt; zu diesem Anlass hatte Jacobi als neu berufener Aka-

<sup>8</sup> Bettine von Arnim: *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*, hg. von Wolfgang Bunzel, München 2008, S. 242.

demiepräsident seine programmatische Antrittsrede unter dem Titel *Ueber gelehrte Gesellschaften, ihren Geist und Zweck* gehalten (veröffentlicht München 1807). Genau ein Jahr später, also wiederum zur Feier des Namenstags des Königs am 12. Oktober 1808, sprach der klassische Philologe Friedrich Jacobs, Lehrer für Alte Literatur am Lyceum im München und der ehemalige Privatlehrer des Kronprinzen Ludwig von Bayern zu dem Thema *Ueber einen Vorzug der griechischen Sprache in dem Gebrauche ihrer Mundarten* (München 1808). Clemens und Bettine waren nicht nur bei diesem feierlichen Vortrag in der Akademie anwesend, sie erlebten auch den Probevortrag des Gelehrten im Hause Jacobis mit; Clemens berichtet davon im schon zitierten Brief an Arnim:

Morgen ist Sitzung in der Akademie und wir werden oben auf der Gallerie zusehen, Bettine hat dem Jacobi gesagt, sie wolle ihm auf den Kopf spucken, und das ist zum Unglück bekannt in der Stadt geworden, nun wird es nicht gehen. [...] Gestern Abends ließ Jacobs bei Jacobi seine Morgen zu haltende Rede zur Probe, ob sie nicht zu lang oder kurz sei, vor, die Uhr lag auf dem Tisch, ich kam nicht am Anfang, sie enthielt eine Parallele des Griechischen und unsrer Bildung und da hieß es unter andern wenn irgendwo ein Athen entstehen könnte, so sei es hier jetzt in München, da hatte Jacobi nichts dagegen, aber als es hieß, die demokratische Verfassung sei der griechischen Bildung sehr vortheilhaft gewesen, da ward Jacobs gebeten das weg zu lassen, – das gefiel mir bei aller Anmuth schlecht.<sup>9</sup>

Auch Bettine schreibt am 16. Oktober 1810 an Arnim über die Veranstaltung:

Clemens ist nach Landshut; er ist dem Jacobi mit einer ungewöhnlichen Demuth und Achtung begegnet. In einer Sitzung der Academie war ich auch; Schlichtegroll trug alle verdienstvolle Thaten vor, die während einem Jahr von ihren Mitgliedern waren verübt worden; unter andern erzählte er, daß eine gewisse Person eine schöne Wiese an die Academie geschenkt hat. Professor Jacobs, ein Liebling von Clemens, hatte noch etwas von dem alten Proceß mit Griechenland. Diese Königliche Weisheitsschule ist ein wahres Löschhorn alles Geistes; ich glaube, wenn noch irgend ein gutes Mitglied da wäre, es müßte an dem Dunst ersticken, den die ganze Versammlung macht.<sup>10</sup>

Aus beiden Briefen geht überdeutlich die Spottlust hervor, die in den beiden Geschwistern durch die altehrwürdigen Akademie-Feierlichkeiten mit ihrem monarchistisch-nationalem Pathos geweckt worden sind. Den inhaltlichen Kernpunkt von Jacobs Ausführungen, nämlich den Vergleich der griechischen Kultur auf ihrem Höhepunkt mit der jetzigen deutschen, von Bettine als „alter

<sup>9</sup> FBA 32, S. 95f.

<sup>10</sup> *Briefe der Freundschaft*, a.a.O., S. 52.

Proceß mit Griechenland“ verspottet, hat Clemens dabei durchaus richtig erfasst; er spielt auch eine wichtige Rolle für das Fragment, das im antiken Milieu angesiedelt ist – Jacobi begegnet Minerva als Schäferin – und mit dem Satz endet: „da bräuchten wir uns nur extrapost vorspannen zu lassen und könnten prächtig nach Griechenland fahren“.<sup>11</sup> Es ist produktionspsychologisch gut vorstellbar, dass die beiden Geschwister direkt im Anschluss an die Sitzung und um dem alten Herren sozusagen im Nachgang metaphorisch auf den Kopf zu spucken, das respektlose Fragment begannen, das den Genius des alten Jacobi im Schlafrock heraufbeschwört.

### 8.3 Platonische Verklärung am Starnberger See – ein Ausflug

Unabhängig davon, ob und wie weit das Fragment zu diesem Zeitpunkt Mitte Oktober im Anschluss an die Akademievorlesung gediehen war, verschlechtert sich das Verhältnis von Bettine und Jacobi zusehends. Zunächst entwickelt sich ein Konflikt darüber, dass Jacobi über eine negative Rezension von Achim von Arnim erbost war; Arnim hatte in den *Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur* eine Sammelrezension zu Jacobis Akademievortrag über gelehrte Gesellschaften, Karl Rottmanners *Kritik der Abhandlung F.H. Jacobi's über gelehrte Gesellschaften* (Landshut 1808) und Karl Amans *Nachschrift über Etwas, was Fr. Heinrich Jacobi gesagt hat* verfasst.<sup>12</sup> Arnim verteidigt sich gegenüber Bettine und fragt gleichzeitig nach ihrem Verhältnis zu den beiden Schwestern Jacobis, die diesem dem Haushalt führen:

