

**Julius-Maximilians-Universität
Würzburg**

Erste Staatsprüfung für ein Lehramt an Grundschulen 2011

Schriftliche Hausarbeit

Thema: „Das romantische Bildgedicht als Transposition –
untersucht anhand ausgewählter Bildmotive“

eingereicht von: Lisa Simon

Fach: Neuere deutsche
Literaturgeschichte

eingereicht am: 16. Juni 2010

Dozentin: Dr. Petra Zaus

Inhalt

1. Hinführung	5
2. Theorie des Gemäldegedichts	7
2.1 Definitionen	7
2.1.1 Kategorien des Bildgedichts nach Kranz	7
2.1.2 Das Bildgedicht nach Rosenfeld	8
2.2 Entstehung eines Kunstwerkes durch Transposition	9
2.3 Das Gemäldegedicht – ästhetische Vervollständigung, poetische Paraphrase und Wahrnehmungsfokussierung	10
2.4 Differenzierung der Künste bei Lessing	12
3. Das Gemäldegedicht in der Romantik - Form, Entwicklung und Motive	15
3.1 Die äußere Form der Bildpoesie	17
3.1.1 Die Anfänge der Bildbeschreibungen bei Wackenroder und Tieck	17
3.1.2 Die „strenge und architektonische Form“ bei A. W. Schlegel	18
3.2 Göttliche Verherrlichung im Fokus der rheinischen Romantik	19
3.3 Von der objektiven Bildlichkeit zum Naturmystizismus	21
3.4 Die literarische Spätromantik und das Nazarenertum	22
4. Achim von Arnims <i>Oliviers Berchtolsgadner Landschaft</i>	24
4.1 Die autobiografische Relation Arnims zu seinen Werken	26
4.1.1 Arnims erste Gemäldegedichte in <i>Ariel's Offenbarungen</i> und der <i>Zeitung für Einsiedler</i>	26
4.1.2 Das literarische Schaffen mit Clemens Brentano	27

4.2 Das Verhältnis Arnims zur bildenden Kunst	28
4.3 Die Wirkung des Gemäldes auf Achim von Arnim und dessen Umsetzungsprozesse	29
4.4 Gedichtanalyse zu <i>Olivier's Berchtolsgadner Landschaft</i>	31
4.4.1 Form und Gattung	31
4.4.3 Funktion von Sprache und Syntax	33
4.4.4 Analyse und Interpretation	35
4.4.4.1 Das Sonett als emotionale Offenbarung Arnims	35
4.4.4.2 Frömmigkeit in der romantischen Landschaftsmalerei	36
4.4.5 Arnims Sonett als Transposition des Bildes	38
5. Clemens Brentanos <i>Über die Vierge aux rochers v. Leonardo da Vinci</i>	40
5.1 Verbindung zwischen Leben und Werk bei Clemens Brentano	43
5.1.1 Mariensymbolik, die Frauenfiguren und Brentanos Rückbezug zum Katholizismus	44
5.1.2 Brentanos Verhältnis zur bildenden Kunst	47
5.2 Gedichtanalyse zu <i>Über die vierge aux rochers v. Leonardo da Vinci</i>	50
5.2.1 Entstehung und Widmung des Gedichts	50
5.2.2 Brentanos Dülmener Situation und seine Intention des Gedichts	51
5.2.3 Gattung und Form	52
5.2.4 Analyse von Syntax und Sprache	53
5.2.5 Inhalt und Thematik	56
5.2.6 Brentanos Transposition des Bildes	57
6. Friedrich de la Motte Fouqués <i>Aus Maler Friedrichs Werkstatt</i>	59
6.1 Fouqué als „Inkarnation der romantischen Poesie“ und der Ausklang dessen Zauberwelt	61

6.2 Die Begegnung mit dem Maler Caspar David Friedrich	62
6.3 Gedichtanalyse zu <i>Aus Maler Friedrichs Werkstatt</i>	64
6.3.1 Formanalyse	64
6.3.2 Ausdruck innerer Zerrissenheit durch Sprache und Syntax	65
6.3.3 Persönlichkeitsstruktur	66
6.3.4 Themen und Motive	67
6.3.4.1 Sehnsuchts- und Raummotiv	67
6.3.4.2 Reiz und Erotik der Frauengestalt	68
6.3.5 Fouqués Transposition des Gemäldes	69
7. Fazit	71
8. Abbildungsverzeichnis	73
9. Textauszugsverzeichnis	73
10. Literaturverzeichnis	74

1. Hinführung

„Es fällt mir nicht ein, mit der Sprache eben das ausrichten zu wollen, was nur ein sinnlicher Abdruck leisten kann. Ich sage bloß, daß sie fähig ist, den Geist eines Werkes der bildenden Kunst lebendig zu fassen und darzustellen.“¹

Dieses Zitat Wallers aus A. W. Schlegels *Die Gemälde* soll einen Anlass geben, die Übersetzung eines Gemäldes in die poetische Sprache genauer zu untersuchen, wobei folgende Fragestellung antizipiert wird: Inwieweit können Gemäldegedichte ein Werk der bildenden Kunst sprachlich transponieren?

Die Untersuchung des Gemäldegedichts in der Romantik überschreitet die Grenze zwischen Literaturwissenschaft und bildender Kunst, insofern sie die poetische und die bildende Kunst als Gegenstand der Analyse aufnimmt und gegenüberstellt. Die Poesie und die bildende Kunst geraten besonders in der Romantik in einen Disput, der als Wettstreit bezeichnet werden kann. Vor allem Friedrich Schlegel gibt durch seine progressive Universalpoesie Anreiz zur genaueren Forschung. Denn sein Aufruf zur Verschmelzung jeglicher Gattungen², betrifft auch die Zusammenkunft von Poesie und bildender Kunst. Aus diesem Anlass soll der Fokus auf die romantische Bildlyrik gelegt werden.

Zunächst soll die Theorie des Bildgedichts als Einblick in den Forschungsgegenstand dienen, indem die differenzierten Betrachtungen der Gemäldelyrik und der Künste im Allgemeinen mit ihren Termini erklärt werden.

Im Anschluss folgt einen Abriss über das Bildgedicht in der Romantik, in dem die Modifikation der äußeren Form untersucht wird und der Fokus auf signifikante Motive gelegt ist, die mit der soziokulturellen Entwicklung in der Epoche der Romantik zusammenhängen. Dieses Kapitel zeigt einen Abriss der Motivgeschichte, der die Auswahl der besprochenen Lyrik begründet.

¹ Schlegel, August Wilhelm: *Die Gemälde*. Ein Gespräch von W. In: *Athenaeum* 2 (1799). S. 48.

² Vgl. Schlegel, Friedrich: *Charakteristiken und Kritiken I*. Hrsg. von Hans Eichner. Kritische Ausgabe. München/ Paderborn/ Wien: Schöningh 1967. S. 183.

Die zu untersuchenden Bildgedichte greifen unterschiedliche Motive und Themen auf. Achim von Arnims *Oliviers Berchtolsgadner Landschaft* beschäftigt sich mit dem Landschafts- und Naturmotiv. Bei Clemens Brentanos *Über die Vierge aux rochers v. Leonardo da Vinci* wird auf die sakrale Marienthematik eingegangen. Hingegen weist Friedrich de la Motte Fouqués *Aus Maler Friedrichs Werkstatt* das Sehnsuchtsmotiv und die Gegenüberstellung von Innen- und Außensicht auf.

Aus der Untersuchung der Bildgedichte entsteht der Versuch, die Lyrik zunächst literaturwissenschaftlich zu interpretieren, aber auch den Blick vergleichend auf das Gemälde zu richten, um auf diese Weise die Modifikationen, die durch die Übertragung auf das sprachliche Medium entstehen, und die übernommenen Momente vom Gemälde zum Gedicht herauszukristallisieren. Durch diese Untersuchung soll festgestellt werden, wovon die Gemeinsamkeiten und Differenzen beider Medien abhängig sind.

2. Theorie des Gemäldegedichts

2.1 Definitionen

Beschäftigt man sich intensiv mit der Thematik der Gemäldelyrik, wird man in Bezug auf die Frage nach einer Definition oder Beschreibung des Gemäldegedichts auf verschiedene Ansätze stoßen. Einige Lexika bieten unkonkrete und knappe Beschreibungen, so dass eine genauere Untersuchung erforderlich ist. Im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte wird das Gemäldegedicht als „[e]in durch ein Bild angeregtes oder auf ein Gemälde verfaßtes Gedicht im Umfang von wenigen Versen bis zu strophischen und epischen Gebilden: also Umsetzung eines Bildwerks in Wortkunst, seit alters geübt bis in unsere Tage“³ beschrieben.

2.1.1 Kategorien des Bildgedichts nach Kranz

Gisbert Kranz wählt eine offenere Beschreibung des Bildgedichtes, indem er nicht nur Gemälde, sondern auch weitere Formen der bildenden Kunst miteinbezieht: „Bildgedichte sind Verse, die sich auf ein Bildkunstwerk beziehen (Gemälde, Skulptur, Druckgraphik, Zeichnung, Bildteppich, Mosaik, Glasmalerei, Gemme, Vasenbild oder figurale Schmiedearbeit).“⁴ Die Studien von Gisbert Kranz umfassen drei Bände zum Bildgedicht, welche die Theorie und Lexikon (Band I), die Bibliographie (Band II) und Nachträge (Band III) enthalten.

Kranz typologisiert die Gemäldelyrik, indem er sie in fünf Kategorien einteilt:

³ Bebermeyer, Gustav: Gemäldegedicht. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Werner Kohlschmidt u. a. Bd. 1. Berlin: de Gruyter 1958. S. 552-555.

⁴ Kranz, Gisbert: Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon. Köln: Böhlau 1981 (= Literatur und Leben, Band I). S. 7.

Erstens: Das Bildgedicht wird als „ein Gedicht, das seine Wirkung in erster Linie durch ein den ganzen Text beherrschendes dichterisches Bild erzielt“⁵, beschrieben.

Die zweite Kategorie bilden Reime didaktischer, moralischer und humoristischer Art, die mit einer Grafik oder einem Bild (meist vom Dichter), eine Einheit bilden.

In der dritten Kategorie des Bildgedichts nach Kranz wird das Bild oder die Grafik als Ergänzung zur Lyrik beschrieben. Holzschnitte und Kupferstiche sollen die Gedichte, die primär im Fokus stehen, untermalen und stammen meist von verschiedenen Künstlern.

Die vierte Form eines Bildgedichts wird in der Literatur oft als Figurengedicht bezeichnet. Hier leistet das Gedicht nicht nur die Beschreibung eines Bilds auf der inhaltlichen Ebene, sondern auch auf der optischen.

Die letzte Kategorie bildet Lyrik, die sich durch ihre Thematik auf ein Werk der bildenden Kunst bezieht.⁶

Die vorliegende Arbeit widmet sich dieser letztgenannten Kategorie und überschreitet damit die Grenze zwischen Literaturwissenschaft und bildender Kunst, insofern die Analyse der Lyrik im Vergleich mit dem jeweiligen Bild im Vordergrund steht.

2.1.2 Das Bildgedicht nach Rosenfeld

Neben Kranz ist auch Hellmut Rosenfeld ein wichtiger Forscher auf dem Gebiet der Bildlyrik. Er sieht das Bildgedicht nicht in seiner Parallelität zum Gemälde, sondern als Übersetzungskunst. „Das Bildgedicht stellt [...] gewissermaßen die Übersetzung eines Bildwerks in die Wortkunst dar und bietet des-

⁵ Kranz, Gisbert: Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Paderborn: Schöningh 1973. S. 9.

⁶ Vgl. ebd.

halb ähnliche Probleme wie die Übersetzung überhaupt.“⁷ Mit dieser Aussage führt Rosenfeld die Gedanken A.W. Schlegels fort, der schon 1799 vom „Dolmetschen“ der Linien und Formen durch die Dichtung spricht. In seinem Gespräch *Die Gemälde* lässt Schlegel die Figur Waller folgendes über die Poesie sprechen: „[Die Poesie] soll immer Führerin der bildenden Künste sein, die ihr wieder als Dolmetscherin dienen müßten. [...] [Die Malerei ist] so fremd geworden, daß sie selbst der Poesie zu ihrer Dolmetscherin bedarf.“⁸

Die Frage, ob die Dichtung zu einem Gemälde als sprachliche Übersetzung gesehen werden kann, bedarf einer Diskussion, da sowohl dem sprachlichen Medium als auch dem der bildenden Kunst ungleiche Mittel zur Verfügung stehen.⁹

2.2 Entstehung eines Kunstwerkes durch Transposition

Die Frage, ob das Gedicht als reine Übersetzungsform gilt oder ob Stilprinzipien der bildenden Kunst auf die literarische Kunst mit Hilfe der Sprache übertragen werden können, sollte näher untersucht werden. Kranz spricht nicht von einer Übersetzung sondern von der Transposition¹⁰ eines Bildes:

„Ich ziehe den Begriff Transposition vor, da er nicht an Sprachen erinnert und da er eher deutlich macht, daß bei diesem Vorgang des Übertragens von einem Medium in ein anderes einige Werte preisgegeben und andere hinzugewonnen werden. Die unmittelbare Wirkung der Farben und Linien eines Gemäldes, der geformten Masse einer Skulptur auf das Auge geht bei der Transposition in ein Gedicht verloren; dafür wird im Gedicht einiges geleistet, das dem Gemälde, der Skulptur nicht möglich ist.“¹¹

⁷ Rosenfeld, Hellmut: *Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart. Aus dem Grenzgebiet zwischen bildender Kunst und Dichtung.* New York: Johnson Reprint 1967 (= Palaestra 199). S. III.

⁸ Schlegel: *Die Gemälde.* S. 90

⁹ Siehe 2.3.

¹⁰ Kranz verwendet den Begriff in Anlehnung an C. S. Lewis.

¹¹ Kranz: 1981. S. 33.

Der Begriff findet jedoch nicht nur in der bildenden Kunst, sondern vor allem auch in der Musik Anwendung. Unter Transposition versteht man in der Musikwissenschaft das Versetzen eines Musikstückes in eine andere Tonart.¹² Auch in der Linguistik existiert eine Transposition. Sie beschreibt den Wechsel von einer Wortart in eine andere.¹³

Durch das Gedicht werden aufgrund der Stilmittel, die zur ästhetischen Einheit beitragen, neue Formen der Kunst geschaffen, wie Onomatopoesien oder Anthropomorphisierungen. Stellt man sich die Frage, wieso die Dichter ausgerechnet die Gattung der Lyrik als Beschreibungsmedium wählten, findet man in Kranz' Definition der Transposition die Antwort: Durch die Verwendung sprachlicher Mittel, Einbezug der Form und Aufwertung der Sprache kann analog zur bildenden Kunst ein neues Kunstwerk entstehen.

2.3 Das Gemäldegedicht – ästhetische Vervollständigung, poetische Paraphrase und Wahrnehmungsfokussierung

Nach Rosenfeld werden die einzelnen Formen und Linien eines Bildes durch die Sprache übersetzt. Aber rücken bei genannter Vorgehensweise nicht die Kunst und die Ästhetik in den Hintergrund?

Stellt man die bildende Kunst und die Literatur in das Licht der affektiven Wirkung, so kann beobachtet werden, dass man von Emotionen erfüllt wird, wenn man ein als ergreifend empfundenes Gedicht hört oder ein ansprechendes Bild sieht.

Es ist jedoch schwer, den Ursprung der Emotionen in den Details des jeweiligen Bildes oder Gedichtes zu suchen. Es sind nicht die einzelnen Formen oder Linien, auch nicht einzelne Wörter, die die Ästhetik ausmachen, es ist vielmehr die Einheit, die anregt.

¹² Vgl. Nicol, Karl Ludwig u. a. (Hrsg.): Herder Lexikon Musik. Freiburg: Herder 1981. S. 198.

¹³ Vgl. Barz, Irmhild: Die Wortbildung. In: Duden. Die Grammatik. Hrsg. vom wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. (=Band 4). Mannheim u.a.: Dudenverlag 2006. S. 641-772, hier: S. 683.

Wenn das Gemälde diese ästhetische Einheit bildet, wieso versuchen dann namhafte Literaten, wie A. W. Schlegel, ein Bild in die poetische Sprache zu „übersetzen“?

Nach Rosenfeld könne das Bild als Kunstwerk noch keine Endgültigkeit aufweisen und müsse insofern durch eine letztmalige Formung verewigt werden. Dabei spielt der Wunsch nach einer poetischen Paraphrase keine unbedeutende Rolle.¹⁴

Die poetische Paraphrase arbeitet jedoch mit anderen Mitteln als die bildende Kunst. Die Übersetzung eines Gemäldes bedeutet damit die Verwendung sprachlicher Möglichkeiten. Die Sprache kann aufgrund ihrer lautlichen Qualitäten und der Möglichkeit der Aufmerksamkeitslenkung zur Vervollständigung des Gemäldes beitragen. So können bildhafte Merkmale hervorgehoben werden, die im Gemälde zunächst unbedeutend scheinen.

Der Fokus des Betrachters eines Bildes kann auf unterschiedlichen Perspektiven liegen, insofern hängt das Gesehene von der Wahrnehmung des Betrachters ab, was sich wiederum auf den Inhalt des Gedichts auswirkt. Wackenroder nimmt in seinen *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* zu Rosenfeld eine antagonistische Haltung ein, indem er sagt:

„Ein schönes Bild oder Gemälde ist, meinem Sinne nach, eigentlich gar nicht zu beschreiben; denn in dem Augenblicke, da man mehr als ein einziges Wort darüber sagt, fliegt die Einbildung von der Tafel weg und gaukelt für sich allein in den Lüften.“¹⁵

Eine Problematik der Verbalisierung eines Bildes besteht darin, dass das Gedicht die Freiheit der Gedanken und Assoziationen, die beim Anblick eines Bildes entstehen, einschränkt. Im Vergleich zum Gemälde bleibt beim Lesen oder Hören eines Gemäldegedichts weniger Deutungsfreiheit, da die Sprache schon als Fokussierung der Wahrnehmung und insofern als Beschreibungs- und Deutungsmedium dient. Beim Anblick eines Bildes hingegen ist das Spektrum

¹⁴ Vgl. Rosenfeld: 1967. S. 5.

