

ULRIKE LANDFESTER

*Eiertänze.
Clemens Brentanos Antworten
auf Goethes Romantik*

Angesichts der zunehmenden Anglisierung der deutschen Sprache im Zeitalter der Globalisierung kann es den Goetheforscher nur mit Genugtuung erfüllen, wenn sich feststellen lässt, dass doch auch immer wieder deutsche Wörter in die englische Sprache einwandern. Eines der letzten solcher Worte – nach etwa ›kindergarden‹, ›gemutlichkeit‹ und ›schadenfreude‹ – ist der Begriff ›German Eiertanz‹, mit dem die *Frankfurter Rundschau* am 27. September 2011 einen Bericht über die diplomakrobatischen Aktionen überschrieb, die die Europäische Union damals vollführte – und heute noch vollführt –, um das krisengeschüttelte Griechenland innerhalb des Euroraums zu halten.

Nicht diese Aktionen freilich sind das Thema meines Impulsreferats, sondern die Tatsache, dass der heute sprichwörtlich für die vorsichtig-gewundene Bewältigung eines heiklen Problems eingebürgerte Begriff ›Eiertanz‹ ursprünglich aus Goethes 1795/96 erschienenem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* stammt. Clemens Brentano hat diesen Goethe'schen Eiertanz dann in einer Weise zur Matrix für seine eigene Auseinandersetzung mit Goethes Werk gemacht, die wesentlich zur Konventionalisierung des Begriffs in seiner heutigen Bedeutung beitrug. Dies geschah, indem er mit seinem charakteristisch hintergründigen Humor einen literarischen Eiertanz um das heikle Problem seiner Haltung gegenüber Goethe aufgeführt hat, in dem Märchen *Gockel, Hinkel und Gackeleia* nämlich, das, wie sich bereits aus dem Titel entnehmen lässt, von Hühnern und damit auch ganz wesentlich von Eiern handelt.

Der Titel meines Referats nennt das, worauf Brentano mit seinem Eiertanz antwortet, »Goethes Romantik« – im vollen Bewusstsein dessen, dass diese Bezeichnung eigentlich eine ausführliche Debatte über Goethes Stellung zur Romantik insgesamt erfordern würde. Ich möchte es hier aber doch bei einigen knappen Hinweisen zu dem, was ich damit meine, bewenden lassen, zumal Sie alle, wie ich vermuten darf, die dynamisch-produktive Rezeption der Figur der Mignon aus den *Lehrjahren* durch die romantische Literatur kennen. Statt also darüber nachzudenken, ob Goethe den naturpoetischen Androgyn Mignon romantisch ›gemeint‹ hat, also in ihr eine Charakteristik der frühromantischen Kunstlehre versucht hat, gehe ich von der Frage aus, auf welches ästhetische Problem Goethe mit dem Entwurf dieser Figur reagiert hat. Ich stelle dazu die These auf, dass Brentano seinerseits Goethes Eiertanz nicht primär in Auseinandersetzung mit dem Epochenprofil der Romantik aufgenommen hat, sondern aus einer viel grundsätzlicheren Perspektive auf eben dieses Problem: die Möglichkeiten und Bedingungen poetischen Schreibens unter dem Einfluss eines Faktors nämlich, den die beginnende Moderne ›Leidenschaft‹ zu nennen begonnen hat.

Es geht mir dabei allerdings nicht – oder doch nur am Rande – um Liebesgeschichten. Die Liebesleidenschaft ist nur einer, wenn auch vielleicht der spektakulärste der Affekte, die die Gefühlskultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit diesem Begriff verband, auch wenn gerade dieser Affekt sich in der Literatur immer wieder synergetisch mit demjenigen kurzschloss, der heute im Zentrum meiner Überlegungen steht: der Affekt der Schöpfungslust, der Drang zur poetischen Gestaltung, dem der *Sturm und Drang* den Namen ›Genie‹ gegeben hat. Heute ganz selbstverständlich mit dem Feld der Kunstschöpfung verbunden, markierte der Geniebegriff im 18. Jahrhundert einen massiven Modernisierungskonflikt in der Geschichte der abendländischen Ästhetik, unter dem der junge Goethe in seinen Jahren an der Leipziger Universität so sehr gelitten hat, dass er bekanntlich nach der scharfen Kritik einer seiner Lehrer an seinen poetischen Versuchen diese im Ofen seiner Leipziger Wirtin verbrannt hat. Das Dichtungsverständnis, auf das Goethe bei seinen Leipziger Lehrern stieß, war das eines erlernbaren, im Idealfall so belesen wie routiniert praktizierten Handwerks – das Dichtungsverständnis aber, das er selbst und mit ihm eine ganze Generation junger Dichter bereits damals zu entwickeln begann, war das der Schöpfungslust als einer Leidenschaft im Wortsinn des Erleidens einer elementaren Naturgewalt, die den wahren Dichter mit unüberwindlicher Macht dazu sowohl zwang als auch befähigte, jenseits aller etablierten Regelwerke Neues, Originales zu produzieren.

