

Ulrike Landfester
Vom Welt-Ei zum Stern-Zeichen. Kosmologie und
«andere Schrift» in Clemens Brentanos Märchen *Gockel,
Hinkel und Gackeleia* (1838).

Das Schicksal sei betroffen:
Die Sterne schreiben ihre Schrift
Wenns auch ein Kleines Ei betrifft.¹

Eier sind es, derentwegen Raugraf Gockel von Hanau zu Beginn von Clemens Brentanos Märchen *Gockel und Hinkel* seinen Posten als «Fasanen und Hühnerminister»² bei König Eifrassius von Gelnhausen verloren hat. Gockel nämlich hat sich, weil der König «ein übermässiger Liebhaber von Eiern war und keine Brut von Hühnern aufkommen liess, sondern sie alle als Eier verzehrte», diesem «Misbrauch so lebhaft» widersetzt, «dass der König ihm seine Stelle als Fasanen und Hühnerminister nahm und ihm befahl den Hof zu verlassen» (GH 14). Mit Frau Hinkel und Tochter Gackeleia in sein verfallendes Stammschloss zurückgekehrt, plant Gockel nun seinerseits, mit einer «Brut von Hühnern» sein ökonomisches Glück zu machen: «Haben wir nicht die alte Glucke Gallina jezt über dreissig Eiern sitzen, werden diese nicht dreissig Hühner werden, und kann nicht jedes wieder dreissig Eier legen, welche es wieder ausbrütet zu dreissig Hühnern, macht schon dreissig mal dreissig, also neunhundert Hühner, welchen wir entgegensehen» (GH 12). Nicht aber die Eier- und Hühnerproduktion macht Gockel schliesslich reich, sondern die Ermordung Gallinas mit- samt ihrer frisch ausgebrüteten Küken durch eine schwarze Katze: Nach dem Tod seiner Gattin der Möglichkeit beraubt, die raugräfliche Familie mit den Mitteln weltlichen Fortpflanzungsvermögens zu unterstützen, lässt Gockels alter Haushahn Alektryo sich von seinem Besitzer köpfen und setzt ihn damit in den Besitz eines bis dahin in seinem Kropf bewahrten magischen Rings, der es Gockel ermöglicht, sich Reichtum à discretion herbeizuwünschen.

In seiner Handlungsrelevanz eigentümlich unterdeterminiert, hat das Motiv des Eis gleichwohl bereits in der ersten, wohl im Winter 1815/16 entstandenen Fassung des Gockel-Märchens die Bedeutung eines poetologisch besetzten Leitmotivs — obwohl das Motiv in der Vorlage, Giambattista Basiles *Lo preto de lo gallo* aus dessen besser unter dem Titel *Il Pentamerone* bekannten Märchensammlung *Lo cunto de li cunti* (1734/36) keinerlei Rolle spielt. Die 1838 unter dem Titel *Gockel, Hinkel und Gackeleia* publizierte stark erweiterte Fassung, für die Brentano der eigentlichen Märchenhandlung eine *Herzliche Zueignung* voranstellte und die chronikalisch angelegte Familienvorgeschichte *Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau* anschloss, verstärkt dessen Bedeutung nicht nur über alle drei Teile hinweg, sondern sie stellt dem Motiv des Eis zudem das Motiv des Sterns gegenüber: Von dem Moment an, in dem die *Herzliche Zueignung* die im Folgenden entfaltete «Märchenwelt» als «Ster-

nenhimmel» über der «Froschpfütze»³ der Wirklichkeit einführt, bis zum Finale des Märchens, in dem das «Himmelszeichen der Pleiaden» (GHG 500) als Wasserzeichen auf dem Löschpapier Amey's, der Ich Erzählerin der *Blätter*, sichtbar wird, bildet das Motiv des Sterns den in doppeltem — räumlichem wie eschatologischem — Sinn ausserweltlichen Fluchtpunkt eines poetologischen Diskurses, in dem das Ei in demselben Doppelsinn den Ursprung alles Weltlichen repräsentiert.

Die Druckfassung entwickelt diesen Diskurs als eine narrativ aus dem Motiv des Eis — buchstäblich also *ab ovo* in der bekannten Formel Horaz' — entbundene Kosmologie, die das Wesen poetischen Schreibens vom Ursprung des göttlichen Schöpfungsgeschehens aus zu denken versucht. Die Druckfassung des Gockel-Märchens ist bekanntlich der einzige seinem Gehalt nach offen säkular-weltliche Text, den Brentano noch veröffentlichte, nachdem er sich 1817 von seinem poetischen Frühwerk losgesagt und sein Publikationsprofil durch das Verfassen religiöser Schriften neu aufgesetzt hatte. Entsprechend scharf mutet der Kontrast zwischen diesen Schriften und *Gockel, Hinkel und Gackeleia* an, hat doch die raugräflige Familie auf den ersten Blick wenig mit der Heiligen Familie gemeinsam, der Brentanos auktoriale Interessen galten, seit er 1818 begonnen hatte, die Visionen der stigmatisierten Dülmener Nonne Anna Katharina Emmerick aufzuzeichnen und als Grundlage für eine Trilogie über die Lebensgeschichte Christi und seiner Mutter auszuwerten. Auf den zweiten Blick freilich lässt sich eine Parallele zwischen den beiden Projekten darin ausmachen, dass das Sujet des märchenhaften Spiels mit der streckenweise bis zur Unkenntlichkeit verschwimmenden Grenze zwischen Menschen und Hühnern durchaus strukturell mit demjenigen des theologischen Ernsts verwandt ist, mit dem Brentanos religiöse Schriften das Verhältnis zwischen Mensch und Gott an der Menschwerdung Gottes in Jesus Christus umkreisen. Eine ähnliche Strukturparallele lässt sich für die jeweiligen poetologischen Diskurse konstatieren, werden doch beide von der Frage nach den ästhetischen als theologischen Implikationen schriftlicher Schöpfung vorangetrieben.

Brentanos sogenannte «Reversion», als die der Bruch von 1817 in die Literaturgeschichte eingegangen ist, entspricht, so hat unlängst Wolfgang Bunzel aufgewiesen, der Wortbedeutung des Begriffes «Reversion» durchaus nicht im Sinne der paulinischen Wende, die man ihr gern zugeschrieben hat, und dies nicht nur deswegen, weil er keineswegs, wie es dieser Begriff eigentlich denotiert, zu einem anderen Glauben übergetreten und dann zum Katholizismus revertiert war. Der Richtungswechsel, den Brentano mit und nach der Generalbeichte vom Februar 1817 vornahm, war vielmehr seinem Wesen nach ästhetischer Art und führte damit auch nicht so sehr zu einer radikalen Abkehr von seinem bisherigen Verständnis von Dichtung als vielmehr zur Radikalisierung einer darin längst angelegten Grundidee: Bereits im Schlussteil seines ersten Romans *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* (1801), «Einige Lebensnachrichten von den Lebensumständen des verstorbenen Maria. Mitgeteilt von einem Zurückgebliebenen», hatte Brentano mit der «Tilgung der Autorfunktion» und damit jenem «Phantasma des ausgelöschten Autornamens» experimentiert, das Bunzel als eigentliche «Zielperspektive seiner Reversion» identifiziert hat.⁴

In den religiösen Schriften liegt diese Zielperspektive insofern auf der Hand, als Brentano sich darin durchweg als blossen Protokollanten dessen inszeniert, was er seit 1818 aus den Visionen der stigmatisierten Nonne Anna Katharina Emmerick als Offenbarungen historischer Wahrheit über das Leben Christi und seiner Mutter Maria entnimmt, und sich damit der Verpflichtung des Dichters entzieht, das Aufgeschriebene selbst beglaubigen zu müssen.⁵ Gleichwohl ist sich der implizite Autor auch dieser Schriften jener unauflösbaren Ambiguität bewusst, die das Aufkommen der aufgeklärten Bibelkritik im 18. Jahrhundert in die Rezeption der Heiligen und damit faktisch jeder religiösen Schrift eingesprengt hatte: Zwar wertet die Wahrnehmung der Bibel als eines nicht von Gott, sondern von Menschen geschriebenen Textkorpus dessen solcherart gegebene literarisch-ästhetische Verfasstheit und damit auch diejenige von Schriften, wie Brentano sie herstellte, als legitimes, ja sogar notwendiges Medium der Offenbarung auf; gleichzeitig aber bedeutet der Zugriff sprachlicher Stilisierung auf den dargestellten Gegenstand, dass dieser faktisch permanent ästhetisierend entstellt und so, zum Bild geformt, in seinem Wahrheitscharakter beeinträchtigt wird.⁶

Die folgenden Überlegungen gehen von der Leitthese aus, dass Brentano in *Gockel, Hinkel und Gackeleia* anhand der beiden Motive des Eis und des

Sterns und ihrer Beziehung zueinander die Löschung des Autors inszeniert, indem er dessen Funktion im Text in einer kosmologischen Lektüre der abendländischen Schriftkultur auflöst. Das Grundprinzip dieser Lektüre findet sich in einem Brief an Emilie Linder aus dem Jahr 1834 — zur Zeit also, in der er an der Druckfassung arbeitete — ausformuliert, in dem Brentano das von der philologischen Bibelkritik aufgeworfene Dilemma durch die Annahme auflöst, nicht die Bibel sei die eigentliche Heilige Schrift, sondern die Schöpfung selbst:

Diese heilige Schrift ist älter und wird ewiger sein, als die Bibel, die dennoch ein Inbegriff ist von unendlich unerschöpflich herrlicher Lehre. Aber es lebt ausser ihr auch noch eine andere Schrift, in der sie selbst vorkommt; es ist dies das ganze Wunder Gottes, in dem wir schweben, wie das Leben im Hauche des Herrn, wie der Begriff im Zeichen, wie das Sehen im Auge, wie das Auge im Licht.⁷

Von dieser Briefpassage aus gesehen ist die Funktion des Autors selbst ein Effekt der göttlichen Welterschöpfung, den als solchen lesbar zu machen Auftrag dessen ist, der diese Funktion jeweils ausübt — mit der logischen Konsequenz, dass, wenn er diesem Auftrag gerecht wird, die Art und Weise seiner Erfüllung ihrerseits die Qualität eines Offenbarungsaktes besitzt und solcherart nicht durch seine individuelle Gestaltungscompetenz legitimiert werden muss, sondern ihre Berechtigung aus derjenigen Gottes bezieht, wie sie sich in der Schöpfung als Ganzer manifestiert.

Der entscheidende Unterschied zwischen dem Verfahren, das Brentano im Gockel-Märchen dazu einsetzt, seinem Text diese Qualität zuzuschreiben, und demjenigen der religiösen Schriften besteht darin, dass letztere die Autorfunktion betont unterspielen, um die Glaubwürdigkeit des Geschriebenen zu sichern, während das Märchen diese Funktion durch deren permanente Hypertrophierung zu zersetzen sucht. So erscheint nicht nur der implizite Autor selbst in vielfältiger Gestalt, von dem autobiographisch markierten Ich der *Herzlichen Zueignung* bis zur Figur des büssenden Bubleins in den *Blättern aus dem Tagebuch der Ahnfrau*, das sich am Ende des Textes selbst aus deren Schreibfeder herauswischt; auch die explizit oder implizit eingespielten Namen und Werke einer Vielzahl anderer Autoren unterschiedlichster Textsorten aus so gut wie allen Epochen seit der Niederschrift des Alten Testaments halten die Funktion des Autors stets präsent. Gleichzeitig ist das, was das dichte Geflecht dieser Einspielungen aufruft, nicht, wie in den religiösen Schriften, die *auctoritas* einer vorbeglaubigten Wahrheit, sondern vielmehr die Frage nach der Art und Weise selbst, wie Wahrheit schriftlich legitimiert werden kann, inwieweit sie in ausserchriftlich Gegebenem vorhanden ist oder inwieweit sie durch ihre Verschriftlichung erst erzeugt wird — oder, in der von dem Märchen permanent suggerierten, aber nie ganz ausbuchstabilisierten Formel gesprochen, die Frage nach dem Verhältnis von Henne und Ei.

Es wird demnach zu zeigen sein, dass Brentano in der Druckfassung des Gockel-Märchens die beiden Motive des Eis auf der einen und des Sterns auf der anderen Seite als rezeptionsästhetische Steuerungselemente einsetzt, die die Beantwortung dieser Frage zum eigentlichen Gegenstand des Märchens machen. Der Struktur folgend, die Brentano dem Märchen für die Druckfassung gab, wird diese Leitthese in drei Schritten plausibilisiert, nämlich zunächst anhand der Exposition des Eiermotivs und seiner kosmo-poetologischen Bedeutung in der *Herzlichen Zueignung*, dann im Blick auf seine Durch- und Engführung mit dem Motiv des Sterns zwischen Astrologie und christlicher Mythisierung und schliesslich in einer Analyse der *Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau* mit ihrer Radikalisierung der in den ersten beiden Teilen entworfenen Logik eines Schriftbegriffs, der das heilsgeschichtliche Schöpfungsgeschehen als Legitimationshorizont einer sich durch die Herstellung von Poesie als Stern-Zeichen selbst auslöschenden Autorschaft zu denken versucht.⁸

h

DIE GEBURT DER POESIE AUS DEM ZERBROCHENEN WELTEI: HERZLICHE ZUEIGNUNG

In der *Herzlichen Zueignung* begegnet das Eiermotiv zuerst in der Beschreibung des «Glasschränkchen[s]» (GHG 110), in dem die als «[I]iebste Grossmütterchen» angesprochene Adressatin der *Zueignung* «alle die Alter- und Neuerthümer der Orden des Ostereis, der Tändelei, der Kinderei und der freudigen frommen Kinder aus Gelnhausen, Gockelsruh und Hennegau und die heiligen Reichskleinodien des Ländchens Vadutz, wenn ich nicht irre,

aufbewahrt» (ebd.). Im Licht der späteren Märchenhandlung gesehen stellt sich bereits hier die Frage nach der genealogischen Beziehung zwischen Henne und Ei, werden die aufgezählten Gegenstände doch sowohl als Anlass des Erzählens inszeniert als auch als Hinterlassenschaften des später erzählten Geschehens: In der Vitrine sind sie das aus der Kindheit des Icherzählers erinnerte materielle Inspirationsarchiv aus von dem «Grossmütterchen» darin versammelten Gegenständen, mit dem Brentano an «die Tradition der Wunderkammern und (literarischen) Kuriositätenkabinette» des Barock anknüpft,⁹ und zugleich das poetische Inventar eines Texts, der diese Gegenstände im Folgenden erst erzeugen wird, so dass sie am Ende des Erzählens kraft seiner schöpferischen Potenz materiell verfügbar geworden und als solche in das «Glasschränkchen» der *Zueignung* eingegangen sein werden.

