

zu lassen (V. 18). Die Harmonie wird nun gestört, das Reimschema bricht auf, ein unarmender Reim unterbricht die Paarreime und am Schluss steht ein unreiner Reim (Wunder – unter), der einen Misston zurücklässt. Im Zentrum dieses zerstörerischen Feldzuges steht das Bild einer lachenden Fackel, die der „erwachten Nacht“, deren Träume nun abrupt beendet sind, „ins Herz“ schreit. Das „Horch“ setzt dabei einen gemetrischen Akzent und zerstört endgültig die bisherige Ruhe des Traumes. Dieses Bild der Fackel verrät, worum es Brentano geht, denn das Feuer und die Fackel wurden schon zu Zeiten der Aufklärung häufig für ebendiese Epoche verwendet. Sie waren – beispielsweise bei Lichtenberg – das Symbol für heilendes, warmes Licht, gleichzeitig aber auch, bei falscher Verwendung, für mögliche Zerstörung durch ein unbezwingbares Feuer.

Dennoch: Auch der zweite Teil des Gedichts kann durchaus syntaktisch noch zum ersten Vers gehören. Das „Dann“ in Vers 11 wäre in diesem Fall der Anschluss an das „Wenn“ am Anfang und somit als ein „Wenn dann“ zu lesen (Wenn dann die Wahrheit mutternackt gelaufen kommt ...). All die Behinderten und Benachteiligten, der lahme Weber, die kranke Lerche, die stumme Nachtigall, die vom Ende ihres Leidens träumen, werden genauso enttäuscht wie das Tote, das leben will (Erz, Eisenherz). Damit wird der Traum aus sich heraus zerstört, was durchaus Sinn gibt, wenn man sich nun der Frage widmet, was mit dem „lahme[n] Weber“ gemeint sein könnte. Sein Gewebe, die „Textur“, lässt schon ahnen, wofür er steht, zumal das Bild des Webers gerade in der Romantik häufiger für den Dichter verwendet wurde: Damit wird der Text zu einem poetologischen Gedicht über das Dichten. Der romantische Dichter schafft im Traum eine schöne, harmonische Welt, aber er ist „lahm“, kann sich nicht wirklich emporschwingen über seine Zeit, sodass ihn die „Wahrheit“ im Sinne der Wirklichkeit selbst beim „Träumen“ immer wieder ereilt, nämlich dergestalt, dass sie seinen Traum als Traum entlarvt – und zwar im Traum! Es ist also die Rede vom Dichten, das sich selbst widerlegt, indem es die Unmöglichkeit enthüllt, sich durch Dichtung wirklich emporschwingen.

Auch im nächsten Gedicht Brentanos, **Der Spinnerin Nachtlied**, ist ein „Gespinnst“ aus Worten, Lauten und miteinander verknüpften Strukturen Sinn tragend. Das Motiv der Spinnerin, die während ihrer Arbeit an den Geliebten denkt, tauchte zur damaligen Zeit recht häufig auf. Aller Wahrscheinlichkeit nach schrieb Brentano das Gedicht schon im Jahre 1802 und baute es später in seine *Chronika des fahrenden Schülers* ein. Ein Vergleich mit Goethes berühmtem Gedicht zeigt gleich die Eigenheiten des romantischen Texts: Wenn bei Goethe eine klare inhaltliche Entwicklung sichtbar ist, fehlt diese bei Brentano weitestgehend. Das Gedicht kreist in sich, Laute, Motive, Inhalte werden immer wieder aufgegriffen, leicht verändert oder auch nur erneut wiederholt. Im Unterschied zu Goethes Gedicht findet die Tätigkeit des Spinnens auch inhaltlich und formal ihren Niederschlag, während diese in dem Gedicht der Weimarer Klassik nur in Schuberts Vertonung richtig zum Ausdruck kommt. Bei Brentanos Text dagegen wird die Monotonie des sich drehenden Spinnrads, das immer den gleichen Vorgang ausführt, aber nichtsdestoweniger immer et-

was leicht Verändertes zurücklässt, in der Struktur vorgeführt. Das Gedicht ist wie viele andere der Epoche von großer Musikalität, was nicht zuletzt an den strukturellen Wiederholungen und den dazugehörigen Lauten liegt.

