Ulrike Landfester (Universität St. Gallen)

Kreuzungen. Körperbild und Textproduktion in Clemens Brentanos *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi* (1834) und *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838).

> Lange, lange war keine Bibel auf der Erde; aber das Kreuz hat geholfen, das Zeichen, die Gestalt, das Wunder, das Fleischwerden des Wortes. Mir hat das Kreuz geholfen.
> Clemens Brentano an Emilie Linder, 1834[1]

> Wie lieblich und nützlich ist das Krähen des Hahnen [...]. Darum auch ward kein Thier so erhöhet; die weisesten Männer setzen sein goldenes Bild hoch auf die Spitzen der Thürme über das Kreuz, daß bei dem Wächter wohne der Warner und Wächter.
> Clemens Brentano, *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)[2]

In der Kulturpoetik des 19. Jahrhunderts, die Clemens Brentanos Werk ist, verdichtet sich dessen spezifische Modernität besonders in der späten Erzählprosa Brentanos in einer Figur, an der sich drei verschiedene Übertragungsökonomien seiner poetischen Produktion buchstäblich kreuzen: in der Figur der Kreuzung nämlich, anhand derer der Schreibende die Beziehung zwischen Körper und Text ausmißt – als eine Beziehung, in der der immer wieder performativ vollzogene und doch nie ausdrücklich ratifizierte Umschlag von Körper und Text ineinander eine prekäre Balance zwischen Gefährdung und Heilsversprechen in Szene setzt und damit die Ambivalenz, mit der der späte Brentano dem Medium Poesie gegenübersteht, als selbst poetisches Erzählverfahren realisiert.

Die Bedeutung dieser Kippfigur speist sich aus der semantischen Polyvalenz des Begriffs ‚Kreuzung': Da ist zunächst die topographische Ordnungsfunktion der Wegkreuzung, deren Relevanz angesichts der zahllosen Wanderungsbewegungen in der romantischen Erzählliteratur – unter anderem in Brentanos Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* (1802) – auf der Hand liegt, bleibt doch auch und gerade der zum Katholizismus revertierte Brentano in seiner bußfertigen Abgrenzungsgestik gegen sein sündhaft weltliches Frühwerk bis zum Schluß den poetischen Strategien eben dieses Frühwerks verpflichtet. Da ist zweitens die Bedeutungsebene der Hybridisierung im Sinne der Kreuzung zweier verschiedener Arten, die sowohl als fortpflanzungsfähige Genmischung als auch als Strategie zur Veredelung von ihrerseits nicht fortpflanzungsfähigen Nutzpflanzen realisiert werden kann.[3] Da ist drittens der Motivkomplex des christli-

---

[1] Clemens Brentano, Briefe an Emilie Linder, hg. und kommentiert von Wolfgang Frühwald. Bad Homburg u.a. 1969, S. 37.

[2] G, S. 68f.

[3] Vgl. dazu die fundamentale Neubestimmung dieses Kreuzungsbegriffs durch Alessandro Barchiesi, „The Crossing." In: Texts, Ideas and the Classics. Scholarship, Theory and Clas-

chen Kreuzes und der Kreuzigung Christi, die im Begriff ‚Kreuzung' nicht nur mitschwingt, sondern als Partizipialform des von Adelung noch aufgeführten Verbs „kreuzen" im Sinne von „an das Kreuz schlagen, eine veraltete Bedeutung für kreuzigen"[4] darin explizit aufgerufen wird.

Diese drei Bedeutungsebenen bilden gemeinsam den semantischen Resonanzkörper, durch den die Figur der Kreuzung als Schauplatz eines komplexen hermeneutischen Interaktionsprozesses zwischen den genannten Diskursformationen ihre poetologische Dimension entfaltet. In dieser Dimension verbindet das Paradigma der Kreuzung zwei Erzähltexte miteinander, die von der Forschung längst als nicht nur entstehungsgeschichtlich eng miteinander verwandt erkannt worden sind:[5] das in seiner Urform noch vor Brentanos Reversion entstandene, aber erst 1838 erheblich erweitert veröffentlichte Märchen von *Gockel, Hinkel und Gackeleia* und seine Aufzeichnungen über die stigmatisierte Nonne Anna Katharina Emmerick, aus deren Visionen Brentano seine 1834 unter dem Titel *Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi* als Buch veröffentlichte Lebensbeschreibung Christi entwickelte. In beiden Texten markieren Wegkreuzung, Artenkreuzung und Kreuzigung drei aufeinander durchlässige Ebenen des Erzählens von der Annäherung von Körper und Text: die Ebene einer zutiefst reflexiven Erzählhandlung, auf der die Bewegungen der Körper der Protagonisten im Raum permanent an deren Fiktionalität zurückgekoppelt werden; die Ebene der Hybridisierung, die als Vermischung eigentlich physiologisch inkompatibler kreatürlicher Spezies ein Bild für die – idealiter ästhetisch fortpflanzungsfähige – Vermischung unterschiedlicher Strategien des Schreibens bereitstellt; endlich die Ebene der Identifikation von Körper und Text, über die das Marterinstrument Poesie, der Logik der biblischen Kreuzigungserzählung folgend, den darin abgetöteten Körper seiner Erlösung und Wiederauferstehung zuführt.

---

sical Literature, hg. von Stephen J. Harrison. Oxord 2001, S. 142-163. Hier: S. 145: "It should be clear from the start that *Kreuzung* recapitulates a theory on how new genres are produced; not simply, as in our appropriations of the tag, the localized perception of generic and programmatic impurity or instability."

[4] Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber des Oberdeutschen von Johann Christoph Adelung. Zweyter Theil, von F-L. Wien 1811, Sp. 1777.

[5] Vgl. dazu vor allem Hans-Walter Schmidt, Erlösung der Schrift: Zum Buchmotiv im Werk Clemens Brentanos. Wien 1991, dem die nachfolgenden Ausführungen in vielfacher Weise verpflichtet sind, sowie weiter Laura Benzi, Resakralisierung und Allegorie im Spätwerk Clemens Brentanos. Das *Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838) und *Das Bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi* (1833). Bern u.a. 2002.

1.

Das Motiv der Wegkreuzung zeichnet sich in der romantischen Erzähllliteratur in erster Linie dadurch aus, daß es als pragmatisch handlungsprägende Größe nur selten erscheint, sondern meist metonymisch beschworen und damit als betonte Leerstelle sinnfällig gemacht wird. Die Wanderungsbewegungen in der romantischen Erzähllliteratur nämlich unterscheiden sich von der an der Realität sich kreuzender Wege geschulten Erfahrung ihrer Leser nicht nur darin, daß sie durch Begegnungen organisiert werden, die auf die streng kontrollierte Geschlossenheit eines fiktiven Raumbildes hinweisen, in dem die Protagonisten einander gar nicht verfehlen können, sondern auch darin, daß sie diesen selbstreferentiellen Rückverweis auf die Poetizität dieser Wanderungen zudem in dem so gut wie vollständigen Fehlen jeglicher Wegkreuzung stärken. Wenn so etwas wie eine Kreuzung überhaupt in den Horizont des Erzählens gerät, dann, wie in dem Brief, den Joduno von Eichenwehen im *Godwi* an ihre Freundin Ottilie Senne schreibt, als Zeichen für einen programmatischen Orientierungsverzicht, der die Wegkreuzung ihrer Ordnungsfunktion entleert:

> Gestern Abend, als ich mit ihm [Godwi] unter der großen Eiche saß, erzählte er mir von seinen Reisen manche rührende Begebenheit, und manchen lustigen Scherz. Und da ich ihn fragte, warum er denn immer so die Kreuz und Queer herumreite, sagte er mir mit einer Wärme, die bis in mich herüberdrang, denn meine Hand lag in der seinigen, so ruhig, so aufmerksam, daß ich jeden seiner Pulsschläge fühlte: „ich liebe den Zufall, überlasse mich ihm mit Sorglosigkeit; habe ich ihm nicht vieles zu danken, hat er mich nicht unter die Eiche, neben Sie, schönes Fräulein, gesetzt? Sorgenlose Freude soll mich immer begleiten, kein einförmiges Lied, nein, wie der Gesang der Vögel über uns, in den Schlupfwinkeln der Eiche, frey und ohne Fessel, natürlich und genügsam. Soll ich grübeln, sinnen, calculiren, speculiren, so lang ich froh und gut bin, so lange Freude in jedem meiner Blutstropfen pocht, und jede meiner Handlungen ihr Gepräge trägt? Und gut bin ich, wahrlich gut; Sie glauben mir doch Fräulein?“ (FBA 16, S. 38f.)

Godwis euphorisches Bekenntnis zu einer Bewegung im Raum, die von dem Bedürfnis geleitet wird, nicht zu ‚grübeln, sinnen, calculiren, speculiren‘, nimmt der von Joduno unterstellten Defizienz des ziellosen ‚Kreuz und Queer‘ die Spitze, indem es dem ‚Zufall‘ das Verdienst unterstellt, Godwi ‚unter die Eiche, neben Sie, schönes Fräulein, gesetzt‘ zu haben. Dabei ist diese hermeneutische Geste nicht etwa Medium einer Rückprojektion, mit der der Autor hier seine Figur das handlungslogische Telos des Romans als eines geschlossenen mimetischen und als solchen schicksalhaft sinnvollen Weltentwurfs erläutern läßt, sondern im Gegenteil Ausdruck einer gezielt antimimetischen Erzählweise, die über die Differenz zwischen ‚Kreuz und Queer‘ streifender Bewegung und deren von Godwi

so sichtlich zum Zweck erotischer Werbung betriebener teleologischer Auslegung die Künstlichkeit des Romantextes in den Blick rückt.[6]

Sowohl *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi* als auch *Gockel, Hinkel und Gackeleia*[7] setzen die Leerstelle, die das Fehlen der Wegkreuzung im Netz der von den Protagonisten beider Texte abgeschrittenen Wege erzeugt, in diesem Sinne dekonstruktiv ein: Weder Christus noch die Protagonisten des Märchens geraten jemals in die Situation, an einer Wegkreuzung Entscheidungen über einen etwaigen Richtungswechsel fällen zu müssen. Was in den *Bitteren Leiden* der von Gott vorgegebene Weg zum Kreuz ist und als solcher in der Rauminszenierung dieses Weges durch Brentano nicht einmal die Option einer Abweichung anbietet, das sind im Märchen die Wege in allen drei Teilen, die vom Ich-Erzähler des Vorworts über die raugräfliche Familie des eigentlichen Märchens bis zur Amey des *Tagebuchs der Ahnfrau* alle Protagonisten unausweichlich an ihren Bestimmungsort führen, gesteuert von einer Art nur als verdeckte Textfunktion auszumachendem poetologischen Routenplaner.