Die Denkfigur, die sich hier manifestiert, verdoppelt diese Doppelbedeutung ihrerseits, insofern sie in zweifacher Hinsicht die Form einer Ellipse hat. In der rhetorischen Bedeutung des Begriffs erzeugt sie ihre Wirkung durch die Auslassung von Informationen, die durch den Leser vom Kontext der Verwendung dieser Figur her rekonstruiert werden müssen, eines Kontexts, der hier zunächst der der Druckfassung insgesamt ist: Der «Orden des Oster-eis» wird von König Eifrassius von Gelnhausen an Gockel verliehen, ist also ein poetisches Produkt der Märchenerzählung, die am Ende des Kernmärchens die darin handelnden Figuren des Märchens mitsamt seinem Publikum in die «freudigen frommen Kinder aus Gelnhausen, Gockelsruh und Hennegau» verwandelt — die also ihrerseits ein solches Produkt sind —, bevor die *Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau* den Prototyp dieser «freudig frommen Kinder» in dem darin von Gräfin Amey von Hennegau gestifteten Jungfrauenorden und zugleich die Provenienz der «heiligen Reichskleinodien des Ländchens Vadutz» im Erbbesitz Ameys situieren.

Die Herkunftsgeschichte der «Reichskleinodien» wiederum erweitert den Wirkungsbereich der rhetorischen Ellipse über den Verweis auf den Text der Druckfassung des Märchens hinaus auf die Überlieferungsgeschichte der christlichen Mythologie hin. Wie die «Reichskleinodien des Ländchens Vadutz» nämlich gehört, auch den *Blättern* zufolge, auch der Salomonsring zu Ameys Besitz, der so metonymisch in das «Glasschränkchen» der *Zueignung* mit eingespielt wird. Während aber die «Reichskleinodien» aussertextlich nicht belegt sind und die Ellipse mithin in diesem Fall den Leser zur Rekonstruktion der ausgesparten Information allein auf den Kontext der Druckfassung verweist, knüpft Brentano mit dem Motiv des Salomonsrings an eine jenseits dieses Kontexts nachweisbare Geschichte an. Diese Geschichte allerdings wird ihrerseits nicht von den zur Heiligen Schrift kanonisierten Bestandteilen der Bibel kolportiert, sondern von der ausserbiblischen Legendenbildung, derzufolge Salomon für seinen im ersten *Buch der Könige* beschriebenen Bau des Jerusalemer Tempels von Erzengel Michael einen ihn zur Kontrolle feindlicher Dämonen befähigenden magischen Ring erhalten haben soll.¹⁰ Brentano führt so das für die Handlung des Märchens zentrale und dessen Erzählen zugleich heilsgeschichtlich legitimierende Motiv des Salomonsrings auf eine Information zurück, die in der Bibel selbst ausgespart bleibt. Auf diese Weise schreibt er letzterer eine rhetorisch-elliptische Struktur zu, die die poetisch fruchtbare Wirkung der Bibel aus einem ihr selbst äusserlichen Textbestand ableitet. Damit operationalisiert Brentano in seinem Märchen poetologisch, was er in dem vorzitierten Brief an Emilie Linder aus dem Jahr 1834 als Differenz zwischen der Heiligen und der «anderen Schrift» des göttlichen Schöpfungsgeschehens postuliert hatte: Da die Heilige Schrift dieses Geschehen nur elliptisch, also in Auslassung der von ihr nicht fassbaren Informationen über dessen Ursprung wiedergeben kann, gewinnt der poetische Text seine Legitimität aus dem seinerseits elliptisch auf die Heilige Schrift rekurrierenden Nachvollzug des von ihr vorgegebenen epistemologischen Modells.

Gleichzeitig arbeitet Brentanos Text auch mit der Referenz auf das Konzept der geometrischen Ellipse: In der exzentrisch gerundeten Form des Eis findet die exzentrische Kurve, die der Text mit seiner Inszenierung der zwischen Ursache und Wirkung gleitenden Beziehung von Gegenständlichkeit und poetischem Effekt beschreibt, ihre sinnbildliche Entsprechung und damit ihre als Metapher diskursiv verfügbare Gestalt. Der «Orden des Oster-eis» führt deshalb nicht nur durch seinen Vorgriff auf die Märchenhandlung in die exzentrisch-elliptische Erzählweise des Texts ein, sondern auch in die Bedeutung ihrer metaphorischen Gestaltung zu einer Bildfigur, die ihrerseits diese gleitende Beziehung thematisiert. Bildspender für das Eiermotiv als

solches nämlich ist zwar das Vogelei; dessen ontogenetische Semantisierung im poetologischen Diskurs des Texts aber wird durch elliptische Durchgriffe auf Bedeutungshorizonte bestimmt, die diesem Diskurs äusserlich sind, und gerade dadurch stets auf dessen zentrales Anliegen zurückführen. In diesem Sinn wird der «Orden des Ostereis» in der Episode, auf die er vorausdeutet, zum einen als Gegenstand der Märchenhandlung lesbar, zum anderen aber auch als poetischer Revenant eines Modells, das die Form des Eis auf diejenige eines Sterns und damit auf den eschatologischen Gegenpol des Eiermotivs hin durchsichtig macht: In dieser Episode als «Orden des rothen Ostereis dritter Klasse» (GHG 224.) beschrieben, verweist er auf die von König Friedrich Wilhelm III. von Preussen am 18. Januar 1810 vorgenommene Stiftung der zweiten und dritten Klasse zu der schon bestehenden ersten Klasse des Roten Adlerordens, der von seinen Empfängern in Form eines den preussischen Adler rot auf weissem Grund zeigenden Ordenssterns getragen wurde.

Mit der hier durch die Eiform gleichsam durchschimmernden Form des Sterns gehört mithin auch die Zeitgeschichte zum Referenzhorizont des elliptischen Erzählens, die denn auch bereits in der *Zueignung* anhand des Eiermotivs in den Text eingeschrieben wird. Die erste Begegnung des Icherzählers der *Zueignung* mit deren Adressatin nämlich, so berichtet dieser kurz darauf, hatte anlässlich eines Theaterbesuchs stattgefunden, zu dem er von der Figur einer wie das «Grossmütterchen» selbst namentlich nicht genannten «Frau Rath» aufgefordert worden war: «Ich gieng mit und ich sah etwas ganz Allerliebstes, nemlich, ein kleiner Harlekin kroch aus einem Ei und machte die zierlichsten Sprünge» (GHG 120). Diesem Bericht liegt eine historische Begebenheit zugrunde, die — zum Zeitpunkt der Publikation des Märchens freilich erst für einen engen Kreis Eingeweihter — die Identität der Zueignungsempfängerin erschliesst: Marianne von Willemer geb. Jung, die zweite Frau des mit Brentanos Familie befreundeten Frankfurter Bankiers Jakob von Willemer, war als uneheliches Kind einer Schauspielerin von Kindheit an mit Gesangs- und Tanzrollen am Frankfurter Theater aufgetreten, bis der verwitwete Willemer sie in sein Haus aufgenommen, mit seinen Töchtern erziehen lassen und schliesslich geheiratet hatte. Kurz vor ihrem Abschied von der Bühne im Jahr 1800 hatte Brentano die damals Fünfzehnjährige in Cosmas Morellis Bearbeitung von Felix Berners um 1768 entstandener Ballett-Pantomime *Die Geburt des Harlequin* gesehen, in der sie in der Titelrolle aus einem grossen Ei herauschlüpfte.¹¹

Diese Reminiszenz ist in einen Rahmen eingebettet, der seinerseits mit der Beziehung zwischen Zeitgeschichte und deren poetischer Gestaltung spielt, ruft er doch ein literarisches Modell auf, das für das zeitgenössische Lesepublikum weitaus einfacher zu identifizieren war als der Hinweis auf Marianne von Willemer. 1835, drei Jahre vor Erscheinen des Gockel-Märchens, hatte Brentanos Schwester Bettine von Arnim unter dem Titel *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* ihren Briefwechsel mit Goethe, in oft sehr freier Bearbeitung nicht nur ihrer eigenen, sondern auch der Briefe Goethes, publiziert. Der erste Teil des Buchs enthält eine Reihe von Briefen von und an Goethes Mutter, die von Bettine so genannte «Frau Rat», die die mit der Geschichte der Freundschaft zwischen der alten und der jungen Frau auch die Geschichte von einer ähnlichen titulären Adoption erzählen, wie sie Brentano in der *Zueignung* an dem mit ihm nicht blutsverwandten «Grossmütterchen» Marianne von Willemer vollzieht: «Liebe, liebe Tochter! Nenne mich für alle Tage, für alle Zukunft mit dem einen Namen, der mein Glück umfasst; mein Sohn sei Dein Freund, Dein Bruder, der Dich gewiss liebt etc. Solche Worte schreibt mir Goethes Mutter; zu was berechtigen mich diese?»,¹² schreibt die kindliche Briefstellerin in *Goethes's Briefwechsel mit einem Kinde* am 15. Mai 1807 in einem Brief an Goethe. Die Antwort auf diese Frage gibt das Buch insgesamt: Mit der titulären Adoption durch Goethes Mutter rechtfertigt Bettine die Dichtungskompetenz, mit der sie die Wahrheit des Originalbriefwechsels mit Goethe umformt, als derjenigen Goethes buchstäblich ebenbürtig.

Dass die Geschichte von dem aus einem Ei schlüpfenden Harlekin als eine allegorisierende Geschichte vom Ursprung der Dichtungskompetenz des Icherzählers zu lesen ist, die letztere in vergleichbarer Weise absichern soll, wird bereits daraus ersichtlich, dass der Icherzähler anschliessend mitteilt, er habe «ein paar tausend ernsthafter Verse über diese Begebenheit geschrieben» (GHG 120). Gemeint sind die 1810/11 entstandenen, zu Lebzeiten Brentanos ungedruckt gebliebenen *Romanzen vom Rosenkranz*, in denen er Marianne in der Figur der frommen Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin Biondetta

porträtiert hatte — zumindest der Information nach, die er vermutlich selbst in die informelle Rezeption des Romanzen-Manuskripts in seinem Freundeskreis eingespeist hatte¹³ und nun auf diesem Weg indirekt bestätigt. Und wie in Bettines *Briefwechsel* ist die legitimatorische Absicherung der poetischen Gestalt an Goethe gekoppelt, dessen Namen die Figur der «Frau Rath» nun auch explizit nennt: «Hätte nur Wolfgang», so bemerkt sie, «diesen Harlekin im Ei gekannt, was hätte der für schöne Märchen von ihm erzählt, denn, wenn er seine Kameraden am Osterfest die Ostereier im Garten suchen liess, bewirthete er sie immer mit einem ganzen Eierkuchen von Märchen aus dem grossen Weltei, das über dem Brüten zerbrochen, so dass aus dem oberen Theil der Schale der Himmel, aus dem unteren die Erde entstanden ist» (GBH 121).

Brentano spielt hier auf das 1811 im ersten, Goethes Kindheit in Frankfurt schildernden Band von *Dichtung und Wahrheit* erschienene Märchen *Der neue Paris* an, dem Goethe dort vorausschickt, er habe seine Freunde «sehr glücklich machen» können, «wenn ich ihnen Märchen erzählte, und besonders liebten sie, wenn ich in eigner Person sprach, und hatten eine grosse Freude, dass mir als ihrem Gespielen so wunderliche Dinge könnten begegnet sein».¹⁴ Der Ich Erzähler von Goethes Märchen träumt «in der Nacht vor Pfingstsonntag», er sehe auf seinen «Fingerspitzen ein allerliebstes Mädchen herumtanzen»,¹⁵ trifft dieses Mädchen am folgenden Tag in einem verwunschenen Garten und bekommt dort von ihr «alle Arten von Puppen, Puppenkleidern und Puppengerätschaften» gezeigt, die in «Glasschränken»¹⁶ aufbewahrt werden. Die Zusammenfassung, die «Frau Rath» von diesem Märchen gibt, hat mit *Der neue Paris* allerdings nur die kirchenfestliche Nähe des «Pfingstsonntag» zu dem von ihrem Sohn angeblich im Garten des elterlichen Hauses begangenen «Osterfest» gemeinsam. Die Kernelemente von Goethes Märchen dagegen, das tanzende Mädchen und die «Glasschränke» mit ihrem inspirierenden Inhalt, haben ihre Entsprechung ausserhalb dieser Zusammenfassung in der ehemaligen Tänzerin Marianne von Willemer und dem «Glasschränkchen» des «Grossmütterchens», die beide ausserhalb historisch bezeugt sind.¹⁷ Bezeugt ist auch, was die Figur der «Frau Rath» in ihrer Zusammenfassung so ostentativ leugnet, dass nämlich «Wolfgang» «diesen Harlekin im Ei gekannt» hat — wenn auch nicht in der Rolle, in der Brentano sie zum erstenmal gesehen hatte, sondern bereits als Geliebte und später Gattin Willemers; Brentano wusste um die Rolle, die Marianne von Willemer ab 1814 bei der Entstehung von Goethes *West-östlichem Divan* und insbesondere von dessen Buch *Suleika* gespielt hatte, und weist mithin über seine *Romanzen* auch auf die «paar tausend ernsthafter Verse» des *Divan* hin, die mindestens teilweise auf die Begegnung Goethes mit Marianne zurückgehen.