¹⁵ Wackenroder, Wilhelm Heinrich/ Tieck, Ludwig: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Reclam 2005. S. 39.

der Wahrnehmung und der Gedanken, die daraus entstehen, umfangreicher, da keine Einschränkung durch die Sprache erfolgt. Auf der anderen Seite eröffnet das Bildgedicht die Möglichkeit, das Bild durch andere Mittel umzusetzen und insofern die Wahrnehmung des Bildes durch die sprachliche Möglichkeiten zu erweitern und ein neues Kunstwerk zu erschaffen. Gisbert Kranz ergänzt die Mittel der Dichtung um Dimensionen, die die Malerei nicht aufweisen kann: „Das Bildgedicht kann das Bild durch jene Dinge ergänzen, die ihm fehlen: Bewegung, Sprache, Musik und Duft. Es fügt dem Bild eine neue Dimension hinzu und artikuliert, was im Bild latent, aber stumm ist.“¹⁶

2.4 Differenzierung der Künste bei Lessing¹⁷

Horaz eröffnet schon in der Antike mit der Formel: „ut pictura poesis“ den Disput der Paragone, dem Wettstreit der Künste, bei dem die unterschiedliche Leistungsfähigkeit literarischer gegenüber bildender Kunst im Mittelpunkt steht. Horaz Formel kann mit „wie in der Malerei, so in der Dichtung“ übersetzt werden. Ursprünglich besagt die betreffende Passage lediglich, dass Dichtungen genau wie Gemälde von Nahem oder von der Ferne, im Dunkeln oder bei Licht gesehen werden wollen, dass sie nur einmal oder mehrmals gefallen können. Malerei und Dichtung weisen also Parallelen und Überschneidungen auf: Beide wollen durch ihr Medium etwas ausdrücken, was aufgrund von Stilprinzipien ästhetisiert wird.

Gotthold Ephraim Lessing verwirft Horaz' Formel später, als er in seiner Abhandlung *Laokoon - oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* die Dichtung von der Malerei differenziert: „Die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.“¹⁸

¹⁶ Kranz: 1981. S. 50.

¹⁷ Siehe auch: Böckmann, Paul: Das Laokoonproblem und seine Auflösung in der Romantik. In: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch. Frankfurt am Main: Klostermann 1970 (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 6). S. 59-74.

¹⁸ Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon - oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Frankfurt am Main: Insel 1988. S.119.

Um es mit Friedrich Schlegels Worten zu verdeutlichen, kann „eine so reiche und umfassende Natur [wie sie Lessing darstellt, L. S.][...]nicht vielseitig genug betrachtet werden, und ist durchaus unerschöpflich.“¹⁹

Lessing stellt in seiner Vorrede des *Laokoon* die Problematik der Gleichwertigkeit der Künste wie folgt dar: Er beschreibt die Malerei als Kunst mit einem eingeschränkten Fokus.

„Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen.“²⁰

Lessing nimmt eine Wertung in Bezug auf die beiden Künste vor, insofern er die Malerei durch ihre Schranken als komprimierter und unergiebigere als die Poesie sieht. Doch worin findet Lessing diese „ganze weite Sphäre“ der Poesie im Gegensatz zur Malerei?

Lessing sah die Zukunft der Virtuosen darin, dass in der Poesie eine Schilderungssucht und in der Malerei eine Allegoristerei erzeugt würde.²¹ Wenn sich also die Dichter nun nur noch auf die Malerei beschränkten, so gäbe es ausschließlich Formen der Gemäldebeschreibungen, und jegliche Poesie würde nur noch auf einzelne Gemälde fokussiert werden, so dass die weite Sphäre eingegrenzt wäre.

Lessing sah also die Überschneidungen der beiden Künste mit Skepsis. Er geht von einer Differenzierung durch das Material aus, da das Material der Bildkunst Stein oder Farbe sei und das Material der Dichtung das Wort.²² Jedoch kommt es zwischen der Malerei und der Poesie durch das Ziel der Mimesis, wie es Aristoteles schon in seiner Poetik beschreibt, zur Verschmelzung. Das mimeti-

¹⁹ Schlegel, Friedrich: Über Lessing. In: Lyceum der schönen Künste. Band. 1. T. 2. Hrsg. von Johann Friedrich Unger. 1997. S. 76.

²⁰ Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam 2006. S. 5.

²¹ Vgl. Lessing: 2006. S. 5.

²² Vgl. Lessing: 2006. S. 114.

sche Moment ließ Lessing jedoch außen vor, wollte er doch die Poesie von der Bildkunst abgrenzen.²³

Nach Lessing wäre das Bildgedicht als Nachahmung eines Gemäldes also nur legitim und als Kunst bezeichnbar, wenn der Dichter mit seinem Werk selbst ein Kunstwerk darstellen wolle.²⁴

²³ Kranz: 1973. S. 28.

²⁴ Vgl. ebd. S. 44.

2. Das Gemäldegedicht in der Romantik - Form, Entwicklung und Motive

Die heiligen drey Könige.

Aus fernen Landen kommen wir gezogen;
Nach Weisheit strebten wir seit langen Jahren,
Doch wandern wir in unsern Silberhaaren;
Ein schöner Stern ist vor uns her geflogen.

Nun steht er winkend still am Himmelsbogen:
Den Fürsten Juda's muß dieß Haus bewahren.
Was hast Du, kleines Bethlehem, erfahren?
Der ist der Herr vor allen hoch gewogen.

Holdselig Kind, laß auf den Knie'n Dich grüßen!
Womit die Sonne unsre Heimat segnet,
Das bringen wir, obschon geringe Gaben.

Gold, Weihrauch, Myrrhen liegen Dir zu Füßen;
Die Weisheit ist uns sichtbarlich begegnet,
Willst Du uns nur mit Einem Blicke laben.

Textauszug 1: August Wilhelm Schlegel: *Die heiligen drey Könige*, 1799.

Das grosse Gemälde zu Köln

1806.

I.

Ein goldner Glanz liegt blendend aufgeschlossen,

Maria sitzt auf hohem Himmelsthronen,

Ihr Haupt umziert die demantreiche Krone,

Vom reinen Blau des Mantels weit umflossen.

Und zarte Blümlein sind dem Grün entsprossen,

Wo vor der heil'gen Jungfrau und dem Sohne

Die Könige, gelangt aus ferner Zone,

Voll Inbrust knie'n, in Andacht hingegossen.

Fromm reichen sie des Orients reiche Gaben,

Des Goldes Zier, der Myrrhen süsses Düften,

Dem Kinde, hohen Ernstes voll, erhaben.

Und wie die Männer dort in Einfalt schauen,

Die Englein jubiliren in den Lüften:

Blüht Hoffnung auf und seliges Vertrauen.

Textauszug 2: Dorothea Schlegel: *Das große Gemälde zu Köln*, erstes Sonett, 1806.

3.1 Die äußere Form der Bildpoesie

In der Frühromantik waren das Epigramm oder die Bildbeschreibungen, wie sie auch A. W. Schlegel²⁵ dichtete, der vorherrschende Rahmen, ein Gemälde oder eine Skulptur zu paraphrasieren. Vor Schlegel jedoch befassten sich neben anderen auch Johann Georg Jacobi, der sich an Lessings Theorie orientierte, und Heinse mit Gemäldebeschreibungen, die noch keine lyrische Form aufwiesen. Rosenfeld hat folgende Frage gestellt: Wie kann bildkünstlerische Form bei dem Prozess der dichterischen Sprachformung bewahrt werden?²⁶

„Alle bildende Kunst, besonders die Malerei, hat ferner eine feste Umgrenzung, einen Rahmen, innerhalb dessen sich die Einheit der Mannigfaltigkeit verwirklicht. Diese Begrenzung, dieser Rahmen läßt sich in der Poesie durch eine strenge Form andeuten [...].“²⁷

Um an dieser Stelle noch mal auf Horaz' Formel „ut pictura poesis“ zu verweisen: Es lässt sich eine Parallelität zwischen der bildenden Kunst und der Dichtkunst in Bezug auf die äußere Form nachweisen, denn beide Kunstformen bedienen sich einer Einheit, eines Rahmens.

3.1.1 Die Anfänge der Bildbeschreibungen bei Wackenroder und Tieck

Die Form der Bildbeschreibungen gewann immens an Bedeutung. Tieck und Wackenroder verfassten in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* Gemäldeschilderungen zu zwei ausgewählten Bildern, die von Raffael stammten. Das erste Bild zeigt die heilige Jungfrau mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes. Die Sprechinstanz schildert:

²⁵ Schlegel: 1799. S. 30-151.

²⁶ Vgl. Rosenfeld: 1967.

²⁷ Ebd. S. 130.

„Indessen ist es mir beigefallen, ein paar Bilder einmal auf die folgende Art zu schildern, wovon ich die zwei Proben, die mir von selbst in den Sinn gekommen sind, um der eignen Art willen, ohne daß ich diese Art für etwas sehr Vorzügliches halten mag, doch zu jedermanns Ansicht hersetzen will.“²⁸

Die Bildbeschreibung wird demnach als Notwendigkeit gesehen, jedoch wird die äußere Form als pragmatisch, aber nicht als Optimum verwendet, um die Gemälde zu verdeutlichen. Interessant ist jedoch, dass die Beschreibungen jeweils die Überschrift der zu beschreibenden Personen aufweisen und die Innensicht dieser Personen annimmt. Beispielsweise wird aus der Perspektive der Maria beschrieben: „Dieses Kind, das mir im Schoße spielt, Anzusehn mit tiefer Herzensfreude.“²⁹

Ende des 18. Jahrhunderts kann die äußere Form der Gemäldebeschreibungen also nur auf ihre Funktionalität beschränkt werden und bildet nach außen hin noch kein lyrisches Kunstwerk, wie es heute in überspitzter Darstellung das Figurengedicht bildet.

Auch wenn sich einige Romantiker Anfang des 19. Jahrhunderts schon auf die Gemäldelyrik bezogen, waren jedoch die prosaischen Bildbeschreibungen bei Künstlern wie Clemens Brentano oder Achim von Arnim immer noch eine populäre Form der Dichtung. Oftmals wurden Bildbeschreibungen als Rezensionen genutzt, wie beispielsweise bei Achim und Brentano zu Friedrichs *Mönch am Meer*.³⁰

3.1.2 Die „strenge und architektonische Form“³¹ bei A. W. Schlegel

Scheint unter Wackenroder und Tieck die Beschreibungen der Perspektiven wichtiger, wählt A. W. Schlegel die „ganz strenge und architektonische Form“: das Sonett. Waller und Luise führen in Schlegels Abhandlungen zu Gemälden einen Dialog über die Form von Gemäldebeschreibungen:

²⁸ Wackenroder/Tieck: 2005. S. 39.

²⁹ Ebd. S. 49.

³⁰ Genaueres, siehe Kapitel 5.1.2.

„Waller. Freilich muß sie, um hierin die höchste Vollkommenheit zu erreichen, auch die Töne mit Wahl zusammenstellen, und die Bewegungen nach Gesetzen ordnen.

Luise. O weh! Es soll also förmlich gedichtet seyn. Mit den Sylbenmaßen habe ich mich niemals abgegeben.“³²

Nach dieser „höchsten Vollkommenheit“ und der „Bewegung nach Gesetzen“ fand Schlegel das Sonett als angemessene Form für seine Bildbeschreibungen. Neben Schlegel haben auch schon weitere Dichter, wie Harsdörffer, Gemälde-sonette zu einem Bild verfasst.

In Schlegels *Die Gemälde* veröffentlichte er 1799 sieben Gemälde-sonette, die in Bezug auf Bilder der Dresdner Galerie gedichtet wurden.

Er geht in einem Sonett zu Francias *Anbetung der Könige*, wie auch schon Wackenroder, weg von der Funktion der Beschreibung, indem er aus der Perspektive der Könige die Emotionen schildert, dabei ahmt er ein Gedicht Wackenroders nach. Rosenfeld kritisiert Schlegels *Die heiligen drey Könige*³³ und bezeichnet dessen Version der Wackeroderschen Dichtung als „dichterische Unzulänglichkeit“³⁴, die in dem Vers „Nach der Weisheit strebten wir seit langen Jahren, doch wandern wir in unsern Silberhaaren.“³⁵, deutlich wird. Analog dazu geht Rosenfeld davon aus, dass die künstliche Form bei Schlegel ein festes Gerippe bildet, das wenigstens äußerlich ein geschlossenes Bildgedicht ergeben muss.³⁶

3.2 Göttliche Verherrlichung im Fokus der rheinischen Romantik

Nicht nur August Wilhelm Schlegel beschäftigte sich mit dem Gemäldegedicht, sondern auch sein Bruder Friedrich und dessen Frau Dorothea Schlegel. Ge-

³¹ Rosenfeld: 1967. S. 127.

³² Schlegel: 1799. S. 48.

³³ Siehe **Textauszug 1**.

³⁴ Rosenfeld: 1967. S. 134.

³⁵ Siehe **Textauszug 1**.

³⁶ Vgl. Rosenfeld: 1967. S. 135.

meinsam mit den Gebrüdern Sulpice und Melchior Boisserée bildeten sie im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts eine Interessensgemeinschaft für die italienische Kunst zu Köln am Rhein. Der Fokus der Kunst lag auf dem Pietismus und der göttlichen Verherrlichung, die nicht nur in der Phantasie, sondern durch wahre Religiosität stattfinden sollte. 1808 konvertierten Friedrich Schlegel und seine Frau zum katholischen Glauben, was die Ernsthaftigkeit des religiösen Gefühls unter Beweis stellte.

Die romantische Künstlergruppe der Nazarener versuchte eben diese christlichen Motive, die oftmals auf der Nachahmung italienischer und deutscher Gemälde beruhten, zu verbildlichen.

War Wackenroder nach A. W. Schlegel noch die „Erhebung der Kunst in eine religiöse Sphäre“³⁷ wichtig, so betonte Friedrich Schlegel die tiefen religiösen Gefühle. In seinen Ansichten und Ideen von christlicher Kunst konstituiert er, dass die Hauptsache sei,

„daß es dem Künstler Ernst sei mit dem tiefen religiösen Gefühl, in wahrer Andacht und in lebendigem Glauben; denn durch die bloße Spielerei der Fantasie mit den katholischen Sinnbildern, und ohne jene Liebe, welche stärker ist als der Tod, läßt sich die hohe christliche Schönheit nicht erreichen.“³⁸

Unter dem Maler Stephan Lochner kommt dieser lebendige Glaube im Altartriptychon des Kölner Doms (um 1410-45) zum Ausdruck. Dorothea Schlegel verfasste hierzu drei Sonette³⁹, wobei sie sich an A. W. Schlegels Gemäldesonette orientierte. Jedoch war der dreiteilige Altar kein Historienbildnis, sondern ein Andachtsbild, das unterschiedlichste historische Ereignisse miteinander verband. Es wurden weitere Gedichte zum Kölner Dom verfasst, Paul Graf Haugwitz schrieb sogar ein Sonett mit dem Titel „Erinnerung an den Dom zu Köln“⁴⁰, indem er eine Beschreibung des ganzen Kölner Domes liefert. Auch

³⁷ Schlegel: 1798.

³⁸ Schlegel, August Wilhelm: Fr. Schlegels Ansichten und Ideen von christlicher Kunst. In: Über Lochners Dombild. Schlegel, A. W. 1802/04. S. 156.

³⁹ Siehe **Textauszug 2**.

⁴⁰ Raßmann, Friedrich: Neuer Kranz dt. Sonette. Nürnberg: 1820. S. 66.

Max von Schenkendorf schrieb ein Gedicht, indem er die Architektur des Doms beschreibt.

3.3 Von der objektiven Bildlichkeit zum Naturmystizismus

Auch im Kreise der jüngeren Romantiker um Clemens Brentano, Achim von Arnim und Sophie Mereau spielte die Gemäldegalerie in Dresden eine zentrale Rolle. Es ist zunächst wieder die sakrale Kunst, die von den Romantikern aufgenommen wird, wie Correggios *Magdalena*, zu der Sophie Mereau einen Vierzeiler schrieb. Teils paraphrasierend, teils emphatisch folgen Gemäldegedichte zu Raffaels *Sixtina* und Ferdinand Hartmanns *Eros und Anteros*. Auch Brentano verfasste einige Gemäldegedichte, wie das zu Leonardo Da Vincis *La vierge aux Rochers*.

Einige Dichter bezogen sich dagegen in ihren Gedichten auf Landschaftsmalereien oder zogen die Naturumgebung verschiedener Marienbilder in Betracht.

Achim von Arnim betont in seinem Gemäldegedicht⁴¹ zu Ferdinand Oliviers *Berchtesgadener Landschaft*⁴² die als real empfundene Vorstellung der Natur, indem er durch genaue Beschreibungen versucht, diese dem Leser zu verbildlichen.

Wie Arnim mystifizierte auch Otto von Loeben die Natur in seinem Gedicht, indem er zum Gemälde *Kleine Anbetung der Könige* die Natur in den Fokus rückt, die sich um Maria und das Kind schlängelt.⁴³

Auch Karl Förster, der dem Dresdner Kreis angehörte, schrieb in seinen Gedichten über *Raffaels Künstlerleben* von Blütensäuseln und Knospenschwellen.⁴⁴ Der Höhepunkt der Verbalisierung von Naturmystik fand sich jedoch bei Friedrich Kind, der ein Bildgedicht zu Fouqué's Frauentaschenbuch mit dem Titel *Christus als Gärtner* verfasste.

⁴¹ Siehe **Textauszug 3**.

⁴² Siehe **Abbildung 1**.

⁴³ Vgl. Rosenfeld: 1967. S. 162.

3.4 Die literarische Spätromantik und das Nazarenertum

Um das Schaffen der Romantiker in Bezug auf die bildende Kunst der Nazarener genauer zu untersuchen, ist eine Beschreibung der nazarenischen Kunst notwendig.

Nach Jens Christian Jensen sei das Hauptthema der Nazarener das christliche Bild, das die totale Zusammenführung von Kunst und Leben aus einer christlichen, schöpferischen Radikalität heraus anstrebe. So entstanden historische Andachtsmotive, die Leben und Kunst auf fromme Weise zusammenführten.⁴⁵ Die nazarenischen Künstler hatten das Ziel, „nicht nur fromme Bilder zu malen, sondern auch fromm zu sein; der ernste Versuch einer Nachfolge Christi, die Kunst als Dienerin der Religion, der Künstler ein Dienstmann der Kirche.“⁴⁶

Bei romantischer Dichtung jener Zeit wird hingegen kaum von nazarenischer Lyrik gesprochen. Die Motive und die Hauptthemen der Dichtung sind jedoch oft äquivalent zur nazarenischen Kunst. Diese Zuordnung der religiösen Motive, sowie der religiösen Motivation von bildender Kunst zur Dichtung, ist besonders am Werk Clemens Brentanos nachvollziehbar. Brentano verfasste mehrere Bildgedichte zu sakralen Motiven, darunter *Der Inhalt des Nahmens ist dies Bild* zum Gemälde *St. Léon*, dessen Maler unbekannt ist und das Gedicht *Transitus Apostolorum* zur gleichnamigen Zeichnung von Adam Eberle.⁴⁷ Die lyrischen Werke beziehen sich jedoch nicht zwingend auf Gemälde der Nazarener, sondern weisen die gleiche religiöse, bei Brentano katholische Radikalität auf, welche intrinsisch motiviert ist.