Die Mechanik dieses Routenplaners ist die eines Traditionsbezugs, der sich in dem Vorwort, das Brentano im *Bitteren Leiden* zwischen seiner biographischen Skizze über Anna Katharina Emmerick und dem eigentlichen Text der nun folgenden Abendmahlserzählung einschaltet, als wesenhaft schriftförmig zu erkennen gibt: „Wer die nachfolgende Betrachtung des heiligen Abendmahls mit der kurzen Geschichte der Evangelien vergleicht, wird vielleicht hie und da sich an einer kleinen Abweichung stoßen",[8] heißt es zu Beginn des Vorworts, in dem Brentano dann minutiös diese Abweichungen auflistet. Auch sie aber sind Abweichungen nicht im Sinne von Kreuzungen, die den in den kanonisierten Bibeltexten narrativ vorgebahnten vorgegebenen Passionsweg durch mögliche Richtungsalternativen in Frage stellen, sondern Erweiterungen und Ergänzungen, in denen die Visionen der Emmerick die ursprüngliche Wegführung restituieren. Nach deren „Mittheilungen aus dem Leben Jesu", so schreibt Brentano am 28. 11. 1822 an Melchior Diepenbrock,

> erscheint die größte Wahrscheinlichkeit, daß die Evangelien in der ersten Zeit der Kirche von den Aposteln selbst, (wie sie sagte, dreimahl) zußammengezogen und nir in eine Reihe von Aneckdoten und Parabeln und

---

[6] Vgl dazu im Sinne der hier vorgestellten Thesen vor allem Nicola Kaminski, Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik. Paderborn/München/Wien/Zürich 2001; sowie weiter Eva-Sabine Rosen, Erkenntnistheorie im romantischen Roman. Epistemologische Verbildlichungen, Einsichten und Sinnanliegen des erzählerischen Bewußtseins. München 1991, und Carsten Lange, Architekturen der Psyche. Raumdarstellung in der Literatur der Romantik. Würzburg 2007 (Epistemata).

[7] Zu den Raumstrukturen des Märchens vgl. Heinz Brüggemann, „Sammlung und Spiel. Bild-Räume aus kulturellem Gedächtnis, Erinnerung und Vergessen in *Gockel, Hinkel, Gakeleia. Mährchen, wieder erzählt von Clemens Brentano* (1838)." In: Erinnern und Vergessen in der Europäischen Romantik, hg. von Günter Oesterle, Würzburg 2001, S. 207-274.

[8] FBA 26. Angaben, die sich auf *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi* beziehen, werden im Folgenden im laufenden Text mit der Sigle B angeschlossen. Hier: B, S. 67.

> Summen der Lehren und kleine Auswahl der Heiligungswunder gebildet wurden, Ja es entsteht die Wahrscheinlichkeit, als seyen mehrere Handlungen in eine zußammengezogen, und vieles der Schwachen wegen ganz verschwiegen.[9]

Was hier explizit auf das Kontinuum der schriftförmigen Zeugnisse zu Christi Passionsweg abhebt, in das Brentano sich mithilfe der von der Emmerick beigestellten Interpolationen und Dekontaminationen[10] in dem *Bitteren Leiden* selbst einschreibt, erscheint in *Gockel, Hinkel und Gackeleia* als zwar implizit bleibender, dafür aber in betont klischierter Wiederaufnahme romantischer Topoi zugleich unübersehbarer Anschluß an jene Wege, die der romantische Roman seine Protagonisten durch stets als solche kenntliche erzählte Welten hatte nehmen lassen. Eben noch in zänkischer Auseinandersetzung um die Zivilisationsferne des gräflichen Stammschlosses befangen, das Hinkel und Gackeleia als zutiefst ungenügenden Ersatz für ihre luxuriöse Stadtexistenz antizipieren, schlägt die Familienkommunikation durch den auktorialen Oktroy dieser Topik unvermutet in – freilich nur für die Länge von deren Erscheinen im Text anhaltende – Harmonie um:

> Plötzlich zogen sie alle froh und heiter durch den schönen Wald, die Sonne sank hinter die Bäume, es ward so recht stille und vertraulich, ein kühles Lüftchen spielte mit den Blättern und Frau Hinkel von Hennegau sang folgendes Liedchen mit freundlicher Stimme, wozu Gockel und Gackeleia leise mitsangen. (G, S. 14)

Im unmittelbaren Anschluß mit Frau und Kind endlich am Tor von Gockelsruh angelangt, findet Gockel das gesamte Schloßareal von eben derjenigen Vegetation überwuchert, die zuvor, zum ‚schönen Wald' gebändigt, traditionstreue Kulisse romantischen Wanderns gewesen war. Wenn in der folgenden Schilderung der Verve, mit der Gockel mit seinem Schwert einen Pfad durch diese Vegetation schlägt, gleich dreimal das Wort ‚Weg' für das fällt, was hier gewaltsam als Schneise zu bahnen ist, dann bezieht dieser poetisch inszenierte Weg seine Bedeutung sichtlich auch aus dem Einzugsbereich jener Reflexionen über den Lebensweg des Autors, in denen Brentano sich im zeitlichen Umfeld seiner Reversion immer wieder von seiner früheren poetischen Produktion und damit dem von ihm selbst mitverantworteten Quellgrund der mit dem ‚schönen Wald' anzitierten romantischen Topographie distanziert. „Meine dichterischen Bestrebungen habe ich geendet," schreibt er etwa an Wilhelm Grimm am 15. 2. 1815,

> sie haben zu sehr mit dem falschen Wege meiner Natur zusammengehangen, es ist mir alles mislungen. Denn man soll das Endliche nicht schmükken mit dem Endlichen um ihm einen Schein des Ewigen zu geben, jedes, auch das gelungendste Kunstwerk, dessen Gegenstand nicht der ewige

---

[9] Zit. nach Wolfgang Frühwald, Das Spätwerk Clemens Bentanos (1815-1842). Romantik im Zeitalter der Metternich'schen Restauration. Tübingen 1977, S. 286.

[10] Vgl. dazu Hans-Walter Schmidt, Erlösung der Schrift (Anm. 5), S. 184.

> Gott und seine Wirkung ist, scheint mir ein geschnitztes Bild, das man nicht machen soll, damit es nicht angebetet werde. (FBA 33, S. 142f.)

Freilich ist es nicht nur das zeitliche Umfeld seiner Reversion, in dem Brentano diese Überlegungen anstellt, sondern auch dasjenige seiner Arbeit an der frühen Fassung des Märchens, in dem die Schilderung von Gockels Schwertgang gegen die Auswüchse erzählter Natur noch nicht enthalten ist. Erst in der zweiten, zur Publikation bestimmten Fassung, entstanden in den frühen dreißiger Jahren und damit auf dem Stand eines längst etablierten programmatischen Katholizismus' ihres Autors, erzeugt der Legitimationsdruck, unter dem das poetische Wesen des Märchens dem Vorwurf entzogen werden muß, ‚das Endliche mit dem Endlichen zu schmücken' und so ‚einen Schein des Ewigen zu geben', die Annäherung der Märchenpoesie an die Schriftmythologie der Emmerick-Aufzeichnungen.

Wenn daher Gockel in dieser zweiten Fassung sein Schwert schwingt, um das „wilde Genist" zu „lehren, daß man seinem Herrn den Weg nicht verrennt", ist er Sachwalter einer kritischen autopoetologischen Flurbereinigung: Die Emphase, mit der er „kreuz und quer mit großer Kraft einen Weg durch die dichtverwirrten Hecken, Büsche und Bäume" erzwingt, „mit jedem Worte ein Schwertschlag, der ihm den Weg öffnete" (G, S. 16), gilt der Wiederherstellung des richtigen aus dem ‚falschen Wege meiner Natur', der Restitution einer individuellen Erlösungsgeschichte aus den Wucherungen romantischer Fehlverläufe, und zugleich der Restitution jenes ‚Ewigen' unter dem poetischen Schein, mit dem das Märchen auch als ‚gelungendstes Kunstwerk' a priori den ‚ewigen Gott und seine Wirkung' zum Gegenstand hat. Und wie die Visionen der Emmerick im *Bitteren Leiden*, so betreibt auch das Märchen diese Wiederherstellung in der zweiten Fassung nicht als vereinfachende Reduktion, sondern durch Erweiterungen, die interpolieren und dekontaminieren, wie in der Episode um das ‚kreuz und quer' geführte raugräfliche Schwert: Eingefügt zur Übertragung des romantischen Orientierungsverzichts, wie Godwi ihn verkörpert hatte, auf die Erlösungshoffnung, der der implizite Autor des Märchens dessen Handlungsverlauf überantwortet, dekontaminiert – im doppelten Sinn der wiederherstellenden Erläuterung und der Entgiftung – diese Episode das poetische Schreiben anhand seiner strukturellen Rückkoppelung an die visionsautorisierte Heiligkeit des Prozesses, aus dem *Das bittere Leiden* entstanden ist.

Ähnlich auffällig wie die Betonung des Wegmotivs in der Schilderung von Gockels Ankunft auf seinem Stammschloß – in einem Moment, an dem der Handlungsverlauf dieses Motivs gar nicht mehr bedarf, ist doch der Weg dorthin bereits absolviert – ist die Häufung der von den Protagonisten beschrittenen Wege, mit denen die Abendmahlserzählung des *Bitteren Leidens* eröffnet: In einem einzigen kurzen Abschnitt „ärgerte" Judas sich über die Salbung Christi durch Maria Magdalena so sehr, daß er „nach Jerusalem lief, und nochmals mit den Hohepriestern unterhandelte, ihnen Jesum zu überliefern", kehrt Jesus nach seiner Mahlzeit „zum Hause des Lazarus zurück, und die Apostel theils nach der

Herberge vor Bethanien", kommt „Nicodemus noch in Lazari Haus [...] und ging vor Tag nach Jerusalem zurück, von Lazarus ein Stück Weg begleitet" (B, S. 69). Ist hier auch nur einmal ausdrücklich vom ‚Weg' die Rede, so betont doch nicht nur die schiere Vielzahl der hier berichteten – und unwahrscheinlicherweise ohne irgendwelche Kreuzungen verlaufenden – Bewegungen im Raum den besonderen Status des Kreuzweges Christi, dessen Beginn die Abendmahlserzählung beschreibt, sondern auch und vor allem die mehrfache Nennung des Lazarus, jenes Mannes, den Jesus dem Evangelium des Johannes zufolge vom Tod erweckt hatte[11] und der damit in diesm Kontext typologisch die Wiederauferstehung Christi als ultimatives Ziel von dessen Geschichte präfiguriert.