Daß ich Jacobi gekränkt habe, ist ohne Absicht, das mußte er auch selbst einsehen, von Altersschwäche habe ich gar nicht geredet, wohl aber, daß er etwas unternommen, was er nicht konnte [...]. Seine Ehrlichkeit mit sich selbst ist mir aus mehreren Geschichten verdächtig, und ohne die ist der Mensch doch keinen Pfüfflerling werth. Du hast mir gar nichts weiter von seinen Schwestern geschrieben seit dem ersten Briefe; bist Du ihnen gar nicht zu Collet gestiegen? die eine soll doch ausgezeichnet sein, nur mögen sie freilich allzutiefe Geleise von der Gewohnheit erhalten haben.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> FBA 12, S. 920.

<sup>12</sup> Vgl. dazu im Einzelnen: Roswitha Burwick, „Der Kreis des Wissens dreht sich wandelnd um“. Arnims kulturpolitisches Programm in den Berliner Jahren, in: *Universelle Entwürfe – Integration – Rückzug: Arnims Berliner Zeit (1809-1814)*, hg. von Ulrich Ricklefs, Tübingen 2000, S. 1-24, S. 18f.

<sup>13</sup> *Briefe der Freundschaft*, a.a.O., S. 58.

Bettine antwortet Ende Oktober und beschreibt sehr anschaulich ihr etwas zwiespältiges Verhältnis zu den Schwestern, die auch im Fragment keine besonders ruhmvolle Rolle spielen, sowie den Grafen Westerholt, der dort ebenfalls auftritt:

Ich weiß nicht, ob Du einen Grafen Westerholt aus Regensburg kennst, den ich beinah tagtäglich sehe, aber noch nie ein Wort mit ihm sprach; er soll außerordentlich interessant sein, Tieck sagte mir, daß er vorzüglich wegen ihm in diese Gegend gekommen sei. Dieser Mann hat große braune Augen und sehr majestätisches Angesicht, die Gicht so in den Beinen, daß er kaum drei Schritte allein gehen kann; er macht den beiden Schwestern Jacbis die Cour und küßt Jacobi immer beim Kommen und Gehen. Du willst wissen, wie ich mit diesen Schwestern stehe? Du willst wissen wie ich mit diesen Schwestern stehe? Sie sind beide außerordentlich freundlich gegen mich, besonders die Helene, hart und unangenehm für den, dem sie nur die äußere Schale weist, aber der Geist, der ins Innre ihrer Natur dringen darf, wird vielfältig belohnt, wie man mir vielfältig versichert; ich war noch nicht so glücklich, indessen erlaubt mir doch mancherlei Freiheiten, ich brauche nämlich nicht auf einem hohen Sessel zu sitzen und mit den Beinen zu bamblen, während die Großen mit den Füßen auf der Erde stehen, sie gibt mir daher immer ein Schemelchen.<sup>14</sup>

Von einer ähnlichen Situation berichtet Bettine auch in *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (der Brief ist datiert auf den 31. Januar 1809):

So ging mir's auch bei Jacobi, wo Lotte und Lehne nicht bemerkt hatten, daß ich hinter dem großen runden Tisch saß, ich rief hervor mitten in ihre Epistel hinein: Ich will mich bessern.<sup>15</sup>

Spätestens im Februar oder März 1809 tritt eine stärkere Entfremdung ein; Bettine berichtet in einem auf den 26. März datierten Tagebucheintrag in *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*:

Jacobi habe ich in 3 Wochen nicht gesehen, obschon ich ihm über seinen Wolde-mar, den er mir hier zu lesen gab, einen langen Brief geschrieben habe; ich wollte mich üben die Wahrheit sagen zu können, ohne daß sie beleidigt, er war mit dem Brief zufrieden und hat mir mancherlei darauf erwiedert.<sup>16</sup>

Und Anfang April schreibt Bettine gar an Arnim:

<sup>14</sup> *Briefe der Freundschaft*, a.a.O., S. 63f.

<sup>15</sup> Bettine von Arnim: *Goethe's Briefwechsel*, a.a.O., S. 247.

<sup>16</sup> Bettine Arnim: *Goethe's Briefwechsel*, a.a.O., S. 267.