Anhand der Differenz zwischen der Zusammenfassung von Goethes Märchen aus dem Mund der Rollenfigur «Frau Rath» in der *Zueignung* und dessen in *Dichtung in Wahrheit* erzähltem Inhalt setzt Brentano ein rezeptionsästhetisches Signal, das den Blick des Lesers auf den Gestaltungsprozess lenkt, in dem und durch den der historische Anlass schöpferisch fruchtbar wird. Dabei handelt es sich um einen Gestaltungsprozess zweiter Ordnung, geht es Brentano doch nicht so sehr um das Verhältnis zwischen dem Anlass und seiner Poetisierung als vielmehr um dasjenige zwischen seinen verschiedenen poetischen Ausdeutungen. Deshalb ist das Genre, an dem er die Bezugnahme auf Goethe festmacht, das des Märchens, in dessen Tradition er sich selbst im Folgenden einschreibt, ein Genre also, das diesen Gestaltungsprozess zweiter Ordnung in Brentanos Werk von Anfang an mit einschliesst. In der Form, wie die Brüder Grimm das Volksmärchen mit dem 1812 erschienenen ersten Band ihrer *Kinder- und Hausmärchen* zu literarisieren begonnen hatten, kennt es die Funktion des Autors qua Genre nicht, weil es seinen Ursprung in der ontogenetisch keinem einzelnen Subjekt zuweisbaren mündlichen Überlieferung hat. Schon aber zu der Zeit, zu der Brentano sich im Zusammenhang mit der Sammlung von Volksliedern für *Des Knaben Wunderhorn* ebenfalls mit Märchen zu beschäftigen begonnen hatte, hatte sich seine Einstellung zum Anteil des Protokollanten dieser Überlieferung bei der Herstellung publizierbarer Texte grundsätzlich von der der Brüder Grimm unterschieden: Während diese durch die möglichst wörtliche Wiedergabe des mündlich Erzählten auf Quellentreue gegenüber dem Überlieferungsmedium setzten, sah Brentano die Aufgabe des Protokollanten darin, die formale und inhaltliche Instabilität dieses Mediums durch die poetische Restrukturierung der darin kolportierten Stoffelemente zu kompensieren und es so dem Wahrheitsbegriff der romantischen Kunstlehre zu unterstellen, dem Kunst und Leben einander durchlässig sind.¹⁸

Dass Brentano seinen Umgang mit dem Genre des Märchens in der *Zueignung* an Goethes Märchen aus *Dichtung und Wahrheit* spiegelt, ist demnach das Strukturzitat eines Strukturzitats: Wo Goethes Märchen die autorferne Gattungstypologie des Märchens dazu einsetzt, seinen auktorial-gestaltenden Zugriff auf die historische Wahrheit seiner Kindheitserlebnisse als Dichtung kenntlich und gleichzeitig für den Anteil der Dichtung an dieser Wahrheit den Mehrwert eines retrospektiv ausgedeuteten Selbstentwurfs geltend zu machen, setzt Brentano Goethes Verfahren dazu ein, den Mehrwert märchenhaften Erzählens über das Erzählen aus der ontogenetischen Instabilität historischen Geschehens abzuleiten, die in der Differenz zwischen seiner und Goethes Bearbeitung ihrer respektiven Begegnungen mit Marianne von Willemer als Eigenschaft solchen Geschehens schlechthin aufscheint. Deshalb ist nicht die historische Marianne von Willemer die Adressatin der *Zueignung*, sondern der Tatbestand ihrer Überformung erst zum Bühnenharlekin, dann zum Gegenstand der «Verse» Brentanos und Goethes ebenso wie zum titulären «Grossmütterchen» des Frankfurter Freundes- und Bekanntenkreises. Deshalb auch ist es nicht Goethe selbst, der von Brentano als Kronzeuge für die langfristig fortwirkende Produktivität dieses Prozesses in einen Dialog verwickelt wird, sondern seine Mutter, die in ihrer von Brentanos Schwester literarisch kodifizierten Erscheinungsform als «Frau Rath» selbst bereits ein Erzeugnis dieses Prozesses ist: Es sind Sekundäreffekte, die hier miteinander kommunizieren, einschliesslich der — so der Titel, den die Widmung Marianne noch vor dem des «Grossmütterchens» beilegt — «Kunstfigur» (GHG 109) des aus dem Ei schlüpfenden Harlekins selbst.

Als Suche nach dem Ursprung auktorialen Schreibens ist diese Strategie mithin insofern erfolglos, als sie ihn allein in solchen Sekundäreffekten ausmachen kann. Dafür aber, dass das so ist, gibt es sehr wohl einen Ursprung. Von ihm erzählt der durch die Figur der «Frau Rath» für die Erzählhandlung von Goethes Märchen in *Dichtung und Wahrheit* substituierte Bericht von «dem grossen Weltei», «das über dem Brüten zerbrochen, so dass aus dem oberen Theil der Schale der Himmel, aus dem unteren die Erde entstanden ist» (GHG 121). Diese Geschichte weist deutliche Parallelen zu der alttestamentlichen Genesiserzählung von Sündenfall und Verstoßung des Menschen aus dem Paradies auf, die zu den zentralen Referenztexten des Märchens gehört,¹⁹ entstammt aber nicht der christlichen, sondern der antiken heidnischen Mythologie, der kosmogonischen Lehre der im 6./5. Jh. v. Chr. in Griechenland und Kleinasien entstandenen religiös-kultischen Bewegung der nach dem mythischen thrakischen Sänger Orpheus benannten Orphiker. Dieser Lehre nach entstand die Welt durch Chronos, die Zeit, die zunächst die zwei Grundprinzipien des Chaos und des Äthers erzeugte und dann im Äther das Weltei erschuf, aus dem der hermaphroditische Lichtgott Phanes hervorging; Phanes zerbrach das Ei bei seiner Geburt und brachte so mit dem unteren Teil der Schale die Erde und mit dem oberen Teil den Himmel hervor. Auch dieser Stoff, den Brentano hier zur Geburt der Poesie als «Eierkuchen von Märchen aus dem grossen Weltei» inszeniert, ist ein Sekundäreffekt, eine Lese Frucht nämlich, deren Herkunft sich zu einem Buch zurückverfolgen lässt, das von dessen Autor selbst als Ei überschrieben wird: *Ovum paschale novum* — wörtlich übersetzt «neues Osterei» — ist eine 1710 erschienene Osterpredigtsammlung Andreas Stobls, der den Mythos vom zerbrochenen «Weltei» in seiner 23. Osterpredigt als «lächerliche/eitle Fabeln»²⁰ unwissender Heiden zusammenfasst.

Aus dem zerbrochenen «Weltei» und damit der Derivationslogik Brentanos nach aus und mit dem «Eierkuchen» der Poesie entstehen auch die Sterne, die in ihrer Funktion als topisches Versatzstück romantischer literarischer Szenerien in der *Zueignung* klar der diesseitigen Welt zugeordnet sind. In der «Galerie» des elterlichen Hauses, einer charismatischen Dingwelt aus nicht mehr gebrauchter Kleidung und zerbrechlichem Spielzeug, hat der Ich-erzähler als Kind «eine Märchenwelt» gelebt, «die über der Wirklichkeit, wie ein Sternhimmel über einer Froschpfütze lag» (GHG 113 f.). Wie das «Weltei», so ist auch diese «Märchenwelt» schriftlichen Ursprungs oder doch zumindest schriftförmig — das Kind auf der «Galerie» liest die Märchenstücke des italienischen Bühnendichters Carlo Gozzi — und schliesst damit auch die «Sternennacht» ein, in der wenige Seiten danach «Götz von Berlichingen nebst Suite vereint mit Schillers Räubern der Zukunft bereits auf den Dienst lauerten» (GHG 117), das literarische Firmament des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts mit seinem ikonisch-dominanten Zweigestirn Goethe und Schiller — die hier, wie viele weitere zeitgenössische Autoren in

dieser Passage, ihrer Autorfunktion entkleidet ontologisch mit den von ihnen geschaffenen Figuren gleichgesetzt und damit zu Figuren von Brentanos «Mährchenwelt» gemacht, von der produktiven Henne also gleichsam zum produzierten Ei definiert werden. Alles, was mit Literatur in Beziehung steht, auch deren Urheber, ist, so die Antwort, die die *Zueignung* auf die Frage nach Henne und Ei andeutet, nicht Ursprung, sondern Folge, nicht Schöpfung, sondern Geschaffenes, nicht Autor, sondern «Kunstfigur».

h h

VOM «EIER UNNSINN» ZUM STERNZEICHEN: DAS KERNMÄRCHEN

Erst kurz vor der Drucklegung und damit lange nach der eigentlichen Märchenhandlung um Gockel von Hanau und seine Familie entstanden, ist die *Zueignung* als Lektüreeanweisung zu letzterer konzipiert. Die Frage nach Ursprung und Folge oder, um in der Terminologie des Märchens zu bleiben, nach Henne und Ei ist in der proliferierenden Eiermotivik der Märchenhandlung selbst angelegt, und zwar, wie das Anspielungsgeflecht um Goethes Märchen, zweitrangig sowohl auf Texte von Brentano selbst als auch auf einen Text aus dem Werk Goethes bezogen. Im Werk Brentanos sind es die parallel zu den auf der Grundlage Basiles bearbeiteten sogenannten Italienischen Märchen entstandenen *Mährchen vom Rhein*, die anhand dieser Motivik in das Gockel-Märchen eingeflochten werden. Wie letzteres erzählen auch die *Mährchen vom Rhein* eine Familiengeschichte, diejenige des Adelsgeschlechts von Staarenberg, dessen Gründung auf den Verzehr eines Eis zurückgeht: Frau Mondenschein und ihr Geliebter, der Schäfer Damon, ernähren sich, in eine Höhle eingeschlossen, von den Eiern einer dort brütenden Starenherde. Als die Höhle sich in eine Insel verwandelt, isst Damon mit den Worten «auf diesem Eyland esse ich mein Ei» ein von der Starenkönigin Frau Aglaster gelegtes «Wunderei»,²¹ ohne zu wissen, dass dieses «die Hoffnung der Welt den künftigen Regenten des Staarenvolkes»²² enthält, und muss sich daraufhin dazu verpflichten, selbst zum Stammvater eines neuen Herrschergeschlechts zu werden; zu den Sinnsprüchen, mit denen die das Kalenderwesen repräsentierende Figur des Cizio Janus diese Entwicklung als Effekt einer den handelnden Figuren der *Mährchen vom Rhein* übergeordneten und von ihnen selbst daher nicht kontrollierbaren Sinnstiftungsdynamik kommentiert, gehört der Zweizeiler «Das Schicksal sei betroffen: Die Sterne schreiben ihre Schrift/Wenns auch ein Kleines Ei betrifft.»²³

Die sprachspielerische Komponente des Eiermotivs, wie sie sich in Damons Verknüpfung von «Eyland» und «Ei» manifestiert, hat ihrerseits zumindest episodisch nachweisbare familiengeschichtliche Wurzeln. Aus dem Juni 1797, als Brentano sich zum Studium der Kameralwissenschaften in Halle aufhielt, sind zwei Briefe an seine Schwester Sophie überliefert, in denen er sich darüber beklagt, dass man ihm seitens der Familie brieflich nur Vorwürfe mache und von «Eier Unnsinn» erzähle — Sophie hatte ihm von einem Familienabend berichtet, bei dem die Geschwister in Frankfurt gemeinsam über Eier gekalauert hatten —, statt ihm dringend benötigtes Geld zu schicken:

Ich habe wohl gemerkt dass ich mit Eiersiedern zu thun hatte und nur meine Verbindung mit ihnen hat mir schon alle Gedult genommen, hättet ihr weniger Eier gesotten und eurem armen Bruder mehr geschrieben dass wäre gescheider gewesen und wenn die Herrn Brüder statt Kegel zu schieben mir geschrieben hätten woher ich zeit von einem Monat Geld holen soll so zittere ich nicht vor unbestimmten Lagen und thörigten Moralvollen Briefen. [...] Statt Wizeier zu machen gebe man mir die Mittel mir abends ein paar reelle Eier baken zu lassen.²⁴

In dem kurz darauf geschriebenen zweiten Brief steuert Brentano seinerseits einige solcher «Wizeier» bei:

Die Eierwuht die bei euch herrscht, herrscht auch hier nur ist sie verschiedener Art unsre Eier sind esbar der Student isst Abends nichts als Eier so dass ich in meiner Wohnung die die Wohnung von 20 Bur-schen ist wohl eben so oft Eier höre als ihr der Eine ruft. Marie gebakene Eier, der andre Dorothe gerührte Eier der dritte Eierkuchen e.c.t. [...] Hier sind folgende Eier in usu statt Unteroffizier souslefourneauxornement. Generalfeldmarschall celuianguillechampmarcheson e.c.t.²⁵

In diesen Briefen ist bereits der — in den *Mährchen vom Rhein* nicht signifikante — Konnex von Ei und Ökonomie angelegt, der in Gockels Plänen für eine gewinnbringende Hühnerzucht aufscheint. Inwieweit Brentano mit diesen bereits in der Fassung von 1815/16 vorhandenen Plänen im Gockel-Märchen direkt auf den «Eier Unnsinn» der frühen Briefe zurückgriff, muss dahingestellt bleiben; festzuhalten ist aber, dass dieser «Unnsinn» sowohl in den *Mährchen vom Rhein* als auch im Gockel-Märchen und damit in zwei etwa zur selben Zeit konzipierten erzählerischen Ensembles die vergleichbare Funktion erfüllt, die je erzählten Handlungsmuster poetologisch an die sprachliche Substanz des Erzählens zurückzubinden und damit dem Erzählprozess eine aktiv auf diese Muster einwirkende Gestaltungsmacht zuzuweisen.