Während das *Bittere Leiden* die heteronome Orientierung des Verlaufsparadigmas ‚Weg' so von Anfang an in das Bild des Kreuzweges faßt, in dem das Kreuz zum jede Alternative entmächtigenden Telos heilbringender Marter wird, gehorchen die Wege, die in *Gockel, Hinkel und Gackeleia* abgeschritten werden, der Logik eines anderen Bildes. Wichtigstes Agens der Handlung ist der aus dem Kropf des raugräflichen Stammhahnes Alektryo zum Vorschein kommende Ring, mit dessen magischer Kraft König Salomon sich der jüdischen Legende zufolge Geister und Dämonen dienstbar machte. Obwohl es der romantisch grüne Stein des Ringes ist, dem die eigentliche Kraft des Ringes innewohnt, ist es die durch die Form des Ringes vorgegebene Wegleitung, die die Protagonisten durch Raum und Zeit führt – eine Verbindung, in der bereits das Paradigma der Hybridisierung sichtbar wird: Sobald der aus Kreisform und Kraftspeicher zusammengefügte Ring an der Hand seines Trägers gedreht wird, erfüllt er Wünsche, die je nach Bedarf nicht nur, aber doch meist Veränderungen des Ortes oder des Alters der Wünschenden bewirken. Als materielle Bedingung für diese magisch erzeugten Bewegungen ist der Ring zugleich richtungweisendes Diagramm aller Bewegungen durch den Textraum, deren Verlauf kreuzungslos geschlossen wie die Form des Rings und deren Ziel so am Ende stets der Anfang ist.

Wenn die selbstbezügliche Pointe der solcherart implementierten Zirkulationsfigur eine Lektüre des Märchens nahelegt, in der der Textfluß, in dem die Bewegungen der Protagonisten statthaben, der Ringform, Anfangs- und Endpassagen dieses Flusses aber dem charismatischen Material des grünen Steins entspricht, so entspricht es zugleich dem dynamischen Charakter beweglichen Zirkulierens, daß derartige Anfangs- und Endpassagen ihrerseits in den Textfluß eingelassen, von ihm gleichsam gefaßt und damit erst zu jenem Bestandteil der Ringform werden, als der sie ihre magisch-poetologischen Qualitäten realisieren: „Keiner Puppe, sondern nur / Einer schönen Kunstfigur" (G, S. III) widmet Brentano das Märchen in der für die Fassung von 1838 entstandenen Zueignung an Marianne von Willemer, „keiner Puppe, sondern nur einer schönen Kunstfigur" unterscheibt er sich am Ende der Vorrede als „eines theuersten Großmütterchens gehorsamer Enkel" (G, S. XIV). Im Text des Märchens dann markiert

[11] Joh. 11, 43.

die Formel „Keine Puppe, es ist nur / Eine schöne Kunstfigur" (G, S. 130 u.ö.) zusammen mit diversen derivativen Varianten die einzige potentiell fatale Bruchstelle in der Geschichte seiner Protagonisten, den Raub des Salomonsrings durch den Alten, der Gackeleia, um sie zur Annahme der ihr väterlich verbotenen Puppe zu bewegen, davon überzeugt, diese sei „keine Puppe, sondern nur eine schöne Kunstfigur" (G, S. 109).

Diese Formel enthält mit dem in sie eingeschlossenen Gegensatzpaar das Signalement der einzigen signifikanten Entscheidungssituation des Märchens, und dies auf Handlungs- wie auf poetologischer Ebene: Auf der Handlungsebene fällt Gackeleia, vor die Alternative gestellt, das anthropomorphe Spielzeug entweder als Puppe und damit als Gegenstand des väterlichen Verbots zu identifizieren oder aber als etwas auszugeben, das als ‚Kunstfigur' diesem Verbot nicht untersteht, die falsche Entscheidung, die räumlich die Konsequenz ihres – wenn auch nur vorübergehenden – Irrwegs durch den Wald nach sich zieht. Gleichzeitig ist die Formel das sprachliche Substrat einer poetologischen Richtungsentscheidung gegen die Investition des Textes mit dem eigendynamischen metamorphotischen Potential der ‚Puppe', als die das Spielzeug in etymologisch angedeuteter Mimesis das Vorbild der Schmetterlingspuppe einholt, zugunsten einer ‚Kunstfigur', als die der Text seine Verwandlungsspiele rigoros kontrolliert – so rigoros, daß er noch aus dem in Gackeleias Irrgang angedeuteten Effekt einer in die falsche Richtung beschrittenen Wegkreuzung die Restitution des Rings erzwingt.

Bleiben die erzählten Wege solcherart auch dann der abweichungslosen Ringform verpflichtet, wenn sie die topographische Ordnungsfunktion der Wegkreuzung metonymisch einholen, gilt dies allerdings nicht für die Wege des Erzählens, die diese Formel in die Textoberfläche einzeichnet. Der erste der beiden von ihr durchwanderten Wege ist gleichsam doppelt paratextuell markiert. Am Anfang und noch einmal am Ende des Paratexts Vorwort gesetzt, rahmt die Formel, vor allem am Anfang betont von dessen Text abgehoben, die darin ausgesprochene Zueignung „Keiner Puppe, sondern nur / Einer schönen Kunstfigur" (G, S. III) durch einen kommunikationslogisch von dieser geschiedenen Hinweis auf den eigenen poetischen Status des Vorworts, indem sie dessen selbstreferentielle Sprachspiele anhand der Fremdreferenz auf die dem Text äusserliche Person des „theuersten Großmütterchens" (G, S. XIV) über den Raum dieses Textes hinaus öffnet.[12] Mit dem von dem Vorwort als ‚eigentlicher' Text des Buchs ausgewiesenen Märchen aber durchwandert die Formel von ‚Puppe' und ‚Kunstfigur' dann dessen Inneres als zentral handlungsrelevantes Element, als selbst betont ‚eigentlicher' poetischer Text.

---

[12] Vgl. dazu Gerard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [1987]. Frankfurt am Main 2001 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1510); zur Deutung des Vorworts vgl. Wolfgang Frühwald, „Das verlorene Paradies. Zur Deutung von Clemens Brentanos „Herzliche Zueignung" des Märchens *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838)." In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 1962 (NF 3), S. 113-192.

Wenn sie an dessen Ende in den Worten des hier plötzlich als erzählendes Ich auftauchenden Autors „von der Puppe – nein der nur / allerschönsten / Kunstfigur" (G, S. 226) wiederkehrt, dann kreuzen sich hier diese beiden Wege des Erzählens jenseits der Ringform, die alle anderen Wege organisiert hatte: Einerseits durch das erzählende Ich kommunikationslogisch in den Status eines Paratexts versetzt, der den Leser auf das Vorwort zurückverweist und so die Identität des Ich mit dem „gehorsamen Enkel" (G, S. XIV) des darin angesprochenen ‚Großmütterchens' andeutet, bewahrt sie zugleich als Zitat des Handlungselements den Status ihrer ‚eigentlichen' Poetizität. In dieser unaufgelösten Doppelwertigkeit markiert sie ein Aufeinandertreffen zweier Wegführungen, die das nun folgende *Tagebuch der Ahnfrau* in derselben unaufgelösten Doppelung des Status von paratextuellem und ‚eigentlichem' Erzählen positioniert – jetzt freilich ohne diese Formel und damit ohne die Möglichkeit, die im *Tagebuch* entworfenen Wege des Erzählens vom romantischen Topos der Wegkreuzung aus auch nur zu lesen, geschweige denn durch eigene Entscheidungen zu organisieren.

2.

Dem Fehlen der motivisch ausgeführten Wegkreuzung korrespondiert in *Gockel, Hinkel und Gackeleia* das Fehlen jeden expliziten Signalements für die performative Hybridisierung der Arten, die Brentanos Darstellungsgestus prägt. So lassen sich die Figuren von Gockel, Hinkel und Gackeleia nur durch Extrapolation als menschenförmig bestimmen, wobei aber die Ergebnisse solcher Extrapolationen ihrerseits immer wieder destabilisiert werden: Die Gegenüberstellung der Raugrafen und ihres Stammhühnerpaares Alektryo und Gallina scheint erstere ex negativo als Nicht-Hühner zu konturieren – aber diese Nicht-Hühner leben nicht nur im Hühnerstall, sondern legen gelegentlich, etwa in Gockels Auseinandersetzungen mit dem Ei-gierigen König Eifrasius zudem deutlich hahn-typische Verhaltensweisen an den Tag, ganz zu schweigen davon, daß Gockels Bruch mit Eifrasius auf sein „Menschen- oder vielmehr Hühnergefühl" (G, S. 5) zurückgeführt wird; Alektryo und Gallina pflanzen sich eierlegend und damit nichtmenschlich fort – aber ihre Genealogie ist ein präzises Abbild derer der Raugrafenfamilie; die Mäuse Sissi und Speckelfleck sind eindeutig Tiere – aber ihre Lebensweise ist bis hin zu ihrer Regierungsform und Stadtarchitektur ebenso eindeutig anthropomorph. Das *Tagebuch der Ahnfrau* erweitert diese Unschärferelation zusätzlich um diejenige zwischen Mensch und Pflanze, Amey und der Rose, den Nonnen und den Lilien, den Lehnsfrauen Ameys und den Kräutern des Mariengartens,[13] um vor diesem Hintergrund dann den von dem „Büblein" (G, S. 332), als das der Autor seine eigene Geschichte in dieses Tage-

[13] Vgl. dazu Andreas Lorenczuk, „Die Fetthenne, eine kühn-fromme Kräuter-Allegorie. Zur Spätfassung des Märchens *Gockel, Hinkel und Gackeleia* von Clemens Brentano." In: Aurora 50 (1990), S. 231-235.

buch einträgt, in Buße für seine früheren Verfehlungen geschriebenen Text mit Weizenkörnern zu identifizieren.