Von der nazarenischen Dichtung soll nun die auf Oliviers Gemälde Bezug nehmende Lyrik Achim von Arnims abgegrenzt werden. Ferdinand Olivier gehörte mit seinem religiösen Stil zum Kreise der Nazarener in Wien und später auch in Rom. In Arnims Gedicht zu Oliviers *Berchtesgadener Landschaft* wird

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 164.

⁴⁵ Vgl. Gajek, Bernhard: *Homo Poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano.* Heidelberger Hab. Frankfurt am Main: Athenäum 1971. S. 228.

⁴⁶ Jensen, Jens Christian: *Nazareni. Das Wort, der Stil.* In: *Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer.* Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Schweinfurt: 1966. S. 48.

keine persönliche Frömmigkeit transponiert, da die Pilgerfiguren nicht ins Gedicht übernommen wurden. Auch auf sprachlicher Ebene werden die Begrifflichkeiten auf die Natur bezogen.

Demnach kann hier nicht von Nazarener- Lyrik gesprochen werden, da biografische religiöse Ambitionen dem Gedicht verwehrt bleiben.

⁴⁷ Eine Analyse der Gedichte nimmt Bernhard Gajek in seinem Werk *Homo Poeta* vor.

3. Achim von Arnims Oliviers Berchtolsgadner Landschaft

Olivier's Berchtolsgadner Landschaft

Ich schließ' die Augen, und vor meinen Blicken
Steht noch das Bild und zwingt mich, es zu sehen,
Die Alpenhöhen bleiben glänzend stehen,
Die Wolkenschäflein ziehn auf ihren Rücken;

Und wie der Bach, im Talgrün ungesehen,
Die Ulmen nährt, die seinen Rand umschmücken,
So fühl' auch ich in Worten voll Entzücken,
Daß heimlich große Wohltat mir geschehen.

Mich tränkten diese reinen Bergesquellen,
Ich atme Luft, in der die Berge prangen,
Ich horch' dem Rauschen aus den Wasserfällen;

Die Wanderzeit ist mir nicht mehr vergangen,
Ich kann die Bergluft mir im Geist bestellen,
Vergeistigt hat mich Wirklichkeit umfängen.

Textauszug 3: Achim von Arnim: *Olivier's Berchtolsgadner Landschaft*, 1818.

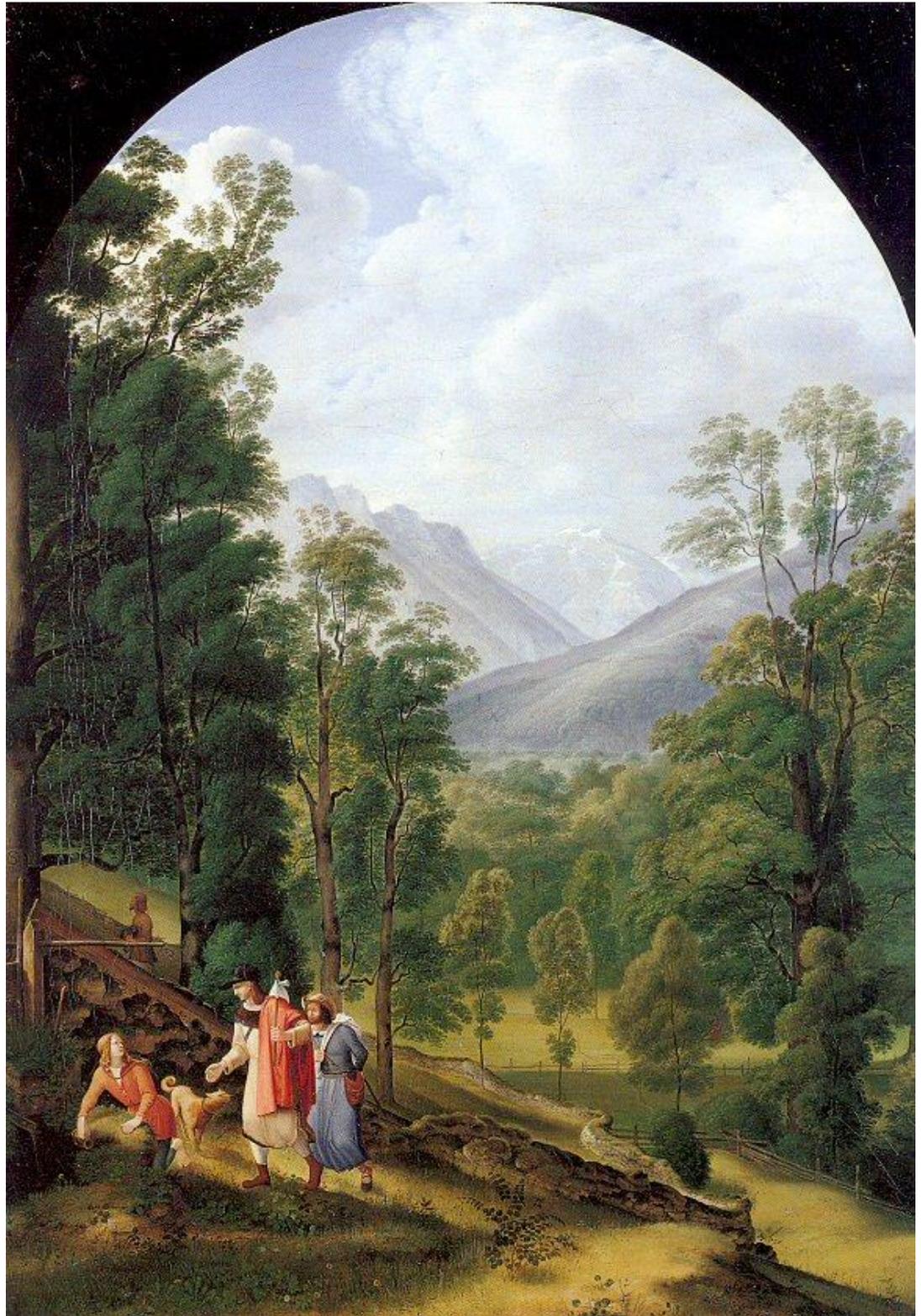


Abbildung 1: Ferdinand Oliviers *Berchtesgadener Landschaft*, 1817 Leipzig, Museum der bildenden Künste.

In der Forschungsliteratur stößt man auf Gemäldegedichte der Romantik, die diverse Bildmotive enthalten. Wie schon beschrieben, reichen die Thematiken von sakralen Motiven, meist in Bezug auf Raffaels oder Correggios Gemälde, bis hin zu naturpoetischen Bezügen. Obwohl A. W. Schlegel die meisten Bildgedichte zu seiner Zeit verfasste, wird der Fokus jedoch auf andere namhafte Romantiker gerichtet: Achim von Arnims Gedicht *Oliviers Berchtolsgadner Landschaft*⁴⁸, das auf das Gemälde *Berchtesgadener Landschaft*⁴⁹ von Ferdinand Olivier geschrieben wurde, bietet ein Beispiel par excellence für die Thematik des Naturmystizismus, indem das Augenmerk auf die Landschaft und das Wandermotiv gerichtet ist.

Um Arnims *Berchtolsgadner Landschaft* zu analysieren, wird im Folgenden zunächst auf relevante biographische Entwicklungen eingegangen, da diese bedeutende Bezüge zu seinem Werk zeigen.

4.1 Die biografische Relation Arnims zu seinen Werken

4.1.1 Arnims erste Gemäldegedichte in *Ariel's Offenbarungen* und der *Zeitung für Einsiedler*

In der Zeit der Entstehung des prosaischen, jedoch gattungsvielfältigen Romans *Ariel's Offenbarungen*, an dem Arnim von Frühjahr 1802 bis in den Spätherbst 1803 arbeitete,⁵⁰ hatte er regen Briefkontakt zu Brentano. Das an Shakespeare angelehnte Heldenlied wurde 1804 mit einer an Brentano gerichteten Zugabe veröffentlicht.⁵¹

Arnim bezieht in *Ariel's Offenbarungen*, die im ersten Teil prosaische und im zweiten Teil *Heymar's Dichterschule* lyrische Züge aufweisen, Gedichte zu Bildern der Wiener, aber auch Prager und Münchner Galerien mit ein.

⁴⁸ Siehe **Textauszug 3**.

⁴⁹ Siehe **Abbildung 1**.

⁵⁰ Ricklefs, Ulfert: Kunstthematik und Diskurskritik. Das poetische Werk des jungen Arnim und die eschatologische Wirklichkeit der „Kronenwächter“. Tübingen: Niemeyer 1990. S. 27.

⁵¹ Vgl. Schlechter: 2007. S. 29.

Nach Ricklefs sind die Gedichte „[...] frei nach mythologischen Stoffen in der ersten Abteilung; in der zweiten Abteilung [folgen] Gedichte nach poetischen Motiven, zumeist ohne Vorlage [...]“⁵²

Viele seiner Gedichte beschreiben Gemälde von Carracci, Correggio, Maratti oder Breughel. Hier nimmt Arnim hingegen noch keinen Bezug auf Ferdinand Olivier, der zu dieser Zeit schon seine ersten Landschaftsgemälde anfertigte.

Arnim beschäftigte sich in dieser Zeit intensiver mit der Poesie als mit den Naturwissenschaften und bekam von seinem Freund Brentano, der gerade seinen Roman *Godwi* fertigstellte, folgende Rückmeldung in Bezug auf seine Gemäldelyrik: „Die Gedichte über die Gemälde sind originell. Mit ihnen kannst Du vor jedem Herzen, vor jeder Empfindung, jeder Schule, jeder Kritik beweisen, daß Du von Gott zur Poesie berufen bist.“⁵³

Nicht nur in *Ariel's Offenbarungen*, sondern auch in der *Zeitung für Einsiedler* versucht Arnim einen kollektiven Verbund von Dichtkunst und Malerei zu finden:

„Während die Gedichte aus *Heymars Dichterschule* noch aus der Wechselwirkung von Text und Bild, Dichter und Maler entstehen und zum Paradigma der ‚aktiven‘ Rezeption eines Einzelnen werden, wird die *Zeitung für Einsiedler* der Versuch, in der Gemeinschaftsarbeit von Dichter und Maler ein kollektives Ganzes zu schaffen.“⁵⁴

4.1.2 Das literarische Schaffen mit Clemens Brentano

Im Juni 1802 besuchte Arnim seinen Freund Clemens Brentano in Frankfurt, wo er auch dessen Schwester Bettina Brentano kennenlernte, die er dann 1811 heiratete. Brentano und Arnim brachen zu einer für beide Dichter erfahrungs-

⁵² Ricklefs: 1990. S. 52.

⁵³ Sternberg, Thomas: Die Lyrik Achim von Arnims. Bilder der Wirklichkeit – Wirklichkeit der Bilder. Bonn: Bouvier 1983. S. 18.

⁵⁴ Burwick, Roswitha: Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim. Berlin, New York: de Gruyter 1989. S. 85.

reichen Rheinreise auf, die auch Eingang in die Volkslieder des ersten Bandes *des Knaben Wunderhorn* findet.⁵⁵

1806 erschien dann der Band alter deutscher Lieder, zu dem Arnim einen Essay *Von den Volksliedern* beitrug, wobei es ihm um „die Regeneration der modernen Poesie im Geiste einer großen Tradition“⁵⁶ ging. Nach politischen Unruhen in Preußen kehrte Arnim wieder nach Heidelberg zurück, dort schrieb er in Zusammenarbeit mit Brentano am zweiten und dritten Band *des Knaben Wunderhorn* weiter, an dem auch Joseph Görres und Joseph von Eichendorff mitwirkten.

1809 erschien seine Novellensammlung *Der Wintergarten*, die er Brentanos Schwester Bettina widmete. Beide verlobten sich schließlich 1810 und heirateten im März des folgenden Jahres. Ihr gemeinsames Zuhause wurde das Gut in Wiepersdorf. Da Bettina das Großstadtleben vermisste, zog sie nach einiger Zeit wieder zurück nach Berlin.

In der Wiepersdorfer Zeit, die stark von landwirtschaftlichen Tätigkeiten geprägt war, entstand sein episches Werk *Die Kronenwächter*. In seinen letzten Lebensjahren erkrankte Arnim an der Gicht und starb 1831, kurz vor seinem fünfzigsten Geburtstag.

4.2 Das Verhältnis Arnims zur bildenden Kunst

Arnims Zusammenarbeit mit Malern und bildenden Künstlern beschränkte sich größtenteils auf Aufträge und gelegentliche Skizzen von Titelpuffern zu seinen Werken und einzelne Illustrationen für das *Taschenbuch zum Geselligen Vergnüen*.⁵⁷

Arnim besaß auch selbst eine Kupferstichsammlung, darunter die zwei großen Dürer-Serien *Die große Passion* und *Leben Mariae*.⁵⁸

⁵⁵ Vgl. Schlechter: 2007. S. 26.

⁵⁶ Günzel, Klaus: *Romantikerschicksale. Gestalten einer Epoche*. Berlin: Diederichs 1988. S. 160.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 234.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 89.

Daher achtete er auch die Sammeltätigkeiten der Brüder Sulpice und Melchior Boisserée, distanzierte sich aber von der Annahme, Kunst solle allein aus historischer Treue und Erhaltung nutzen. Der poetische Sinn würde hierbei vernachlässigt werden.⁵⁹

Arnim wollte vordergründig das schaffende Prinzip der Kunst verkörpern, was die Einwirkung der eigenen Subjektivität miteinschloss. Beispielsweise griff Arnim in die Fertigstellung des Titelkupferbildes des *Wunderhorns* ein. Auch seinen Auftrag für den Maler Friedrich Epp, der eine Kopie der heiligen Christine nach Joos van Cleve anfertigen sollte, veränderte er so weit, dass nicht die Märtyrerin Christina abgebildet wurde, sondern die heilige Elisabeth.

Es kam aber wie bei Brentano und Runge keine engere Zusammenarbeit zwischen Arnim und einem Illustrator zustande, stattdessen bemühte sich Arnim um eine Integration von Wort und Bild in der Ausstattung von zeitgenössischen Taschenbüchern.

Die eigene Sammeltätigkeit und die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Malern kann also als Wechselwirkung zwischen dem vollendeten Bild und dem poetischen Text gesehen werden, die als ästhetische Wirkung von ihrem Ursprung an fungieren sollte.

4.3 Die Wirkung des Gemäldes auf Achim von Arnim und dessen Umsetzungsprozesse

Die bildende Kunst beschäftigte Arnim nicht nur, wie oben dargelegt, aufgrund seines Interesses, sondern auch hinsichtlich seiner subjektiven Umsetzungsprozesse. Vor allem begeisterte er sich für Landschaftsmalerei, denn „[d]ie Abwendung von der italienischen Ideallandschaft und die Entdeckung der Schönheiten deutscher Landstriche fügte sich ein in Arnims damalige Ideenwelt.“⁶⁰

Wurde die Ideallandschaft von den Klassizisten als topographisch korrekte

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 85.

⁶⁰ Burwick: 1989. S.103.

Landschaft dargestellt, entstand die romantische Landschaft aus Empfindung und Stimmung. Gefördert wurde dieser Enthusiasmus möglicherweise auch durch seine eigenen Landschaftserlebnisse, nämlich der Rheinreise mit Brentano.

Arnim stand Oliviers Gemälden zunächst skeptisch gegenüber: „Hier sei Olivier noch in der Nachahmung der Alten stehengeblieben, die nur erreicht werde, indem man die Alten übertreffe.“⁶¹ Obwohl er noch immer Vorbehalte über die Behandlung des Vordergrundes hat, ist ihm das Bild Bestätigung seiner bereits im Vorjahre veröffentlichten positiven Meinung über Oliviers künstlerische Begabung.⁶²

Arnim schrieb in einem Brief an Jakob Grimm, dass Phantasie nur dann wahr sein kann, „wenn sie täuschend sich selbst enttäuscht“, Burwick wendet dies in Bezug auf Gemälde an und stellt Arnims Sichtweise folgendermaßen dar:

„Der Betrachter unterscheidet sich vom schaffenden Künstler nur darin, daß er den Umsetzungsprozeß zwar vollziehen kann, das Geschaute aber nicht in einem neuen Kunstwerk zu gestalten vermag. Klar erkennt Arnim eine Gefahr, wenn er darauf hindeutet, daß der ‚Betrachter‘ in diesem Zwischenbereich stehenbleibt, und Täuschung und Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden kann. In dieser Liminalität wird ihm Kunst zur Wirklichkeit bzw. Wirklichkeit zur Kunst, täuschend wird er selbst getäuscht, ohne sich davon retten zu können.“⁶³

An dieser Stelle soll nun der „Umsetzungsprozeß“ des Künstlers aufgegriffen werden. Burwick geht davon aus, dass nur der Maler die Wirklichkeit umsetzen kann, so dass der Betrachter in eine ambivalente Haltung zwischen Wirklichkeit und Täuschung gerät. Man kann davon ausgehen, dass Arnim, als er sich Oliviers *Berchtesgadener Landschaft* ansah, sich auf seine Erinnerungen oder auf die Landschaftserfahrungen seiner Frau Bettina bezog, die 1810 das Salzkammergut besuchte, was auf ihn eine affektive Wirkung hatte.

⁶¹ Ebd. S. 197.

⁶² Ebd. S. 198.

⁶³ Ebd. S. 106.