Es ist diese dynamische Verflüssigung der genealogischen Beziehung zwischen Ur-Sache und sprachlicher Gestaltung, mit der das Eiermotiv in Brentanos Gockel-Märchen eine Verbindung zu einem weiteren Werk Goethes herstellt — eine Verbindung, die im Gegensatz zur Bezugnahme auf die zu Lebzeiten Brentanos unpublizierten *Mährchen vom Rhein* und die ebensolche Familienkorrespondenz über den «Eier Unnsinn» vom zeitgenössischen Lesepublikum ebenso problemlos erkannt werden konnte wie die Brücke, die die *Zueignung* zu Goethes Märchen in *Dichtung und Wahrheit* schlägt. Der bereits in der *Zueignung* erwähnte «Eiertanz» (GHG 122) nämlich, mit dem König Eifrassius und seine Familie in Gelnhausen das Osterfest feiern, ist an dem Eiertanz der Mignon aus Goethes 1795/96 erschienenem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* modelliert, mit dessen Vorführung Mignon Wilhelm von seiner Enttäuschung über die Arbeit mit der wandernden Theatertruppe abzulenken sucht:

Sie brachte [...] vier Lichter, stellte eins in jeden Winkel des Teppichs. Ein Körbchen mit Eiern, das sie darauf holte, machte die Absicht deutlicher. Künstlich abgemessen schritt sie nunmehr auf dem Teppich hin und her, und legte in gewissen Massen die Eier auseinander. [...] [S]ie verband sich die Augen, gab das Zeichen, und fing zugleich mit der Musik, wie ein aufgezoogenes Räderwerk, ihre Bewegungen an [...]. 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. Mitnichten! 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.²⁶

Bei Brentano wird dieser Eiertanz zum karikierenden Porträt einer höfischen Repräsentationsveranstaltung, zu der die durch den Ring reich, schön und damit standesgemäss gewordene Familie Gockels von der des Königs eingeladen wird:

Auf einem köstlichen Teppich wurden hundert vergoldete Pfaueneier, immer zehn und zehn, in Reihen gelegt. Nun trat die Königin Eilegia zu Gockel und verband ihm die Augen mit einem seidenen Tuch, und er that ihr dasselbe; eben so verbanden der König Eifrassius und Frau Hinkel, und der Prinz Kronovus und Gackeleia sich die Augen und wurden nun von den Hofmarschällen auf den Eierteppich geführt, auf welchem sie mit den zierlichsten Schritten, Sprüngen und Wendungen zwischen den Eiern herumtanzen mussten, ohne auch nur Eines mit den Füßen zu berühren. Die Zuschauer sahen mit gespannter Aufmerksamkeit ganz stille zu, und bewunderten die erstaunliche Agilität der hohen Herrschaften. (GHG 257)

Im Gockel-Märchen ist dieser Eiertanz der Höhepunkt der poetischen Bewirtschaffung des Eiermotivs und zugleich die letzte Episode, in der es auf der Handlungsebene überhaupt eine Rolle spielt. Während des Tanzes nämlich verwandeln die drei alten Petschierstecher, die Gackeleia den Zauberring abgelistet und gegen eine Fälschung ausgetauscht haben, Gockel, Hinkel und Gackeleia zurück in ihren ursprünglichen Zustand abgerissener Armut — und leiten damit den Übergang von der poetologischen Dominanz der Eiermotivik zu derjenigen des Sterns ein.

Das Motiv des Sterns selbst ist zu diesem Zeitpunkt bereits an prominenter Stelle in die Märchenhandlung eingeführt worden, in einer Passage,

die im Gesamtzusammenhang der Schilderung von den Exequien der ermordeten Henne Gallina eigentümlich isoliert anmutet. Ihr voraus geht die Aufzählung der Mitglieder eines bei der Trauerfeier anwesenden «adelige[n] Fräuleinverein[s] von lauter Pflanzen und Kräutern», die «der Gräfin Hinkel von Hennegau namensverwandt sind» (GHG 172) — sämtlich also Namen tragen, die auf Hühner oder Hähne verweisen —; an sie anschliessend folgt Gockels Niederlegung von Gallinas Asche auf den Stufen des alten Schlosskapellenaltars. Dazwischen wechselt die Erzählhaltung des Texts unvermittelt aus dem Register der homodiegetischen Handlungsdarstellung in dasjenige eines heterodiegetischen Kommentars:

Es haben sich ausserdem allerlei Gerüchte von ausserordentlichen Erscheinungen verbreitet, die bei diesem Begräbniss eingetreten seyn sollen, und es ist noch jetzt das Gerede unter den Vögeln der Umgegend davon: «es sey ein Comet in der Gestalt eines Paradiesvogels am Himmel gesehen worden, und unter der Linde hätten die drei Lilien zu leuchten begonnen, Sterne seyen in sie niedersinkend gesehen worden und vor ihnen sey eine schöne edle Frau, eine Gräfin von Hennegau, erschienen und habe beim Vorübergang der Leiche die Worte gesungen:

Oh Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit!
worauf Alles verschwunden sey.

Wir stellen diese Gerüchte, als dem Reiche der Phantasie angehörig, unverbürgt dem Glauben eines Jeden anheim. (GHG 172 f.)

Der Registerwechsel markiert, dass das, wovon hier die Rede ist, auf einer anderen Ebene zu lesen ist als die Handlung um die Exequien Gallinas, als direkte Referenz nämlich auf jene «andere Schrift», unter deren Namen Brentano in seinem Brief an Emilie Linder 1834 die Welt als Spur und Effekt göttlicher Schöpfungsmacht beschreibt.

Nicht nur die ostentative Distanzierung vom stilistischen Gestus der Erzählhandlung und damit von deren Anspruch auf die poetische Simulation nachvollziehbaren Geschehens unterstreicht den Anspruch dieser Passage, eine solche direkte Referenz zu sein. Vielmehr bezieht sie sich damit, dass sie von einem «Comet in der Gestalt eines Paradiesvogels» berichtet, auf einen historischen Sachverhalt: 1744 hatte der Amateurastronom Dirk Klinkenberg als erster einen Kometen gesichtet, der dann als der sogenannte Grosse Komet bekannt geworden war, da er seiner besonderen Helligkeit wegen auch mit dem blossen Auge wahrgenommen werden konnte. Auf dem Höhepunkt seiner Leuchtkraft entwickelte dieser Komet bis zu elf deutlich wahrnehmbare Schweife, deren Form zeitgenössischen Abbildungen zufolge dem Schwanzgefieder eines männlichen Paradiesvogels glich. In der diskursiven Ausdeutung dieses Kometen unterstellt ihm der Text durch den verdichteten Zusammenhang der von den Evangelien erzählten Geschichte Christi — der von der Lilie symbolisierten unbefleckten Empfängnis Marias mit der durch einen Stern angezeigten Geburt Christi zusammen mit dem durch den Kontext eingeholten Geschehen um seinen Tod und seine Auferstehung — den Status eines Bestandteils der manifesten diesseitigen Welt als Effekt der «anderen Schrift» Gottes.

Dabei hält die Erzählstimme auch dieser Passage das Wissen präsent, dass die Schrift, in der sie erscheint, auch dann eine solche in der «anderen Schrift» als Geschaffene erscheinende bleibt, wenn sie diese «andere Schrift» selbst bezeugt. Das Zeichen des Sterns hat die «Gestalt eines Paradiesvogels», eine Gestalt, die ihn dem diesseitigen Firmament der Literatur zuordnet, indem sie sowohl vogelförmig ist, also zur ästhetischen Ausstattung des Märchens gehört, als auch den im Märchen stets wiederkehrenden Topos vom verlorenen Paradies aufruft. Darüber hinaus legt Brentano hier wie in der Geschichte vom zerbrochenen «Weltei» der *Zueignung* eine literarhistorische Spur, die wie dort so auch hier zu einem religiösen Werk führt. Der Name des Paradiesvogels wurde lange vor der ersten zoologischen Bestimmung der entsprechenden Vogelgattung im Jahr 1825 zur Beschreibung von Vögeln verwendet, von denen der Volksmund ihrer prachtvollen Schönheit wegen glaubte, in ihnen aus dem Paradies stammende Vögel zu erkennen, und wurde von dort aus auch zur Metapher für geistliche Lieder; Brentano selbst besass eine 1613 in Ingolstadt erschienene Sammlung solcher Lieder

mit dem Titel *Paradeissvogel: Das ist Himmelische Lobgesang, und solche Betrachtungen, dadurch das Menschliche Hertz mit Macht erlustiget* [...] wird aus der Feder des Jesuitenpaters Konrad Vetter.²⁷

Vor diesem Hintergrund gesehen ist die Wendung von dem «Comet in der Gestalt eines Paradiesvogels» insgesamt dreifach semantisch aufgeladen: Sie stellt das Signalement von Christi Geburt bei und schliesst damit an die Bibel an; sie verweist auf ein nachweisbares historisches Phänomen und situiert den Ursprung des von Brentano Geschriebenen in einem Bezugsraum, der die gesamte Schöpfung der Welt als die Emilie Linder gegenüber postulierte «andere Schrift» meint; schliesslich ist sie selbstreferentiell auf den Text des Märchens selbst bezogen, der damit als *Paradeissvogel* in der von Vetter verwendeten Bedeutung eines geistlichen Liedes gleichsam selbst zum Stern-Zeichen christlichen Heilsgeschehens erklärt wird. Die Passage, die von dem Kometen berichtet, unterstreicht diesen dritten Aspekt zusätzlich nicht nur durch den oben beschriebenen Registerwechsel, der die Referenz auf die «andere Schrift» mit ihrer heterodiegetischen Kommentarföhrung im homodiegetischen Erzählen der sie umgebenden Märchenhandlung gleichsam kometenhaft aufscheinen und wieder verschwinden lässt; sie föhrt vielmehr darüber hinaus mit dem Zweizeiler «Oh Stern und Blume, Geist und Kleid,/Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit!» ein Textelement ein, das fortan als Signalement der Poesie im Sinne des Stern-Zeichens wie der berühmte Halleysche Komet regelmässig im Text wiederkehren und seinen Gehalt am Ende der Märchenhandlung schliesslich über diese hinaus ausgreifen lassen wird.

In konsequenter Fortföhrung dieser Selbstreferentialität wird das Sternzeichen, als es erstmals im Sinne der Konfiguration leuchtender Himmelskörper im Text sichtbar wird, nicht etwa als von handelnden Figuren beobachtete Sternengruppe eingeföhrt, sondern als Bildspender für eine kostbar gearbeitete «goldne Henne» (GHG 213), die Gockel in dem mittels des magischen Ringes herbeigewünschten Schloss vorfindet. Die Beziehung des Gegenstandes zu dem von ihm abgebildeten Sternzeichen muss allerdings, da sie sich nicht aus der Form des Gegenstands selbst erschliesst, magisch lesbar gemacht werden. In «phönizischer Schrift» (ebd.) in das Gold eingraviert, lanciert die diesbezügliche Inschrift zuerst eine schriftgeschichtliche Information: Das griechische Alphabet, aus dem sich die lateinische Alphabetschrift und damit die gesamte abendländische Schriftkultur entwickelt hatte, war im 8. Jh. v. Chr. aus Phönizien nach Griechenland gelangt und dort zu dem leicht erlernbaren Erfolgsmodell adaptiert worden, mit dem Griechenland seine kulturelle und politische Vormachtstellung im Mittelmeerraum hatte aufbauen und so zur Wiege der europäischen Zivilisation werden können. Für Gockel freilich ist dies auch dann nicht lesbar, als er durch neuerliches Drehen des Rings die Schrift zu entziffern vermag, kolportiert sie inhaltlich doch einen ganz anderen Typ von Information: «Dieses Necessaire, vorstellend das Siebengestirn als eine Gluckhenne mit sechs Küchlein für Ihre Majestät die Königin Balkis von Saba, verfertigte auf Befehl Seiner Majestät des Königs Salomo von Jerusalem, dessen erster Goldschmied Hieram von Tyrus, aus 24 karatigem Gold» (ebd.).