Der alte Jacobi kann mich nicht ausstehen, doch hab ich ihm nichts getan; ich lasse es gut sein, denn es ficht mein Glück nichts an.<sup>17</sup>

Das Verhältnis ist jedoch noch nicht ganz zerstört. In *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* schildert Bettine unter dem Datum vom 7. Juni 1809 einen gemeinsamen Ausflug, den sie angeblich mit Jacobi, den beiden Schwestern und dem Grafen Westerhold an den Starnberger See unternommen hat; der Brief ist allerdings fingiert, aber es ist schwer vorstellbar, dass sie den gesamten Ausflug frei erfunden hat. Sie beginnt dabei noch einmal mit einer Würdigung seiner Person und ihres besonderen Verhältnisses:

Jacobi ist zart wie eine Psyche, zu früh geweckt, rührend; wär es möglich, so könnte man von ihm lernen, aber die Unmöglichkeit ist ein eigener Dämon, der listig alles zu vereiteln weiß zu was man sich berechtigt fühlt; so mein ich immer, wenn ich Jacobi von Gelehrten und Philosophen umgeben seh, ihm wär besser er sei allein mit mir. Ich bin überzeugt meine unbefangnen Fragen, um von ihm zu lernen, würden ihm mehr Lebenswärme erregen, als jene alle die vor ihm etwas zu sein als nothwendig erachten. Mittheilung ist sein höchster Genuß; er appellirt in allem an seine Frühlingszeit, jede frisch aufgeblühte Rose erinnert ihn lebhaft an jene die ihm zum Genuß einst blühten. [...] Neulich fuhr ich mit ihm, den beiden Schwestern, und dem Grafen Westerhold, nach dem Starnberger See. Wir aßen zu Mittag in einem angenehmen Garten, alles war mit Blumen und blühenden Sträuchern übersät, und da ich zur Unterhaltung der gelehrten Gesellschaft nichts beitragen konnte, so sammelte ich deren so viel als mein Strohhut faßte. Im Schiff, auf dem wir bei herannahendem Abend wohl anderthalb Stunden fahren mußten, um das jenseitige Ufer wieder zu erreichen, machte ich einen Kranz. Die untergehende Sonne röthete die weißen Spitzen der Alpenkette und Jacobi hatte seine Freude dran, er deployierte alle Grazie seiner Jugend, Du selbst hast mir einmal erzählt, daß er als Student nicht wenig eitel auf sein schönes Bein gewesen, und daß er in Leipzig mit Dir in einen Tuchladen gegangen, das Bein auf den Ladentisch gelegt, und dort die neuen Beinkleidermuster drauf probiert, blos um das Bein der sehr artigen Frau im Laden zu zeigen; – in dieser Laune schien er mir zu sein; nachlässig hatte er sein Bein ausgestreckt, betrachtete es wohlgefällig, strich mit der Hand drüber, dann wenige Worte über den herrlichen Abend, flüsternd beugte er sich zu mir herab da ich am Boden saß und den Schoos voll Blumen hatte wo ich die besten auslas zum Kranz, und so besprachen wir uns einsylbig aber zierlich und mit Genuß in Geberden und Worten, und ich wußte es ihm begreiflich zu machen, daß ich ihn liebenswürdig finde, als auf einmal Tante Lehnes vorsorgende Bosheitspflege der feinen Gefühlscoquetterie einen bösen Streich spielte; ich schäme mich noch wenn ich dran denke; sie holte eine weiße langgestrickte wollne Zipfelmütze aus ihrer Schürzentasche, schob sie ineinander und zog sie dem Jacobi weit über die Ohren, weil die Abendluft

<sup>17</sup> *Briefe der Freundschaft*, a.a.O., S. 161.

beginne rauh zu werden; grade in dem Augenblick als ich ihm sagte: heute versteh ich's recht, daß Sie schön sind, und er mir zum Dank die Rose in die Brust steckte, die ich ihm gegeben hatte. Jacobi wehrte sich gegen die Nachtmütze, Tante Lehne behauptete den Sieg, ich mochte nicht wieder aufwärts sehen, so beschämt war ich. – Sie sind recht Coquett, sagte der Graf Westerhold, ich flocht still an meinem Kranz, da aber Tante Lehne und Lotte einstimmend mir gute Lehren gaben, sprang ich plötzlich auf, und trappelte so, daß der Kahn heftig schwankte, um Gotteswillen wir fallen! schrie alles, ja, ja! rief ich, wenn Sie noch ein Wort weiter sagen über Dinge die Sie nicht verstehen. Ich schwankte weiter, „haben Sie Ruh, es wird mir schwindlich“. – Westerhold wollte mich anrühren, aber da schwankte ich so, daß er sich nicht vom Platz getraute, der Schiffer lachte und half schwanken, ich hatte mich vor Jacobi gestellt um ihn nicht in der fatalen Mütze zu sehen, jetzt wo ich sie alle in der Gewalt hatte, wendete ich mich nach ihm, nahm die Mütze beim Zipfel und schwenkte sie weit hinaus in die Wellen; da hat der Wind die Mütze weggeweht, sagte ich, ich drückte ihm meinen Kranz auf den Kopf, der ihm wirklich schön stand, Lehne wollt es nicht leiden, die frischen Blätter könnten ihm schaden. Lasse ihn mir doch, sagte Jacobi sanft, ich legte die Hand über den Kranz. Jacobi sagte ich: Ihre feinen Züge leuchten im gebrochnen Licht dieser schönen Blätter wie die des verklärten Plato. Sie sind schön, und es bedarf nur eines Kranzes den Sie so wohl verdienen, um Sie würdig der Unsterblichkeit darzustellen; ich war vor Zorn begeistert und Jacobi freute sich; ich setzte mich neben ihn an die Erde und hielt seine Hand die er mir auch ließ, keiner sagte etwas, sie wendeten sich alle ab, um die Aussicht zu betrachten, und sprachen unter sich, da lachte ich ihn heimlich an. Da wir an's Ufer kamen nahm ich ihm den Kranz ab und reichte ihm den Hut.<sup>18</sup>