Arnim löst sich also aus dem Käfig des Betrachters, der „das Geschaute aber nicht in einem neuen Kunstwerk gestalten vermag“, indem er selbst zum Künstler wird und mit Hilfe der Dichtkunst das Gemälde in seine Vorstellung der Wirklichkeit überträgt, was auch im Gedicht selbst deutlich wird: „Vergeistigt hat mich Wirklichkeit umfängen“.⁶⁴

4.4 Gedichtanalyse zu *Olivier's Berchtolsgadner Landschaft*

Achim von Arnim veröffentlichte das Sonett am 29. Juni 1818 in der *Wünschelrute*, ein Göttinger Zeitblatt für freie Künste, das im Jahr 1818 zweimal wöchentlich erschien.⁶⁵ Da Olivier das Gemälde allerdings erst 1817 erschaffen hatte und Arnim 1818 sein Gemäldegedicht veröffentlichte, ist davon auszugehen, dass Arnim das Bild in keiner Galerie, sondern im privaten Rahmen in Berlin betrachtet hat, da das Gemälde als Auftragswerk des Grafen Gneisenaus in Berlin entstand.

4.4.1 Form und Gattung

Arnim gibt seine Bildimpressionen in Form des Sonetts wieder, die auch schon bei A. W. Schlegel rege Anwendung in Bezug auf seine Bildbeschreibungen fand. Das Sonett bietet Arnim ein angemessenes Instrument, das sich möglicherweise an Oliviers Rahmen orientiert. Denn wie schon beschrieben, wirkt Oliviers *Berchtesgadener Landschaft* durch den Rahmen einheitlich. Die Bäume und der obere Bogen bilden zusammen einen Rahmen, der den Eindruck eines geschlossenen Bildes erzeugt. Unter den Gedichtformen ist demgegenüber die Sonettform die strengste und geschlossenste.⁶⁶ Also bietet sich die Sonettform als Ausdruck der Geschlossenheit des Bildes an.

⁶⁴ Siehe **Textauszug 3**, letzter Vers.

⁶⁵ Vgl. Burwick: 1989. S. 95.

⁶⁶ Vgl. Petersen, Jürgen H./ Wagner-Egelhaaf, Martina: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Schmidt 2006. S. 94.

Das Sonett gliedert sich in vier Versgruppen, wobei die ersten beiden Versgruppen jeweils ein Quartett bilden, gefolgt von zwei Terzetten.

Sternberg unterteilt Arnims Lyrik in drei Kategorien: 1. *Lyrik bei Gelegenheit*, 2. *das Gedicht als Lied* und 3. *spontanes Sprechen in Versen*.⁶⁷ Sternberg bezieht die Rubrik *Lyrik bei Gelegenheit* jedoch auf besondere Anlässe, wie Geburtstage oder Jubiläen. Nicht erwähnt wird in seinem Werk die Kategorie des Bildgedichts, wobei man in dieser Kategorie auch von Lyrik bei Gelegenheit sprechen kann, da die Gelegenheit der Bildbetrachtung Arnim dazu bewog, das Sonett zu dichten.

Differenziert betrachtet, weist das Gedicht durch seine Sangbarkeit und Musikalität auch die Form eines Liedes auf. Gerade Achim von Arnim übte sich darin, seine geschriebenen und gesammelten Volkslieder⁶⁸ zu vertonen.

Auch metrisch wird das starre Korsett des Sonetts beibehalten, indem sowohl in den Quartetten, als auch in den Terzetten ein alternierender Vers mit Auftakt vorliegt. Der jambische Fünfheber endet in jedem Vers mit weiblicher Kadenz und entspricht insofern dem Endecasillabo. Arnim hat sich in der Metrik nicht an dem Versmaß des jambischen Pentameters orientiert, wie es zu seiner Zeit besonders durch A.W. Schlegel populär war, sondern bezog sich auf die Idealform des italienischen Sonetts.

Auch die Reimstruktur ist analog zur Form des Sonetts gewählt. Im ersten Quartett ist ein umarmender Reim notiert (a-b-b-a), wobei a durch unreine Reime realisiert ist: „Blicken“ (V.1) – „Rücken“ (V.4). Im ersten Vers ist erkennbar, dass die syntaktisch zusammengehörenden Wörter im nächsten Vers fortgeführt werden, was auf ein hartes Enjambement hinweist. Die Radikalität des Inhalts, nämlich dass das Bild die Sprechinstanz „zwingt“, wird analog durch das Enjambement verdeutlicht.

Im zweiten Quartett liegt wiederum ein umarmender Reim vor, wobei das Reimschema die Kombination b-a-a-b aufweist. Ungewöhnlich ist, dass sich die Reimpaare der zweiten Versgruppe auf die erste Versgruppe beziehen, meist

⁶⁷ Vgl. Sternberg: 1983. S. 1.

⁶⁸ Siehe *Des Knaben Wunderhorn*.

weist das strenge Reimschema des italienischen Sonetts in der zweiten Versgruppe die Kombination c-d-d-c auf. In beiden Terzetten ist die sonetttypische Reimform beibehalten, indem im ersten Terzett das Reimschema c-d-c und im zweiten Terzett das Reimschema d-c-d durch den Kettenreim notiert ist.

4.4.3 Funktion von Sprache und Syntax

Durch das Sonett zieht sich eine Bildhaftigkeit landschaftlicher Merkmale, so dass der Leser eine detailreiche Erlebnissituation entwickeln kann. Die visuelle Wahrnehmung ist hierbei Medium des Betrachtens. Dabei wird die Sprache funktionalisiert, um der Bildhaftigkeit Ausdruck zu verleihen.

Schon im zweiten Vers tritt eine Inversion auf, die das Prädikat vor das Subjekt rücken lässt, sodass das Augenmerk auf das Stehen oder sogar auf die Blicke gelegt ist. Die Adverbialergänzung „vor meinen Blicken“ (V.1) wird schon im ersten Vers vorweggenommen. Die Macht des Bildes kommt durch das Verb „zwingt“ (V.2) zum Ausdruck, was wiederum zur semantischen Fokussierung auf das Gemälde beiträgt. Das Bild rückt nicht nur syntaktisch in den Vordergrund, sondern erhebt sich durch die Zuschreibung menschlicher Fähigkeiten zum aktiven Subjekt, das dem Betrachter gleichzeitig eine passive Rolle zuschreibt.

In der Wortwahl greift Arnim auf die Topoi der Naturbeschreibungen zurück, die durch stereotype Landschaftsbeschreibungen, wie „Bach“ (V.5), „Talgrün“ (V.5), „Bergesquellen“ (V.9), „Berge“ (V.10), „Rauschen“ (V.11) und „Wasserfällen“ (V.11) sich an der romantischen Ideallandschaft orientieren, die die Empfindung der Natur durch alle Sinne ausdrückt.

Die Sprechinstanz geht so weit, dass sie die traumartige Bildsequenz der Natur als Vergleich zu ihren Gefühlen miteinbezieht: „Und wie der Bach, im Talgrün ungesehen, / Die Ulmen nährt, die seinen Rand umschmücken, / So fühl´ auch ich in Worten voll Entzücken“ (V.5-7). Die Befriedigung, die die Ulmen durch das Wasser des Baches erfahren, wird mit seinem Wohlgefühl durch die imagi-

näre Landschaftsvorstellung in Beziehung gesetzt. Dadurch erhält die Emphase des artikulierten Ichs einen stärkeren Ausdruck.

Auffallend ist auch, dass das Wasser in den Naturbeschreibungen häufig thematisiert wird. Durch die wechselnde Wortwahl, wie „Bach“ (V.5), „Bergesquellen“ (V.9) und „Wasserfällen“ (V.11), entsteht auf der Ausdrucks- wie auch auf der Inhaltsseite keine Monotonie. In den ersten beiden Gebrauchsvarianten dient der Begriff des Wassers als Lebensquelle, zunächst für Pflanzen (V.6) und später für Menschen (V.9). Gleichzeitig wird das Rauschen des Wassers aber auch als akustische Sinneswahrnehmung beschrieben, die hier onomatopoetisch verwirklicht ist.

Zur Intensivierung der Wirkung der Landschaftsimpressionen auf das artikulierende Ich dient die Wiederholung des Ichs im elften Vers. In dieser Anapher kommt zum Ausdruck, dass die zuvor noch objektive Naturbeschreibung nun endgültig Auswirkungen auf das Subjekt hat.

Im letzten Quartett wird durch den chiastischen Satzbau, „[...] im Geist bestellen, / Vergeistigt [...]“ (V. 13-14), die antithetische Wirkung von Fiktion und Wirklichkeit deutlich. Die Bergluft soll im Geiste, also in Gedanken abrufbar sein, hierbei hat der Begriff des Geistes die Semantik von Vorstellung und Fiktion. Im letzten Vers erwartet der Leser jedoch die Fortführung dieses Begriffes, indem der Vers mit „Vergeistigt hat mich [...]“ (V. 14), beginnt. Durch das Adjektiv „vergeistigt“ und das Verb „umfassen“ wird ein bedeutungsähnliches Substantiv erwartet, doch die Sprechinstanz überrascht den Leser, indem sie von der Wirklichkeit umgeben wird. Im Geist erlebt der Betrachter die Erlebnis- und Empfindungswirklichkeit eines emotional geladenen Naturaufenthalts, so dass das Bild eine affektive Wirklichkeit schafft.

4.4.4 Analyse und Interpretation

Schon Friedrich Schlegel setzte durch seine progressive Universalpoesie die Kunstpoesie mit der Naturpoesie gleich: „Sie will, und soll auch [...] Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, [...]“. ⁶⁹ Im Vergleich zu den Brüdern Grimm stimmte Arnim mit der Schlegelschen Zukunftsperspektive von Kunst- und Naturpoesie überein. ⁷⁰ Arnim bewirkt durch sein Sonett insofern nicht nur die Verschmelzung von Kunst- und Naturpoesie, sondern auch die Vermischung von bildender und dichtender Kunst.

Stellt man sich die Frage, ob das Gedicht Arnims eine Interpretation des Bildes leistet, muss zunächst geklärt werden, ob eine Interpretation die Deutung gesamtheitlicher Merkmale im Überblick meint, oder die Fokussierung auf die Funktionalität einzelner auffallender Merkmale.

4.4.4.1 Das Sonett als emotionale Offenbarung Arnims

Hier wird der Standpunkt vertreten, dass auf Arnims Sonett die zweite Variante einer Interpretation zutrifft: Die Sprechinstanz beschreibt die Bildeindrücke. Es wird keine objektive Interpretation des Bildes geboten, sondern vielmehr eine emotionale Offenbarung der subjektiven Wirkung geliefert. Sie bezieht sich zwar auf die Landschaftsbeschreibungen, lässt jedoch die Figuren der Pilger außer Acht, stattdessen erinnert sie sich an ihre Wanderzeit.

Das artikulierte Ich beschränkt sich inhaltlich auf die Landschaft, indem es thematisch in der ersten Strophe auf die „Alpenhöhen“ (V.3) und „Wolken-schäflein“ (V.4) eingeht. Es ist sogar erkennbar, dass die Sprechinstanz durch Metakognition verdeutlicht, wie stark das Bild sie emotional beeindruckt (V.2).

⁶⁹ Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente und andere Schriften. Stuttgart: Reclam 2005. S. 90.

⁷⁰ Vgl. Schradi, Manfred: Naturpoesie und Kunstpoesie. Ein Disput der Gebrüder Grimm mit Achim von Arnim. In: Perspektiven der Romantik. Hrsg. von Reinhard Görisch. Bonn: Bouvier 1987. S. 50- 62.

Dabei meint Metakognition hier die Reflexion und das Bewusstmachen der eigenen Gefühle und Gedanken.

Gleichzeitig ist die Richtung des Blicks des Betrachters nachvollziehbar, indem er zu Beginn die Landschaftsmotive des Bildes im oberen Bereich thematisiert und der Blick in der zweiten Strophe weiter in das „Talgrün“ (V.5) wandert. Allerdings ist die Wahrnehmung des Bildes nur Fiktion, da im ersten Vers ausgedrückt wird, dass die Bildbetrachtung zwar stattfand, jedoch zur Zeit der Gedichtschreibung zunächst nicht real ist. Im letzten Vers der zweiten Strophe wird dann erstmals die Wirkung der Landschaftsvorstellung auf den Betrachter deutlich, die in ihm eine „Wohltat“ (V.8) auslöst.

Durch Wechsel des Tempus ins Präteritum, „Mich tränkten“ (V.9), stellt die Sprechinstanz eine Relation zu den eigenen Erfahrungen her, so dass man annehmen kann, dass Arnim selbst in der Alpenregion aus einem Bach getrunken haben muss. Diese Vorstellung erweckt beim Leser eine tatsächliche Erlebnissituation bei der Bildbetrachtung.

Der anschließende Wechsel in das Präsens, „Ich atme Luft“ (V.10), hat schon die einleitende Funktion, dass das fiktive Landschaftsbild nun zur Wirklichkeit wird, was in der Onomatopoesie „Rauschen aus den Wasserfällen“ (V.11) ihre Klimax findet.

Das letzte Terzett gibt keine Bildbeschreibungen mehr wieder, sondern bezieht sich nur noch auf die subjektive Wirkung des Bildes, indem die Sprechinstanz sich auf die eigene Wanderzeit bezieht und es scheint, als könnten alle Eindrücke die Vorstellungen im lyrischen Ausdruck und die empfindungsgeladene Erinnerung verschmelzen.

4.4.4.2 Frömmigkeit in der romantischen Landschaftsmalerei

Mit Arnims Worten zu Ferdinand Oliviers *Berchtesgadener Landschaft* soll auf einen weiteren Aspekt des Bildgedichts eingegangen werden, nämlich den der Naturfrömmigkeit. Die „geformte südlich-plastische klassizist. Landschaft Kochs [verschmilzt] mit der nordisch-malerischen Naturfrömmigkeit C.D.

Friedrichs zu einer ‚vergeistigten Wirklichkeit‘⁷¹ Wie schon erwähnt, spielte die Religiosität in der romantischen Malerei und Dichtung eine zentrale Rolle: Einige Dichter konvertierten zum Katholizismus und andere neigten zu pantheistischen Glaubenszügen und empfanden in der Natur einen gewissen Pietismus.

Bei den romantischen Malern, wie Otto Philipp Runge, Caspar David Friedrich und vor allem bei den Nazarenern, wird das Motiv der Ahnung des Göttlichen durch die Landschaft verkörpert. In der Natur kann sich die Seele öffnen und findet dadurch die Nähe zu Gott. Die Landschaftsmalerei sollte nicht mehr topographische Raum- oder Hintergrunddarstellung sein, sondern als vielschichtige Möglichkeit für künstlerische Gestaltung seelischer Regungen und weltanschaulicher Sinngehalte fungieren.⁷²

Sein ästhetisches Empfinden gegenüber Friedrichs Naturfrömmigkeit drückt Arnim 1810 in dem mit Clemens Brentano gemeinsam verfassten Aufsatz zu Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* aus, indem er schreibt, dass er sich stark zu Friedrichs frommem Naturgefühl hingezogen fühlte.⁷³

Zu differenzieren ist jedoch die Gottesoffenbarung durch die Natur bei den Nazarenern und die Erfahrung der Wahrheit durch die Natur bei Friedrich. „Für Friedrich war Natur nicht mehr, aber auch nicht weniger als ein Medium, in dem sich Gott mitteilte, ohne in ihm aufzugehen.“⁷⁴ Bei den Nazarenern hingegen offenbarte sich Gott in der Natur durch ihre Symbolik.

In Analogie dazu transponiert Arnim nicht die stark religiöse Sinnesbedeutung des nazarenischen Gemäldes in das Sonett, sondern erhöht vielmehr die Natur, die wie bei Friedrich zwar eine Frömmigkeit ausstrahlt, aber nicht durch den eigenen Glauben erhöht wird.

Carl Gustav Carus, der ein guter Freund Friedrichs war und sich zu jener Zeit in seinen *Neun Briefen über Landschaftsmalerei* mit der Thematik der Land-

⁷¹ Grote: 1932. S. 2.

⁷² Günzel: 1988. S. 201.

⁷³ Vgl. Burwick: 1989. S. 109.

⁷⁴ Scholl, Christian: *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007. S. 177.

schaftsmalerei beschäftigte, geht sogar so weit, dass er postuliert, die Göttlichkeit sei nicht nur im Erleben der Natur erkennbar, sondern auch in der Vermittlung der Kunst:

„Denn eben [die Göttlichkeit][...] ist es ja, wodurch uns die Kunst als Vermittlerin der Religion erscheint, daß sie die Urkraft und Seele der Welt, welche schwache, menschliche Einsicht nicht im Ganzen zu erfassen vermag, uns in einem Theilchen, d. i. im Menschegeist, näher rückt und erkennen lehrt[...]⁷⁵“

4.4.5 Arnims Sonett als Transposition des Bildes

Fokussiert Olivier in seinem Gemälde die alpine Landschaft mit ihrer Vielfältigkeit der Natur und das naturfromme Motiv durch die Pilger, so rückt Arnim durch seine ich-bezogene Lyrik die Auswirkungen dieser Landschaft auf das Ich der Sprechinstanz in den Vordergrund.

Die Wahrnehmung der Natur erfolgt im Sonett durch alle Sinne. Durch diese synästhetische Gegenwärtigkeit erscheint die Landschaft der Sprechinstanz zumindest nicht mehr fiktiv, sondern real. Hierbei kann auf lyrischer Ebene von einer romantischen Ideallandschaft gesprochen werden, die gleichzeitig eine allegorische Landschaft ist. Durch ihren transzendentalen Charakter zeichnet sie sich durch eine tiefgründige Auswirkung aus und ist nicht nur als Paraphrasierung der Natur verwirklicht. Diese Landschaftsmerkmale treffen jedoch nur auf das Gedicht zu. Im Gemälde zeichnet sich die Landschaft durch ihre klaren Strukturen und Formen aus, was auf einen klassizistischen Stil hinweist.

Der Einfluss des emotionalen Moments spielt im Gedicht eine bedeutende Rolle. Arnim nimmt zu Beginn des Sonetts zwar noch Bezug auf Oliviers Gemälde, jedoch entwickelt die Landschaftsvorstellung der Sprechinstanz eine Eigendynamik, so dass durch die starke Vorstellungskraft eine Realisierung der Landschaft stattfindet.

⁷⁵ Carus, Carl Gustav: Briefe über Landschaftsmalerei. Hrsg. von Dorothea Kuhn. Heidelberg: Lambert Schneider 1972. S. 25.

In Arnims Sonett werden nicht nur visuelle, sondern auch akustische, haptische und olfaktorische Wahrnehmungen explizit imaginiert. Durch die Transposition der Sinne kann eine „vergeistigte Wirklichkeit“ entstehen, die dem Betrachter des Gemäldes durch die rein visuelle Wahrnehmung verwehrt bleibt. Wie schon im Kapitel 4.4.4.1 dargelegt, bietet Arnim keine objektive Bildbeschreibung durch das Sonett, sondern schildert die emotionale Wirkung der Wahrnehmung, die durch die vielfältigen Sinneseindrücke entstanden ist.