Schon der junge Goethe und mehr noch dann der zur Klassik reifende genießt diese Leidenschaft nicht nur, er fürchtet sie auch – und dies umso mehr, je deutlicher er im ministerialen Alltagsgeschäft wie in seinen kulturtheoretischen Studien erkennt, dass das Unkontrollierbare an ihr neben den schöpferischen stets auch zerstörerische Energien freisetzen kann. Das nach der Italienreise entstehende Werk kreist immer wieder um die Frage, wie die Leidenschaft zur Schöpfung einerseits so an die gesellschaftliche Wirklichkeit vermittelt werden kann, dass sie diese poetisch gleichzeitig inspiriert und stabilisiert, wie sie andererseits dabei aber auch ihre Authentizität bewahren kann, das also, was an ihr natürlich, ja naturgesetzlich ist. Das ist die Frage, an deren Beantwortung die Geschichte der Mignon-Figur in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*n arbeitet, und die Beschreibung des Eiertanzes, den Mignon Wilhelm vorführt, um ihn über seine Frustration in der Arbeit mit der Theatergruppe hinwegzutreiben, gibt eine Antwort:

Behende, leicht, rasch, genau führte sie den Tanz. Sie trat so scharf und so sicher zwischen die Eier hinein, bei den Eiern nieder, daß man jeden Augenblick dachte, sie müsse eins zertreten, oder bei schnellen Wendungen das andre fortschleudern. Mit nichten! Sie berührte keines, ob sie gleich mit allen Arten von Schritten, engen und weiten, ja sogar mit Sprüngen, und zuletzt halb kniend sich durch die Reihen durchwand.

Unaufhaltsam, wie ein Uhrwerk, lief sie ihren Weg, und die sonderbare Musik gab dem immer wieder von vorne anfangenden und losrauschenden Tanze bei jeder Wiederholung einen neuen Stoß. Wilhelm war von dem sonderbaren Schauspiele ganz hingerissen, er vergaß seiner Sorgen, folgte jeder Bewegung der geliebten Kreatur, und war verwundert, wie in diesem Tanze sich ihr Charakter vorzüglich entwickelte. (MA 5, S. 114)

Was sich hier entwickelt, ist der Charakter einer poetischen Strategie, die ästhetische Schöpfung als rigorose Bändigung der in Mignon verkörperten Naturpoesie erprobt – »alle Arten von Schritten« sind präzise gesetzt und der Mechanismus dessen, was literarisch gezeigt wird, ist genauestens durchkalkuliert wie das »Uhrwerk«, mit dem sie verglichen wird, eine Metapher, die für die poetische Konstruktion des Romans selbst steht. Dabei enthält der Kunstcharakter des Tanzes schon an dieser Stelle Mignons Todesurteil: Die reine Natur, die ursprüngliche Schöpfungsleidenschaft, wird zur Kunst nur durch ihre kompromisslose Beherrschung im Medium literarischen Schreibens – und verliert genau deshalb in dem Moment, in dem sie sich zum gesellschaftlich vermittelbaren Kunstwerk verfestigt, ihr Leben: Der Roman endet mit dem pompösen Begräbnis Mignons, bei dem sich durch den »Druck einer Feder« (MA 5, S. 578) uhrwerkartig der Sarkophag über ihrer balsamierten Leiche wie auch die Buchdeckel des Romans über ihrer Geschichte schließen.