Brentano schliesst hier an die Metapher der Goldschmiedekunst für die Kunst der poetischen Sprachschöpfung an, die in der Lyrik des *West-östlichen Divan* insbesondere in dem mit Marianne von Willemer verbundenen *Buch Suleika* zum Kernbestand von Goethes poetologischem Diskurs gehört, reformuliert sie aber zur Metapher für eine Tätigkeit, die nicht, wie in Goethes *Divan*, schmückende Liebesgeschenke erzeugt, sondern ein Kunstwerk, das nicht zufällig als «Necessaire», Notwendiges, bezeichnet ist. Statt arbiträres Schmuckaccessoire zu sein, ist das Dreigestirn der Kunstfiguren Gockel, Hinkel und Gackeleia, deren jede ein solches goldenes, elaborat gearbeitetes und mit allen nur denkbaren Kosmetika und Hygieneartikeln ausgestattetes «Necessaire» erhält, notwendige Bedingung dafür, dass der Text die ausser ihm liegenden Stern-Zeichen des Heilsgeschehens lesbar machen kann, ohne das Sakrileg zu begehen, sich in dieses Geschehen mit einzuschreiben und damit Anspruch auf einen eigenen Eingriff in die «andere Schrift» zu erheben. Als Repräsentant der «anderen Schrift» bleibt das «Siebengestirn» der Plejaden, das seiner Form wegen volksmündlich auch als Glucke oder Gluckhenne bekannt ist, deshalb selbst unsichtbar, kann diese Schrift in Brentanos Text doch nur in Gestalt ihres Abglanzes, metaphorisch also, lesbar werden.

Das Notwendige, auf das die goldenen Entsprechungen der gräflichen Kunstfiguren hindeuten, schliesst den Gestus ein, anhand dessen Brentano zum Ende des Kernmärchens hin dessen Textualität immer nachdrücklicher

betont. Auf seinem Höhepunkt, am Ende des Prosatextes und vor seinem langen lyrischen Abspann, setzt Brentano das Stern-Zeichen noch einmal neu ein, im Sinne nämlich des typographischen Zeichens. Die Prosaerzählung endet in einem nach dem Vorbild barocker Textgestaltung zur Figur eines nach unten zulaufenden Trichters modellierten Textpassus, der an seiner untersten Spitze von einem Asterisk geschlossen wird. Das folgende Gedicht nimmt diesen Asterisk in seinen ersten Zeilen auf, um seine Funktion als alle drei Bedeutungen des Konzepts auf sich vereinigendes Stern-Zeichen zu unterstreichen: «Alle patschten in die Hände/Und das Märchen schien am Ende/Selbst ganz artig zugespitzt,/Ja ein kleines Sternchen blitzt/Unten an der Himmelsleiter/Unter einem — und so weiter;/Und dies heisst: der kleine Stern/plauderte noch gar zu gern» (GHG 380). Das typographische Zeichen markiert ein Ende, das keines ist; der Satz «das Märchen schien am Ende» nämlich wird von der folgenden Zeile dahingehend fortgeführt, dass es an diesem Ende zwar «ganz artig zugespitzt» ist, der diese Zuspitzung signalisierende «kleine Stern» aber das, was an ihm anzuknüpfen wäre, noch längst nicht ausgeschöpft hat und «gar zu gern» weiter «plauderte» (ebd.).

Mit seiner Plauderlust deutet der «kleine Stern» hier das im weltlichen Schriftraum nicht ausschöpfbare Potential dessen an, was Brentano als Abglanz göttlichen Schöpfungsgeschehens in seinem Text abzubilden sucht. Dieses als Ganzes zu erfassen, ist dem Text ob der materiellen wie inhaltlichen Grenzen weltlicher Schriftlichkeit nicht möglich; möglich ist allein eine Annäherungsbewegung, die jedoch, so das Gedicht, in der vorangegangenen Prosaerzählung für eine weiterführende Lektüre ungenügend bleibt. Deshalb findet das Kind, das in der im Schlussgedicht beschriebenen — und in der lyrischen Form typographisch abgebildeten — «Himmelsleiter» (GHG 371) aus aufwachsenden Pflanzen sitzt und «im grossen Buche» (GHG 383) zu lesen versucht, darin nicht genügend Licht, um dessen «lüstern» begehrten Gehalt erschliessen zu können. Im lyrischen Modus aber kann die Annäherungsbewegung weiter getrieben werden als in der Prosa: Auf die Bitte des Kindes um «ein Bischen Licht!/Denn trotz Mond und Sterngefunkel/Ist's zum Lesen doch zu dunkel» (ebd.), bringen ihm «zwei Engel [...] geschwinde/[...] zwei Sternlein und dem Kinde/Zünden sie die Lilien linde/Zu des Thronstuhls Seiten an,/Und nun ist es hell zum Lesen» (ebd.). Die Sterne, die als Stern-Zeichen am Firmament der Märchenhandlung stehen, reichen für die Entschlüsselung dessen, was darin enthalten ist, noch nicht aus; für eine solche Entschlüsselung muss die poetische Funktion des Sternmotivs in der Erkenntnis eines göttlichen Lichts aufgehen, das direkt aus dem Kosmos des christlichen Heilsgeschehens gespendet wird. Da aber diese Erkenntnis hier ihrerseits wieder literarisch gestaltet und damit ein menschlich Geschaffenes ist, das deshalb auf das göttliche Licht nur in Form eines süsslich konventionalisierten Tableaus mit Kind, Engeln und Lilien auf der Basis von Philipp Otto Runge's 1803 entstandener Zeichnung *Die Nacht* zugreifen kann, kann auch das Gedicht die Annäherungsbewegung des Textuellen an die «andere Schrift» nicht abschliessen. Am Ende des Märchens steht deshalb das Unvollendbare eines schriftlichen Erzählens, das sein Aufgehen in der «anderen Schrift» des Schöpfungsgeschehens nur imaginieren, nicht aber selbst vollziehen kann und sich deshalb darauf beschränken muss, dieses Aufgehen durch die kometenhafte Wiederkehr des poetischen Stern-Zeichens immer neu zu beschwören: «Und bis so das Märchen aus,/Sing ich in die Nacht hinaus: <O Stern und Blume, Geist und Zeit,/Lieb Leid und Zeit und Ewigkeit!>»

h h h

SCHREIBEN ALS STERNFAHRT:

DIE BLÄTTER AUS DEM TAGEBUCH DER AHNFRAU

Jeder der drei Teile der Druckfassung des Gockel-Märchens arbeitet mit einem Versatzstück aus der Geschichte der kosmologischen Weltdeutung. Während die Eiermotivik keine historische Dimension besitzt, sind diese das Sternmotiv organisierenden Versatzstücke nicht nur historisch verortbar, sondern zudem in ihrer Abfolge chronologisch angeordnet: In der *Zueignung* ist es die vorchristliche Kosmogonie-Lehre der Orphiker, anhand derer Brentano die Brücke zwischen Ei und Kosmos schlägt, und im Kernmärchen ist es der paradiesvogelförmige Komet auf der Grundlage des historischen Grossen Kometen von 1744, an dem er einen ähnlichen Brückenschlag vornimmt. In den *Blättern aus dem Tagebuch der Ahnfrau* nun bezieht sich Brentano dafür auf eine zur Entstehungszeit der Druckfassung unmittelbar aktuelle Begebenheit,

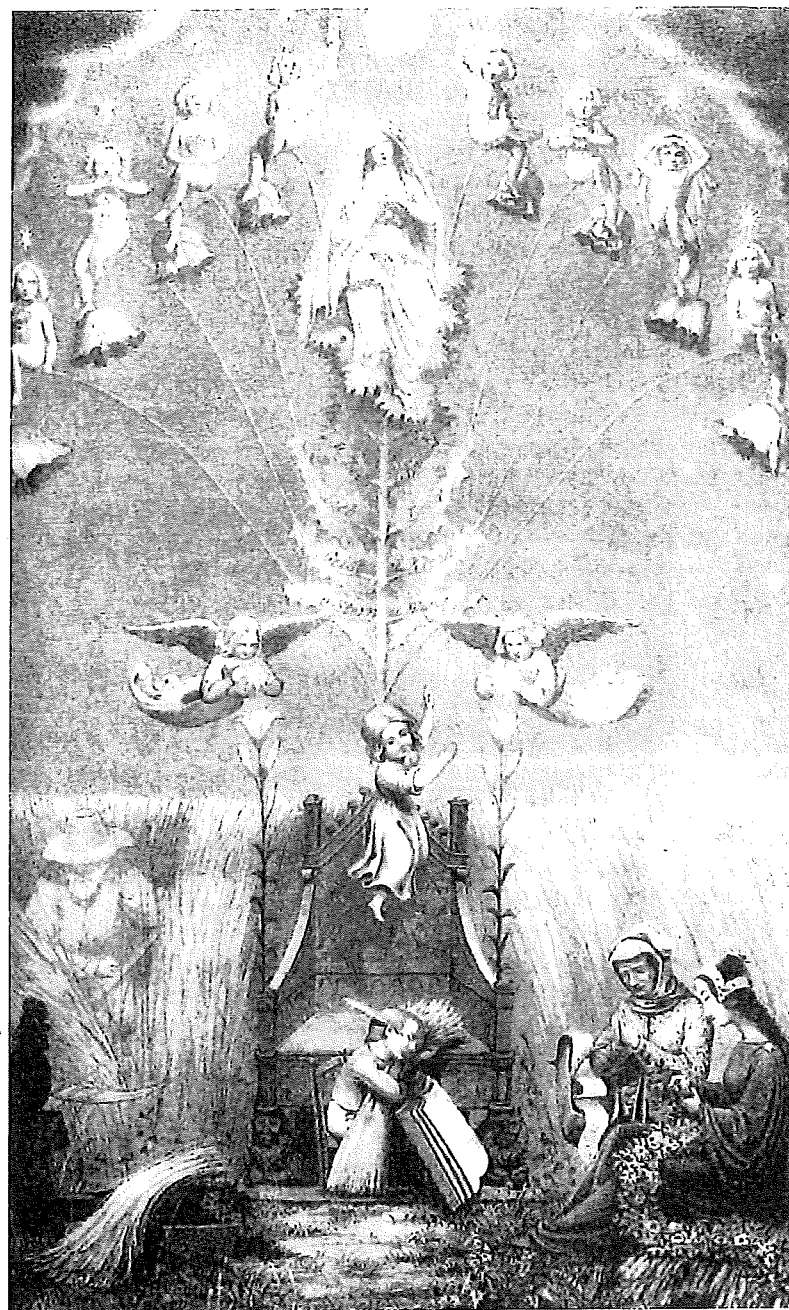


ABB. LXV
PHILIPP OTTO RUNGE, *DIE NACHT*, KUPFERSTICH (1803).

als er in der den eigentlichen *Blättern* vorangestellten Einleitung die Geschichte des lesenden Kindes aus dem Gedicht am Ende des Kernmärchens wieder aufnimmt:

334

Die Schottländische breite Countesse, welche am Schlusse obiger Wunderbegebenheit als Kind von St. Eduards Stuhl mit den Engeln emporgestiegen; soll nach den neuesten Beobachtungen des jungen Herschels auf dem Vorgebirg der guten Hoffnung wirklich im Monde gesehen worden seyn und dort unter den Fledermausmenschen grosses Aufsehen durch ihre Studien über den Stein Jakobs gemacht haben. Wir sehen dem Erfolg entgegen. (GHG 391)

Der englische Astronom William Herschel hatte 1781 mit einem selbstgebauten Spiegelteleskop den Uranus, ein Jahr später die beiden Monde Titania und Oberon und 1797 das Ringsystem des Uranus entdeckt. Bei dem an dieser Stelle erwähnten «jungen Herschel» handelt es sich um seinen Sohn John Herschel, der die Arbeit seines Vaters weiter führte, 1820 mit ihm zusammen die *Astronomical Society* gründete und 1831 geadelt wurde. Dieser «junge Herschel» wurde 1835 ohne sein eigenes Zutun zu einer Publikumsensation, als eine Artikelserie, die vom 25. bis 31. August in der amerikanischen Tageszeitung *New York Sun* erschien, berichtete, er habe durch sein Teleskop auf dem Mond lebende Menschen mit Flügeln beobachtet. 1836 erschien in Hamburg die deutsche Übersetzung der ersten fünf dieser Artikel unter dem Titel *Neueste Berichte vom Cap der guten Hoffnung über Sir John Herschel's höchst merkwürdige astronomische Entdeckungen, den Mond und seine Bewohner betreffend*; zu diesem Zeitpunkt war die Nachricht bereits als eine vermutlich von dem Journalisten Richard Adams Locke verfasste Fälschung entlarvt worden, von der Herschel selbst nichts gewusst hatte.