4. *Clemens Brentanos* Über die Vierge aux rochers v. Leonardo da Vinci

Über die Vierge aux Rochers v. Leonardo da Vinci

Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die Jordansquellen gehn,
Wo die stillen Blumen sprossen,
Ist Johannes hier zu sehn.

Sinnend, in die Ferne zeigend
Sitzt er an der Quelle Rand
Und sein Engel lenket schweigend
Nach demselben Ziel die Hand.

Und wir sehen bei ihm knieen,
Die er nur prophetisch schaut,
Jesum Christum und Marieen,
Kirche, Bräutigam und Braut.

Jesus beugt sich schon entgegen
Händefaltend jener Fluth,
Die auf unbereiten Wegen
Jetzt noch Sklaven Dienste thut.

Prüfend ihre Hand ausstreckt
Schon des Heiligen Geistes Braut,
Ob, der sie zuerst erwecket,
Ob der Segen niederthaut.

Und die Felsen und die Blume
Und die Quelle ahnden still,
Daß zu seinem Heiligtume
Gott sie alle brauchen will.

Auf den Fels die Kirche bauen,
Mit der Fluth uns machen rein,
Und der Lilie will vertrauen,
Wie er liebt das Jungfräulein.

Sieh, ein jedes thut das seine,
Und so laß uns Buße thun,
Bis zum Bau vereint die Steine
An dem siebten Tage ruhn.

Textauszug 4: Clemens Brentano: *Über die Vierge aux rochers v. Leonardo da Vinci*, 1822.



Abbildung 2: Leonardo da Vincis *La vierge aux Rochers*, 1483-1486 Paris, Louvre.

Nun soll der Fokus auf dem Mitherausgeber *des Knaben Wunderhorns* und dessen Gemäldegedicht *Über die Vierge aux rochers v. Leonardo da Vinci* zu Leonardo da Vincis gleichnamigem Gemälde gelegt werden. Die Freunde Arnim und Brentano verband das gemeinsame Interesse am Sammeln der Volkslieder und die Begeisterung zur bildenden Kunst. Doch gleichzeitig ist erkennbar, dass sich Clemens Brentano durch seinen später stark ausgeprägten Katholizismus stärker zur sakralen Kunst hingezogen fühlte.

Nach Stand der aktuellen Forschung werden Balladen in die epische Dichtung eingeordnet, da man Brentanos Ballade *Über die Vierge aux rochers* jedoch in der Literaturforschung unter der Gattung Lyrik findet, soll zunächst auch von Lyrik gesprochen werden. Eine differenzierte Formbestimmung folgt in Kapitel 5.2.3.

5.1 Verbindung zwischen Leben und Werk bei Clemens Brentano

In Clemens Brentanos Werken kristallisieren sich seine biografischen Züge so prägend heraus, dass viele Literaturkritiker Leben und Werk nicht klar voneinander trennen konnten.⁷⁶ Nach einigen Forschern könne man Brentanos Rückwendung zum Katholizismus als Zäsur sehen und insofern seine Werkphasen vor 1817 in ästhetische und nach 1817 in asketische Perioden einordnen.⁷⁷ Das Gemäldegedicht *Über die vierge aux rochers* kann demnach in die asketische, von christlichen Motiven geprägte Periode eingeordnet werden, da es 1822 entstanden ist.

⁷⁶ Vgl. Riley, Helene M. Kastinger: Clemenis Brentano. Stuttgart: Metzler 1985. S. 12

⁷⁷ Vgl. ebd.

5.1.1 Mariensymbolik, die Frauenfiguren und Brentanos Rückbezug zum Katholizismus

Clemens Maria Wenzeslaus Brentano wurde am 9. September 1778 in Ehrenbreitstein geboren, er gab jedoch oftmals den 8. September, den katholischen Festtag Mariä Geburt, als Geburtsdatum an.⁷⁸ Diese Formalia belegt, dass sich Brentano ab 1817 dem Katholizismus, insbesondere der Mutter Gottes zuwendete. Auch das Verhältnis zu seiner Mutter Maximiliane floss implizit durch die Verarbeitung der Marienthematik in seine Werke mit ein. Clemens war das Dritte von 12 Kindern. In seinen Briefen an die Schwester Bettine spricht Brentano des Öfteren vom Verhältnis zur Mutter, der er nahe stand.

In seinem Roman *Godwi* lässt Brentano die „Mutter als Opfer der väterlichen Härte und Sexualität, die sie mit Geduld ertrug und in Liebe für die Kinder sublimierte“⁷⁹ erscheinen. Nicht nur Charakterzüge der Mutter Brentanos werden miteingewebt, sondern auch die autoritäre Figur des Vaters ist von autobiografischen Zügen geprägt. Im November 1793 starb Brentanos Mutter unerwartet, was sich auf Brentano mit Gefühlen der Unlust und Unsicherheit niederschlug. Nach dem Tod der Mutter ging Brentano nach Bonn um dort sein Studium der Bergwissenschaften zu beginnen.

Das Verhältnis zu seiner zwei Jahre älteren Schwester Sophie ist als ambivalent zu betrachten, er umwirbt die Schwester schon 1793 mit einer „Mischung aus geschwisterlicher Anhänglichkeit und erotischer Euphorie“⁸⁰, was auch in seinem Gedicht *In ihrem vollen Busen klopft*⁸¹ an die Schwester deutlich wird. Sie starb jedoch 1800 eines frühen Todes.

Auf Anraten seines Stiefbruders Franz begann Brentano 1798 in Jena ein Medizinstudium. Dort lernte er unter anderem Fichte, A. W. Schlegel und Schelling

⁷⁸ Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Erotik und Religiosität. Eine Studie zur Lyrik Clemens Brentanos*. Hrsg. von Wolfgang Harms/ Renate Heydebrand/ Theo Vennemann. München: Fink 1986. (= Münchner Germanistische Beiträge Band 33). S. 27.

⁷⁹ Riley: 1985. S. 13.

⁸⁰ Gajek, Bernhard: *Homo Poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano*. Heidelberg: Hab. Frankfurt am Main: Athenäum 1971. S. 61.

⁸¹ Siehe Frühwald, Wolfgang/ Gajek, Bernhard u.a. (Hrsg.): *Clemens Brentano Werke*. München: Hanser 1978 (=Band I). S. 9.

kennen, aber auch Sophie Mereau, in die er sich schnell verliebte. Brentano beschrieb sie als „ganz körperlich und geistig, das Bild unserer Mutter“⁸² Nicht nur bei Sophie Mereau, auch bei anderen Frauenfiguren wie Luise Hensel und Emilie Linder, die in Brentanos Leben traten, kristallisierten sich Beziehungen, die Auswirkungen auf seine Dichtungen hatten.

In seinen Frauenbeziehungen findet sich oftmals die mystische Verherrlichung der Frau, was in Bezug auf die Romantik als typisch angesehen werden kann, da das Verhältnis von Venus- und Marienliebe thematisch immer wieder aufgegriffen wird.⁸³ Insofern wird die triebhafte Liebe oft durch Verherrlichung der jeweiligen Frauengestalt zur reinen Marienliebe erhöht. Jedoch auch das Gegenteil war der Fall: Brentano versuchte in seinen Frauenbeziehungen immer wieder die Frau nach der in ihr liegenden Wahrheit zu zügeln. Er wollte Sophie Mereau sogar zu einer klösterlich lebenden Hausfrau erziehen, obwohl sie doch die unabhängige, geistreiche Dichterin war.⁸⁴

Er siedelte zunächst 1801 nach Marburg und später nach Göttingen über, wo er Achim von Arnim und Winkelmann kennenlernte. Erst 1803 heirateten Clemens und Sophie und zogen 1804 nach Heidelberg. In der Heidelberger Zeit brachten Brentano und Arnim die beiden Bände *des Knaben Wunderhorns* heraus. 1806 starb Sophie bei der Geburt des dritten Kindes.

Schon 1807 verliebte sich Brentano in Auguste Bußmann und heiratete sie kurz darauf, jedoch trennten sich beide zwei Jahre später. Die Ehe war von heftigen Auseinandersetzungen geprägt, die auch Handgreiflichkeiten miteinbezogen.⁸⁵

Über Prag reiste Brentano nach Wien, dort lernte er die Pfarrerstochter Luise Hensel kennen, die er wie Sophie Mereau umwarb und ihr einen Heiratsantrag machte, den sie jedoch nie annahm. Brentano fühlte sich häufig zu künstlerisch tätigen Frauen hingezogen, von denen er nicht selten profitierte, da er bei So-

⁸² Riley: 1985. S. 19.

⁸³ Siehe Eichendorff, er greift in seiner Erzählung *Das Marmorbild* beide Formen romantischer Liebe auf. Dort wird die triebhafte Venusliebe thematisch zur reinen Marienliebe erhöht, aber auch immer wieder voneinander abgegrenzt. In: Von Eichendorff, Joseph: Werke in einem Band. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch. Regensburg: Hanser 2007. S. 833- 872.

⁸⁴ Riley:1985. S. 24.

⁸⁵ Vgl. Riley: 1985. S. 34.

phie Mereau und bei Luise Hensel einige ihrer geschriebenen Gedichte veränderte und sie unter seinem Namen veröffentlichte.

In Luise Hensel fand er nun, wie schon bei Sophie Mereau die dichterische Begabung, aber gleichzeitig fügten sich in ihrer Person auch *eros* und *religio*, wodurch sich in ihr die Verkörperung der Mutter, als auch die der Jungfräulichkeit zeigten.⁸⁶

Unklar ist hingegen, inwieweit Luise Hensel Auswirkungen auf Brentanos Rückbeziehung auf den Katholizismus hat. Das Interesse an der Nonne Anna Katharina Emmerick tritt als zentraler Bezugspunkt beider in den Vordergrund. Brentano und Luise Hensel blieben hingegen unverheiratet, da sie unter anderem seine unchristlichen Ansichten nicht teilen konnte, da er zu diesem Zeitpunkt schon von zwei Frauen geschieden war.

Schließlich drängte sie ihn jedoch die stigmatisierte Nonne Emmerick in Dülmens zu besuchen, die Visionen von Jesus Christus hatte und jeden Freitag die Passion Jesus durch ihre Wunden durchlief.⁸⁷

In dieser Zeit entstand auch das von religiöser und sakraler Thematik durchdrungene Werk *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*. Nach Emmericks Tod 1824 plante Brentano eine Trilogie, die aus den Emmerickschriften folgen sollte. Der erste Teil, das *Leben der heiligen Jungfrau Maria*, erschien posthum. Der dritte Teil, das *Bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi*, erschien 1833, gefolgt von dem zweiten Teil 1838, den *Lehrjahren Jesu*.

Die Frauenfiguren in Brentanos Leben spielen in Bezug auf das Gemäldegedicht *Über die vierge aux rochers* insofern eine Rolle, da Brentano das Gedicht mit einem Kupferstich Leonardos Gemälde einer Bekannten, Dina N., schenkte. Unter das Gedicht setzte er folgende Aufschrift: „Das Bildchen ermahnt Jungfrau Dina N. zur christlichen Fürbitte für ihren ergebenen Diener C. B.“⁸⁸ Dina N. stammte aus dem Freundeskreis der Diepenbrocks und war in Bocholt ansässig. Das Charakteristikum der Jungfrau zeigt gleichzeitig eine Analogie zur hei-

⁸⁶ Vgl. ebd. S. 51.

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 54.

⁸⁸ Gajek: 1971. S. 219.

ligen Jungfrau, was auch durch die Wahl des Bildmotivs verdeutlicht wird.

5.1.2 Brentanos Verhältnis zur bildenden Kunst

Schon 1807 besuchte Brentano die Galerie Joseph Augustin Brentanos, der unter anderem Bilder von Raffael, Tizian, Rembrandt, Rubens und Dyck in seiner Privatsammlung in Amsterdam aufweisen konnte.⁸⁹

Durch seine häufigen Reisen lernte Brentano auch einige Künstlerkreise kennen und versuchte von Zeit zu Zeit Gemälde und Kupferstiche namhafter Künstler, wie Otto Philipp Runge oder Edward Steinle in sein dichterisches Werk einzuflechten. Aber er wurde auch selbst tätig und fertigte einige Zeichnungen an.

Brentano lernte Runge in Jena kennen, wo er sich ab 1809 mit Ludwig Tieck, K. P. H. Pistor, Karl Alberti, den Grimms und Runge traf und aus seinen *Romanzen vom Rosenkranz* vorlas.⁹⁰ Die *Romanzen vom Rosenkranz* wollte Brentano von Runge illustrieren lassen, was er ihm in einem Brief von 1810 mitteilte. Durch die gemeinsamen Vorstellungen von Synästhesie und symbolhafter Gestaltung, sah Brentano Runge als geeigneten Künstler für sein Werk. Mit folgender Vorstellung führten beide einen Briefwechsel: „[Die Romanzen ließen sich mit] einer Folge mit Arabesken da verflochtener Gemählde vergleichen, wo die Gestalt unaussprechlich ist, und wo das Symbol eintritt, wo die Gestalt blüht oder tönt.“⁹¹

In seinem Brief an Runge schildert er, inwiefern die Betrachtung und Sammlung von Gemälden zu jener Zeit für ihn lebenserfüllend seien:

„[I]ch sehnte mich ein Gedicht zu lesen, ein Gemählde zu sehen, eine Blume zu sehen, einen Geschmack zu empfinden, der mir die leere Stelle meines untergegangenen Lebens erfüllen könnte. [...]

⁸⁹ Vgl. Gajek, Bernhard: Brentanos Verhältnis zur Bildenden Kunst. In: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch. Frankfurt am Main: Klostermann 1970. S. 36.

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 40.

⁹¹ Ebd. S. 40.

Die Bilder der alten italiänischen und neugriechischen Schule, auch der Altdeutschen, besonders Martinschön, und die kölnischen Meister liebte ich un-
gemein, und sammelte mancherlei.“⁹²

Runge erkrankte schließlich und starb im November 1810. Deshalb bleiben die Illustrationen bis heute nur fragmentarisch. Brentano übernahm jedoch nach Runges Tod einige seiner Bildmotive und flochte diese in die *Kinderlieder*, die *Trutz-Nachtigall* und das Märchen *Gockel Hinkel und Gackeleia* ein.

Nicht nur an Runge, auch an dem romantischen Maler Caspar David Friedrich fanden Brentano und Arnim reges Interesse. 1810 schrieben die Freunde zu Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* den Aufsatz *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, der in Kleists *Berliner Abendblätter* seine Veröffentlichung fand.⁹³

Ab 1830 fand Brentano in Wien bei Philipp Veit, dem Sohn Dorothea Schlegels, einen neuen Lebenskreis. Durch seinen Umgang mit Veit knüpfte Brentano auch erneuten Kontakt zu Künstlerkreisen, darunter auch mit dem Sohn seines Koblenzer Freundes Joseph Settegast, dem Baumeister Rumpf, und dem bei Veit aus Rom zu Gast weilenden Maler Friedrich Overbeck.⁹⁴

1836 beauftragte Brentano Maximiliane Pernelle, zu seinem *Gockel*-Märchen vier Steinzeichnungen anzufertigen, die jedoch später von Runges *Tageszeiten*-Zyklus ergänzt werden sollten.

Brentano lernte den Maler Edward von Steinle im August 1837 kennen und bat ihn gleich beim ersten Treffen um eine Zeichnung.

Gajek macht durch seine Veröffentlichung der Briefe zwischen Brentano und Steinle die drängende Haltung Brentanos auf den Maler deutlich, die sich auch immer wieder in seinen Frauenbeziehungen zeigte.⁹⁵ Steinle fertigte auch zum *Leben der heiligen Jungfrau Maria* eine Illustration an, bei der die Marienthe-

⁹² Schellberg, Wilhelm: Clemens Brentano und Philipp Otto Runge. Hrsg. von Günther Müller. Freiburg: Herder 1936 (= Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. Band 8). S. 178.

⁹³ Genauer befasst sich Schultz mit Arnims und Brentanos Aufsatz zu Friedrichs Seelandschaft: Schultz, Hartwig: Schwarzer Schmetterling. Zwanzig Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters Brentano. Berlin: Berlin 2000. S. 227-253.

⁹⁴ Vgl. Riley: 1985. S. 66.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 73.

matik mit dem antiken Stoff vermischt wurde. Die Illustrationen werden durch Genauigkeiten zum Meisterwerk erhoben: „Die Genauigkeit wird bis zur Pedanterie getrieben, so etwa, wenn der Grundriß der Geburtshöhle bei Bethlehem [...] skizziert und durch nummerierte Hinweise beschrieben wird.“⁹⁶

Zwischen Brentano und Steinle entwickelte sich eine intensive Freundschaft, die dichterische, bildend-künstlerische, aber auch kunsttheoretische Früchte trug.⁹⁷ Beispielsweise postulierte Brentano die Trennung von Künstler und Werk, indem der Künstler nur noch Medium des Schöpferischen sei: „Die Schönheit der Formen in Kunstwerken ist höchst selten das Verdienst des Künstlers, noch deren Unschönheit seine Schuld.“⁹⁸

In der bildenden, aber auch in der poetischen Kunst wird, indem Brentano durch den Kontaminationsprozess⁹⁹ Gedichte von Sophie Mereau oder Luise Hensel veränderte und sich als Schöpfer ausgab, die Kunst durch einen höheren Impuls erzeugt und der Schaffende fungiert nur noch als Werkzeug.

⁹⁶ Gajek: 1970. S. 45.

⁹⁷ Vgl. Gajek: 1970. S. 51.

Mit der Kunsttheorie Brentanos beschäftigt sich Dieter Dennerle ausführlich in seinem Werk: Dennerle, Dieter: Kunst als Kommunikationsprozess - Zur Kunsttheorie Clemens Brentanos. Dargestellt an Hand seines außerdichterischen Werkes (Briefe, Theaterrezensionen, Schriften zur Bildenden Kunst). Regensburger Diss. Frankfurt am Main: Lang 1976. (= Regensburger Beiträge zur Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft Band 9).

⁹⁸ Gajek: 1970. S. 55.

⁹⁹ Helene M. Kastinger Riley geht in Brentanos Dichtung von einem Konaminationsverfahren aus, wobei die Kontamination die „romantische Umwandlung einer fremden Idee und deren Ausweitung durch eine neue Perspektive und eine neue Facette ist.“(Riley: 1985. S.21) .