Die Szene erinnert in vielen Details an den zweiten Teil des *Jacobi*-Fragments: die ländliche, sommerliche Szenerie, die Zusammenstellung des Personals, der Ärger Bettines auf die Schwester Helene, vor allem aber die Rolle, die sich Bettine selbst im Brief (und im Fragment der Minerva) zuschreibt: Sie ist der „gute Genius“,<sup>19</sup> der den alternden Philosophen vor den verderblichen Einflüssen der Philister und Brotgelehrten schützt, ihn wieder zu den Ideen und Idealen seiner Jugend zurückbringt und schließlich eine Art Philosophenkrönung vornimmt, die ihn zu einem wiedergeborenen Platon macht.

Es wäre gut vorstellbar, dass Bettine den zweiten Teil des Fragments, der in ihrer Handschrift überliefert ist, nach diesem Ausflug, der im fingierten Brief an Goethe auf den 7. Juni datiert ist, allein niedergeschrieben hat. Allerdings beste-

<sup>18</sup> Bettine von Arnim: *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*, S. 291-293.

<sup>19</sup> FBA 12, S. 915.

hen Zweifel an dem genannten Datum, da Bettine erst 11. Juni von einem längeren Besuch in Landshut zurückgekehrt ist.<sup>20</sup> Zudem existiert eine abschließende briefliche Äußerung gegenüber Arnim in einem Brief von Mitte August 1809, in dem es heißt:

Franz Baader, der lange in meiner Nachbarschaft wohnte, ohne daß ich je mit ihm zusammen gekommen, hab ich vor ungefähr 14 Tagen kurz vor seiner Abreise nach Bremen kennen gelernt [...]. [...] er hat mir den Jacobi mit der Psyche verglichen, welche bekanntlich von einem schwarzen und weißen Pferd gezogen wird, Tante Helene ist das Schwarze, und Tante Lotte das weise Pferd, sie ziehen ihn aber nicht sondern sie zerren ihn, die eine da, die andre dort hin, die arme Psyche wird dabei ganz mager, und ihre Fittige hängen ganz ausgedürft herab. ich habe von Jacobi jezt so viel schmäliges erfahren daß ich es im Anfange gar nicht glauben konnte, denn in seinem Betragen hat er nichts zurückstoßendes, sondern vielmehr einschmeigender [...]; aber daß er seine 5000 fl. Als Prs. der Acad. blos aus Faulheit zieht, und sie mit Faulheit verzehrt, desen bin ich täglich Zeuge, wie kann es anders möglich seyn die Academie ist auf Faulheit gegründet, und ihre Pfeiler sind von faulem Holz, nächstens wird einmal alles zusammen stürzen.<sup>21</sup>

Auffällig ist der Vergleich von Jacobi mit der mythologischen Gestalt der Psyche im Brief, der auch Bettines Bericht an Goethe einleitet; wenn sie ihn aber von Baader übernommen hat, der ihn in einem Gespräch Anfang August geäußert hat, muss zumindest der Bericht über den Ausflug später geschrieben worden sein; wahrscheinlich täuscht sich Bettine bei der späteren Niederschrift bei der Datierung des Ausflugs.

Unberührt davon bleibt jedoch die Wahrscheinlichkeit, dass der zweite Teil des Fragments später als der erste in München im Juli 1809 verfasst wurde. Einiges spricht auch dafür, dass Bettine die alleinige Verfasserin des zweiten Teils ist. So ist die selbstreflexive Beziehung auf die Schreibsituation, die den Prolog kennzeichnete, ganz aufgegeben; zwar stehen die beiden Figuren Clemens und Bettine immer noch außerhalb der mythologischen Szene, in der sich die Handlung um Jacobi vollzieht, aber sie werden nicht mehr als ihre Autoren kenntlich. Bettine ist dabei eindeutig die dominante Gestalt; vor allem ihr kurzer Monolog, bei dem sie im Gras liegt und ihr Gesicht auf die Erde drückt – eine typische Bettine-Haltung, die ihr intimes Verhältnis zur Natur sehr anschaulich widerspiegelt –, weist viele Parallelen zu Briefstellen aus *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* und *Günderode* auf; ebenso das vorgetragene Verständnis von

<sup>20</sup> Vgl. *Brentano-Chronik*, a.a.O., S. 68.

<sup>21</sup> Bettine von Arnim: *Briefe*, a.a.O., S. 84f.