Clemens Brentano hat, wie wohl alle der heute bekanntesten Autoren der Romantik, Goethes *Lehrjahre* nicht nur gelesen, sondern sich auch schon in seiner Frühzeit – in der typischen ödipal-ambivalenten Beziehung der damaligen jungen Literatengeneration zu dem Weimarer Olympier – literarisch intensiv mit ihm auseinandergesetzt, am deutlichsten wohl in seinem 1800 erschienenen »verwilderten Roman« *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*. Und wie seine Zeit- und ästhetischen Gesinnungsgenossen Novalis, Friedrich Schlegel und später Joseph von Eichendorff hat auch er das Motiv des poetischen Kindes, das Goethes Mignon bereitgestellt hat, aufgenommen und weiterverarbeitet – ganz im Sinne der Romantik, in Betonung der Liebesbeziehung zwischen dem Mann und dem vorpubertären Mädchen, das durch das Begehren des Mannes zur Liebe erzogen werden muss und von dieser Liebe schließlich zerstört wird. Weder im *Godwi* noch in anderen Texten der Frühzeit ist aber vom Eiertanz die Rede; dieser erscheint dann in einer Erzählung, deren erste Fassung Brentano in den Jahren 1815/16 schrieb, nämlich dem Märchen, das damals noch den Titel *Gockel und Hinkel* trug.

Zu dieser Zeit befand sich Brentano in einer tiefen persönlichen Krise, die ihn schließlich zum Bruch mit seiner eigenen frühen Dichtung veranlassen sollte. Nach der gescheiterten Ehe mit Auguste Bußmann und in einer unglücklichen Liebesbeziehung zu der protestantischen Pfarrerstochter Luise Hensel, die seiner leidenschaftlichen Werbung konsequent widerstand, wandte sich Brentano schließlich Anfang 1817 zur katholischen Kirche zurück. Er legte die Generalbeichte ab und schrieb fortan religiöse Erbauungsliteratur, gespeist wesentlich aus den Erzählungen der stigmatisierten Nonne Anna Katharina Emmerick, an deren Bett er jahrelang ihre Visionen aufzeichnete, um daraus die Lebensgeschichten Christi und seiner Mutter zu rekonstruieren. *Gockel und Hinkel* dürfte einer der letzten säkularpoetischen Texte sein, die Brentano vor seiner Reversion noch verfasst hat – mag sein, weil das Märchen qua Genre gleichsam einer spirituellen Unschuldsvormutung unterstand, während alle anderen Formen des literarischen Erzählens von Brentano fortan als Ausdruck einer weltlich korrupten Sinnlichkeit mit Abscheu abgelehnt wurden.

Spuren dieser Krise und ihrer ästhetischen Folgen finden sich allerdings auch bereits in *Gockel und Hinkel*, und zwar eben in der Aufnahme des Eiertanz-Motivs.

Der ursprüngliche Stoff des Märchens stammt aus den italienischen Märchen Giambattista Basiles, wird von Brentano aber um ein Vielfaches romanhaft erweitert: Raugraf Gockel von Hanau, seine Frau Hinkel und die gemeinsame Tochter Gackeleia müssen den Hof des Gelnhausener Königs Eifraßius und seiner Frau Eilegia verlassen, weil Gockel als Hühnerminister des Reichs gegen die Eierverschwendung der königlichen Familie protestiert hat, die sogar ihre Sommerresidenz aus ausgeblasenen Eiern erbaut hat. Von wandernden Händlern erfahren sie, dass ihr Haus- und Zuchthahn Alektryo in seinem Kropf den Ring Salomonis aufbewahrt, und auf Alektryos Bitte schlägt Gockel seinem geliebten Hahn den Kopf ab, um in den Besitz des Ringes zu gelangen. Dieser Ring nun erfüllt ihnen alle Wünsche: Sie werden wieder jung, schön und vor allem reich, finden sich nach einem entsprechenden Wunsch mitten in Gelnhausen in einem prächtigen Palast wieder, werden nun von König Eifraßius als Freunde hofiert und deshalb zu Ostern sogar zum größten aller Hoffeste eingeladen, dessen Krönung der gemeinsame Eiertanz ist:

Ein köstlicher Teppich ward ausgebreitet und auf demselben hundert vergoldete Pfaueneier in zehn Reihen gelegt. Nun trat die Königin Eileggia zu Gockel und verband ihm die Augen mit einem seiden Tuch, und er that ihr eben dasselbe, eben so verbanden sich der König Eifraßius und Frau Hinkel und der Prinz Kronovus und Gackeleia sich die Augen und wurden nun von den Hoffmarschällen auf den Eierteppich geführt, auf welchem sie mit den zierlichsten Schritten und Sprüngen und Wendungen zwischen den Eier<n> herum tanzen mußten, ohne auch nur Eines mit den Füßen zu berühren.¹