5.2 Gedichtanalyse zu *Über die vierge aux rochers* v. Leonardo da Vinci

5.2.1 Entstehung und Widmung des Gedichts

Die erste Fassung der Felsgrottenmadonna (1483-1486) von Leonardo da Vinci (1442- 1519) befand sich zum Zeitpunkt der Entstehung des Gedichts schon im Louvre in Paris. Auf Leonardo da Vincis erster Version fehlen die Heiligenscheine bei Maria und Jesus, deshalb musste da Vinci noch eine zweite Fassung anfertigen, da das erste Gemälde als Auftragswerk nach den kirchlichen Dogmen nicht akzeptiert wurde. Die zweite Fassung hängt heute in der National Gallery in London. Es bleibt hingegen unklar, ob Brentano die Pariser Version im Original gesehen hat. Aus seinen Briefen¹⁰⁰ um das Jahr 1822 wird ersichtlich, dass er sich zur Zeit der Entstehung in Dülmen aufhielt. Mithin kann davon ausgegangen werden, dass er sich nur auf den Kupferstich als Nachahmung der Felsgrottenmadonna da Vincis bezieht.

Das Gedicht ist vermutlich im April 1822 entstanden, um zusammen mit einem Kupferstich der Felsgrottenmadonna da Vincis von Brentano an die Bekannte Dina N. verschenkt zu werden.

In Brentanos Brief an die Freundin Apollonia Diepenbrock vom Gründonnerstag 1822 wird offensichtlich, dass er weitere Exemplare anfertigte:

„Beikommendes Bild wollte ich dir als meine Schuld auf deinen Namens-
tag schicken, ich habe es noch einmahl von Luise erhalten, ich werde dir den
Rahm dazu, der nicht fertig ist, mit einem andern für Dina Kettler schi-
cken.“¹⁰¹

Brentano sandte also Dina Kettler, Apollonia Diepenbrock und Dina N. jeweils ein Exemplar zu.

Bernhard Gajek weist daraufhin, dass eine Verwechslung der Dina N. mit Dina Kettler aufgrund der Forschungslage W. Sternbergs auszuschließen sei. Ur-

¹⁰⁰ Brentano, Clemens: Briefe. Hrsg. von Friedrich Seebaß. Nürnberg: Carl 1951 (= Band 2).

¹⁰¹ Reinhard, Ewald: Clemens Brentano und Apollonia Diepenbrock. Eine Seelenfreundschaft in Briefen. München: Parrus 1914. S. 26.

sprünglich lagen drei Fassungen vor, von denen die eine Fassung erstmalig in Gajeks *Homo Poeta* veröffentlicht wurde, die zweite Fassung wurde nicht wiedergefunden, und die dritte Fassung ist als Reinschrift am 28. April 1822 zusammen mit jenem Kupferstich überliefert worden.¹⁰²

5.2.2 Brentanos Dülmener Situation und seine Intention des Gedichts

Die Umstände, in denen sich Brentano zu jener Zeit befand, hatten einen großen Einfluss auf die Wahl des Gemäldes und seine Dichtung. Sein Gründonnerstagsbrief an Apollonia Diepenbrock bezog sich inhaltlich ausschließlich auf den gesundheitlichen Zustand der Emmerick, die dem Tode nahe stand. Das radikalisierte auch Brentanos Haltung zum Katholizismus, welche er auch im Brief veranschaulicht: „O wie seelig sind die zu preisen, welche früh solche Erfahrungen machen, und von frommen Ihrigen sie so aufzufassen, geführt wurden.“¹⁰³ Gleichzeitig appelliert er an die Adressatin, in dem dem Gemälde beiliegenden Brief, für ihn zu beten.

Das Gedicht hat für Brentano also vorrangig die Funktion, die drei Freundinnen zum Gebet aufzurufen und ihren katholischen Glauben zu stärken. Die Tatsache, dass die Kupferstiche mit dem Marienmotiv ausschließlich an weibliche Bekannte als Geschenke dienten, könnte aufschlussreich sein. Die Intention einer Beziehung zwischen den Adressatinnen und dem Bildmotiv ist vonseiten Brentanos nicht auszuschließen.

Brentano beschäftigte sich zu jener Zeit mit den Leiden der Anna Emmerick, die er in den Tagebucheinträgen medizinisch genau verfolgte. Aus diesen Einträgen geht auch 1824 der erste Teil der Trilogie *Das Leben der heiligen Jungfrau Maria* hervor. Brentanos intensive Beschäftigung mit der Marienthematik erklärt seine Motivation für die Wahl des Bildgedichts und des Motivs.

Nicht nur der persönliche Bezug zum Katholizismus und der Marienverehrung,

¹⁰² Vgl. Gajek: 1971. S. 219.

¹⁰³ Reinhard: 1914. S. 27.

auch der situative Bezug durch die Beschäftigung mit den Leiden der Emmerick, motivierten Brentano dem Gedicht einen appellativen Gebetscharakter zu verleihen.

Nach Kranz' Forschungen zum Gemäldegedicht wird die Lyrik, die einen Gebetscharakter aufweist, als apostrophierend bezeichnet: „Handelt es sich um ein Kultbild oder Andachtsbild, um die Darstellung eines Gottes, Christi, Mariä oder eines Heiligen, so nimmt das apostrophierende Bildgedicht oft die Form eines Gebets an.“¹⁰⁴

5.2.3 Gattung und Form

Wie schon angedeutet, weist die Form des Gedichts durch seine acht Strophen auch epische Elemente auf. Der deskriptive Charakter, den das Gedicht durch seine Länge erhält, weist auf eine balladenhafte Dichtung hin. Eine Subgattung der Ballade ist die Romanze, die das Reallexikon der Literaturwissenschaft folgendermaßen definiert:

„Die Romanze im weiteren Sinn erzählt in geregelter Versform (in aller Regel: strophisch geordnet) eine emotional stark geladene Geschichte, kann dies ernst, ironisch- distanziert oder – in Relation zur älteren Volksromanze – travestierend tun.“¹⁰⁵

In diesem Sinne kann Brentanos Gedicht in die Gattung der Romanze eingeordnet werden, da durch den pathetischen Stil und den Aufruf zur Buße auch das emotionale Moment nachweisbar ist.

Brentano wird nicht nur durch seine *Romanzen vom Rosenkranz* zum populären Romanzendichter der Romantik, sondern auch durch seine Volksliedsammlung:

„Herders ‚alte Volkslieder‘ (1774) und ‚Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder‘ (1806-1808) von Arnim und Brentano schufen die Grundlage

¹⁰⁴ Kranz: 1981. S. 269.

¹⁰⁵ Jorgensen, Sven-Aage: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Jan-Dirk Müller u. a. Bd. 3. Berlin: de Gruyter 2003. S. 331-333.

für eine volkstümliche und volksliedhafte Romanzendichtung scheinbar nai-
verer Art [...]“¹⁰⁶

Die Romanze *Über die vierge aux rochers* ist in acht Strophen aufgegliedert, die je vier Verse aufweisen. Der Aufbau der Strophen mit ihrem Versmaß und ihrer Metrik gleicht der Romanzenstrophe, die aus der spanischen Dichtung entlehnt ist. Sie gilt nicht nur als die „populärste ‚trochäische‘ Strophenform, sondern um die zwischen 1770 und 1900 beliebteste deutsche Strophe überhaupt.“¹⁰⁷ Die Verse sind durch alternierende Trochäen gekennzeichnet, die in jeder Strophe mit abwechselnd weiblicher (erster und dritter Vers) und männlicher (zweiter und vierter Vers) Kadenz enden. Die vierhebigen Verse sind durch einen Kreuzreim verbunden.

5.2.4 Analyse von Syntax und Sprache

Die Syntax und der Sprachstil haben Auswirkungen auf den narrativen, epischen Charakter. Betrachtet man zunächst die Anzahl der Sätze, wird ersichtlich, dass es sich lediglich um fünf Sätze handelt, obwohl sich das Gedicht über acht Strophen erstreckt. Demnach verleihen Enjambements eine bedeutende Funktion, die zum hypotaktischen Stil beitragen.

Der hypotaktische Stil schreibt der Romanze gleichzeitig eine deskriptive Funktion zu. Durch die Aneinanderreihung von Nebensätzen mit Hilfe untergeordneter Konjunktionen kristallisiert sich der narrative Charakter des Gedichts heraus.

Die erste Strophe besteht aus einem Satz, der durch den Einschub der beiden Nebensätze Enjambements beinhaltet. Schon am Anfang wird durch das fehlende finite Verb eine elliptische Satzkonstruktion erzeugt, die zur statischen Wirkung der eingeschlossenen Felsen beiträgt.

¹⁰⁶ Jorgensen: 2003. S. 332.

¹⁰⁷ Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart: Metzler 1997 (= Sammlung Metzler Band 284). S. 103.

Der zweite Satz erstreckt sich über zwei Strophen, es liegt also ein Strophenenjambement vor. Jedoch wirkt der Strophen sprung nicht zu hart, weil die Syntagmen des Satzes jeweils in der Zeile bewahrt werden.

Die vierte Strophe besteht auch aus einem Satz, wobei immer wieder ersichtlich wird, dass Kommata vor dem Einschub einiger Nebensätze vom Autor vernachlässigt werden.

Der Fokus liegt in der fünften Strophe auf den konzessiven Nebensätzen. Im 17. Vers beginnt der längste Satz, der sich über drei Strophen erstreckt.

Der hypotaktische Stil wird nicht nur durch Subjunktionen, sondern auch durch Parenthesen erzeugt. Der Gedankenstrich hat hier nicht die Funktion des Einschubs, sondern die der Interpunktion am Satzende. Im letzten Satz wird schließlich die Interpunktion, abgesehen vom Punkt am Satzende, ganz vernachlässigt.

Zunächst soll die Sprache untersucht werden, die in der Lyrik durch die Begrenztheit und Abweichung von der Alltagssprache eine Aufwertung findet.

Schon in der ersten Strophe wird durch eine parallele Satzstruktur, beide Nebensätze werden mit „Wo“ (V. 3, V. 4) eingeleitet, eine Anapher erzeugt. Die Lokalitäten der „Jordans Quelle“ (V. 2) und der „stillen Blumen“ (V. 3) werden demnach durch den gleichwertigen Satzbau und die asyndetische Aneinanderreihung auf gleiche Ebene gestellt, wodurch die Kohärenz beider symbolhafter Naturgestalten deutlich wird.

Wird in den ersten beiden Strophen die Sprechinstanz noch nicht artikuliert, folgt in der dritten Strophe ein artikuliertes „wir“ (V.9), was in der letzten Strophe durch das „uns“ (V. 30) von Wichtigkeit ist, da die Sprechinstanz sich selbst miteinbezieht und zur Buße aufruft. Im letzten Vers der dritten Strophe wird der Parallelismus in Bezug auf den Vers zuvor deutlich. Analog zu „Jesum Christum“ (V.12) werden die Begriffe „Kirche, Bräutigam“ (V. 13) verwendet und „Marieen“ (V. 12) wird durch „Braut“ (V. 13) ersetzt.

Die Partizipien, die immer wieder verwendet werden, deuten auf die Augenblicklichkeit der Bildbetrachtung hin: „Sinnend“ (V. 5), „schweigend“ (V. 7) „Händefaltend“ (V. 14).¹⁰⁸

In der fünften Strophe wird durch die Anapher zunächst wieder die parallele Satzstruktur deutlich, die sich in den letzten beiden Versen durch die Nebensätze zeigt. Gleichzeitig drücken die beiden Nebensätze eine fragende, zweifelnde Haltung gegenüber Marias Auferstehung und Segen aus. Durch die Metapher, der Segen der „niederthaut“ (V. 20), wird die Bildhaftigkeit, die im Gemälde sichtbar ist, auch ins Gedicht transponiert.

Ab der sechsten Strophe folgt nun keine Bildbeschreibung mehr. Stattdessen werden die Funktionen der naturbezogenen Inhalte des Bildes, nämlich Felsen, Blumen und Quelle beschrieben und als Aufgaben Gottes postuliert. Die Symbolhaftigkeit der Begriffe wird hier deutlich und deren Semantik auch in den letzten beiden Strophen explizit definiert. Auf den Fels soll die Kirche gebaut werden, die Flut soll reinigen und mit der Lilie wird nicht nur die Jungfräulichkeit symbolisiert, sondern sie dient auch als Metonymie für die Jungfrau Maria.¹⁰⁹ Die Topoi des Felsens, der Quelle und der Blumen werden schon in der ersten Strophen thematisiert und ziehen sich leitmotivisch durch die Romanze.

¹⁰⁸ Vgl. Gajek: 1971. S. 222.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 224.

5.2.5 Inhalt und Thematik

In der ersten Strophe werden die Motive der Felsen, der Jordansquelle und der Blumen proleptisch genannt, um in den letzten drei Strophen als Werkzeuge Gottes erklärt zu werden. Es folgt in den ersten drei Versen eine lokale Beschreibung, anschließend geht die Sprechinstanz zur Figur des Johannes und des Engels über, dessen Name jedoch im Gedicht unbekannt bleibt. Der Fokus liegt hier auf dem Ziel, auf Jesus, auf den beide ihre Hand lenken.

In den letzten beiden Versen der dritten Strophe wird dann auf Maria und Jesus eingegangen, die zunächst jedoch nicht beschrieben werden, sondern als „Kirche, Bräutigam und Braut“ (V. 12) bezeichnet werden. Durch die Wortwahl der Braut entsteht ambivalent zur Religiosität eine Erotisierung der Maria, die auch durch die Jungfräulichkeit (V. 28) manifestiert wird. Das Motiv der Gottesbraut findet schon in der mittelhochdeutschen Literatur Anklang und wird als Topoi wieder aufgegriffen.

Die Jordansquellen werden nun als Flut noch einmal eingeflochten, jedoch kann der Fluss die Aufgabe der Reinheit noch nicht erfüllen, da er noch „Sklassen Dienste thut“ (V.16). Die Sklavenarbeit erweist sich hier als Leerstelle, da offen bleibt, wodurch sie gekennzeichnet ist und wie die Jordansquelle zur Reinheit gelangt. In Bezug auf die Bibel wird der Jordan als Quelle des Todes gedeutet, der notwendigerweise durchzogen werden muss, um ins Paradies zu gelangen. Diese Deutung fließt jedoch nicht in die Romanze ein.

In der sechsten Strophe wird nun die Funktion der drei Motive verdeutlicht, die in den appellativen Charakter der Romanze münden. Mit den Versen „Und der Lilie will vertrauen - / Wie er liebt die Jungfräulein“ (V. 28) möchte die Sprechinstanz beim Adressaten die Neigung zu keuschem Verhalten nach Gottes Gefallen erzeugen. Die Reinheit der Jungfräulichkeit wird durch die weiße Lilie symbolisiert, wie sie unter anderem besonders in der romantischen Literatur an Popularität erlangt.¹¹⁰

¹¹⁰ Siehe Eichendorffs *Marmorbild*. Die weiße Lilie verkörpert die reine Marienliebe. Vgl. Von Eichendorff: 2007. S. 833-872.

Die letzte Strophe offenbart den Gebetscharakter der Romanze. Durch das artikulierte „uns“ (V. 26) verdeutlicht die Sprechinstanz nochmals, an wen die Bußbitte gerichtet ist. Die letzten beiden Verse beinhalten schließlich den Prozess des Kirchbaus, der noch nicht abgeschlossen ist, der Glaube muss also noch gefestigt werden. Im letzten Vers wird auf die zehn Gebote verwiesen, indem der Sabbat, der siebte Tag geheiligt werden soll.

Die christlichen Themen lassen sich in der Romanze deutlich wiedererkennen. Die Sprechinstanz impliziert die Romanze sogar als Appell den katholischen Glauben konform auszuleben, indem sie auf die Jungfräulichkeit, die Heiligung des Sabbats und auf das Gebet verweist.

5.2.6 Brentanos Transposition des Bildes

Die Umsetzung des Bildes in Brentanos Gedicht leistet keine objektive Bildbeschreibung, sondern eine interpretatorische Sicht des Gemäldes, die die individuellen, biographischen Züge Brentanos miteinbezieht.

Als elementarer Fehler stellt sich heraus, dass Brentano die Figur Johannes des Täufers mit Jesus verwechselte. Auf Da Vincis Londoner Version der Felsgrottenmadonna ist die Zuordnung von Jesus und Johannes durch den Heiligenschein und den Johannisstab eindeutig. Jesus ist auf der rechten Seite mit dem Heiligenschein zu sehen und Johannes mit dem Kreuzstab auf der linken Seite. Diese formale Vernachlässigung lässt sich in der Romanze wiederfinden, wodurch das Pathos des Katholizismus eine Aufwertung findet, da die eigentlichen Figuren für Brentano eine untergeordnete Rolle spielen. Brentano deutet den Fluss als Quelle des Jordans und nimmt mit dieser Interpretation Bezug auf die Bibel. Durch seinen katholischen Glauben transponiert er die Natur als Ort der Heilsgeschichte und wertet sie exegetisch.

Brentano ordnet den Figuren gleichsam Attribute zu, die aus seiner interpretatorischen Sichtweise entstanden sind: „prophetisch“ schaut Johannes (bei Brentano auf der rechten Seite) und „Prüfend“ (V. 17) streckt Maria die Hand aus.

Schon anhand der Verwechslung der Figuren wird die interpretatorische Freiheit Brentanos offensichtlich, denn die Attribution des prophetischen Schauens würde er wahrscheinlich nur den Betrachtern von Jesus zuordnen.

Auch die Blumen haben im Gemälde eine untergeordnete Position. Die am unteren Bildrand erkennbaren Blumen sind zwar als Lilien deutbar, werden aber im Gedicht klarer hervorgehoben. Die Konzentration Brentanos auf die symbolischen Details führt zur Vernachlässigung der vordergründigen Bildelemente. Die Felsen werden zwar beschrieben, jedoch wird die Natur eher durch Gott aufgewertet, als dass eine deskriptive Beschreibung der Natur erfolgt. Des Weiteren wird auch die Farbwahl da Vincis von Brentano außer Acht gelassen. Die symbolhafte Darstellung der Lilien, wie auch der blaue Mantel und das rote Kleid sind typologisierte Merkmale der Muttergottes, die Brentano unberücksichtigt lässt.

Um einen Rückbezug auf die These anzustellen, inwiefern das Bildgedicht als Transposition gesehen werden kann, ist in Brentanos Romanze eine Aufwertung des Bildgedichtes nachweisbar. Da die Romanze durch genannte Merkmale als Gebet fungiert, ist von Brentanos Seite keine objektive Bildbetrachtung vorgesehen worden, sondern eine pathetisch- katholizierte Version des Gemäldes.