Vor dem Hintergrund der Gattungstradition des Märchens und mehr noch vor demjenigen der bis in die Antike zurückreichenden Geschichte der Tierfabel ist es an sich wenig bemerkenswert, daß in *Gockel, Hinkel und Gackeleia* unterschiedliche Spezies miteinander interagieren. Bemerkenswert aber ist, daß Brentano die Spiegelungsbeziehung zwischen Tier und Mensch in einer Weise inszeniert, die die Achse dieser Spiegelung von der äußeren Differenz zwischen den Arten in die Figuren selbst hineinverlegt und damit den Spielraum märchenhaften Erzählens systematisch dazu nutzt, seine Kreaturen als Mischformen aus menschlichen und nichtmenschlichen Elementen ins sprachliche Bild zu setzen; aus dieser Perspektive gesehen, sind die Illustrationen zu der Publikation des Märchens von 1838 eine Deutungsleistung, die, wenngleich von Brentano selbst betrieben, unter den vom Medium Bild gesetzten Darstellungszwängen die besondere Polyvalenz des Textes erheblich dekomplexiert. Gerade dieses Komplexitätsgefälle zwischen Text und Bild aber macht umgekehrt auch sichtbar, daß der im Bildmedium nicht reproduzierbare Unschärfeeffekt der sprachlichen Subversion von Artgrenzen das Textmedium von dessen spezifischer performativer Qualität aus legitimiert.

Ziel dieser Subversion ist es, die im Märchen aufeinander bezogenen Arten durch ihre Hybridisierung zu einer Fruchtbarkeit zu bringen, die die Spezies ‚Märchen' ihrerseits mit der Spezies ‚Heilsgeschichte' hybridisiert. Im Märchen einschließlich des *Tagebuchs der Ahnfrau* ist es der Topos der im kreatürlichen Sein des Tiers und der Pflanze vor dem den Menschen von seinen Schöpfungsgenossen separierenden Sündenfall verbürgten Unschuld, mit der die Protagonisten, wiewohl stets gefährdet von den Lockungen weltlichen Besitzes, doch noch in ihrer Lust am erzauberten Prunk des Gelnhausener Stadtschlosses eine kindliche Affinität zum Tierischen bewahren, die sie letztlich vor einer echten Katastrophe schützt. Die Interferenzzonen zwischen Mensch und Tier, die Brentano als Handlungsspielraum seiner Protagonisten entwirft, sind Schnittstellen, an denen der menschlichen Anfälligkeit für die – hier dezidiert ökonomisch codierte – Sünde ebenso konsequent die Unschuld des Tiers aufgepfropft wird wie umgekehrt der kreatürlichen Unreflektiertheit des Tiers jenes moralisch-intellektuelle Entscheidungsvermögen des Menschen nach dem Sündenfall, mit dem Alektryo seinen Herrn dazu bringt, ihm den Kopf abzuschlagen und sich so des Salomonsrings zu bemächtigen. Effekt dieser Pfropftechnik ist eine Veredelung, die in dem Maß, in dem sie beide Spezies erfaßt, beide zu Handlungsträgern eines Ethos macht, das das ökonomisch orientierte Begehren des Menschen im Zeichen seiner tierischen und als solchen intrinsisch unschuldigen Natur entschuldet, während das Tier, unter dem Einfluß von durch den Sündenfall erworbenem Wissen vermenschlicht, gerade dadurch in den Stand versetzt wird, gleichsam als besserer Mensch den Sündenfall nicht durchlaufen zu müssen.

Was *Gockel, Hinkel und Gackeleia* durch diese erzählerische Veredelungstechnik poetisch einspielt, wird in dem *Lebensumriß der Erzählerin*, mit dem Brentano das *Bittere Leiden* eröffnet, als Verfahren einer Selbsttechnik eingeführt, die mit dem moralischen Quellgrund der Visionen Emmericks zugleich das Anliegen ihrer Niederschrift durch Brentano begründet:

> Sie pflegte zu sagen, das Ueberflüssige sey die Sünde, und was man von dergleichen den äußeren Sinnen abbreche, erhalte man tausendfältig im Innern wieder. Das Schneiden der Reben und Fruchtbäume mache sie fruchtbarer, und ohne dieses würden sie wild ins Holz schießen. (B, S. 17)

Die von Brentano mitgeteilte Auslegung des Bildes vom Weinstock, der die Gleichnisrede Christi in den Evangelien topisch durchzieht, durch Emmerick scheint hier noch ausschließlich von der von überflüssigen Wucherungen befreienden Reduktion des Gewächses auszugehen, die auch Gockel im Märchen mit seinem Schwert betrieben hatte. Der Logik der dekontaminierenden Wiederaufnahme folgend aber, wie sie das Märchen ebenso prägt wie das *Bittere Leiden*, erweitert auch hier eine spätere Wiederaufnahme des Motivs das darin angedeutete Veredelungsverfahren um die – wiewohl äußerst diskret lancierte – Erläuterung dessen, was gepfropft werden muß, damit die geschnittenen ‚Reben und Fruchtbäume fruchtbarer' werden können:

> Das Schneiden des Weinstocks geschieht nach gewissen Gesetzen, die mir alle gezeigt worden sind. Es ist geistlicher Weise Ablegung des Ueberflusses, Casteiung und Abtödtung, damit der wahre Weinberg in uns aufgehe und Wein bringe, und nicht die verderbte Natur, die lauter Holz und Blätter bringe. Nach Gesetzen wird geschnitten, denn nur das viele Ueberflüssige, was im Menschen hervorbringend ist, muß vertilgt werden, ein mehreres wäre Verstümmelung und sündhaft. Der Stamm selbst wird nie weggeschnitten, er ist in der heil. Jungfrau der Menschheit eingepflanzt und bleibt ewig, denn er ist mit ihr im Himmel. Der wahre Weinstock verbindet Himmel und Erde, Gottheit und Menschheit; das Menschliche muß geschnitten werden, damit das Göttliche in ihm allein aufgehe u.s.w. (B., S. 46f.)

Die Begriffe ‚Himmel', ‚Gottheit', ‚das Göttliche' bezeichnen die veredelnde Materie, die dem Weinstock menschlicher Konstitution zu der ihm bestimmten Furchtbarkeit verhelfen sollen, eine Materie, die zwar aus eschatologischer Perspektive dem Weinstock selbst ebenso vorgängig ist wie der Weg zur Erlösung der menschlichen Existenz – und die doch, so macht diese Passage unmißverständlich deutlich, einem seinerseits Vorgängigen einstmals gegeben worden ist, als der ‚heilige Stamm' nämlich, der der ‚heil. Jungfrau eingepflanzt' ist. Hier gelangt das ganze unauflösliche Paradoxon der Historisierung von Christi Leben zur Erscheinung: Wenn Christus von einer Frau geboren wurde, dann hatte diese Frau, wie der Weinberg menschlichen Wesens, faktisch vor ihrer Infertilisation durch Gott existiert und war erst durch diese zur ‚heil. Jungfrau' der marianischen Hagiographie erhoben worden; wenn aber dieser Frau ihre Aufgabe,

Christus zu gebären, a priori im göttlichen Heilsplan vorbestimmt gewesen ist, dann ist die historische Person Christi ein Effekt dieses Heilsplans und als solche der Weinstock, auf den aufgepfropft das, was ‚nach Gesetzen' beschnitten werden muß, der Mensch ist, damit die Fruchtbarkeit der Verbindung von ‚Himmel und Erde' gewährleistet ist.

Wie Brentano dieses Paradoxon in seinem Märchen in der von der Figur des Ringes implementierten Logik der zirkulären Bewegung entschärft, derzufolge der Ort, an dem Anfang und Ende einander berühren, die Magie der Verwandlung gewährleistet und dadurch dem Widerspruch zwischen historischer und heilsgeschichtlicher Ursprungsbestimmung entzogen werden kann, so löst er das Problem dieses Widerspruchs im *Bitteren Leiden* durch die dialektisch jede Bestimmung des Ursprungs des Erzählten verunmöglichende Kreuzung zweier Textstrategien. Als Sequenz von Brentano redigierter und angeordneter Aufzeichnungen der ihm von Emmerick mitgeteilten Visionen ist der Text von Anfang an ebenso selbst Produkt einer performativen Subversion wie der des Märchens: Ist *Gockel, Hinkel und Gackeleia* eine Kreuzung aus dem mündlich begründeten Genre des Märchens und jener von Brentano immer wieder betonten Schriftlichkeit, mit der die biblische Überlieferung der Heilsgeschichte das Kernideologem der modernen Schriftkultur typologisch vorwegnimmt, so entbinden die *Bitteren Leiden* in ihrer Kreuzung aus den mündlichen Mitteilungen der Emmerick und der Niederschrift Brentanos aus der fiktionalisierenden Formgebung den Authentizitätsanspruch geoffenbarter Historie.

Wie sich die Fruchtbarkeit dieser Kreuzung manifestieren soll, erläutert die Emmerick, nachdem sie „in späteren Ruhepunkten ihrer Winzer-Arbeit noch in der Bedeutung vieler Früchte unterrichtet" worden ist, anhand des Bildes von einem „geistigen Baum" (B, S. 48). Dieser Baum hat „drei Chöre von Zweigen", deren erster den die „Kraftergüsse aus Gott" an den Wipfel vermittelt und deren zweiter „die mittlere Krone des Baumes" umgibt, „welche Blüthen aller Fruchtarten trug" (B, S. 48). Während die ersten beiden Chöre „wirkten und webten ohne ihre Stelle zu verlassen", kommt dem dritten, untersten Chor die Aufgabe zu, „die geistigen Früchte nach unzähligen Gärten ihrer Art" zu bringen, „denn jede Frucht hatte ihren Garten" (B, S. 48f.):

> Dieser Baum war der allgemeine Baum aus Gott, und die Gärten enthielten alle Gattungen der Früchte aus diesem Baume, und unten auf der Erde sah ich alle dieselben Früchte in der gefallenen Natur, mehr oder weniger verderbt [...]. In jedem einzelnen Garten sah ich wieder in der Mitte einen Baum, der die Früchte aller Gattungen seiner Art hervorbrachte, welche sich wieder in ihren einzelnen Stämmen umher verbreiteten. Um diese Gärten sah ich Bilder der Bedeutung und der Wesenheit dessen, was mit diesen Pflanzen ausgesprochen war, ich sah den Sinn ihres Namens in der allgemeinen Sprache. (B, S. 49)

Emmerick entwirft hier eine Poetik der metaphorischen Übertragung, die erst in zweiter Linie dem Vorgang der Vermittlung solcher gottgezeugten Früchte an

die Menschen gilt; ihr eigentliches Anliegen ist die Übertragung von Natur in Worte – Worte zwar, die hier über den Begriff der ‚allgemeinen Sprache' auf die Ursprache der Menschheit vor dem Turmbau von Babel zurückbezogen werden, die aber zu dem Zeitpunkt, zu dem sie als ‚gefallene Natur' auf der Erde anlangen, ihrerseits bereits durch eben den Differenzierungsprozeß gegangen sind, der mit der Dissemination der Früchte vom ‚allgemeinen Baum' in einzelne Gärten auch die ‚allgemeine Sprache' in einzelne Namen aufgelöst hat. So kann die verlorene Einheit nur auf der Ebene des Sinns wiederhergestellt werden, den die von Emmerick visionär erfahrenen ‚Bilder der Bedeutung und der Wesenheit dessen, was mit diesen Pflanzen ausgesprochen war', dem Text, der diese Visionen mit Namen versieht, als Charisma von deren Geoffenbartheit unterlegt.