Die Passage, in der Brentano auf diese wohl berühmteste Zeitungsente des 19. Jahrhunderts rekurriert, präfiguriert die Bewegung, die die Annäherung an die «andere Schrift» in den folgenden *Blättern aus dem Tagebuch der Ahnfrau* vollziehen wird. In der «Schottländische[n] breite[n] Countesse» kehrt das lesende Kind aus dem das Märchen beschliessenden Gedicht wieder, in das die «Countesse» — gemeint ist Emilie Linder, die Adressatin also von Brentanos Brief über die «andere Schrift» — am Ende der Prosaerzählung des Märchens verwandelt worden ist. Die «Countesse» hat hier durch ihre von Engeln «linde» — eine der vielfältigen Anspielungen auf Emilie Linders Nachnamen im Text — beleuchtete Lektüre auf der «Himmelsleiter» den Weg in die Sphäre der Sterne gefunden, den das Märchen als Weg zum Aufgehen in der «anderen Schrift» vorgezeichnet hat. Die Darstellung dieses Weges freilich schützt ihn hier gegen den Verdacht eines sakrilegischen Übergriffs auf diese Schrift, indem sie ihn sowohl durch ihren ironisch die Gepflogenheiten zeitgenössischer Sensationsberichterstattung zitierenden Gestus als auch durch den Verweis auf die gefälschte Publikation Herschels scherzhaft veruneigentlicht.

Die Ahnfrau der *Blätter*, Gräfin Amey von Hennegau, beschreitet diesen Weg ebenfalls, jedoch im Gegensatz zum karikaturistischen Scherz um die «Countesse» im Ernst überzeugter christlicher Frömmigkeit und, wichtiger noch, nicht auf dem Weg der Lektüre, sondern auf demjenigen der Niederschrift ihrer Geschichte bis zu ihrer Heirat mit dem Urahn der Grafen Gockel von Hanau. Wie die Geschichte der *Zueignung* und die Märchenhandlung, so beginnt auch die Geschichte Ameys *ab ovo*, am Ei also, dem Ort, der bereits von Ameys als «Am Ey» lesbarer Name bezeichnet wird. Diesmal ist das Ei dasjenige, von dem die Hühnerfamilie der Märchenhandlung abstammt: Der Stammvater von Ameys Geschlecht, ein ehemaliger Soldat namens Belgius, hat, so berichtet Amey in ihrem zweiten Tagebucheintrag, einst einen im Wald verirrtten Soldaten aus der Leibwache des Pilatus namens Salmo bei sich aufgenommen, der ihm zum Dank dafür das während seines Aufenthalts bei Belgius ausgebrütete Ei eines «von dem Hahn, der bei Petri Verläugnung gekräht» (GHG 396), abstammenden Huhns geschenkt hat, jene Ur-Gallina, deren erstgeborene Nachkommen seither in einem eigens dafür gebauten «Gallinarium» (GHG 398) bei Ameys Schloss leben.

Was hier erzählt wird, schreibt freilich nicht nur die Hühner- und, mit Ameys Abstammung von Belgius, die gräfliche Familie der Märchenhandlung auf ein an der Hinrichtung Christi durch Pilatus entspringendes Geschehen zurück, sondern auch das märchenhafte Erzählen selbst. Wie das Volksmärchen, so verzichtet auch Ameys Bericht darauf, die Wahrhaftigkeit des Erzählten von der Funktion des Autors aus zu legitimieren, und rekurriert stattdessen

auf ein kollektives Wissen, das den narrativ verdichteten Stoff als wahr verbürgt, ohne seine Herkunft belegen oder auch nur markieren zu müssen. Dieser Wahrheitsanspruch ist durch die von den Evangelien bezeugte Wahrheit der Passionsgeschichte Christi abgesichert, die die von Amey niedergeschriebene Familiengeschichte anhand ihrer Verknüpfung mit einem Soldaten des Pilatus und dem bei der Verleugnung Christi durch Petrus krähenden Hahn metonymisch mit verbürgt und damit die Passionsgeschichte als Ursprung und Legitimationshorizont des gesamten in der Druckfassung von Brentanos Märchen verdichteten Stoffs ausmacht.

In seiner poetologischen Funktion entspricht das Ei, von dem Amey erzählt, mithin derjenigen des zerbrochenen «Welteis» der *Zueignung*, mit dem einen Unterschied, dass es hier nicht zerbrochen, sondern ausgebrütet und damit seiner ontogenetischen Bestimmung zugeführt wird. Dieser Unterschied entspricht, vor dem Hintergrund der biblischen Schriften gesehen, demjenigen zwischen der Bedeutung der Genesiserzählung von Sündenfall und verlorenem Paradies für das Alte und der Bedeutung der Passionsgeschichte für das Neue Testament. Im Alten Testament begründet die Genesiserzählung die menschliche Kultur — und mit ihr, wie die *Zueignung* unterstreicht, auch die Kulturpraxis des poetischen Erzählens — aus der Geschichte eines Bruchs zwischen Gott und den Menschen, dessen Produktivitätspotential aus der Unheilbarkeit dieses Bruchs entbunden wird. Das Neue Testament dagegen legt Zeugnis für dessen Heilbarkeit ab, indem es die Passionsgeschichte als die eines von Gott selbst gestifteten Sühneopfers erzählt, das die Erbsünde des Menschen durch den Tod Christi tilgt und damit einen Neuanfang der Menschheitsgeschichte im Zeichen des Christentums ermöglicht. Bildet also das «Welteis» der *Zueignung* metaphorisch den Zustand der paradiesischen Harmonie zwischen Gott und Mensch ab, die durch den Sündenfall unwiederbringlich zerbrochen worden ist, so ist das Ei, von dem Amey berichtet, Sinnbild des Mensch gewordenen Gottessohns, der seine ontogenetische als eschatologische Funktion zur Sicherung des Fortbestehens der Menschheit durch seinen Tod erfüllt, so dass in diesem Fall das Zerbrechen des Eis die eigentliche Voraussetzung seiner Fruchtbarkeit ist.

Ameys Bericht ist auch erzählchronologisch dadurch in den Zusammenhang der Passionsgeschichte eingebettet, dass sie ihn am Karsamstag niederschreibt, also am Tag zwischen dem Karfreitag, an dem die christliche Kirche die Hinrichtung des Messias erinnert, und dem Ostersonntag, an dem sie seine Auferstehung feiert. Dass es gerade dieser Tag ist, die Niederschrift also den Zeitraum markiert, in dem Christi Tod seiner Auferstehung gleichsam entgegenreifen im Begriff ist, akzentuiert ein weiteres poetologisch relevantes Element der Eiermotivik, geht es Brentano doch nicht allein um die Sinnbildlichkeit des Eis an sich, sondern auch und besonders um den Prozess ihrer poetischen Herstellung als einer Reifungsphase, deren das durch das Heilsgeschehen inseminierte Wissen bedarf, um zu einem fortpflanzungsfähigen Erzählstoff zu werden. Ausdrücklich hebt der Text deshalb hervor, dass dem Geschenk, das Salmo Belgius mit dem Junghuhn macht, eine solche Phase vorausgeht: Während Salmo erzählt, «was er in Jerusalem erlebt, und vom Tod, Auferstehung und Himmelfahrt des Herrn, [...] legte das Hühnlein ein Ei, und sie liessen den Salmo nicht fort, bis es ausgebrütet war, da schenkte er ihnen das ausgebrütete junge Hühnlein und zog weiter» (GHG 396). Als Ei ist das Huhn noch nicht in der Lage, seine Spezies zu reproduzieren; erst nach der vollendeten Brutphase wird es zu einem Lebewesen, das selbst Eier legen und ausbrüten kann, so, wie Salmos Mitteilungen von Tod und Auferstehung Christi der Zeit des Erzählens bedürfen, um in dem durch sie inseminierten Belgius zu jener Überzeugung von ihrer Wahrheit zu reifen, die dann seine Bekehrung zum Christentum und damit auch die Gründung des Grafengeschlechts von Hennegau auslöst. Der Erzählprozess also, in dem Brentanos Text den Ursprung der christlichen Heilsgeschichte in der Passion Christi verarbeitet, nimmt an diesem Stoff die Aufgabe der brütenden Glucke an dem aus ihrem Ei schlüpfenden Küken wahr: Zwar geht alles Erzählen auf diesen Ursprung zurück, nur durch das Erzählen aber kann dessen Bedeutung sinnfällig und damit reproduktionstauglich wirksam werden.

Sinnbild des Gewichts, das Brentano dem Erzählprozess als Reifungsphase zuschreibt, ist das «Gallinarium», das Hühnerhaus, in dem «immer die älteste tugendlichste Magd aus dem Frauenzimmer der Gräfinnen» von Hennegau die Aufzucht und Pflege der Nachfahren des Urhuhns innehat (GHG 398). Wie mit der Erzählung vom «Welteis» in der *Zueignung* und dem paradiesvogelförmigen Kometen der Märchenhandlung greift Brentano auch

bei seinem Entwurf des «Gallinariums» auf ein literarisches Vorbild zurück, das dem Prinzip des elliptischen Erzählens folgend zentrale, im Text selbst ausgelassene Informationen zur Beziehung zwischen Eier- und Sternmotivik beistellt. In diesem Fall handelt es sich um ein — wie die früheren in Brentanos Besitz nachweisbares — Werk des Augustiner-Barfüssermönchs und Schriftstellers Abraham a Sancta Clara über die Geschichte des bayerischen Wallfahrtsorts Maria Stern. Der Titel des Werks lautet vollständig: *Gack, Gack, Gack, Gack, à Ga einer Wunderseltzamen Hennen im Hertzogthumb Bayern, das ist: Ein ausführliche Beschreibung der berühmten Wallfahrt Maria-Stern in Taxa, Bey den P. P. Augustinern Parfüssern. Welche seinen urheblichen Anfang genommen von einem Hennen-Ay, auf deme durch Anordnung des Himmels ein strahlender Stern erhoben ware, in dessen Mitten ein schön gekröntes Frauen-Haupt.*²⁸

Das Buch erzählt die Geschichte des Wallfahrtsorts Maria Stern, in dessen 1654 gegründetem Augustinerkloster Abraham a Sancta Clara 1667/68 als Prediger tätig gewesen war. Es setzt dazu mit der Geschichte des Namens der Grafen von Hundt zu Lautterbach ein, zu deren Besitz das Grundstück gehört hatte, bevor es an den Augustinerorden überging, einer Geschichte, die von einem ungewöhnlichen Fall menschlicher Fruchtbarkeit berichtet: Gräfin Irmentrud von Altdorff, so der ursprüngliche Name des Geschlechts, beschimpft eine Frau, die Drillinge geboren hat, für ihre Unmoral, da es unmöglich sei, von demselben Mann mehrere Kinder gleichzeitig zu bekommen — ein Motiv, das Brentano an anderer Stelle des Märchens aufnimmt —, und wird von dieser deshalb verflucht, so dass die Gräfin dann selbst zwölf Kinder gleichzeitig gebärt. Sie versteckt sie vor ihrem Mann und behauptet, als er die Kinder dennoch zu Gesicht bekommt, es seien Hunde; als der Mann sie ihrer Lüge überführt, entscheidet er, sich fortan statt Altdorff Hundt zu nennen. Eigentlicher Gegenstand der Geschichte aber ist der Bau der ursprünglichen Marienkapelle, die zu Abraham a Sancta Claras Zeit bereits durch eine erheblich grössere Wallfahrtskirche ersetzt worden war, durch einen Nachfahren des Paars: Johann Wilhelm von Hundt hat 1606, in Seenot geraten, Maria eine Kapelle versprochen, wenn sie ihn rette, zurück an Land aber das Versprechen vergessen, bis er auf wundersame Weise daran erinnert wird: Am Morgen eines Ostermontags bringt ihm die Magd, die mit der Fürsorge für den gräflichen Hühnerstall betraut ist, «ain seltzames, und niemals ersehenes Ay, auf welchem gantz deutlich ein strallender Stern gezeichnet, und aussgedruckter zu sehen, in dessen Mitten ein schön gebrentes, und wol sichtbares Frauen-Haupt»,²⁹ und berichtet, sie habe das Ei neben dem Hühnerhaus auf einem nagelneuen Ziegelstein gelegt gefunden, von dem niemand wisse, wie er dorthin gekommen sei. Der Graf deutet dies als Zeichen Marias, die ihr versprochene Kapelle nun endlich bauen zu lassen, und ordnet an, «man solle ohne fernern Verschub mehr gedachtes Geflügl-Hauss abtragen, und an demselben Orth die Capellen anheben zu bauen».³⁰

Im komplexen Gefüge architektonischer Motive, die die Druckfassung insgesamt durchziehen, nimmt das von Brentano vor diesem Hintergrund entworfene «Gallinarium» der *Blätter* eine Sonderstellung ein, ist es doch als einziges der zahlreichen, meist als prunkvolle Repräsentationsbauten angelegten Gebäude, in und an denen die Erzählhandlung sich abspielt, betont bescheiden gehalten. Der Grund dafür ist seine Funktion, für die Verenas Fürsorge für den Hühnerbestand der Grafen von Hennegau nur den Rahmen beistellt; vor allem nämlich ist es der Ort, an dem das geheimnisvolle «Büblein» (GHG 400) durch das Erbetteln von Weizen für die Hühner Busse dafür tut, dass er einst für deren Ernährung bestimmten Weizen zu seinem eigenen Genuss unterschlagen hat. Die Figur des «Bübleins» verdichtet die romantische Konzeption der Kindheit als einer dem Wesen der Poesie in besonderer Weise verbundenen Lebensphase, wie sie der Literatur der Romantik in Goethes Mignon exemplarisch dargestellt zu sein schien, zur Allegorie des impliziten Autors von Brentanos Märchen: Das «Büblein» ist der durch den Salomonsring zusammen mit seinen Figuren in ein Kind zurückverwandelte Icherzähler des Kernmärchens, das in der Druckfassung das poetische Frühwerk Brentanos insgesamt vertritt. Für dieses Werk tut das «Büblein» in den *Blättern* eine Busse, die darauf abzielt, mit Ei und Stern weltliche Poesie und christliche Glaubensgewissheit zu einem Effekt zu verbinden, der im Erfolgsfall dasselbe Charisma einer zeichenhaften Offenbarung göttlichen Willens entfaltet wie das mit der Form eines Sterns geheiligte Ei aus Abraham a Sancta Claras Gründungsgeschichte des Wallfahrtsklosters Maria Stern. Als Schauplatz dieser Busse repräsentiert das «Gallinarium» mithin *pars pro toto*

das gesamte Gebäude des Gockel-Märchens, das Brentano mit dessen Druckfassung als Monument christlicher Frömmigkeit an der Stelle seines früheren weltlichen Werks errichtet.