Weisheit.<sup>22</sup> Schließlich erinnert die mythologische Szenerie an spätere Passagen in *Dies Buch gehört dem König*; dort findet sich beispielweise unter dem Titel „Ein vertraut Gespräch. 1807“ (also datiert ins Vorfeld des *Jacobi*-Fragments) folgende Passage, in der ein rasender Ajax auftritt, der sehr stark an das Auftreten von Bettine als Dramenfigur in *Jacobi* erinnert:

*Fr. Rat.* Ja ja meine Erzählungen! – Mädchen, setz dich da hinten hin und gaukel mir nicht vor den Augen herum. – Meine Erzählungen die rennen als mit mir durch Herr Pfarrer! Wie ein kecker Reiter komm ich im Galopp daher gesaust, während mein Ingenium schon unter mir durchgegangen ist. Dazu machen die Zuhörer so langweilige nichtssagende Gesichter, wie die ehemals lustig herumspringende Kälber und Lämmer, die jetzt geschlachtet im Scharnn hängen, man kann ihnen Nieren und Leber prüfen, es gibt keins ein Lebenszeichen! – Hab ich rasender Ajax mit meinen Speerwürfen alle Rinder und Schafe um mich her kaputt gemacht, denk ich? –<sup>23</sup>

Mit letzter Sicherheit kann jedoch nicht geklärt werden, ob Clemens nicht doch an der Niederschrift auch des zweiten Teils beteiligt war.

#### 8.4 Übergänge und Wiederaufnahmen – vom *Gustav Wasa* zu *Juanna*

Das Fragment *Jacobi* war sicherlich nie zur Veröffentlichung bestimmt, sondern fällt in die Kategorie der Gelegenheitsgedichte: Es spiegelt die Auseinandersetzung der Geschwister mit einer schon zu Lebzeiten zur Legende gewordenen zentralen Figur der deutschen Empfindsamkeit und dem Vater des empfindsamen Romans, in dessen Tradition auch die frühromantischen Romane noch stehen.<sup>24</sup> Jacobis Philosophie verband eine enthusiastische Naturverehrung mit einer Hochschätzung der Empfindung und des persönlichen erlebten Glaubens als eigentlichem Zugang zu Gott und zur Erkenntnis, wie vor allem der Spinoza-Streit demonstriert, in dem *Jacobi* energisch gegen den Pantheismus Spinozas argumentierte; diese Haltung verbindet ihn mit Bettine, die einen ähnlichen Naturkult betreibt, und Clemens religiösen Ansichten. Darüber hinaus gab es auch noch eine quasi persönliche Beziehung: *Jacobi* gehörte nicht nur zur Generation von Sophie von La Roche, der Großmutter von Clemens und Bettine, er war ihr

<sup>22</sup> Vgl. FBA 12, S. 915.

<sup>23</sup> Bettine von Arnim: *Politische Schriften*, in: *Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, hg. von Wolfgang Bunzel, Ulrike Landfester, Walter Schmitz, Sibylle von Steinsdorf, Frankfurt a.M. 1995, S. 100.

<sup>24</sup> Das demonstriert sozusagen im negativen Sinne Brentanos Vorsatz, einen „Nichts-will“ als Gegenstück zu Jacobis Allwill zu schreiben (vgl. FBA 29, S. 283).

auch in einer typisch empfindsamen Freundschaft eng verbunden. Das Fragment könnte insofern als Dokument einer satirischen Befreiungsübung durch Umkehr der Machtverhältnisse verstanden werden: Die junge Generation hat ihre alten Helden zwar überwunden, streckt ihnen aber versöhnlich die Hand entgegen, um sie noch einmal zu verjüngen und an ihren alten Glanz zu erinnern. Hingegen wird die nächste Gelegenheitsdichtung Brentanos, die für ein Neujahrsfest im Jahr 1809 in Berlin geschriebene *Juanna*, in vielem noch einmal ganz eng an den Erstling *Gustav Wasa* anknüpfen: So ist tatsächlich immer noch Kotzebue das liebste Opfer seines Spottes, die ‚ästhetische Prügeley‘ im Jena der Jahrhundertwende wird durch einen Streit über die Berliner Theaterkritik ersetzt und die ‚Philister‘ bleiben das beliebteste Feindbild.

Bei allen Bemühungen um Bändigung seines satirischen Grundtriebs und um eine Disziplinierung von Werk wie Leben in der Endphase des hier untersuchten Frühwerks bleibt Brentano jedoch grundlegenden Themen und Tendenzen in seinem späteren dramatischen Werk treu. Dieses bleibt deshalb auch mehr oder weniger Gelegenheitsdichtung (im weitesten Sinne des Wortes) – und damit gegenüber seinem lyrischen Werk ungleich stärker zeitgebunden, persönlich oder historisch verankert, anspielungsreich, eklektizistisch und teilweise schwerverständlich. Es zeigt jedoch, deutlicher als das so viel erfolgreichere und langlebigere lyrische Werk, die exemplarische Entwicklung eines Dichters, der sich selbst zeitweise der stärkste Feind und das größte Hindernis in seiner poetischen Entwicklung war. „Nicht mehr aus Bedürfnis dichten“ – das blieb für Brentano am Ende ein Wunschtraum.