Damit werden hier im Zeichen der ‚gefallenen Natur' zwei Übertragungswege miteinander gekreuzt, die erst gemeinsam die Fruchtbarkeit des Gottesbaums gewährleistet: die botanisch modellierte Übertragung, durch die der Fall der Frucht vom Baum auf die Erde die Voraussetzung für das Aufwachsen ‚einzelner Stämme' ist, und die Übertragung des Wachstumsparadigmas ‚Frucht' in eine sprachliche Form, die es erlaubt, die nachparadiesisch ‚gefallene Natur' des Menschen in poetischer Sinnbildlichkeit zu veredeln, um sie so wieder der ‚allgemeinen Sprache' des Gottesworts anzunähern. Und auch hier ist es, wie in den Ausführungen zum Beschneiden des Weinstocks, eine paradoxale Konstruktion, die die Schnittstelle zwischen den beiden Übertragungsspezies markiert: Wenn der Gottesbaum in seinen irdischen Ablegern ‚Früchte aller Gattungen seiner Art' hervorbringt, setzt er zwar ‚seine Art' als Ursprung und Wesensform allen Wachstums hegemonial absolut, erkennt aber zugleich den postbabylonischen Zerfall der ‚allgemeinen Sprache' in ‚alle Gattungen' als Voraussetzung für dieses Wachstum unter den gegebenen irdischen Bedingungen an.

Das Verfahren dieser Kreuzung findet im eigentlichen Text des *Bitteren Leidens* seine zentrale poetologische Chiffre in dem Kelch des heiligen Abendmahls, den Emmericks Beschreibung in einer Interferenzzone zwischen menschlicher und von Christus selbst initiierter Form situiert: „In dem jetzigen Zustande ist dieses Gefäß nicht immer gewesen; ich entsinne mich nicht mehr, wann und ob nicht aus Veranlassung des Herrn selbst die Zusammenstellung so gemacht worden ist" (B, S. 76), so daß sich die Frage nach der Vorgängigkeit menschlichen oder göttlichen Formwillens hier so wenig beantworten läßt wie diejenige, die die Weinberg-Passagen nach dem Verhältnis zwischen menschlicher oder göttlicher Urmaterie aufgeworfen hatten. Was die Emmerick als ‚dieses Gefäß' in ihrer Vision nun wahrnimmt, verdoppelt die Unbestimmtheitsrelation durch die geradezu plakative Gegenüberstellung zweier unterschiedlicher, jeweils in ihrem Herstellungsprozeß nicht historisierbarer Anteile: Der Kelch, anhand dessen Jesus beim letzten Abendmahl mit seinen Jüngern die Transsubstantiation von Wein in Blut vollzog, besteht „aus dem Kelchbecher und dem Fuße, welcher später hinzugefügt worden seyn muß; denn der Kelchbecher war

von anderm Stoffe als der Fuß, nämlich von bräunlicher spiegelglatter Masse in birnförmiger Gestalt" (B, S. 77).

Becher und Fuß des Kelchs werden hier in eine Beziehung zueinander gesetzt, in der die Differenz zwischen Kunst – dem Fuß – und Natur – dem Becher – die Differenz zwischen Mensch und Gott einholt: „Der Fuß ist künstlich von dunkelm Golderz gearbeitet, unten umher eine Schlange und auch ein Träubchen; auch mit Edelsteinen ist er verziert" (B, S. 77), ein prunkvolles Stück menschlicher Goldschmiedekunst mit dem angemessenen Verweis auf die Anfälligkeit der Urheberspezies für die Verführungskunst der teuflischen Schlange. Dagegen ist die „Masse des Kelchbechers [...] dick wie eine Glocke, er war von etwas Natürlichem und wie gewachsen, nicht gehämmert. Ich habe ihn durchgesehen; nur Jesus wußte, wovon er war" (B, S. 77), so, wie nur Jesus um die Natur Gottes wissen kann, die sich in ihm zum fleischgewordenen Enigma des Gottmenschen verbunden hatte wie Fuß und Becher zum Kelch – und hier fügt Brentano an der selbst enigmatischen Formulierung Emmericks ‚Ich habe ihn durchgesehen' eine Fußnote ein, die nun auch die Differenz zwischen ihm und der Emmerick betont: „Es ist unbestimmt, ob sie hier sagen wollte, er sey durchsichtig gewesen, oder sie habe ihn mit ihrem Geiste durchschaut" (B, S. 77).

Im Kunstfuß des sorgfältig gearbeiteten Textes von Brentano, der das ‚Natürliche' der Emmerick-Visionen stützt und so gebrauchsfähig macht, repräsentiert diese Fuß-Note die Schlange im Paradies eines Dichtertums, das auch im *Bitteren Leiden* nicht der Versuchung widerstehen kann, den Text zum Schauplatz der selbstreferentiellen Inszenierung poetischen Erzählens zu machen. Diese Fußnote nämlich löst das im Fließtext präsentierte Rätsel nicht etwa, wie das an sich Aufgabe von Fußnoten ist, sondern hält es im Gegenteil ‚unbestimmt' und erklärt damit den scheinbar funktional untergeordneten Schreiber Brentano zu dessen eigentlichem Sachwalter. In diesem Sinne dient das Textformat ‚Fußnote' in den *Bitteren Leiden* dazu, die „Vermischung himmlischer und irdischer Schriften"[14] sichtbar zu machen, als die sich die Niederschrift des Textes vollzieht: In den zahlreichen Verweisen Brentanos auf andere Textstellen, den aus dem Material gelieferten Ergänzungen und nicht zuletzt in den gelegentlichen bibliographischen Hinweisen auf Werke irdischer Autoren hält Brentano bewußt, daß das von ihm entwickelte Narrativ Resultat einer Kreuzung zweier unterschiedlicher Produktionsverfahren ist, die wie der Abendmahlskelch aus den ‚von etwas Natürlichem und wie gewachsen' präsentierten Visionen der Emmerick und dem ‚künstlich von dunklem Golderz' geformten Anteil des Autors besteht.

Die Kreuzung aus natürlicher Vision und künstlichem Narrativ ist es, so legt die nun folgende Geschichte von der Überlieferung des Abendmahlskelchs nahe, aus der dieser seine fruchtbringende Kraft bezieht. Zwar bleibt die Identifikation des Kelchs mit dem Text der *Bitteren Leiden* im Rahmen der suggestiven

[14] Hans-Walter Schmidt, Erlösung der Schrift (Anm. 5), S. 210.

sinnbildlichen Parallelisierung, so daß er im Erzählverlauf eine eigenständige historische Dignität bewahrt – auch wenn die Emmerick ihn in einer unmißverständlichen Anspielung auf die Schöpfungsgeschichte der Genesis auf das Modell des aus Erde geformten Urmenschen Adam bezieht; er sei, so berichtet sie, „nach einer Figur gemacht, welche auf wunderbare Art, ich meine irgendwo aus der Erde gekommen ist; es ist ein Geheimniß damit" (B, S. 78). Fruchtbar wird der Kelch jedoch erst durch die Geste, die ihn mit Inhalt versieht, eingeleitet von der Bemerkung, mit der seine Vorbesitzer ihn an Noah übergeben: „Es ist etwas darin wie ein Waizenkorn, aber größer als bei uns; es ist wie ein Sonnenblumenkern, und ein kleiner Rebenzweig ist auch darin"; Noah „steckt den Kern und das Rebenzweiglein in einen gelben Apfel, und legt es in den Kelch. [...] Das ist der Kelch, den ich [...] sah, [...] das Waizenkörnlein ist endlich so klar geworden bis auf Jesus", und es ist dieses ‚Waizenkörnlein', das in synergetischer Verbindung mit Rebenzweig und Apfel den Kelch auf eine virtuell unbegrenzte Fortpflanzungsfähigkeit der Gottesfrucht hin öffnet: „Es ist kein Deckel auf dem Kelch, denn es muß immer herauswachsen." (B, S. 78)

Mit dieser Erzählung stellt das *Bittere Leiden* die Grundlage für die Erlösungsgeschichte bereit, die Brentano in *Gockel, Hinkel und Gackeleia* an der Figur des ‚Bübleins' als Erlösungsgeschichte seines weltlichen Schreibens erzählt. Mit der Pflege der von dem Hahn, bei dessen Krähen Petrus Jesus verleugnet hatte, abstammenden Urgallina beauftragt, hatte das „Büblein [...] dem frommen Hühnlein [...] die Weizenkörner entwendet und das Zauberhühnlein der Weissagin damit gefüttert" (G, S. 332), bis sein Pflegling den Hungertod gestorben war, und war deshalb dazu verdammt worden, so lange Weizenkörner zu sammeln, bis es seine Schuld abgetragen hat. Als am Ende Verena die entscheidende Verbindung zwischen Schrift und Frucht herstellt – „sieh in das Buch, da wirst du den Weizen finden" – und Amey anweist, zugunsten des ‚Bübleins' den Salomonsring zu drehen, setzt dessen Magie die Kraft frei, die zur Erlösung führt:

> Er blickte mich, ohne den Kopf zu heben, mit stillem Danke an, Thränenströme rannen von seinen Augen auf die Garbe unter seinem Haupte nieder, und alle die Thränen waren Weizenkörnlein, und die Garbe wuchs und mehrte sich; und als ob sie mit dem Knaben weine, gossen sich aus ihren Aehren hundertfältige Weizenkörnlein nieder und aus allen Blättern des Buchs rannen Fruchtkörner heraus [...]. (G, S. 333)

Mit dem Salomonsring ist es nun auch hier ein aus zwei unterschiedlichen Komponenten – der Goldfassung und dem aus einem aus dem Paradies gefallenen Felsen gebrochenen Naturstein – zusammengefügter Gegenstand, der, wie der Abendmahlskelch, die Kreuzung heilig geoffenbarter und weltlich konstruierter Schrift zum Medium der Erlösung werden läßt. In diesem Medium erscheint das ‚Büblein', als das der Autor im Text seiner Erlösung entgegenstrebt, erst der Hüterin der Urgallina und dann auch Amey in Traumvisionen als Inbegriff einer Menschlichkeit, deren Bezugshorizont diejenige Christi ist. Um diese

Menschlichkeit in ihrem besonderen Status zu konturieren, bricht Brentano für die Figuren, unter deren Maske er den Schreibprozeß des Märchens in dessen Text einzeichnet,[15] mit dem Modell der performativen Subversion der Grenze zwischen Mensch und Nichtmensch, das alle anderen Protagonisten unter das Zeichen der Artenkreuzung stellt: Das Vorwort spricht vom Ich-Erzähler wiederholt und explizit als Mensch, und die Figur des ‚Bübleins' ist streng vom Bild der Weizengarbe geschieden, in deren Zeichen das Buch seine ‚Fruchtkörner' produziert. An die Stelle der Artenkreuzung tritt hier die anachronistische Durchmischung der Lebensalter, mit der der erwachsene Autor des Vorworts sich gegenüber dem einst erotisch begehrten ‚Großmütterchen' Marianne von Willemer zum kindlichen Enkel stilisiert und umgekehrt das ‚Büblein' in seiner Beherrschung der Schrift wie in dem Gewicht seiner historisch begründeten Schuld diesem Autor weit näher steht als den Altersgenossen der kindlichen Hochzeitsgesellschaft, mit der die Geschichte der raugräflichen Familie schließt.