Instrument und Medium dieses Unterfangens ist der Weizen, den das «Büblein» so lange zusammentragen muss, bis es den mit seinem früheren Tun angerichteten Schaden kompensiert hat. Gleich dem Ei konnotiert das Weizenkorn Fruchtbarkeit, eine Fruchtbarkeit aber, die zum einen als pflanzliche frei von jeder sexuellen Dimension ist und zum anderen sehr viel direkter als das Ei auf den Kontext der Evangelien verweist, die Christi Lehrtätigkeit mehrfach als Aussaat von Weizenkörnern versinnbildlichen.³¹ Der Weizen, den das «Büblein» zur Ernährung der im «Gallinarium» aufgezogenen Hühner beiträgt, ist vor diesem Hintergrund eine Metapher für die heilsgeschichtliche und als solche der sexuellen Liebe programmatisch entsagende Perspektivierung der Druckfassung auf jene Sphäre der «anderen Schrift», deren Erscheinung im Text dem Sternmotiv zugeordnet ist. Ziel der Bussübung des «Bübleins» ist es, durch die Ernährung der Hühner Einfluss auf die von ihnen gelegten Eier zu nehmen, bis in deren Form diejenige des Stern-Zeichens sichtbar wird. Ziel der Bussübung des impliziten Autors ist es dementsprechend, den Prozess der schöpferischen Arbeit an Erzählstoffen, anhand dessen sich die Spezies Poesie reproduziert, durch die systematische Einspeisung der christlichen Lehre so zu beeinflussen, dass das Erzählte bereits im Erscheinungsbild seiner Urform — der Figur der Ellipse — das Zeichen des Sterns sichtbar macht.

Umgekehrt gilt freilich auch, dass das poetisch erzeugte Stern-Zeichen seinerseits an die Form der Ellipse gebunden und damit die Differenz zwischen weltlicher und «anderer Schrift» bestehen bleibt. Die Formel, mit der Verena das «Büblein» Amey gegenüber von seiner Bussübung freispricht — «es hat seine Sache zu Ende gebracht, hilf ihm sein Bündlein schnüren» (GHG 417) —, weist auf eine Schlusszene voraus, die unter den Bedingungen weltlichen Schreibens gar keine andere Möglichkeit lässt, als den Freispruch des impliziten Autors von seiner missbräuchlichen Nutzung poetischer Schöpfungsmacht auf einen mithilfe ebendieser Macht erzeugten Effekt zurückzuführen. Dabei unterscheidet der Text nun allerdings zwischen der Ausübung dieser Macht durch das «Büblein» einerseits und die Figur der Amey andererseits. Das «Büblein», so zeigt die Geste, mit der es die Fertigstellung des Texts und damit das Ende dieser Nutzung signalisiert, bleibt als Allegorie des impliziten Autors in seinem Handeln bis zum Schluss in weltlicher Unsauberkeit verhaftet: «Es bückte sich und wollte Staub vom Boden auf die frische Schrift streuen und dann die Feder an den Ärmel wischen» (GHG 499). Die eigentliche Lossprechung des «Bübleins» bedarf deshalb eines disziplinierenden Eingriffs von Amey in diese Geste: «[...] ich klopfte ihm aber auf die Finger und sagte: »pfui«, und drehte den Ring Salomonis» (ebd.).

Was Amey, selbst eine erzählerisch erschaffene «Kunstfigur» und damit eine Kreatur dessen, was das «Büblein» vor seiner Busse war, sich mit dem Drehen des Rings als dem heilsgeschichtlich purifizierten Zauber eines idealen Erzählens von der «anderen Schrift» hier wünscht, ist ein «rein Seidenlöschpapier» (ebd.), dessen Aufgabe es ist, die im Erzählprozess durch diesen Zauber vorgenommene Löschung weltlicher Unsauberkeit aus dem Text des Märchens insgesamt ins Bild zu setzen. Wörtlich genommen repräsentiert das «Seidenlöschpapier» diesen Text deshalb als ein Medium, das die «andere Schrift» wiedergibt, indem es, ohne selbst gestaltend in sie einzugreifen, gleichsam nur die überschüssige Feuchtigkeit der Schreibspur aufnimmt und sich damit als rein mechanische Archivierung göttlicher Offenbarung inszeniert. Von der Erzählung vorbereitet und in ihrem Rahmen durch die Verwandlung der handelnden Figuren zu Kindern beispielhaft performativ realisiert, ist es nicht die Erzählung selbst, die den Autor am Ende freispricht, sondern der Akt ihrer Entlassung aus dem Einzugsbereich seiner Gestaltungsmacht — ein Akt freilich, der sich eben seinerseits dieser Gestaltungsmacht verdankt. Dass das «Büblein» durch die Verwendung des von Amey herbeigewünschten Löschpapiers verschwindet, «als habe es sein eignes Daseyn aus der Feder geputzt» (GHG 500), ist Bestandteil der erzählten Handlung und bleibt als solcher noch im Akt der — aus diesem Grund auch konjunktivisch veruneigentlichten — Selbstauslöschung an die Funktion des Autors gebunden.

Als Wiedergabe der «anderen Schrift» inszeniert sich der Text deshalb am Ende auch gerade nicht allein durch das Bild eines Löschpapiers, das diese Schrift replizierend aufnimmt, sondern durch ein dessen expliziter

Ausgestaltung als «Seidenlöschpapier» eingeschriebenes Irritans, dessen Bedeutung einmal mehr das eiförmig-elliptische Darstellungsverfahren des Textes in den Blick rückt. Löschpapier nämlich, das sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts vor allem in Schulen zur Trocknung frischer Tintenschriften als Alternative zu dem von der Geste des «Bübleins» alludierten, bislang verwendeten Streusand durchgesetzt hatte, wurde üblicherweise aus zellulosehaltigen und deshalb saugfähigen Holz- oder Baumwollfasern hergestellt, nicht aus der um 1800 als Luxusgut gehandelten und zudem physikalisch nicht annähernd ähnlich geeigneten Seide. Dass Amey, durch ihren Wunsch gleich mit einem ganzen «Buch Seidenpapier» (GHG 500) ausgestattet, daraufhin «keinen Bogen vor die Sonne [hält], um das Papierzeichen kennen zu lernen und [...] das Himmelszeichen der Pleiaden, der Gluckhenne mit ihren Küchlein darauf abgebildet» (ebd.) sieht, weist deshalb darauf hin, dass mit dem Bild vom «Seidenlöschpapier» nicht so sehr auf eine besonders luxuriöse Variante eines schulischen Gebrauchsguts angespielt wird als vielmehr, wie der Text es mit Amey's Gegenstand der Betrachtung auch explizit macht, eine Beobachtungstechnik der Astrologie.

1709 hatte der französische Ingenieur und Astronom Nicolas Bion unter dem Titel *Traité de la construction et des principaux usages des instruments de mathématiques* ein Traktat zu Konstruktion und Gebrauch von mathematisch-astronomischen Instrumenten veröffentlicht, das 1712 unter dem Titel *Nicolai Bion Berühmten Königl. Französ. Ingenieurs etc. Neu-eröffnete Mathematische Werck-Schule, Oder Gründliche Anweisung, Wie die Mathematische Instrumenten Nicht allein schicklich und recht zu gebrauchen, sondern auch auf die beste und accurateste Manier zu verfertigen, zu probiren, und allzeit in guten Stand zu erhalten sind* in einer Übersetzung von Johann Gabriel Doppelmayr in deutscher Sprache erschienen war. Darin findet sich eine Anweisung zur Beobachtung von Sternen mit einem Teleskop, das anhand von in regelmässigen Abständen über das Objektiv gespannten Fäden die Verfolgung von Sternbewegungen erlaubt. Bei Tageslicht allerdings seien diese Fäden praktisch nicht zu sehen. Ein Problem, für das, wie Bion berichtet, sein Freund und Kollege Philippe de la Hire eine Lösung gefunden habe:

Dann als selbiger zum öfftesten in denen Observationes wahrgenommen, dass bei hellem Mond-Schein/zu einer Zeit, da es etwas neblicht dabey war/die Fäden deutlich erschienen/und dass man kaum solche/wenn der Himmel schön hell war/sehen kunte/ist ihm in den Sinn gekommen/das Ende des Tubi auf der Seiten des Objectiv-Glases mit einem Stück von gar sauberen weissen Fliess- oder Lösch-Papier/das aus gar subtilen Seiden-Fäden gemacht ist/zu bedecken. Diese Erfindung ist ihm wol ausgeschlagen/dann das Licht/ob es schon weit von dem Tubo stunde/beleuchtete nichtsdestoweniger dieses Papier/dass man die Fäden deutlich sehen kunte/ohne Hinderung/wann man die Sterne zu sehen verlanget.³²

Aus dem Kontext der Passage geht hervor, dass das «gar saubere weisse Fliess- oder Lösch-Papier», das La Hire — zu einer Zeit, zu der Löschpapier noch ungebräuchlich war und damit nicht kommerziell normalisiert gehandelt wurde — zur Dämpfung des Lichts über das Objektiv des Teleskops legte, eigens dafür aus Seide hergestellt wurde, da deren feinfädige Textur im Gegensatz zu Holz und Baumwolle das einfallende Licht mit der für die angestellten Beobachtungen notwendigen Subtilität so zu dämpfen vermochte, dass die darüber gespannten Fäden sichtbar blieben. Vor dem Hintergrund dieses Traktats gelesen — dessen Kenntnis für Brentano zwar nicht abschliessend nachzuweisen, angesichts der Verwendung des Motivs zusammen mit der Popularität von Bions *Mathematischer Werck-Schule* aber zumindest plausibel angenommen werden kann — bildet der Verweis darauf ein letztes poetologisches Signal sowohl für die stete Reflexion des elliptischen Erzählverfahrens in Brentanos Märchen als auch für die eschatologische Bedeutung, die er diesem im und durch den Text zuweist. Das Erzählen, wie der Text es praktiziert, versteht sich demnach als Medium göttlicher Offenbarung im Sinn einer Technik der Sternbeobachtung, in der die «andere Schrift» als Signatur der Schöpfung schlechthin sichtbar wird.

Der Stoff, den der Autor in diesem Sinn zum Text macht, ist der Stern, von dem aus das Licht des göttlichen Heilsversprechens auf die poetisch konstituierte «Himmelsleiter» fällt, und die Gestalt, die er ihm gibt, ist die des Eis zwischen elliptischem Erzählen und im Verlauf der Druckfassung zuneh-

mend eschatologisch perspektivierter Nachwuchszucht. Das Verfahren, mit dem der Text die beiden Motive poetisch miteinander in Beziehung setzt, macht sie im Erzählprozess zu Sekundäreffekten, wie es die «Kunstfiguren» des aus dem Ei schlüpfenden Harlekins, der «Frau Rath», des «Wolfgang» und des Ich Erzählers in der *Zueignung* sind — so, wie das «Büblein» den impliziten Autor der Druckfassung als «Kunstfigur» erscheinen lässt, als ein Produkt der poetischen Bearbeitung dessen, was als «andere Schrift» im Sinn des Briefs an Emilie Linder von 1834 dem Text uneinholbar äusserlich ist. Die Episode um das «Seidenlöschpapier» Ameys veruneigentlicht die Löschung des Autors deshalb nur auf den ersten Blick. Auf den zweiten Blick nämlich ist sie eine mit grösster Präzision gesetzte poetologische Schlusspointe: Der Text selbst ist dieses Löschpapier, ein Abdruck göttlicher Schöpfungsmacht und als solches ein Hilfsmittel, das deren Schreibspuren unverwisch in den Prozess ihrer poetischen Fortzeugung zu entlassen bestrebt ist — ein Löschpapier freilich, das, insofern es als «Papierzeichen» die Bedingung dafür ist, dass das «Himmelszeichen der Pleiaden, der Gluckhenne mit ihren Küchlein darauf abgebildet» (GHG 500) überhaupt sichtbar werden kann, ausdrücklich Anspruch darauf erhebt, nicht nur Ei, sondern auch Stern-Zeichen zu sein.