6. Friedrich de la Motte Fouqués *Aus Maler Friedrichs Werkstatt*

Aus Maler Friedrichs Werkstatt

Sie steht, vom veilchenroten Kleid umwallt,
Am Fenster, abgewendet von hier innen,
Und sieht hinaus, vertieft in ernstes Sinnen: -
Sanft bebt mein Geist mir, und mein Busen wallt.

Wer zog mich her, durch magische Gewalt? –
Fast möcht' ich fliehn; - und kann doch nicht von hinnen!
Ich möcht' ihr nahn; - zurück, o kühn Beginnen!
Erzürne nicht die herrliche Gestalt!

O wende du – nein, nein, o wende nicht
Zu mir, huldvolles Rätsel, dein Gesicht!
Laß mich nur still im sel'gen Ahnungsbanen.

Wär's mindrer Reiz, wär' dies mein Glück vergangen;
Und strahlt' es wirklich, das ersehnte Licht,
Blieb' rettungslos im Zauber ich gefangen!

Textauszug 5: Friedrich de la Motte Fouqué: *Aus Maler Friedrichs Werkstatt*, 1822.

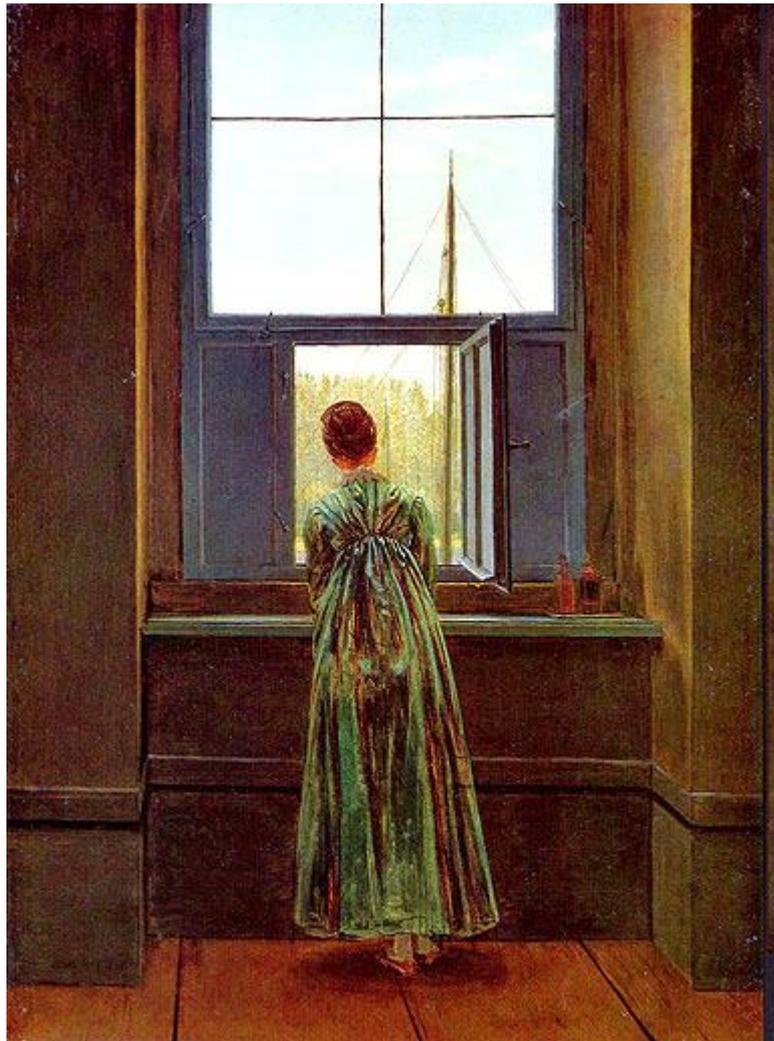


Abbildung 3: Caspar David Friedrichs *Frau am Fenster*, 1822 Berlin, Alte Nationalgalerie.

6.1 Fouqué als „Inkarnation der romantischen Poesie“ und der Ausklang dessen Zauberwelt

„Der Dichter der Undine, der kunstvolle Komponist des Zauberrings, der Sänger so manchen schönen Liedes ist jedenfalls mehr als ein liedertrunkener Sangesheld, den einmal die Mode erhob und dann fallen ließ“¹¹¹

Mit diesem Zitat aus den hinterlassenen Briefen an Fouqué wird die künstlerische Stellung Fouqués zur Zeit der Romantik hervorgehoben. Das Zitat wurde ausgewählt, da der Forschungsstand zu Fouqué im Vergleich zu weiteren Dichtern der Romantik, wie Brentano, Eichendorff oder E.T.A Hoffmann weit weniger umfangreich ist, obwohl Fouqués literarisches Werk qualitativ mit jenen Romantikern vergleichbar ist. Arno Schmidt brachte mit seiner Biografie einen Aufschwung in die Fouqué-Forschung, aber auch die hinterlassenen Briefe, die Fouqués Frau herausgab, hinterlassen das Bild eines Dichters, der trotz Nachlass des deutschen Buchmarktes „in der Mitte seiner selbstgezogenen Zauberkreise lebte“¹¹² und insofern als „Inkarnation der romantischen Poesie“ bezeichnet wurde.¹¹³

Seine dichterische Begabung kristallisierte sich 1802 mit 25 Jahren heraus. Die Gebrüder Schlegel schickten ihrem Freund einen Brief, indem sie dessen keimenden poetischen Genius ehrend anerkannten.¹¹⁴ A. W. Schlegel spielte in der Erfolgsgeschichte Fouqués noch eine weitere Rolle: 1804 verhalf er ihm zur Herausgabe romantischer Poesien mit dem Titel *Dramatische Spiele von Pellegrin*. Auch seine weiteren Werke veröffentlichte er zunächst unter dem Decknamen Pellegrin. Schon allein durch den Herausgeber Schlegel konnte sich Fouqué den literarischen Kreisen der Romantiker anschließen.¹¹⁵

Der literarische Erfolg schien Fouqué jedoch nicht sinnstiftend, so schrieb Chamisso an Fouqué: „[...] denn nur nach Waffenthaten steht sein Sinn und sein

¹¹¹ De la Motte Fouqué, Albertine (Hrsg.): Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Berlin: Adolf & Comp.: 1848. S.11.

¹¹² De la Motte Fouqué: 1848. S. 14.

¹¹³ Ebd. S. 15.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 5.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 7.

Sehnen nach ihnen verzehret ihn, ohne daß ihn retteten die Liedestöne.“¹¹⁶ Insofern übertraf seine Leidenschaft für Preußen seine dichterische Tätigkeit und er meldete sich 1813 freiwillig zum „gemeinen Jäger“, obwohl er zu diesem Zeitpunkt schon ein erfolgreicher Dichter war.

1811 entand sein wohl bekanntestes Werk *Undine*, das als Operntext zu dem von E.T.A Hoffmann komponierten Stück fungieren sollte, jedoch wegen eines Brandes des Berliner Opernhauses nicht aufgeführt wurde.

Mit diesem Werk zaubert Fouqué eine märchenhafte Welt, in die die Kinder der französischen Revolution sich noch verflüchtigen sollten. Durch die Überwindung der Freiheitskriege wollte der Leser jedoch keine „Helden, die über das Volk wie Göttergeschlechter hervorragten“,¹¹⁷ sondern die Verkörperung des Volks selbst. Aus diesem Grund schlich sich der Ausklang der Erfolgsära ein, da Fouqué in seinen Werken, wie *Der Parcival* oder *Die Geschichte der Jungfrau von Orleans* immer wieder mittelalterliche Recken- und Heldensagen in den Vordergrund stellte.

6.2 Die Begegnung mit dem Maler Caspar David Friedrich

„Einsamkeit und Stillschweigen beherrschen sein ganzes Leben.“¹¹⁸ Diese Charaktermerkmale Friedrichs, wie sie Günzel in seinen *Romantikerschicksalen* aufzeigt, zeigen sich nicht nur in seinen Gemälden, die er allegorisch sprechen lässt, indem er hinter das Werk zurücktritt, sondern auch in der ersten Begegnung mit Fouqué.

In seinem grün getünchten, schmucklosen Atelier, das eher einer Gruft als einer Künstlerwerkstatt gleicht,¹¹⁹ empfing Friedrich Fouqué im Juli 1822, der mit seiner Frau Caroline, seiner Tochter und seiner Schwägerin auf Reisen war.¹²⁰

¹¹⁶ Ebd. S. 7.

¹¹⁷ Ebd. S. 14.

¹¹⁸ Günzel: 1988. S. 196.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S. 197.

¹²⁰ Vgl. Schmidt, Arno: Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. Biographischer Versuch. Karlsruhe: Stahlberg 1958. S. 300.

Trotz aller Einfachheit war der Eindruck, den Fouqué von dem hochgewachsenen kosackenbärtigen, blondgrauen Künstler empfing, mächtig.¹²¹

In dem Gespräch der beiden werden die Haltungen zu ihren Motiven und Themen, die sie im Werk verarbeiteten, verdeutlicht. Als Fouqué auf einer Staffelei die *Frau am Fenster* sah, verriet Friedrich ihm sogar, dass er vor habe, „ins Fenster gegenüber dasselbe Haus noch einmal zu malen, aus dem die gleiche Frau, aber alt und häßlich herausgucken solle.“¹²² Die Symbolik des Werdens und Vergehens des menschlichen Lebens ziehen sich durch jegliche Gemälde Friedrichs, wie es sich auch in seinem Vorhaben ausdrückt. Was ihn davon abgehalten haben könnte die Frau nochmals alt und hässlich zu malen, war möglicherweise der Umstand, dass die *Frau am Fenster* seine Frau Caroline darstellt.

Friedrich war sich dem Eindruck der Monotonie in seinen Darstellungen durchaus bewusst, indem er zu Fouqué sprach: „Man sagt, ich könne durchaus nichts malen als Mondschein, Abendroth, Morgenrot, Meer und Meeresstrand, Schneelandschaften, Kirchhöfe, wüste Haiden, Waldströme, Klippenthäler und Ähnliches.“¹²³ Hierauf entgegnete Fouqué: „Ich meine, daß man unermesslich Vieles in dergleichen Gegenständen malt, wenn man denkt und malt, wie Sie.“¹²⁴ Wohingegen Friedrich zufügte: „Von ihnen [sic!] [...] sprechen die Leute ja auch, Sie könnten von nichts Anderem singen, als von Religion, Ritterthum und Minne: Wollen Sie denn aber von was Anderem singen?“¹²⁵ Darauf entgegnete Fouqué „[N]ein“.

Die *Frau am Fenster* und die *Schwäne im Schilf* müssen bei Fouqué jedoch bleibenden Eindruck hinterlassen haben, da er zu beiden Gemälden zwei Sonette verfasste, die unter dem Titel *Aus Maler Friedrichs Werkstatt* herausgegeben wurden.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 302.

¹²² Ebd. S. 302.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

6.3 Gedichtanalyse zu *Aus Maler Friedrichs Werkstatt*

Das von Fouqué verfasste Bildgedicht entstand 1822 nach Friedrichs Atelierbesuch in Dresden. Veröffentlicht wurde das Sonett in Fouqués *Reise-Erinnerungen* aus dem Jahr 1823 im ersten Band. Eine Widmung des Gedichts wie bei Brentano ist jedoch unbekannt.

6.3.1 Formanalyse

Das Gedicht wurde in seiner Form als Sonett verfasst, welches seit Schlegel auch bei den Romantikern die populäre Form des Gedichts zu seiner Zeit war. Das Sonett ist in zwei Quartette und zwei Terzette gegliedert, wodurch sich nach dem zweiten Quartett der markanteste Einschnitt, sowohl in der Verszahl als auch im Reimschema zeigt. Die Quartette orientieren sich an der italienischen Sonettform, indem jeweils das Reimschema a-b-b-a beibehalten wird. Zu differenzieren ist jedoch, dass Fouqué nicht vollkommen das traditionelle Versmaß des Endecasillabo übernimmt, sondern in den Quartetten analog zum Reimschema die äußeren Verse männlich enden und die inneren Verse eine weibliche Kadenz aufweisen. Der Endecasillabo hingegen endet in jedem Vers mit weiblicher Kadenz oder im Verswechsel männlich und weiblich. In den Terzetten hingegen findet ein Bruch mit der starren Form durch die Endungen und das Reimschema statt. Im ersten Terzett weist das Reimschema die Kombination c-c-d auf, gleichzeitig enden die Verse in folgender Reihenfolge: männlich, männlich und weiblich. Dies wird jedoch nicht im zweiten Terzett fortgeführt, stattdessen folgen die Reime in der Variation d-e-e mit den Kadenz weiblich, männlich, weiblich. Diese freiere Form des Reimschemas ist aus der französischen Dichtung entlehnt. Das französische Sonett setzt sich meist aus Alexandrinern zusammen, Fouqué orientiert sich aber in Bezug auf das Versmaß am italienischen Sonett. Insgesamt weist das Versmaß nämlich in je-

dem Vers fünf jambische Hebungen auf, die wiederum dem Endecasillabo entsprechen.

6.3.2 Ausdruck innerer Zerrissenheit durch Sprache und Syntax

Signifikant sind die häufigen Zäsuren und Parenthesen, die sowohl durch die äußere Form, als auch durch den Inhalt eine Zerrissenheit und Verwirrung erzeugen. Schon in der ersten Strophe im Übergang vom dritten zum vierten Vers wird durch den Einschub die Gefühlslage der Sprechinstanz ausgedrückt, die durch „Sanft bebt mein Geist mir, und mein Busen wallt.“ (V. 4) artikuliert wird.

In der zweiten Strophe verdeutlichen die Einschübe ganz klar die ambivalente Haltung der Sprechinstanz. Auf der einen Seite will sie fliehen, kann aber nicht, da sie von einer magischen Gewalt hergezogen wurde. Auf den ersten Blick wäre es möglich, dass die Sprechinstanz hier aus der Sicht der Frau am Fenster spricht, jedoch wird im dritten Vers der zweiten Versgruppe offenbart, dass es sich um die Perspektive des Bildbetrachters handelt: „Ich möcht‘ ihr nahn;“ (V. 7), was schließlich im ersten Terzett nochmals hervorgehoben wird: „O wende du – nein, nein, o wende nicht/ Zu mir, huldvolles Rätsel, dein Gesicht!“ (V. 9, V.10).

Der ambivalente Gefühlszustand der Sprechinstanz kann auf die Gestalt der Frau bezogen werden, die diesen auslöst. Das artikuliert Ich möchte der Frau nahe kommen und fühlt sich von ihr angezogen, gleichzeitig birgt dies die Gefahr, dass die Annäherung als kühn gewertet wird, deshalb möchte der Sprecher sich distanzieren.

Durch die Inversion im vierten Vers wird das Adjektiv „sanft“ hervorgehoben und lässt auf die emotionale Wirkung des Bildes auf die Sprechinstanz schließen. Schon die Wortwahl erzeugt eine antithetische Wirkung, da der Geist der Sprechinstanz „sanft bebt“ (V. 4). Hierbei dient das Adjektiv „sanft“ zur Eu-

phemisierung des Bebens, insofern mildert die Sprechinstanz ihre Emotionen in Bezug auf die Frau.

In der ersten Versgruppe schließt sich an jedem Versende ein Enjambement an, jedoch werden die Syntagmen des Satzes nicht getrennt, insofern handelt es sich um glatte Enjambements, wie auch in den beiden Terzetten.

Die Frage zu Beginn der zweiten Versgruppe kann als rhetorische Frage gedeutet werden. Dem Leser ist bewusst, dass die Frau die Sprechinstanz durch „magische Gewalt“ angelockt hat, jedoch impliziert die Frage gleichzeitig die Neugier danach, wer diese Person ist.

Durch die Geminatio „nein, nein“ (V. 9) und die Antithese „o wende du“ – „o wende nicht“ (V. 9) wird das elementare Thema des Sonetts verdeutlicht: Auf der einen Seite steht die innere Sehnsucht die Frau zu erblicken, auf der anderen Seite die Rätselhaftigkeit ihrer Erscheinung zu bewahren.

6.3.3 Personalitätsstruktur

Die Personalität hat in diesem Sonett eine entscheidende Funktion. Das Textsubjekt äußert sich im vierten Vers durch das Possessivpronomen „mein“, dabei wird zunächst vom Bildbetrachter gesprochen, dem die im Bild dargestellte Frau am Fenster real erscheint.

Ab der dritten Versgruppe wandelt sich die objektive Personenbeschreibung jedoch zum Dialog, indem die Frau angesprochen wird: „O wende du“ (V. 9). Das „du“ hat hier nicht die Funktion den Leser anzusprechen, sondern verdeutlicht die dialogische Handlung zwischen Textsubjekt und der Frau am Fenster. Der häufige Wechsel der Personalpronomina weist gleichzeitig eine starke Interaktion der Figuren auf, die von der Sprechinstanz dialogisch aufgegriffen werden.

Die Sprechinstanz tritt hingegen durch die Mahnung „Erzürne nicht die herrliche Gestalt!“ (V. 8) auch als reflektierte Person hervor. Hier tritt das Textsubjekt monologisch auf, da es durch Reflexion seine Zuneigung durch jene Artikulation hemmt.

6.3.4 Themen und Motive

Wie schon das Gemälde Caspar David Friedrichs, kann auch Fouqués Sonett in Bezug auf die Motivik als romantisches Gedicht per excellence betrachtet werden. Sowohl die perspektivische Innen- und Außensicht, als auch das Sehnsuchtsmotiv werden eingebunden. Insbesondere der Raum nimmt eine zentrale Stellung ein, da er als Fluktuationsebene und gleichzeitig als geschlossener Ort fungiert.

6.3.4.1 Sehnsuchts- und Raummotiv

In der ersten Versgruppe wird die Frauengestalt zunächst äußerlich beschrieben. Der Raum, in dem sich die Frau befindet, nimmt eine besondere Funktion ein, er verdeutlicht durch das Fenster die Perspektive vom Subjekt der Frau zur Außensicht und schließt insofern das Sehnsuchtsmotiv mit ein. Sehnsucht bedeutet in der Romantik Verschmelzung, die oftmals in der Natur gesucht wird, jedoch nie erreicht werden kann. Besonders Novalis symbolisiert mit der blauen Blume das Sehnsuchtsmotiv in der Romantik. Jedoch kann diese Sehnsucht nie gestillt werden und wird gleichzeitig als Pendant zum philiströsen, häuslichen Leben betrachtet, da sie sich auf alle Lebensbereiche, analog zu Schlegels *progressiver Universalpoesie*¹²⁶ bezieht.