Brentanos Interpretation von Goethes Eiertanz ist nicht nur ein beißend ironischer Kommentar zu dem ebenso verschwenderischen wie sinnentleerten Repräsentationsaufwand, den der Spätabolutismus mit solchen Hoffesten betrieben hat und teilweise noch immer betreibt. Sie ist vor allem – in Anspielung auch auf die Rolle, die Goethe als Zeremonienmeister und Maskenzug-Autor bei Weimarer Hoffesten spielte – eine mindestens ebenso beißende Verurteilung von Goethes klassisch-literarischer Ästhetik, die für Brentano hier selbst nichts anderes als ein solcher Repräsentationsaufwand ist: eitel, verschwenderisch und sinnentleert – eine scharfe Kritik, die Goethe aber insofern auch wieder ehrte, als sie sich gegen die schöne Literatur insgesamt wandte und in ihm deren aktuell bedeutendsten Repräsentanten angriff. Denn der Humor, der das Märchen durchzieht, kaschiert nicht, sondern unterstreicht vielmehr noch, dass Brentano anhand dieses Eiertanzes mit seiner eigenen Leidenschaft abrechnete, mit jenem überschäumenden, im Titel des *Godwi* als ›verwildert‹ etikettierten Gestaltungsdrang, dem er eben zugunsten seiner Rückwendung zum Katholizismus zu entsagen im Begriff war. Das Wort ›Entsagung‹ ist hier mit Bedacht gewählt, klingt doch in Brentanos Umgang mit Goethes Eiertanz

¹ Clemens Brentano: *Gockel und Hinkel*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Veranstatet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. von Anne Bohnenkamp, Ulrich Breuer, Ulrike Landfester, Christoph Perels, Hartwig Schultz u. Christof Wingertszahl. Bd. 18,3: *Italianische Märchen II*. Hrsg. von Ulrike Landfester. Stuttgart 2014, S. 11-103; hier S. 68.

durchaus jene Entsagung mit, der sich Wilhelm und Natalie am Ende der *Lehrjahre* verschreiben, indem sie sich auf unabsehbare Zeit der von der Turmgesellschaft dekretierten Trennung unterwerfen.

Wie schwer Brentano, diesem leidenschaftlichen Erzähler, Phantasten und Verbalerotiker, diese Entsagung langfristig fiel, lässt sich unter anderem daran ermes- sen, dass er in den 1830er Jahren doch noch einmal einen poetischen Erzähltext verfasste – eine Neufassung nämlich des Märchens von Gockel und Hinkel. Sehr widerwillig zwar, und nur auf das beharrliche Drängen seines Freundes Johann Jakob Böhmer hin, erklärte er sich nach jahrelangem Zögern einverstanden, das Märchen für den Druck zu bearbeiten – und verfünffachte den in der Urfassung schon enormen Umfang des Märchens auf mehr als dreihundert Druckseiten. Wie wichtig Brentano auch bei dieser Bearbeitung Goethes Eiertanz blieb, zeigt sich daran, dass er ihn diesmal gleich dreifach aufnahm. Die Kernhandlung des Mär- chens selbst veränderte sich dabei kaum, so dass die vorhin zitierte Eiertanzszene beim Osterfest in Gelnhausen praktisch so blieb wie in der ersten Fassung. Für den Druck aber schrieb Brentano zwei zusätzliche Teile, die die Märchenhandlung gleichsam rahmten: zum einen eine *Herzliche Zueignung* an Marianne von Wille- mer, zum anderen die *Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau*, die die Lebens- geschichte einer Vorfahrin der Gockelfamilie mit Namen Amey, einer Kurzform von Amelie, erzählen – und in beiden Teilen erfüllen Anspielungen auf Goethes Eiertanz eine prominente Funktion.