- 1 CLEMENS BRENTANO, *DIE MÄHRCHEN VOM RHEIN*, IN: DERS., *SÄMTLICHE WERKE UND BRIEFE*, HG. VON ANNE BOHNENKAMP, ULRICH BREUER, ULRIKE LANDFESTER, CHRISTOPH PERELS, HARTWIG SCHULTZ UND CHRISTOPH WINGERTSZAHN, BD. 17: *PROSA II*, HG. VON BRIGITTE SCHILLBACH, STUTTGART 1983, S. 178.
- 2 CLEMENS BRENTANO, *GOCKEL UND HINKEL*, IN: EBD., BD. 18,3: *ITALIENISCHE MÄRCHEN II*, HG. VON ULRIKE LANDFESTER, STUTTGART 2014, S. 9–103. ZITATE AUS DIESER AUSGABE WERDEN IM FOLGENDEN MIT DEM KÜRZEL GH DIREKT IM TEXT ANGESCHLOSSEN, HIER: GH 13.
- 3 CLEMENS BRENTANO, *GOCKEL, HINKEL UND GACKELEIA*, IN: EBD., S. 109–501. ZITATE AUS DIESER AUSGABE WERDEN IM FOLGENDEN MIT DEM KÜRZEL GHG DIREKT IM TEXT ANGESCHLOSSEN, HIER: GHG 113F.
- 4 WOLFGANG BUNZEL, CLEMENS BRENTANOS REVERSION. ZUR VERSCHRÄNKUNG VON RELIGIOSITÄT UND AUTORSCHAFT, IN: WINFRIED ECKEL UND NIKOLAUS WEGMANN (HG.), *FIGUREN DER KONVERSION. FRIEDRICH SCHLEGELS ÜBERTRITT ZUM KATHOLIZISMUS IM KONTEXT*, PADERBORN 2014 (SCHLEGEL-STUDIEN, BD. 3), S. 239–262, HIER: S. 247F.
- 5 VGL. DAZU BUNZELS ZUSAMMENFASSUNG: «DIE HINWENDUNG ZUR RELIGION ERMÖGLICHTE IHM DIES» – D.I. DIE «TILGUNG DER AUTORFUNKTION» – «WEIL RELIGIÖSE OFFENBARUNG INNERHALB DER CHRISTLICHEN BUCHRELIGION ALS KOLLEKTIVES PHÄNOMEN GEDACHT WIRD, SO DASS DER EINZELNE IM CHOR DER ÜBERLIEFERUNG WEITGEHEND VERSCHWINDEN KANN. BRENTANO BLEIBT ZWAR EIN SCHREIBER», DOCH MUSS ER DAS AUFGESCHRIEBENE NICHT MEHR (SELBST) BEGLAUBIGEN» (EBD.).
- 6 MEINE ÜBERLEGUNGEN HIERZU SCHLIESSEN AN AN ANDREAS LORENCZUK, DIE WAHRHEIT DER BILDER UND DIE BILDER DER WAHRHEIT. ZUM «GROSSEN GOCKELMÄRCHEN» (1838) UND DEN EMMERICKSCHRIFTEN VON CLEMENS BRENTANO, STUTTGART 2001.
- 7 CLEMENS BRENTANO. BRIEFE AN EMILIE LINDER. MIT ZWEI BRIEFEN AN APOLLONIA DIEPENBROCK UND MARIANNE VON WILLEMER, HG. VON WOLFGANG FRÜHWALD, ZÜRICH ET AL. 1969, S. 37.
- 8 VGL. DAZU ALS GRUNDLAGE DES FOLGENDEN DIE GRUNDLEGENDE AUSFÜHRUNGEN VON HANS-WALTER SCHMIDT, ERLÖSUNG DER SCHRIFT. ZUM BUCHMOTIV IM WERK CLEMENS BRENTANOS, WIEN 1991; RALF SIMON, AUTORMASKEN, SCHRIFTCHARAKTER UND TEXTSTRUKTUR IN BRENTANOS SPÄTFASSUNG DES «GOCKEL»-MÄRCHENS, IN: ZEPH 111,2 (1992), S. 201–231; SOWIE LAURA BENZI, RESAKRILISIERUNG UND ALLEGORIE IM SPÄTWERK CLEMENS BRENTANOS: DAS «MÄRCHEN VON GOCKEL, HINKEL UND GACKELEIA» (1838) UND «DAS BITTERE LEIDEN UNSERS HERRN JESU CHRISTI» (1833), BERN ET AL. 2002.
- 9 HEINZ BRÜGGEMANN, SAMMLUNG UND SPIEL: BILDRÄUME AUS KULTURELLEM GEDÄCHTNIS, ERINNERUNG UND VERGESSEN IN GOCKEL, HINKEL, GACKELEIA. MÄRCHEN, WIEDER ERZÄHLT VON CLEMENS BRENTANO (1838), IN: GÜNTER OESTERLE (HG.), *ERINNERN UND VERGESSEN IN DER EUROPÄISCHEN ROMANTIK*, WÜRZBURG 2001, S. 207–274, HIER: S. 218.
- 10 BRENTANO KANNT DIESE STOFFTRADITION VOR ALLEN IN DEREN ZUSAMMENFASSUNG BEI JOHANN ANDRÉ EISENMENGER MEHRTEILIGEM WERK ENTDECKTES JUDENTUM ODER GRÜNDLICHER UND WAHRHAFFTER BERICHT, WELCHER GESTALT DIE VERSTOCKTEN JUDEN DIE HOCHHEILIGE DREYEINIGKEIT, GOTTVATER, SOHN UND HEIL. GEIST ERSCHRECKLICHER WEISE LÄSTERN UND VERUNEHREN, DIE HEIL. MUTTER CHRISTI VERSCHMÄHEN, DAS NEUE TESTAMENT, DIE EVANGELISTEN UND APOSTELN, DIE CHRISTLICHE RELIGION SPÖTTISCH DURCHZIEHEN, UND DIE GANZE CHRISTENHEIT AUF DAS ÄUSSERSTE VERACHTEN UND VERFLUCHEN: DABEI NOCH VIEL ANDERE, BISSEHERO UNTER DEN CHRISTEN ENTWEDER GARNICHT ODER NUR ZUM THEIL BEKANNT GEWESENE DINGE [...], FRANKFURT A. M. 1700FF.; SOWIE AUS CASPAR ABELS HEBRÄISCHE ALTERTHÜMER: WORINNEN NICHT ALLEIN DIE GESCHICHTE DES VOLCKES GOTTES UND DER BENACHBARTEN NATIONEN [...] VORGESTELLET, SONDERN AUCH DER ISRAELITEN UND JUDEN REGIMENT UND RELIGION, SITTEN UND GEBRÄUCHE [...] ZUSAMMENGETRAGEN, LEIPZIG 1736.
- 11 VGL. DAZU MARIANNE UND JOHANN JAKOB WILLEMER, *BRIEFWECHSEL MIT GOETHE*, HG. VON HANS-JOACHIM WEITZ, FRANKFURT 1965, S. 739–741; SOWIE CHRISTOPH PERELS, «... VOLLKOMMEN GUT EINFACH UND TREU»: MARIANNE VOR DER BEGEGNUNG MIT GOETHE, IN: HENDRIK BIRUS, ANNE BOHNENKAMP [ET AL.], «DENN DAS LEBEN IST DIE LIEBE...» MARIANNE VON WILLEMER UND GOETHE IM SPIEGEL DES WEST-ÖSTLICHEN DIVANS, FRANKFURT A. M. 2014, S. 28–39, HIER: S. 29.
- 12 BETTINE VON ARNIM, *WERKE UND BRIEFE IN VIER BÄNDEN*, HG. VON WALTER SCHMITZ UND SIBYLLE VON STEINSDORFF, BD. 2: *GOETHE'S BRIEFWECHSEL MIT EINEM KINDE*, HG. VON W. S. UND S. V. S., FRANKFURT A. M. 1992, S. 86.
- 13 VGL. DAZU DIE AUSFÜHRUNGEN ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER ROMANZEN IN: CLEMENS BRENTANO, *SÄMTLICHE WERKE UND BRIEFE*, A. A. O. (ANM. 1), BD. 11,1: *ROMANZEN VOM ROSENKRANZ*, HG. VON DIETMAR PRAVIDA, STUTTGART 2006, S. 33F.
- 14 JOHANN WOLFGANG GOETHE, *SÄMTLICHE WERKE NACH EPOCHEN SEINES SCHAFFENS. MÜNCHNER AUSGABE*, HG. VON KARL RICHTER IN ZUSAMMENARBEIT MIT HERBERT G. GÖPFERT, NORBERT MILLER, GERHARD SAUDER UND EDITH ZEHEM, BD. 16: *AUS MEINEM LEBEN. DICHTUNG UND WAHRHEIT*, HG. VON PETER SPRENGEL, MÜNCHEN 1985, S. 56.
- 15 EBD., S. 57F.
- 16 EBD., S. 65F.
- 17 MAXE VON ARNIM BERICHTET IN IHRER AUTOBIOGRAPHIE EBENFALLS VON EINEM SOLCHEN SCHRANK, DEN DIE KINDER AN MARIANNE VON WILLEMER «MÄRCHENABENDEN» GEZEIGT BEKAMEN: «ZUM SCHLUSS DURFTEN WIR NOCH DEN RARITÄTENSCHRANK MIT DEN VIELEN MERKWÜRDIGKEITEN UND ERINNERUNGEN, AUCH AN DEN ONKEL CLEMENS UND GOETHE, BEWUNDERN.» JOHANNES WERNER, *MAXE VON ARNIM. TOCHTER BETTINAS. GRÄFIN ORIOLLA. 1818–1894*, LEIPZIG 1937, MAXE, S. 35F.
- 18 VGL. DAZU WOLFGANG BUNZEL, «ERZÄHLUNG, (AUS TREUE)» VS. «FREIES AUFFASSEN». DIVERGIERENDE KONZEPTIONEN DES «ROMANTISCHEN» MÄRCHENS BEI CLEMENS BRENTANO UND DEN BRÜDERN GRIMM, IN: CLAUDIA MARIA PECHER (HG.), *MÄRCHEN – (K)EIN ROMANTISCHER MYTHOS? ZUR POETOLOGIE UND KOMPARATISTIK VON MÄRCHEN*, BALTMANNSEILER 2013, S. 277–293.
- 19 VGL. DAZU WOLFGANG FRÜHWALD, DAS VERLORENE PARADIES. ZUR DEUTUNG VON CLEMENS BRENTANOS «HERZLICHER ZUEIGNUNG» DES MÄRCHENS GOCKEL, HINKEL UND GACKELEIA (1838), IN: *LITERATURWISSENSCHAFTLICHES JAHRBUCH* 3 (1962), S. 113–192.
- 20 ANDREAS STROBL, OVUM PASCHALE NOVUM ODER: NEUGEFÄRBT OSTER-AYR, DAS IST: VIERZIG GEISTLICHE DISCURS, AUFF DEN HEIL. OSTERTAG UND OSTERMONTAG [...], SALZBURG 1710, S. 222.
- 21 CLEMENS BRENTANO, *DIE MÄHRCHEN VOM RHEIN* (ANM. 1), S. 163F.
- 22 EBD., S. 167.
- 23 EBD., S. 178.
- 24 AN SOPHIE BRENTANO, UM DEN 4. JUNI 1797. IN: CLEMENS BRENTANO, *SÄMTLICHE WERKE UND BRIEFE* (ANM. 1), BD. 29: *BRIEF I*, NACH VORARBEITEN VON JÜRGEN BEHRENS UND WALTER SCHMITZ HG. VON LIESELOTTE KINSKOFER, STUTTGART 1988, S. 112F.
- 25 EBD., S. 114.
- 26 JOHANN WOLFGANG GOETHE, *WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE. EIN ROMAN*, IN: DERS., *SÄMTLICHE WERKE NACH EPOCHEN SEINES SCHAFFENS. MÜNCHNER AUSGABE*, HG. VON KARL RICHTER IN ZUSAMMENARBEIT MIT HERBERT G. GÖPFERT, NORBERT MILLER, GERHARD SAUDER UND EDITH ZEHEM, BD. 5: *WILHELM MEISTERS LEHRJAHRE*, HG. VON HANS-JÜRGEN SCHINGS, MÜNCHEN 1988, S. 113F.
- 27 KONRAD VETTER, PARADEISSVOGEL: DAS IST/HIMMELISCHE LOBGESANG, UND SOLCHE BETRACHTUNGEN, DADURCH DAS MENSCHLICHE HERTZ MIT MACHT ERLUSTIGET [...] WIRD, INGOLSTADT 1613.
- 28 ABRAHAM A SANCTA CLARA, GACK, GACK, GACK, GACK, A GA EINER WUNDERSELTZSAMEN HENNEN IM HERTZOGTHUMB BAYERN, DAS IST: EIN AUSFÜHRLICHE BESCHREIBUNG DER BERÜHMTE WALLEFAHRT MARIA-STERN IN TAXA, BEY DEN P. P. AUGUSTINERN PARFÜSSERN, WELCHE SEINEN URHEBLICHEN ANFANG GENOMMEN VON EINEM HENNEN-AY, AUF DEM DURCH ANORDNUNG DES HIMMELS EIN STRAHLENDER STERN ERHOBEN WARE, IN DESSEN MITTEN EIN SCHÖN GEKRÖNTES FRAUENHAUPT, MÜNCHEN 1685.
- 29 EBD., S. 32.
- 30 EBD., S. 33.
- 31 VGL. DAZU MK 4, 1–8 UND JOH 12, 24.
- 32 NICOLA BION BERÜHMTE KÖNIGL. FRANZÖSIS. INGENIEURSETC. NEU-ERÖFFNETE MATHEMATISCHE WERKSCHULE, ODER GRÜNDLICHE ANWEISUNG, WIE DIE MATHEMATISCHE INSTRUMENTEN NICHT ALLEINSCHICKLICH UND RECHT ZU GEBRAUCHEN, SONDERN AUCH AUF DIE BESTE UND ACCURATESTES MANIER ZU VERFERTIGEN, ZU PROBIREN, UND ALLZEIT IN GUTEN STAND ZUERHALTEN SIND, FRANKFURT / LEIPZIG 1712, S. 233.