## 9 Literaturverzeichnis

### 9.1 Primärquellen

*Das große Jahrzehnt in der Kritik seiner Zeit. Die wesentlichen und die umstrittensten Rezensionen aus der periodischen Literatur des Überganges von der Klassik zur Frühromantik, begleitet von den Stimmen der Umwelt. In Einzeldarstellungen*, hg. von Oscar Fambach, Berlin 1958.

*Appellation an das Publikum. Dokumente zum Atheismusstreit um Fichte, Forberg, Niethammer. Jena 1798/99*, hg. von Werner Höhn, Leipzig 1987.

*Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung*, hg. von Rainer Schmitz, Göttingen 1992.

*Allgemeine Literatur-Zeitung auf das Jahr 1785. Vorbericht*, in: *Organisation der Kritik. Die Allgemeine Literatur-Zeitung in Jena 1785-1803*, hg. von Stefan Matuschek, Heidelberg 2004.

Arnim, Bettine von: *Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 4: *Briefe*, hg. von Heinz Härtl, Ulrike Landfester und Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt a.M. 2004.

Arnim, Bettine von: *Politische Schriften*, in: *Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, hg. von Wolfgang Bunzel, Ulrike Landfester, Walter Schmitz, Sibylle von Steinsdorff, Frankfurt a.M. 1995.

Arnim, Bettine von: *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde*. Nach dem Text der Erstausgabe hg. von Wolfgang Bunzel, München 2008.

*Bettine und Achim von Arnim, Briefe der Freundschaft und Liebe*, Bd. 2: 1808-1811, hg. von Otto Betz und Veronika Straub, Frankfurt a.M. 1986

Arnim, Ludwig Achim von: *Werke und Briefwechsel*, Bd. 31: *Briefwechsel 1802-1804*, hg. von Heinz Härtl, Tübingen 2004.

Arnim, Ludwig Achim von; Arnim, Bettine von: Clemens Brentano: „*Anekdoten, die wir lebten*“, hg. von Heinz Härtl, Göttingen 2003

Brentano, Clemens: *Gustav Wasa*, hg. von Jacob Minor, Heilbronn 1883.

*Brentanos Werke*, hg. von Max Preitz, Bd. 3, Leipzig 1914.

Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1: *Gedichte 1784-1801*, hg. von Michael Grus, Stuttgart 2007.

Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2,1: *Gedichte 1802-1806*, hg. von Bernhard Gajek und Michael Grus, Stuttgart 2013.

- Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 12: *Dramen I. Prosa zu den Dramen*, hg. von Hartwig Schulz, Stuttgart 1982.
- Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 15,3: *Dramen II,2: Dramen, Dramenfragmente und -entwürfe*, hg. von Jutta Heinz unter Mitarbeit von Christina Sauer, Stuttgart 2014.
- Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 16: *Prosa I: Godwi oder das steinerne Bild der Mutter*, hg. von Werner Bellmann, Stuttgart 1978.
- Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 29: *Briefe I: 1792-1802*, hg. von Lieselotte Kinshofer, Stuttgart 1989.
- Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 30: *Briefe II: Clemens Brentano's Frühlingskranz*, hg. von Lieselotte Kinshofer, Stuttgart 1990.
- Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 31: *Briefe III: 1803-1807*, hg. von Lieselotte Kinshofer, Stuttgart 1992.
- Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 32: *Briefe IV: 1808-1812*, hg. von Sabine Öhring, Stuttgart 1996.
- Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 38,1: *Erläuterungen zu den Briefen I 1792-1802*, hg. von Ulrike Landfester, Stuttgart 2003.
- Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 38,3: *Erläuterungen zu den Briefen III 1803-1807*, hg. von Lieselotte Kinshofer, Stuttgart 2005.
- Gerning, Isaak: *Reise durch Östreich und Italien*, 3 Bde., Frankfurt am Mayn 1802.
- Görres, Guido: *Erinnerungen an den Dichter Clemens Brentano*, in: *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland*, hg. von G. Philipp und G. Görres, Bd. 15, München 1845, S. 1-32.
- Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abtlg. I-IV. 133 Bände in 143 Teilen, Weimar 1887-1919.
- Hoffmann, E.T.A.: *Ausgewählte musikalische Werke*. Bd. 4/5: *Die lustigen Musikanten*, hg. von Gerhard Allroggen, Mainz 1977.
- Hoffmann, E.T.A.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. 4: *Die Serapionsbrüder*, hg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001.
- E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel*, hg. von Friedrich Schnapp, Bd. 1, München 1967.
- K.L. von Knebels literarischer Nachlass und Briefwechsel*, hg. von K.A. Varnhagen von Ense und Th. Mundt. Bd. 1, Leipzig 1840.
- Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. VI: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt a.M. 1990
- Goethes Bremer Freund Dr. Nicolaus Meyer. Briefwechsel mit Goethe und dem Weimarer Kreise*, hg. von Hans Kasten, Bremen 1926.
- Der Briefwechsel zwischen Friedrich Carl von Savigny und Stephan August Winkelmann (1800-1804) mit Dokumenten und Briefen aus dem Freundeskreis*, hg. von Ingeborg Schnack, Marburg 1984.

- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Historisch-Kritische Ausgabe. Werke 8: Schriften (1799-1800)*, hg. von Manfred Durner und Wilhelm G. Jacobs, Stuttgart 2004.
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hg. von Hans Eichner, München, Paderborn, Wien 1967.
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 5: Dichtungen*, hg. von Hans Eichner, München, Paderborn, Wien 1962.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: *Briefwechsel 1800*, hg. von Andreas Arndt und Wolfgang Virmond, Berlin/New York 1994.
- Steffens, Henrich: *Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben. Bd. 4*, Breslau 1841.
- Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel: *Briefe*, hg. von Edgar Lohner, München 1972.
- Tieck, Ludwig: *Poetisches Journal. Bd. 1 und 2*, Jena 1800.
- Wedekind, Georg Christian: *Aus gärender Zeit. Tagebuchblätter*, hg. von Franz Schneider, Karlsruhe 1923.
- Wieland, Christoph Martin: *Wielands Briefwechsel, Bd. 15,1*, bearbeitet von Thomas Lindenberg und Siegfried Scheibe, Berlin 2004.

## 9.2 Forschungstexte

- Bartl, Andrea: *Die deutsche Komödie: Metamorphosen des Harlekins*, Stuttgart 2009.
- Bauman, Thomas: *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge 1985.
- Becker-Cantarino, Barbara: *Nicolais Vertraute Briefe von Adelheid B\*\* an ihre Freundin Julie S\*\*, Fichte und Schlegel*, in: *Friedrich Nicolai im Kontext der kritischen Kultur der Aufklärung*, hg. von Stefanie Stockhorst, Göttingen 2013, S. 95-110.
- Behler, Ernst: *Die Zeitschriften der Brüder Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Romantik*, Darmstadt 1983.
- Bellmann, Werner: *Zur Wirkungsgeschichte von Brentanos ‚Lustigen Musikanten‘*, in: *JFDH* 1981, S. 338-342.
- Bellmann, Werner: *Eine unbekannteselbstanzeige Brentanos zum ‚Gustav Wasa‘*, in: *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift*, hg. von Detlev Lüders, Tübingen 1980, S. 331-333.
- Bellmann, Werner: *Ein Kommentarbeitrag zu Brentanos ‚Gustav Wasa‘*, in: *Aurora* 47 (1987), S. 176-178.
- Birgfeld, Johannes/Bohnengel, Julia/Kosenina, Alexander (Hg.): *Kotzebues Dramen. Ein Lexikon*, Hannover 2011.
- Braun, Peter: *Mediale Mimesis. Licht- und Schattenspiele bei Adelbert von Chamisso und Justinus Kerner*, München 2007.

Burwick, Roswitha: „Der Kreis des Wissens dreht sich wandelnd um“. Arnims kulturpolitisches Programm in den Berliner Jahren, in: *Universelle Entwürfe – Integration – Rückzug: Arnims Berliner Zeit (1809-1814)*, hg. von Ulrich Ricklefs, Tübingen 2000, S. 1-24.

Beyer, Waltraud: *Der Atheismusstreit um Fichte*, in: *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*, hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Bernd Leistner. Bd. 2, Berlin, Weimar 1989, S. 154-245.

Essen, Georg/Danz, Christian (Hg.): *Philosophisch-theologische Streitsachen. Pantheismus-Streit – Atheismusstreit – Theismusstreit*, Darmstadt 2012.

Fetzer, John: *Nachklänge Brentanoscher Musik in Thomas Manns ‚Dr. Faustus‘*, in: *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift*, hg. von Detlev Lüders, Tübingen 1978, S. 33-46.

Gajek, Bernhard: *Homo poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano*, Frankfurt 1971 a.M.

Golz, Jochen: *Jean Pauls ‚Poesie in Prose‘ und das klassische Kunstkonzept – Aspekte kontroverser Literaturauffassungen in den Jahren 1796/97*, in: *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*, hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Bernd Leistner. Bd. 2, Berlin, Weimar 1989, S. 72-153.

Hartmann, Tina: *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, ‚Faust‘*, Tübingen 2004.

Härtl, Heinz: *Athenäum-Polemiken*, in: *Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts*, hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Bernd Leistner. Bd. 2, Berlin, Weimar 1989, S. 246-354.

Härtl, Heinz: *Wo fand Brentano die blaue Blume der Romantik?*, in: *ZfdPh* 119 (2000), S. 179-189.

Hoffmann, Werner: *Clemens Brentano. Leben und Werk*, Bern, München 1966, S. 45.

Huppert, Philipp: *Johann Heinrich Frambach. Ein Dramatiker der Aufklärung im Rheinland*, Phil. Diss. Köln 1923.

Ilbrig, Cornelia: *Kleine Chronologie zur Jenaer Wohn- und Arbeitsgemeinschaft*, in: *Aufbruch ins romantische Universum: August Wilhelm Schlegel*, hg. von Claudia Bamberg und Cornelia Ilbrig, Göttingen 2017, S. 50-69.