Diese besondere Form performativer Grenzüberschreitung ist Kernargument einer Kreuzung, die das Menschliche von einer Nichtmenschlichkeit aus entwirft, von der alle anderen Figuren ausgeschlossen bleiben: von der von Emmerick wie im Märchen von Verena und Amey selbst visionär erfahrenen Präsenz der Heiligen im weiteren und Christi im engeren Sinn. Wie die Emmerick von Visionen berichtet, in denen ihr als frommem Kind selbst kindliche Heilige als Spielgefährten und darunter dann auch Christus erschienen seien, so berichten auch Verena und Amey von solchen Kindererscheinungen, deren gewissermaßen artenspezifische Heiligkeit metonymisch zu einer Eigenschaft des von ihnen visionär wahrgenommenen ‚Bübleins' wird. Über diese Metonymie läßt sich die Konfiguration der Poesie zum Marterwerkzeug des Kreuzes als im Zeichen einer *imitatio Christi* stehend lesen, in der die Transsubstantiationsmythologie der Abendmahlserzählung aus den *Bitteren Leiden* wiederkehrt: Wie Christus durch seine Verwandlung von Wein in Blut die Mischform aus Becher und Fuß zur einheitlichen Gestalt des Kelchs heiligt, so erzeugt der Autor durch die Verwandlung von Visionen in Schrift aus der Mischform von Poesie und Passion die einheitliche Gestalt eines Textes, dem damit wie dem historischen Kelch idealiter die Authentizität einer heiligen Gestalt zukommt – einer Gestalt, die, wie die Figuren der Protagonisten, in der Differenz zwischen der poetologischen Matrix des Kreuzes und der poetischen Performanz arabesken Erzählens noch in ihrer Einheit die Erinnerung an die ihr zugrunde liegende Kreuzung zweier unterschiedlicher Komponenten bewahrt. Die vollendete Verschmelzung – „denn Alles war nun Eines" (G, S. 334) – freilich bedeutet dann auch das Ende des Texts: Mit der Differenz zwischen Kunst und Gott erlischt die Spannung, aus der die unterschiedlichen Schreibweisen ihre ‚hundertfältigen Weizenkörnlein'

[15] Vgl. dazu auch die grundlegenden Überlegungen von Ralf Simon, „Autormasken, Schriftcharakter und Textstruktur in Brentanos Spätfassung des „Gockel"-Märchens." In: Zeitschrift für deutsche Philologie 1992 (111), S. 201-23, an die meine Argumentation in vielfältiger Weise anknüpft.

hervorgebracht hatten; zurück bleibt nur „ein Papier mit einem Tintenfleck", unspezifischer Platzhalter des Geschriebenen schlechthin, und „[d]as Büblein war fort, es war, als habe es sein eigenes Dasein aus der Feder geputzt" (G, S. 345).

3.

Sowohl im *Bitteren Leiden* als auch in *Gockel, Hinkel und Gackeleia* steht die poetologische Reflexion auf die Artenkreuzung von Vision und Erzählung in direkter Verbindung mit der dritten Bedeutungskomponente der Kreuzungsfigur. Vorbereitet und befördert durch asketische Praktiken wie das Abgehen eines „Kreuzwegs" barfuß im Schnee und den Schlaf „auf hartem, unbequemem Lager, auf der Erde, auf kreuzweis gelegtem Holze" (B, S. 17), bringen Emmericks Ekstasen erst die blutigen Spuren der Dornenkrone Christi an ihrem Kopf zur Erscheinung, dann „das einem Muttermale ähnliche Malzeichen eines Kreuzes auf der Magengegend" sowie „das Mal eines roth durch die Haut schimmernden drei Zoll hohen Gabelkreuzes auf ihrem Brustbein" (B, S. 27), gefolgt von „ein[em] kleine[n] Fortsatz in gleicher Kreuzgestalt, so daß dieses Brustkreuz nun ein doppeltes Gabelkreuz bildete" (B, S. 28), und schließlich die fünf Stigmata, nach deren Empfang eine „Veränderung in ihrem Körper [vorgeht], es war, als wendete sich ihr Blutumlauf, und dringe mit heftigem Ziehen nach den Malstellen hin" (B, S. 29).

Die authentische Strahlkraft der Stigmatisierung entsteht dabei nicht nur aus der Radikalität, mit der sie sich als bis in den Blutkreislauf hineinreichende Verwandlung des ganzen Körpers zum Trägermedium göttlicher Offenbarung vollzieht, sondern auch aus der von Emmerick reklamierten Unmöglichkeit, diese Verwandlung mitzuteilen: "Sie sagte selbst: ‚es ist dieses unaussprechlich'" (B, S. 29), interpoliert der Erzähler, um damit einmal mehr seine Funktion als die des Urhebers einer Transsubstantiation zu konturieren: Was in Emmericks Visionen nicht sprachförmig und damit von grundsätzlich anderer, nämlich textexternen physisch verbürgter Substanz ist als deren von Brentano hergestellte Niederschrift, wird von Brentano in einen Text verwandelt, in und zugleich mit dem der Weg zum Kreuz nur durch die Kreuzung von Körper und Schrift beschritten werden kann. Der Prozeß dieser Transsubstantiation wird dem Text selbst am Motiv des Kreuzes immer neu eingeschrieben: Als das Kreuz auf Emmericks Brustbein Blut abzusondern beginnt, dokumentiert Brentano dies, indem er „vollkommne Abdrücke desselben auf aufgelegtem Papier" herstellt; die Male selbst aber beschreibt er konsequent mit einem Ausdruck, der göttliche Macht und Autorschaft aufeinander abbildet, mit dem nämlich der „Signatur" (B, S. 28).

Die Bedeutung dieser ‚Signatur' im Spannungsfeld zwischen Offenbarung und Schrift erhellt aus einem Brief, den Brentano 1834 – zu einem Zeitpunkt also, zu dem das *Bittere Leiden* eben abgeschlossen und die Neufassung von *Gockel, Hinkel und Gackeleia* bereits in Arbeit war – an Emilie Linder schrieb:

> Ich habe nicht so viel in der Bibel gelesen als Du, aber ich habe doch viel darin gelesen, [...] doch Wunder hat sie nicht an mir gethan. Aber dieses Kreuz hat mir geholfen unbegreiflich, wie die Gnade Gottes, wie die Schöpfung, wie alles dasein, das nicht ist eine Lehre und Anweisung und Beschreibung vom Dasein, sondern das Dasein selbst, ein handgreifliches, ewiges Wunder, das nur zerbrechen wird in der Hand des Meisters, wann er will, und nicht wann wir glauben, daß nach unserem dummen Sinnen die Schrift erfüllt sei. 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 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. Mir hat das Kreuz geholfen und nicht die Bibel, und wenn alle Bibeln untergingen, das Kreuz könnte und würde mir helfen. Lange, lange war keine Bibel auf der Erde; aber das Kreuz hat geholfen, das Zeichen, die Gestalt, das Wunder, das Fleischwerden des Wortes. Mir hat das Kreuz geholfen.[16]

Brentano löst hier das Kreuz aus dem narrativen Kontext, als der die Bibel eine zwar ‚herrliche', aber ihrer schriftlichen Form wegen gleichermaßen uncharismatisch mittelbare und ihrer überlieferungstechnischen Störanfälligkeit wegen unzuverlässige ‚Lehre' vermittelt, und läßt es als Zeichen für das ‚Fleischwerden des Wortes' stattdessen in einen ganz ähnlichen Horizont ein wie den, den die ‚allgemeine Sprache' in der Gottesbaum-Vision der Emmerick eröffnet hatte. Als ‚handgreifliches, ewiges Wunder' reklamiert das Kreuz eine Autonomie von diesem Kontext, der von einer ‚älter und ewiger als die Bibel' dieser vorangehenden ‚heiligen Schrift' gebildet wird, einer parasemiotischen Einheit von Körper und Zeichen, die im Kreuz das Paradoxon einer in sich genuin authentischen Spur hinterlassen hat: Was in der Bibel als Kreuzigungsgeschichte erzählt wird, so die Implikation, trennt ihren Leser von der Wirklichkeit des Erzählten, statt ihn mit ihr in Beziehung zu setzen, indem es eine Historizität markiert, die die überzeitliche Relevanz des Kreuzes in fataler Weise entmächtigt – ‚das Zeichen, die Gestalt, das Wunder, das Fleischwerden des Wortes' kann das Kreuz nur dann sein, wenn es nicht ‚Beschreibung vom Dasein, sondern das Dasein selbst' ist, eine von allen hermeneutischen Anlagerungen gereinigte Evidenz an sich, die die Teilhabe des erlösungsbedürftigen Körpers am Heiligen nicht vermittelt, sondern ist.

Die Affirmation des dem Kreuz inhärenten Offenbarungscharakters erklärt sich im Briefwechsel mit Emilie Linder – zumindest auch – aus einem strategischen Anliegen. In seiner Abgrenzung gegen die Bibelfrömmigkeit Linders ist die Kritik an der jedes ‚Fleischwerden des Wortes' entgegenstehenden Schriftlichkeit der Evangelien Medium eines Begehrens, das in seiner Insistenz auf diesem ‚Fleischwerden' aller genuin offenbarten Präsenz des Heiligen eine ganz

[16] Clemens Brentano, Briefe an Emilie Linder, hg. und kommentiert von Wolfgang Frühwald. Bad Homburg u.a. 1969, S. 37.