In der *Herzlichen Zueignung* erinnert sich Brentano an seine erste Begegnung mit Marianne von Willemer, damals noch Marianne Jung, anlässlich eines histo- rischen Theaterbesuchs, bei dem er sie wohl 1800 in Frankfurt auf der Bühne ge- sehen und sich sogleich heftig in sie verliebt hatte. Der *Zueignung* zufolge geht dieser Theaterbesuch auf eine Anregung der Frau Rat zurück, niemand Geringerem als Goethes Mutter also:

Ich gieng mit und ich sah etwas ganz Allerliebstes, nemlich, ein kleiner Harlekin kroch aus einem Ei und machte die zierlichsten Sprünge. »Nicht wahr,« sprach sie, »das thut seinen Effekt? [...] Hätte nur Wolfgang diesen Harlekin im Ei ge- kannt, was hätte der für schöne Märchen von ihm erzählt.«²

Dieser Eiertanz – Marianne war auf der Bühne, für ihre Tanzeinlage als Harlekin verkleidet, aus einem großen Pappmaché-Ei herausgekommen – ist ein Tanz aus dem Ei, eine Ursprungsallegorie also, mit der Brentano seinem Märchen eine Goethes *West-östlichem Divan* vergleichbare Entstehungsgeschichte zuschreibt, denn als enger Freund der Familie Willemer wusste er um die Beziehung zwischen Goethe und Marianne-Suleika und ihrer Bedeutung für die Gedichte des *Divan*.

Von den drei Teilen des Märchens sind die *Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau* derjenige, der am stärksten von Brentanos religiöser Wende geprägt ist – und damit auch derjenige Teil, in dem Brentano eine Umschrift der Geschichte Mignons aus den *Lehrjahren* und ihrer Bedeutung für sein eigenes Schaffen im Zeichen dieser Wende versucht. Die Szene, in der gegen Ende der Märchenhandlung der Sarg der

2 Clemens Brentano: *Gockel, Hinkel und Gackeleia*. In: ders. (Anm. 1), S. 108-501; hier S. 120f.

lange verstorbenen Ahnfrau Amey und mit diesem ihr Tagebuch gehoben wird, kehrt die Szene der pompösen Einsargung Mignons am Ende der *Lehrjahre* gleichsam um: Die Ahnfrau, auf deren Aufzeichnungen das Märchen beruht, wird nicht eingesargt, sondern exhumiert; ihr Sarg ist nicht aus prunkvoll verziertem Marmor, sondern »ein langer Gitterkorb von Zypressen und Myrthenzweigen geflochten und mit erstaunlich vielerlei Blumen durchschlungen«, ³ und der Mechanismus, der den Sarg bewegt, ist nicht das Goethe'sche »Uhrwerk« einer klassisch durchkalkulierten Ästhetik, sondern die Zauberkraft des Salomonsringes, dessen Bewegung die Tote als wohlerhaltene Reliquie eines zutiefst frommen Lebens in der Gegenwart sichtbar hält.

Zauberkraft statt Uhrwerk, Blumen statt Marmor, natürliche Heiligkeit statt künstlicher Einbalsamierung – das sind die Antworten, die Brentano Goethes poetologischem Eiertanz entgegensetzt. Es sind Antworten, die Goethe nicht etwa widersprechen, sondern seine Überlegungen unter den Bedingungen von Brentanos Schreib- und Lebenssituation neu formulieren. Beide, Goethe wie Brentano, sind mit der Frage beschäftigt, welche Auswirkungen die literarische Verarbeitung eines Gegenstands zu einem Kunstwerk auf diesen Gegenstand selbst hat, wie hoch also der Preis ist, den der Kunstwille des Autors für die Leidenschaft zu zahlen hat, mit der er schreibt – denn diese Leidenschaft ist bei beiden der eigentliche Gegenstand des Schreibens. Goethe zufolge stirbt der Gegenstand – die in Mignon verkörperte Naturpoesie – an der Disziplinarmacht, mit der die Kunst auf das Leben zugreift, um als ästhetisch perfekt ausbalanciertes Mausoleum des Beschriebenen zurückbleiben und sichtbar, lesbar sein zu können. Brentano zufolge entsteht dieser Gegenstand beim Schreiben, durch die Zauberkraft der poetischen Rede, und es liegt allein in der moralischen Verantwortung des Schreibenden, den Gegenstand durch seine Kodifizierung zum Kunstwerk in den Status der lebendigen Offenbarung von Heiligem zu bringen und dort zu erhalten. Kunst, so Brentano, ist nicht perfekte Balance per se, sondern das unaufhörlich schmerzhaftes Ringen um diese Balance zwischen sinnlichem Weltbezug und frommer Entsagung, poetisch verkörpert in der Ahnfrau Amey – Kunst ist ›Tanz am Ey‹, eben Eiertanz.

3 Ebd., S. 344.