Japp, Uwe: *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*, Tübingen 1999.

Jessel, Lisa: *Ein neuer Fund zur Vertonung von Brentanos ‚Lustigen Musikanten‘*, in: *JFDH* 1971, S. 90-122.

Koch, Hans-Albrecht: *Das deutsche Singspiel*, Stuttgart 1974.

Koch, Rainer: *Peter Anton Brentano (1735-1797), Italienischer Kaufmann und Bürger der Freien Reichsstadt Frankfurt*, in: *Geist und Macht. Die Brentanos*, hg. von Bernd Heidenreich, Wiesbaden 2000, S. 19-44.

Kodalle, Klaus-Michael/Ohst, Martin (Hg.): *Fichtes Entlassung: der Atheismusstreit vor 200 Jahren*, Würzburg 1999.

Kotzur, Joseph: *Die Auseinandersetzung zwischen Kotzebue und der Frühromantik um die Jahrhundertwende*, Breslau 1932.

Kopitz, Klaus Martin: *Der Düsseldorfer Komponist Norbert Burgmüller: ein Leben zwischen Beethoven – Spohr – Mendelssohn*, Kleve 1998.

Krämer, Jörg: *Deutschesprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Tübingen 1998.

Kraemer, Stefanie/Gendolla, Peter: *Italien. Eine Bibliographie zu Italienreisen in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M. 2003.

Maurer, Doris: *August von Kotzebue. Ursachen seines Erfolges, Konstante Elemente der unterhaltenden Dramatik*, Bonn 1979.

Miller, Norbert: *E.T.A. Hoffman und die Musik. Zum Verhältnis von Oper, Instrumentalmusik in seinen Werken und Schriften*, in: *Kaleidoskop. Festschrift für Fritz Baumgart*, hg. von Friedrich Mielke, Berlin 1977.

Miller, Norbert: *E.T.A. Hoffmann und die Musik. I: Die Lehrjahre des reisenden Enthusiasten*, in: *Europäische Romantik in der Musik*. Bd. 2, hg. von Carl Dahlhaus und Norbert Miller, Stuttgart/Weimar 2007, S.102-113.

Neubauer, John: *Dr. John Brown (1735-1788) and Early German Romanticism*, in: *Journal of the History of Ideas* 28 (1967) S. 367-382.

Neureuter, Hans Peter: *Das Spiegelmotiv bei Clemens Brentano. Studie zum romantischen Ich-Bewußtsein*, Königstein i.T. 1972.

Petzoldt, Ruth: *Albernheit mit Hintersinn: Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischer Komödie*, Würzburg 2000.

Pfeiffer-Belli, Wolfgang: *Antirromantische Streitschriften und Pasquille (1798-1804)*, in: *Euphorion* 26 (1925), S. 602-630.

Reves, Christiane: *Europa im Blut. Die Kaufmannsfamilie Brentano im 18. und 19. Jahrhundert*, in: *Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft* 26/27 (2016), S.15-28.

Rölleke, Heinz: *Clemens Brentanos ‚Lustige Musikanten‘. Ein Nachtrag zur Entstehungsgeschichte*, in: *JFDH* (1974), S. 375-376.

Rölleke, Heinz: *Zacharias Werner rezensiert Clemens Brentano und E.T.A. Hoffmann*, in: *Euphorion* 67 (1973), S. 378-382.

Schröter, Axel: *Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters*, Sinzig 2006.

Schultz, Hartwig: *Brentanos ‚Gustav Wasa‘ und seine versteckte Schöpfungsgeschichte der romantischen Poesie*, in: *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift*, hg. von Detlev Lüders, Tübingen 1980, S. 294-330.

Schultz, Hartwig: *Der Umgang der Brentano-Geschwister (Clemens und Bettine) mit der frühromantischen Philosophie*, in: *Früher Idealismus und Frühromantik: der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, hg. von Walter Jaeschke und Helmut Holzhey, Hamburg 1990, S. 241-260.

Schultz, Hartwig: *Clemens Brentano*, Stuttgart 1999.

Schultz, Hartwig: *Die Frankfurter Brentanos*, Stuttgart, München 2001.

Schwanitz, Hans Joachim: *Homöopathie und Brownianismus 1795-1844: zwei wissenschaftstheoretische Fallstudien aus der praktischen Medizin*, Stuttgart/New York 1983.

Streitenberg, Verena: *Der Einfluß Goethes und Calderóns auf E.T.A. Hoffmanns Opernwerk*, Ettlingen 1989.

Wiedenmann, Ursula: *Die musikalische Brentano-Rezeption*, in: *Die Brentano. Eine europäische Familie*, hg. von Konrad Feilchenfeldt und Luciano Zagari, Tübingen 1992, S. 146-171.

### 9.3 Siglen

ALZ *Allgemeine Literatur-Zeitung*

ÄP *Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung*, hg. von Rainer Schmitz, Göttingen 1992

FBA *Frankfurter Brentano Ausgabe* (Clemens Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe*)

KFSA *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*

WA *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*