ähnliche erotische Werbung betreibt wie die, die seinerzeit Godwi Joduno von Eichenwehen gegenüber mit der Frage bekräftigt hatte: „Und gut bin ich, wahrlich gut; Sie glauben mir doch Fräulein?“ (FBA 16, S. 38f.). In den Briefen an Emilie Linder allerdings schreibt Brentano nicht nur gegen die emotionale Sprödigkeit an, die Joduno für Godwi erst recht begehrenswert gemacht hatte, sondern auch und vor allem gegen die Aura spiritueller Unglaubwürdigkeit, die sich in seinen Augen von der moralisch promiskuiden Sinnlichkeit seines Frühwerks aus an ihm festgesetzt hatte. Seine Feier des Kreuzes als einem alle irdische Schrift a priori durchquerenden Medium göttlicher Kommunikation mit dem Menschen zielt daher in ihrer Überbietungsgestik gegenüber dem Bibeltext nicht so sehr auf die Authentifizierung des Kreuzes selbst als auf die seiner eigenen Frömmigkeit – vor dem Hintergrund des *Bitteren Leidens*, in dem er die Schriftförmigkeit von dessen Text auf der Basis der Verkörperung von Schrift in den Wundmalen der Emmerick als authentischen Ausdruck der Wiederkehr des Kreuzes im Buch in Szene gesetzt hatte.[17]

In *Gockel, Hinkel und Gackeleia* stellt Brentano diese im *Bitteren Leiden* etablierte Inszenierungstechnik der Kreuzung von Körper und Schrift in den Dienst eines Verfahrens, das die Unschärfe der Artzugehörigkeit als Unschärferelation im Verhältnis zwischen Poesie und Passion und damit zwischen den beiden Polen wiederholt, die die quälende Ambivalenz des späten Brentano gegenüber der vom jungen Brentano mitbegründeten romantischen Kunstlehre bestimmen: Einerseits betreibt er seine Auseinandersetzung mit ihr als jenen Prozeß der Entschuldung der Poesie von ihrem weltlich-sinnlichen Potential, der dem Märchen in der Geschichte des ‚Bübleins‘ eingeschrieben ist, andererseits ist es gerade dieses Potential, auf das er auch in den Emmerickschriften zurückgreifen muß, wenn er das Textformat des reinen Sachprotokolls am Bett der Stigmatisierten mit dem Charisma göttlicher Offenbarung investieren will. Im Märchen wird diese Ambivalenz auf der Handlungsebene am Bild des Kreuzes beschworen, während auf der poetologischen Ebene das Bauprinzip des Kreuzes als Bauprinzip des gesamten Textes erscheint, so daß die arabesk wuchernde Poesie des Märchens in der Matrix des Marterinstrumentes an die Kreuzigung Christi zurückgebunden wird.

Schon die kurz vor der Reversion entstandene frühe Fassung des Märchens deutet in ihrer abundanten Eiermotivik auf das Osterfest als Bezugshorizont einer Handlung hin, die denn auch bereits in dieser frühen Form mit der Parallele zwischen der Wiederverkindlichung der Protagonisten und der Auferstehung Christi spielt. Allerdings ist in dieser Fassung das Motiv des Kreuzes noch geradezu auffällig abwesend; nicht einmal die Kapelle in dem raugräflichen Schloß weist eines auf. Auch in der späten Fassung bleibt die Kapelle kreuzfrei, dafür aber steht „nahe bei dem Eingang in die Kapelle“ eine uralte Linde und unter ihr

[17] Zu diesem Argumentationszusammenhang insgesamt vgl. Gabriele Brandstetter, Erotik und Religiosität. Zur Lyrik Clemens Brentanos. München 1986.

ein „kleine[s] Feldkreuz", das von der auf ihm ausgehauenen Figur her „Hennenkreuz" (G, S. 48) genannt wird. Dieses Kreuz erfüllt eine doppelte Funktion: Es bezeichnet zunächst den Ort der genealogischen Kreuzung, aus der das Geschlecht der Raugrafen Gockel entsprungen war, nachdem dessen Ahnherrin Amey – auch zu lesen als „Am Ey", also am Ursprung – dort von Urgockel aus den Händen von Räubern befreit und geheiratet worden war. Gleichzeitig markiert das Kreuz kraft dieses historischen Gehalts auch die Verbindung des eigentlichen Märchens mit den beiden von Brentano der Spätfassung angegliederten Textteilen. Sein Modell ist das Buch, das sich im auf Gackeleias Zauberwunsch von unter dem ‚Hennenkreuz' zutage geförderten Sarg Urhinkels findet, „kurios geschrieben von beiden Seiten nach der Mitte zu. Von einer Seite enthält es die Rechnungen der Grafschaft Vadutz, von der andern ein Tagebuch" und spiegelt so die Anlage des Textes, in dem es erscheint: Die Erwähnung von Vadutz – dem imaginären Land, das Brentano im Vorwort für die Wahl-Großmutter Marianne von Willemer als Spielraum und Quellgrund seiner kindlichen Phantasie entwirft – deutet auf das Vorwort hin, das zusammen mit dem an das Märchen angeschlossenen *Tagebuch der Ahnfrau* den ‚kurios geschrieben von beiden Seiten nach der Mitte zu' konstruierten Bauplan der Spätfassung enthält.

Kommt dem eigentlichen Märchen damit die Stelle der die Seiten verbindenden Mittelachse zu, so gibt das diese Konstruktion erst sichtbar machende Kreuz ihr insgesamt jene distinkt karfreitägliche Form, die in der Urfassung noch fehlt – eine Form, die sich ihrerseits von dem *Bitteren Leiden* aus fassen läßt, von einer Passage, in der Emmerick angeblich den Bau des für Christi Hinrichtung vorgesehenen Kreuzes schildert: „So nun erhielt das Kreuz durch allerlei Ereignisse jene bedeutungsvolle Gestalt, die ich öfter gesehen habe" – die Gestalt, die sie selbst auf der Brust trägt und von der Brentano die erwähnten Papierabdrücke genommen hat:

> Ich sah nämlich immer das Kreuz so, daß die beiden Arme, wie die Aeste eines Baumes, aus dem Stamme aufwärts liefen, und es wäre gleich einem Y, wenn man dessen untere Linie bis zu gleicher Höhe zwischen den Armen verlängerte. Die beiden Arme waren dünner, als der Stamm, in welchen diese Arme, jeder einzeln, eingezapft wurden, und diese Einzapfungen wurden an jeder Seite durch einen darunter eingeschlagenen Keil verstärkt; weil aber der mittlere Stamm über dem Haupte durch Mißlingen zu kurz geworden war, um die Ueberschrift des Pilatus sichtbar zu tragen, mußte zu diesem Zwecke noch ein Stück auf diesen Stamm aufgesetzt werden. (B, S. 282)

Die ‚bedeutungsvolle Gestalt', als die das Kreuzmal auf Emmericks Brust das Inszenierungsprogramm der *Bitteren Leiden* eröffnet hatte, präsentiert sich hier als eine bereits erfolgte Hybridisierung der Komponenten von Kunst und Natur, die im Abendmahlskelch noch unterscheidbar gewesen waren: Als ‚Arme', ‚Äste' und ‚Stamm' natürlich konnotiert – und dies in derselben Unschärferelation der Artendifferenz, wie sie die Figuren des Märchens charakterisiert –, werden die

einzelnen Teile des Kreuzes erst über den Vergleich mit einem Buchstaben künstlich konstelliert, um dann in einem Verfahren miteinander verbunden zu werden, das diese Unschärferelation selbst umsetzt, läßt sich doch der Prozeß des Einzapfens und Stabilisierens ebenso als Vorgang der pfropfenden Veredelung eines Baumes wie als Herstellung eines Bauwerks lesen.

Was hier im Kontext des *Bitteren Leidens* antizipatorisch die Heiligung des Kreuzes zum Ausdruck geoffenbarter Gottnatur ebenso vorwegnimmt wie die Vollendung des Textes über das *Bittere Leiden* zu einem Buch, das sein Schreiber kaum verhohlen als eine Art fünftes Evangelium begreift, enthält im Kontext von Brentanos Spätwerk gleichsam die Blaupause zu seiner Neubearbeitung des Märchens: Die beiden ‚Arme' oder ‚Äste' des Kreuzes sind die beiden neu verfaßten Textteile, das Vorwort und das *Tagebuch der Ahnfrau*, die durch die inhaltlichen Verweisstrukturen ‚nach der Mitte zu' mit dem ‚mittleren Stamm' des Märchens ‚verzapft' werden. Der ‚mittlere Stamm' selbst aber, das aus der Perspektive des späten Brentano durch ‚Mißlingen' – den 1815 Wilhelm Grimm gegenüber denunzierten ‚falschen Weg meiner Natur' – ‚zu kurz geworden war', wurde um das Zusatznarrativ über die Geschehnisse um Urhinkels Exhumierung am ‚Hennenkreuz' ‚über dem Haupt verlängert', um dort die ‚Überschrift des Pilatus sichtbar zu tragen': das Zeichen des Kreuzes selbst, das in der Urfassung noch gefehlt hatte und nun an der Spätfassung die Funktion jener Signatur erfüllt, die diese ‚bedeutungsvolle Gestalt' im *Bitteren Leiden* am Körper der Emmerick erfüllt hatte. Die berühmten Verse, mit denen das Märchen endgültig schließt – „Oh Stern und Blume, Geist und Kleid, / Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit"– sind „Ans Feldkreuz angeschrieben" (G, S. 346), an dem aus dem Sarg Urhinkels einst das kreuzförmig angelegte Buchmodell des Märchens gehoben worden war, und geben so „als Epitaph [auf dem] Text-Grab des verschwundenen Dichters"[18] in Affinität zu der ‚Überschrift des Pilatus' den Namen des Gekreuzigten, unter dem das lyrische Ich in diesem letzten Gedicht „die Bedingungen einer Imagination seines eigenen Todes"[19] reflektiert.