Das Gedicht verwendet im Grunde nur vier verschiedene Reime: „-aren“, „-all“, „-einen“ und „-ein“. Auffallend ist dabei, dass sich die starken Reimpaare in der Mitte jedes Quartetts am Ende nie verändern („Nachtigall – Schall“ und „allein – rein“) und dass demzufolge alle Veränderungen nur im jeweils ersten und letzten Vers (und bei schwacher Kadenz) vorkommen. Die Strophenfolge ist alternierend: Auf die Reime mit „a“ folgen diejenigen mit „ei“ und dem entspricht auch der jeweilige Inhalt, denn die Strophen mit „a“ beziehen sich thematisch auf die Vergangenheit und das „Du“, die Strophen mit „ei“ dagegen auf die Gegenwart bzw. die Zukunft und auf das Ich der Spinnerin. Mittels eines kunstvollen Geflechts sind die einzelnen Strophen durch die ersten und letzten Verse miteinander verzahnt, doch was zunächst als simple Wiederholung erscheint, erweist sich bei näherem Hinschauen als filigrane Entwicklung, indem immer wieder Kleinigkeiten verändert sind – so beziehen sich die Attribute „klar“ und „rein“ zunächst auf den Faden, dann auf das Herz der Frau und schließlich auf den Mond; die Entwicklung geht also vom Dinglichen über das Gefühl zum Überirdischen. Aber auch strukturell finden sich leichte Veränderungen. Das Gedicht beginnt mit einer Erinnerung der Spinnerin an vergangene Zeiten, die ausgelöst wird durch den Gesang einer Nachtigall. Die junge Frau denkt zurück, wie diese **auch** damals sang, als sie, die Frau, mit ihrem Geliebten zusammen war (V. 2 und dritte Strophe). Dann reflektiert sie ihre jetzige Situation: sie wird auf immer alleine sein („So lang der Mond wird scheinen“, V. 8). Die dritte Strophe beginnt im Unterschied zur ersten mit dem Hinweis auf das Zusammensein, sie spinnst also gewissermaßen den Faden des letzten Verses der ersten Strophe, ihrer Erinnerung, weiter. In der vierten Strophe betont sie ihre Treue, wobei das „allein“ in doppelter Hinsicht zu verstehen ist: zum einen als ausschließendes „nur“, zum andern als Hinweis auf ihre Einsamkeit. Es schließt sich ein in die Zukunft weisender Wunsch an, mit dem Geliebten „vereint“ zu werden, also sterben zu dürfen. Die fünfte Strophe fällt etwas aus dem Rahmen, indem der erste Vers nicht im Präteritum steht, sondern im Perfekt. Damit wird die Zeitspanne von der Trennung bis jetzt überbrückt. Die letzte Strophe schließlich bildet über die schon erwähnten Verzahnungen hinaus zusammen mit der zweiten einen Rahmen, indem hier am Anfang bzw. am Ende das gleiche Reimwort („weinen“) steht. Dieser Rahmen ergibt insofern Sinn, als man durchaus die erste Strophe als eine Hinführung zum Thema verstehen kann, denn sie ist zum einen ganz im Präteritum verfasst und liefert zweitens inhaltlich den Auslöser für die Reflexion der Spinnerin; das Gedicht ist somit eigentlich wieder zum Ausgangspunkt zurückgekehrt. Auch in diesem Gedicht sieht man eine Parallele zwischen seinem vordergründigen Thema und der Tätigkeit des Dichtens, die ihren Ausdruck findet im Spinnen des Fadens, der sich immer und immer wieder dreht. Es wird etwas produziert, letztendlich aber führt der Prozess zu nichts, endet dort, wo er anfang: im Schmerz.