Im letzten Vers der ersten Versgruppe wendet sich der Fokus zur Sprechinstanz hin, indem die emotionalen Auswirkungen deren Erscheinung geschildert werden.

Auch in der zweiten Versgruppe wird der räumliche Bezug nun aus negativer Sicht als einengend empfunden. Die Sprechinstanz artikuliert aufgrund ihrer Gefühlslage Fluktuationsgedanken, jedoch können diese wegen des geschlossenen Raumes nicht verwirklicht werden.

¹²⁶ Schlegel: 2005. S.90.

Erst im letzten Terzett weist der Raum als geschlossene Einheit einen positiven Effekt auf die Sprechinstanz auf: „Blieb‘ rettungslos im Zauber ich gefangen!“ (V. 14). Das Textsubjekt fühlt sich nun durch den Raum ausgeliefert, jedoch erfüllt die Frauengestalt den Raum mit zauberhafter Stimmung, so dass die Hermetik des Raumes zweitrangig wird.

6.3.4.2 Reiz und Erotik der Frauengestalt

Schon im vierten Vers wird ersichtlich, dass die Wirkung der Frauengestalt auf den Betrachter auch erotische Züge aufweist: „mein Busen wallt“ (V. 4). Durch die Wortwahl, wie „magische Gewalt“ (V. 5) und „Zauber“ (V. 14) wird der Reiz der Gestalt verdeutlicht, die von übernatürlicher Art ist.

Nur durch die auf den Betrachter wirkende erotische Ausstrahlung kommt es zum Fluchtgedanken. Insofern erkennt der Betrachter seine Lüsterheit und möchte die Gestalt nicht erzürnen.

Die Sprechinstanz sehnt sich danach, wie in der zweiten Versgruppe deutlich wird, das Gesicht der Frauengestalt zu erblicken, auf der anderen Seite aber bliebe er lieber in der Ahnungslosigkeit um sich im Glück zu wiegen, anstatt von einer unschönen Dame angeblickt zu werden.

Durch die Antonomasie in der letzten Versgruppe wird die Frauengestalt durch das ersehnte Licht ersetzt, das strahlt. Dadurch soll nochmals die strahlende Schönheit verdeutlicht werden, die sich die Sprechinstanz erhofft.

6.3.5 Fouqués Transposition des Gemäldes

Stellt man einen Vergleich mit Friedrichs Gemälde und Fouqués gleichnamigem Gedicht an, so wird ersichtlich, dass die Sprechinstanz im Sonett nicht als Bildbetrachter fungiert, sondern Teil des Geschehens ist.

Das imperative Sprechen, „o wende du“ (V. 9), lässt die Frau am Fenster im Gedicht real wirken, gleichzeitig wird diese verherrlicht und reizhaft dargestellt. Fouqué geht also hinsichtlich einer Bildinterpretation vorwiegend auf das Verhältnis der Sprechinstanz und der Frauenfigur ein, insofern kann das Sonett nicht als Bildbeschreibung dienen, sondern schließt gleichzeitig die Interaktion der Frauenfigur und den Betrachter mit ein.

Bei Friedrichs Rückenfiguren wird dem Betrachter vor allem die Option ermöglicht, sein Ich in die Figur hineinzuprojizieren und insofern die Perspektive in die Natur nach draußen einzunehmen. Bei Fouqués Gedicht liegt der Fokus jedoch auf dem Prozess des Betrachtens.

Die Projektion des Betrachters auf die Rückenfigur im Bild und die Sprechinstanz des Sonetts weisen jedoch hinsichtlich der Subjektivität eine Synchronität auf. Beide Medien zeigen eine Möglichkeit subjektiver Sicht, im Bild ausgehend vom Individuum und im Sonett vom Betrachter aus auf dieses Individuum.

Neben der hinzugefügten Interaktion zwischen Betrachter und Figur werden einige Momente des Bildes von Fouqué außer Acht gelassen. Folgt zu Beginn zwar eine deskriptive Beschreibung in Bezug auf die Kleidung, die Position und ihre Blickrichtung, wird jedoch der Raum, indem die Frau sich befindet, nämlich Friedrichs Atelier vernachlässigt. Wie schon bei Brentanos *La vierge aux rochers* schleicht sich auch bei Fouqué ein Fehler ein, indem er das Kleid als „veilchenrot“ bezeichnet, obwohl es von Friedrich grün gemalt wurde.

Caspar David Friedrichs Bilder zeichnen sich besonders durch ihre allegorische Perspektive aus. Diese werden in seinen Hafengebäuden deutlich, indem die Vergänglichkeit des Lebens thematisiert wird.

Analog zu Friedrichs Fenstermotiv wird auch in *Aus Maler Friedrichs Werkstatt* dieses aufgegriffen, indem die Sicht von innen nach außen thematisiert wird. Dieses in der Romantik gebräuchliche Leitmotiv verkörpert die Sehnsucht nach draußen zur Natur. Die ambivalente Haltung ein Einsiedlerleben auf Wanderungen zu führen und der Seele „weit ausgespannte Flügel“¹²⁷ zu verleihen um nach Hause zu fliegen, bleibt jedoch bestehen.

Fouqué löst sich also bei seiner Transposition des Bildes von der Distanz des Betrachtens, indem er die Sprechinstanz und die Frauenfigur interagieren lässt. Dadurch übernimmt er nicht den Fokus des Bildmotivs, nämlich die Frau, sondern die Interaktion des Betrachters rückt in den Vordergrund.

¹²⁷ Siehe Eichendorffs *Mondnacht*. Vgl. Von Eichendorff: 2007. S. 271.

7. Fazit

An dieser Stelle soll zusammenfassend auf die zentrale Frage eingegangen werden, inwieweit das romantische Bildgedicht als Transposition eines Kunstwerks gesehen werden kann.

Durch den Abriss der Entwicklung des Bildgedichts in der Romantik konnten die vielfältigen motivgeschichtlichen Strömungen verdeutlicht werden. Nicht nur inhaltlich, auch formal zeichnet sich eine Veränderung, von anfänglichen Prosabeschreibungen zur geschlossenen Sonettform, ab.

Die Frühromantiker um den Rhein thematisierten sakrale Bildmotive, die meist von eigener religiöser Verbundenheit zeugten. Jedoch ist hier keine klare Grenze der Motivbehandlung möglich, was durch Clemens Brentanos *La vierge aux rochers v. Leonardo da Vinci* verdeutlicht wird, der sich auch noch in der Spätromantik durch sein in eine religiöse Sphäre erhöhtes Gedicht auf die eigenen Gefühle bezieht.

Die Untersuchung von Arnims Gedicht *Oliviers Berchtolsgadner Landschaft* zeigt exemplarisch das Motiv des Naturmystizismus. Im Gegenzug zum nazarinisch-klassizistischen Gemälde Oliviers eröffnet die Natur bei Arnim eine Erfahrungswelt, die sich durch eine sinnumfassende Wahrnehmung offenbart. Diese affektiv-transzendente Wirkung wird jedoch nur im Gedicht übermittelt und bleibt dem Bildbetrachter verwehrt. Realisiert wird diese Wirkung onomatopoetisch durch die Sinneserfahrungen und durch die verwendeten Topoi.

Der Transpositionsaspekt bei Brentanos *La vierge aux rochers v. Leonardo da Vinci* liegt auf der Erhöhung der Romanze zum Gebetscharakter. Es konnten im Gedicht gegenüber dem Gemälde klare Unterschiede in der Figurenkonstellation festgestellt werden. Der religiös-pathetische Stil entsteht durch die Hinzufügung einer interpretatorischen Perspektive, die im Gemälde nicht deutlich wird. Durch die Verwendung heilsgeschichtlicher Symbole bezieht Brentano die Romanze nicht nur auf das Bild, sondern fügt neue Elemente hinzu.

Bei Fouqués Sonett findet ein Perspektivwechsel statt. Die Bildbetrachtung geht nicht vom Betrachter aus, sondern es wird eine dritte Person miteinbezogen, so dass eine Interaktion zwischen Bildbetrachter und dem Gemälde stattfindet. Das statische Bild wird nun durch die ambivalente Stimmung von Zerrissenheit und den Perspektivwechsel im Gedicht neu definiert.

Die Bildgedichte können in ihrer Transposition Darstellungen und Themen fokussieren, außer Acht lassen oder aber eigene Sichtweisen miteinbeziehen.

Die Gemäldegedichte weisen durch die Aufmerksamkeitslenkung unterschiedlicher Mittel ihre eigene Transposition auf. Verändert sich die Übersetzung des Bildes bei Arnims Gedicht durch die Verwendung bestimmter Stilmittel, wird bei Brentanos Romanze durch Hinzufügung auktorialer Sichtweisen oder bei Fouqué durch einen Perspektivwechsel des Betrachters, eine gedichteigene Transposition erzeugt. Die Übersetzung des Bildes ist insofern von der Betonung jeweiliger Mittel abhängig, wobei die Mittel hier die Möglichkeiten der Veränderungen innerhalb der Transposition meinen. Die lautliche Sprache weist, im Gegensatz zum statischen Bild, durch ihre zeitliche Begrenztheit eine höhere Augenblicklichkeit auf, wodurch beide Medien unterschiedlich wirken. Bei der Gemäldebetrachtung hingegen dominiert die visuelle Aufmerksamkeit, was die Übersetzung in die Sprache erschwert.

Die Transposition des Gemäldes ist also schon durch ihr Medium determiniert, aber auch der Verfasser des Gemäldegedichts intendiert durch die Wahl der sprachlichen, rhetorischen oder auch erzähltheoretischen Mittel eine subjektive Qualität der Transposition.

8. Textauszugsverzeichnis

Textauszug 1: Schlegel, August Wilhelm: Die heiligen drey Könige, 1799. In: Schlegel, August Wilhelm: Die Gemälde. Ein Gespräch von W. In: Athenaeum 2 (1799). S. 138

Textauszug 2: Schlegel, Dorothea: Das große Gemälde zu Köln, erstes Sonett, 1806. In: Dorothea v. Schlegel geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel im Auftrage der Familie Veit. Hrsg. von J. M. Rauch. Mainz 1881 (= Band 1). S. 265 I

Textauszug 3: von Arnim, Achim: Olivier's Berchtolsgadner Landschaft, 1818. In: Raßmann, Friedrich: Neuer Kranz deutscher Sonette. Nürnberg: 1820. S. 3

Textauszug 4: Brentano, Clemens: Über die Vierge aux rochers v. Leonardo da Vinci, 1822. In: Gajek, Bernhard: Homo Poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano. Heidelberg: Hab. Frankfurt am Main: Athenäum 1871. S. 218

Textauszug 5: de la Motte Fouqué, Friedrich: Aus Maler Friedrichs Werkstatt, 1822. In: Kranz, Gisbert: Deutsche Bildwerke im deutschen Gedicht. München: Hueber 1975. S. 45

9. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Olivier, Ferdinand: Berchtesgadener Landschaft, 1817 Leipzig, Museum der bildenden Künste. Aus: <http://cgfa.acropolisinc.com/o/p-olivier2.htm> (aufgerufen am 25.3.2010)

Abbildung 2: Da Vinci, Leonardo: La vierge aux Rochers, 1483-1486 Paris, Louvre. Aus: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Leonardo_Felsgrottenmadonna_1.JPG&filetimestamp=20080704145947 (aufgerufen am 25.3.2010)

Abbildung 3: Friedrich, Caspar David: Frau am Fenster, 1822 Berlin, Alte Nationalgalerie. Aus: <http://www.meisterwerke-online.de/gemaelde/caspar-david-friedrich/1748/frau-am-fenster-unvollendet.html> (aufgerufen am 25.3.2010)

10. Literaturverzeichnis

Aufgrund einer übersichtlicheren Darstellung sind die Literaturangaben thematisch untergliedert, in *A. Zur Theorie des Gemäldegedichts*, *B. Zu Achim von Arnims Oliviers Berchtsolsgadner Landschaft*, *C. Zu Clemens Brentanos Über die la Vier-ges aux rochers v. Leonardo da Vinci* und *D. Zu Friedrich de la Motte Fouqués Aus Maler Friedrichs Werkstatt*.

A. Zur Theorie des Gemäldegedichts

Barz, Irmhild: Die Wortbildung. In: Duden. Die Grammatik. Hrsg. vom wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. (=Band 4). Mannheim u.a.: Dudenverlag 2006. S. 641-772.

Böckmann, Paul: Das Laokoonproblem und seine Auflösung in der Romantik. In: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch. Frankfurt am Main: Klostermann 1970 (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 6).

Jensen, Jens Christian: Nazareni. Das Wort, der Stil. In: Klassizismus und Romantik in Deutschland. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer. Katalog der Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Schweinfurt: 1966.

Kranz, Gisbert: Das Bildgedicht. Theorie, Lexikon. Köln: Böhlau 1981 (= Leben und Literatur Band I).

Kranz, Gisbert: Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Paderborn: Schöningh 1973.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon- oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Frankfurt am Main: Insel 1988.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart: Reclam 2006.

Nicol, Karl Ludwig u. a. (Hrsg.): Herder Lexikon Musik. Freiburg: Herder 1981.

Raßmann, Friedrich: Neuer Kranz dt. Sonette. Nürnberg: 1820.

Rosenfeld, Hellmut: Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart. Aus dem Grenzgebiet zwischen bildender Kunst und Dichtung. New York: Johnson Reprint 1967 (= Palaestra 199).

Schlegel, August Wilhelm: Die Gemälde. Ein Gespräch von W. In: Athenaeum 2 (1799).

Schlegel, August Wilhelm: Fr. Schlegels Ansichten und Ideen von christlicher Kunst. In: Über Lochners Dombild. Schlegel, A. W. 1802/04.

Schlegel, Friedrich: Über Lessing. In: Lyceum der schönen Künste. Band. 1. T. 2. Hrsg. von Johann Friedrich Unger. 1997.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich/ Tieck, Ludwig: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Stuttgart: Reclam 2005.

B. Zu Achim von Arnims *Oliviers Berchtsolsgadner Landschaft*

Badt, Kurt: Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik. Berlin: De Gruyter 1960.

Burwick, Roswitha: Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim. Berlin, New York: de Gruyter 1989.

Carus, Carl Gustav: Briefe über Landschaftsmalerei. Hrsg. von Dorothea Kuhn. 2. Auflage. Heidelberg: Lambert Schneider 1972.

Grote, L: Olivier, Ferdinand. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. von der Antike bis zur Gegenwart. Sechszwanzigster Band. Hrsg. von Hans Vollmer. Leipzig: Seemann 1932.

Günzel, Klaus: Romantikerschicksale. Gestalten einer Epoche. Berlin: Diederichs 1988. S. 150-172.

Petersen, Jürgen H./ Wagner-Egelhaaf, Martina: Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Schmidt 2006.

Ricklefs, Ulfert: Kunstthematik und Diskurskritik. Das poetische Werk des jungen Arnim und die eschatologische Wirklichkeit der „Kronenwächter“. Tübingen: Niemeyer 1990.

Schlechter, Armin: Die Romantik in Heidelberg. Brentano, Arnim und Görres am Neckar. Heidelberg: Winter 2007.

Scholl, Christian: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007.

Schradi, Manfred: Naturpoesie und Kunstpoesie. Ein Disput der Gebrüder Grimm mit Achim von Arnim. In: Perspektiven der Romantik. Hrsg. von Reinhard Görisch. Bonn: Bouvier 1987.

Sternberg, Thomas: Die Lyrik Achim von Arnims. Bilder der Wirklichkeit – Wirklichkeit der Bilder. Bonn: Bouvier 1983.

C. Zu Clemens Brentanos *Über die la Vierge aux rochers* v. Leonardo da Vinci

Brandstetter, Gabriele: Erotik und Religiosität. Eine Studie zur Lyrik Clemens Brentanos. Hrsg. von Wolfgang Harms/ Renate Heydebrand/ Theo Vennemann. München: Fink 1986. (= Münchner Germanistische Beiträge Band 33).

Brentano, Clemens: Briefe. Hrsg. von Friedrich Seebaß. Nürnberg: Carl 1951 (= Band 2).

Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler 1997 (= Sammlung Metzler Band 284). S. 103.

Dennerle, Dieter: Kunst als Kommunikationsprozess - Zur Kunsttheorie Clemens Brentanos. Dargestellt an Hand seines außerdichterischen Werkes (Briefe, Theaterrezensionen, Schriften zur Bildenden Kunst). Regensburger Diss. Frankfurt am Main: Lang 1976. (= Regensburger Beiträge zur Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft Band 9).

Frühwald, Wolfgang/ Gajek, Bernhard u.a. (Hrsg.): Clemens Brentano Werke. 2. Auflage. München: Hanser 1978 (=Band I).

Gajek, Bernhard: Brentanos Verhältnis zur Bildenden Kunst. In: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch. Frankfurt am Main: Klostermann 1970.

Gajek, Bernhard: Homo Poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano. Heidelberger Hab. Schrift. Frankfurt am Main: Athenäum 1871.

Jorgensen, Sven-Aage: Romanze. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Jan-Dirk Müller u. a. Bd. 3. Berlin: de Gruyter 2003. S. 331-333

Reinhard, Ewald: Clemens Brentano und Apollonia Diepenbrock. Eine Seelenfreundschaft in Briefen. München: Parrus 1914.

Riley, Helene M. Kastinger: Clemens Brentano. Stuttgart: Metzler 1985.

Schellberg, Wilhelm: Clemens Brentano und Philipp Otto Runge. Hrsg. von Günther Müller. Freiburg: Herder 1936 (= Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. Band 8). S. 166-215.

Schultz, Hartwig: Schwarzer Schmetterling. Zwanzig Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters Brentano. Berlin: Berlin 2000. S.227-253.

Von Eichendorff, Joseph: Werke in einem Band. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch. Regensburg: Hanser 2007.

D. Zu Friedrich de la Motte Fouqués *Aus Maler Friedrichs Werkstatt*

De la Motte Fouqué, Albertine (Hrsg.): Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Berlin: Adolf & Comp.: 1848.

Günzel, Klaus: Romantikerschicksale. Gestalten einer Epoche. Berlin: Diederichs 1988. S. 195-216.

Schmidt, Arno: Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. Biographischer Versuch. Karlsruhe: Stahlberg 1958.

Scholl, Christian: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007.