Auch diese Signatur freilich unterliegt der Ambivalenz Brentanos zwischen Poesie und Passion, muß sie doch, um als außertextuell durch die Passion Christi verbürgte Signatur Gottes lesbar zu werden, zuerst als Signatur des Autors im Text und damit poetisch realisiert werden. Gleichwohl eröffnet sie gerade in ihrer Ambivalenz einen radikalen Ausweg aus diesem Dilemma, ermöglicht doch die Inszenierung der Poesie in der Gestalt des Kreuzes im Märchen, was Brentanos religiöse Schriften nirgends zulassen: In einem Text, der in seinen narrativen Arabesken das Paradigma des mündlichen Erzählens kompromißlos durch das des seiner Schriftform euphorisch bewußten Kunstwerks ersetzt und sich damit im Sinne der modernen Schriftkultur als Literatur zu erkennen gibt, wird die Poesie hier mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln als ein Marterwerk-

[18] Hans-Walter Schmidt, Erlösung der Schrift (Anm. 5), S. 144.

[19] Ralf Simon, Überlegungen zur späten Lyrik Brentanos. In: Clemens Brentano 1778-1842, hg. von Hartwig Schultz. Bern u.a. 1993, S. 63-107. Hier S. 99.

zeug entworfen, unter dem zu leiden ihr Autor hier mit derselben Bereitwilligkeit übernimmt, mit der sich die Emmerick in ihren Visionen etwa die Dornenkrone Christi in Stirn und Schläfen drückt. So muß die Poesie denn auch nicht mehr unter der Maske des bloßen Schreibers relativiert werden, um nicht die religiöse Dimension des Geschriebenen unter Fiktionalitätsverdacht zu stellen – einer Maske, die, wie zu sehen war, ohnehin immer wieder der Versuchung erliegt, sich als solche poetische Maske zu zeigen –, sondern sie kann hier zum Instrument eines Märtyriums werden, das das Märchen als Passionsgeschichte seines Autors erzählt.

Aus dieser Perspektive markiert die poetologische Figur der Kreuzung in Brentanos später Ästhetik der Schrift die Gelenkstelle zwischen dem von ihm angenommenen Auftrag der Vergegenwärtigung der Passion Christi auf der einen und deren kulturellen Möglichkeitsbedingungen auf der anderen Seite. Die Identifikation des christlichen Ikons ‚Kreuz' mit der Figur der Kreuzung kann die Allmacht des Ikons nur um den Preis behaupten, daß sie gewissermaßen deren Vertriebsmechanismen offen legt: Die angenommene Kreuzungslosigkeit des idealtypischen christlichen Lebenswegs versieht ihre Darstellung in gleich welcher Textsorte immer mit dem Index des Fiktiven und enthüllt sie damit als Ideologem; die Artenkreuzung kann zwar so weit getrieben werden, alles nach der Bibel Geschriebene als hybridisierende Neuschöpfung der Passionsgeschichte zu vereinnahmen, zieht aber damit letztlich die Heilige Schrift selbst in den Zweifel der jede Schriftlichkeit durchziehenden Beweglichkeit der darin miteinander verkreuzten kulturellen Redeordnungen; die Formation des poetischen Textes zum Marterwerkzeug schließlich mag dieses zwar als Matrix aller Schöpfung ausstellen, wertet damit aber zugleich auch die Poesie zum eigentlichen Medium aller Offenbarung auf.

Damit aber zeigt sich, daß die Bewegung der Verwandlung von Vision in Schrift und so auch die Bewegung der Kreuzung auf allen drei Bedeutungsebenen ihrerseits wie die Bewegungen der Protagonisten in Zeit und Raum der Bildlogik des Ringes gehorcht und damit am Ende immer zu ihrem Anfang zurückkehrt: Die Inszenierung der Kreuzigung Christi als Matrix schriftförmiger Poesie nämlich mündet in die Erkenntnis ein, daß die Schrift ihrerseits die Matrix der Kreuzigung Christi ist. Das Narrativ von Christi Lebensgeschichte kann seine normative und damit überindividuell verpflichtende Funktion nur erfüllen, weil es schriftlich überliefert ist, und weil es das ist, erlauben auch die Visionen der Emmerick letztlich nur die als Dekontaminierung legitimierte arabeske Ornamentierung, nicht aber den Entwurf von strukturellen Alternativen von dem Weg zum Kreuz, wie ihn die vier Evangelien überliefern. Die im Text des Märchens inszenierte Metalepse zwischen Schreibprozeß und Handlungsverlauf erzeugt damit eine Metalepse zwischen dem Kreuz Christi und dem Kreuz der Poesie, an deren Umschlagpunkt der Körper des Gekreuzigten eine Leerstelle bleibt: Wo der Schreibprozeß den Handlungsverlauf reguliert, indem er das Kreuz Christi poetisch nachbaut, ist der Ort des gekreuzigten Körpers der einer

Autorschaft in unauflöslicher Identität von heteronomem – göttlichem – und autonomem – menschlichem – Schöpfungsvermögen. An den handelnden Figuren durch den Modus der Artenkreuzung angedeutet, kann dieser Ort an den Masken des Autors aber nur noch als delirante oder, wie das *Tagebuch* es an der wahnsinnigen Visionärin Klareta nennt, als „unweise" (G, S. 254) Erscheinungsform einer sich verselbständigenden *mise en abyme* gedacht werden.

Am Ende ist es diese dynamische Struktur der *mise en abyme*, die sowohl die Kontinuität der poetischen Produktion Brentanos zwischen Früh- und Spätwerk gewährleistet als auch die Brüche markiert, an denen entlang das ‚Büblein' sich schmerzhaft von den impliziten Autoren von Brentanos romantischen Dichtungen ablöst. Um die Poesie als jenes Marterinstrument entwerfen zu können, das sie zum Medium einer heilsgeschichtlich validisierbaren Erlösung qualifiziert, und damit „den ästhetischen Raum einer christlichen Poesie"[20] formulieren zu können, muß der Autor genau die Eigenschaft, derentwegen er die Poesie zu entschulden unternimmt, stark genug machen, um sie, den Emmerick-Erzählungen folgend, so schmerzhaft in das eigene Fleisch drücken zu können, daß das daraus Entstehende in Parallele zu den aus den Stigmata der Emmerick hervortretenden Blutstropfen als Abdruck auf dem Papier seine geistlich-spirituelle Integrität dokumentiert.

Zu diesem Zweck vollzieht der Autor im Märchen eine radikale Überhöhung der Poesie, die in der einzigen Passage neben derjenigen über das ‚Hennenkreuz', in der sich in der Spätfassung des Märchens der Begriff des Kreuzes findet, zur Chiffre gerinnt, als Gockel in seiner Grabrede auf Alektryo „das Krähen des Hahnen" als ebenso „nützlich" wie „lieblich", als exemplarische Verwirklichung also des Horazischen *prodesse und delectare* feiert, das Aufgabe und zugleich Wesen der Poesie ist: „Darum auch ward kein Thier so erhöhet; die weisesten Männer setzen sein goldenes Bild hoch auf die Spitzen der Thürme über das Kreuz, daß bei dem Wächter wohne der Warner und Wächter" (G, S. 68f.). Nicht einmal die ironische Brechung dieses Sprechakts durch seine Zuordnung an den um seinen geliebten Stammhahn trauernden Gockel kann diese Konstruktion vor dem Vorwurf der Blasphemie bewahren, ist der ‚bei dem Wächter' Gott wohnende Hahn hier doch nicht nur selbst ‚Warner und Wächter' und damit mit Gott virtuell identisch, sondern er ‚wohnt' auch noch ‚über' dem Kreuzzeichen, ein vom Dichter im Märchen aufgerichteter Wiedergänger des ‚goldenen Bildes', dessen Anbetung durch sein Volk Moses einst dazu gebracht hatte, die erste Fassung der von Gott diktierten Gesetzestafeln zu zerschlagen – so, wie Brentano die erste Fassung seines Märchens zerschlagen hatte, um dann die Aufrichtung dieses ‚goldenen Bildes' als Spitzenwert selbstverfügter Marter in die späte Fassung einzulassen.

Während die Emmerickschriften die Frage danach, was zuerst war, der gemarterte Körper oder der marternde Text, in der Distanz zwischen Schreiber

---

[20] A.a.O., S. 226.

und Visionärin ansiedeln und damit zu einem intellektuellen Exerzitium entschärfen können, das, wie pointiert der rezeptionsästhetische Imperativ zur Identifikation des Lesers mit dem geschriebenen Text auch formuliert wird, doch in dieser Distanz objektivierbar bleibt, bietet das Märchen im Sinne dieser Passage aus Gockels Grabrede deshalb auch keine Alternative zur Subjektivität seiner Textur an. Wenn es im *Bitteren Leiden* die Rolle der Emmerick ist, das visionäre Material als ‚von etwas Natürlichem und wie gewachsen' der Verantwortung des kunstfertigen Schreibers zu entziehen – mit dem Effekt, daß der metaleptische Umschlag von Körper und Text ineinander stets einen anderen Referenzpunkt besitzt als die irdische Existenz des Autors –, dann ist es in *Gockel, Hinkel und Gackeleia* stets der Autor selbst, zu dem dieser Umschlag zurückführt: Er ist es, der die Kreuzigung Christi in seinem Text als seine eigene Kreuzigung inszeniert und damit einen poetischen Text erzeugt, der durch und gegen alle Marter seine Dichtung als ‚das Zeichen, die Gestalt, das Wunder, das Fleischwerden des Wortes' in die Zirkulationswege seiner Zeit einspeist – als Text über das ästhetische Potential eben jener Verwandlungsökonomien, mit denen das Märchen wie das *Bittere Leiden* auf die vom Modernisierungsprozeß implementierte Entwertung der Poesie als Modus der Engführung von Körper und Schrift reagiert.

„Was reif in diesen Zeilen steht" (G, S. 345) ist daher am Ende nicht nur Resultat des Sedimentierungsprozesses, mit dem die autobiographische als heilsgeschichtliche Dimension des Märchens ihrer Vollendung zudrängt, sondern vor allem Bekenntnis zur Fruchtbarkeit der poetischen Fiktion, als die das Märchen sich seiner Reduktion auch und gerade auf jene Authentisierungsstrategien verweigert, die das Cachet des Poetischen im 19. Jahrhundert durch das Nutzungsprinzip seiner positivistischen Verwertbarkeit zu ersetzen suchen: Fruchtbarkeit entsteht in *Gockel, Hinkel und Gackeleia* gerade nicht aus der dogmatischen Bibeltreue, die Brentano Emilie Linder gegenüber als Irrweg denunziert hatte, sondern aus jener Ausfaltung des Schreibens in ‚alle Gattungen seiner Art', bei der ‚das Kreuz geholfen' hat.