## Mechanische und organische Form (S. 19)

In dem Begriffspaar der organischen und mechanischen Form wird theoretisch gefasst, was durch die bisher vorgestellten Gedichte dichterisch zum Ausdruck kommt: „Mechanisch“ heißt für Schlegel einem äußeren Zwang gehorchend, heißt, dass der Inhalt einer Form unterworfen wird und beide Teile nicht korrespondieren, sich nicht ergänzen. Organisch ist für ihn dagegen ein Text, dessen Form dem Inhalt Ausdruck verleiht. Brentanos Gedicht (häufig mit dem Titel „*Wiegenlied*“ versehen) zeigt diesen Zusammenhang von Form und Inhalt und ist gleichzeitig ein Beispiel dafür, was Novalis in seinem theoretischen Text unter einem Gedicht der Zukunft versteht. Es übermittelte eigentlich keine Bedeutung, sondern nimmt sich im Gegenteil selbst fast ganz zurück, indem es dazu auffordert, überaus leise, ja geradezu „flüsternd“ zu singen. Es will eigentlich nicht einschläfern, sondern spricht darüber, wie ein Wiegenlied beschaffen sein muss, damit es beruhigt. So betrachtet ist auch dieser Text im weitesten Sinn ein poetologisches Gedicht. Es will der himmlischen Ruhe Ausdruck verleihen – und versucht damit etwas Unmögliches. Die Harmonie der stillen nächtlichen Natur und der damit verbundenen Stimmung des Menschen ist nur assoziativ in Worte – oder vielmehr in Laute – zu fassen und so besteht das Gedicht auch nicht aus Sinn tragenden Wörtern, sondern vielmehr aus stimmungsvollen Lauten, Redeformen und Stilmitteln.

## Die Poesie als Himmelsleiter (S. 20)

Wie Heinrich Heine bereits bemerkt, findet sich in E. T. A. Hoffmanns Kunstauffassung ein gutes Stück Realismus. Fantasie wird bei ihm nicht zu einer Gegenwelt zur Wirklichkeit, sondern zu deren Ergänzung. Die Basis für Poesie muss laut E. T. A. Hoffmann in der Wirklichkeit sein und Kunst dient dazu, den Menschen einen zeitweiligen Ausstieg aus ihrer Realität zu ermöglichen und dabei ihre eigene Fantasie zu aktivieren, während sich bei Novalis und Schlegel doch die Tendenz zeigt, Kunst als Produkt von einer geistigen Elite zu verstehen, die auch nur für ihresgleichen schreibt und die sich stark vom „Philistertum“ abgrenzt. Doch es gibt auch Übereinstimmungen, so z. B. hinsichtlich der Einschätzung der Musik und der Musikalität von Texten. E. T. A. Hoffmann vertritt in seinem Werk *Der Dichter und der Komponist* beispielsweise die zentrale These, dass sich die Musik zu einem Werk gewissermaßen organisch aus dessen sprachlicher Musikalität heraus entwickeln sollte.

## Hinaus, o Mensch!

### Der lustige Wandersmann (S. 23)

Die drei abgedruckten Strophen entstammen unterschiedlichen Gedichten: Die erste ist aus Eichendorffs Gedicht *Der frohe Wandersmann* und lautet: *Wem Gott will rechte Gunst erweisen, / Den schickt er in die weite Welt, / Dem will er seine Wunder weisen / In Berg und Tal und Strom und Feld.* Die zweite stammt wiederum von Eichendorff, und zwar handelt es sich um die dritte Strophe seines Gedichts *Der Morgen*: *Hinaus, o Mensch, weit in die Welt, / Bangt dir das Herz in krankem Mut; / Nichts ist so trüb in Nacht gestellt, / Der Morgen leicht macht's wieder gut.* Die dritte schließlich findet sich in Ludwig Tiecks Gedicht *Zuversicht* aus dem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen*: *Wohlauf: es ruft der Sonnenschein / Hinaus in Gottes freie*