

GERHARD KLUGE

Clemens Brentano: *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*

Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*<sup>1</sup> spielt zur Zeit der »Sommers-Frühe« (3), um die Mitte des Monats Mai. Wohl in derselben Jahreszeit des Jahres 1817 dürfte sie entstanden sein. Denn am 27. Juni 1817 – das ist das einzige überlieferte authentische, auf die Geschichte bezogene Datum – hat Brentano sie, einer Tagebuchaufzeichnung seines Berliner Freundes Ludwig von Gerlach zufolge, diesem und zwei anderen Bekannten im Tiergarten vorgelesen.<sup>2</sup> Brentano lebte seit November 1814 wieder in Berlin. Er war im Herbst dieses Jahres aus Wien und Prag zurückgekommen und hatte erst einige Wochen auf Arnims Gut Wiepersdorf verbracht. Dort half er seinem Schwager bei Bauarbeiten, die nach den Kriegereignissen nötig wurden, begann aber auch mit der Ausarbeitung zweier Novellen, von denen eine Fragment blieb.<sup>3</sup> In Wien und Prag waren alle Pläne und Projekte gescheitert. Weder war es geglückt, gemeinsam mit seinem

1 Der Aufsatz beruht auf früheren Arbeiten des Verfassers zu Brentanos Erzählung und führt dort entwickelte Gedanken weiter: G. K., »Vom Perspektivismus des Erzählens. Eine Studie zu Clemens Brentanos ›Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl‹«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1971) S. 143–197; G. K., *Clemens Brentano. Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl. Text, Materialien, Kommentar*, München 1979; G. K., »Clemens Brentanos Erzählungen aus den Jahren 1810–1818. Beobachtungen zu ihrer Struktur und Thematik«, in: *Clemens Brentano. Beiträge des Kolloquiums im Freien Deutschen Hochstift 1978*, hrsg. von Detlev Lüders, Tübingen 1980, S. 102–134. Zitiert wird nach der Ausgabe: Clemens Brentano, *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*, hrsg. von Gerhard Schaub, Stuttgart 1990 (Reclams Universal-Bibliothek, 411).

2 Hans Joachim Schoeps, »Clemens Brentano nach Ludwig von Gerlachs Tagebüchern und Briefwechsel«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1970) S. 294.

3 *Die Schachtel mit der Friedenspuppe* und *Der arme Raimondin*.

Bruder Christian das Familiengut Bukowan bei Prag erfolgreich zu verwalten und zu bewirtschaften, noch fand er in Wien ein erfolgreiches und dauerhaftes Verhältnis zu den dortigen Theatern, die Aufführung des für die Bühne bearbeiteten Lustspiels *Ponce de Leon* geriet zu einem Fiasko. In Berlin beginnt Brentano bei Schinkel mit einem Architekturstudium, um damit sein Brot zu verdienen, er nimmt Unterricht im Zeichnen, in Algebra und Geometrie, trägt sich auch mit dem Gedanken, eine Buchhandlung zu kaufen, ohne daß alle diese Vorhaben lange durchgehalten werden. Brentano hat einen ausgedehnten Bekanntenkreis, er ist zwischen 1815 und 1817 mit einer ganzen Reihe von schriftstellerischen, zumeist kritischen Arbeiten befaßt, entwirft zahlreiche literarische Pläne, aber außer einigen Gedichten entstehen keine namhaften Werke. Seit 1815 verkehrt er in Kreisen von Berliner Neupietisten, im Juni 1816 treffen Berichte und Briefe über die katholische Reformbewegung in Bayern ein, die nachhaltig diskutiert werden. Im Oktober 1816 lernt er Luise Hensel kennen, der er zu Weihnachten einen Heiratsantrag macht. Ende Februar 1817 legt er in der St. Hedwigs-Kathedrale die Generalbeichte ab (sein Bruder Christian war ihm darin vorangegangen) – alles in allem Monate und Jahre des Suchens, der persönlichen, der geistigen Neuorientierung, der Selbstbesinnung; davon und von Zweifeln, Krisen und innerer Zerrissenheit zeugen Brentanos Briefe aus dieser Zeit. Diese sind häufig genug umfangreiche Selbstbekenntnisse, nur vergleichbar mit den frühen Briefen an Sophie Mereau, Lebensbeichten, die die Generalbeichte des Jahres 1817 vorbereiten, und sie wurden mitunter auch gar nicht abgeschickt. Zwei Aspekte schälen sich heraus: die Vergewisserung der eigenen ›armen‹ Existenz und das Problem der Kunst – Themen, die auf kunstvolle Weise in der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* miteinander verbunden sind. Jedoch ist Brentanos Einstellung gerade auch zu diesen beiden Fragen keineswegs fest umreißbar, sondern durchaus widerspruchsvoll, und es sind für Brentano ja auch keine

neuen Lebensfragen. Sie werden nur mit neuer Dringlichkeit gestellt. Briefe an Wilhelm Grimm, an Fouqué, an Hoffmann belegen eine gesteigerte Angst und Abscheu vor aller Kunst, die nur sich selbst spiegele, in der sich nur die Subjektivität des Dichters abbilde und darstelle, die zum Doppelgänger der eigenen Existenz werde und ganz und gar selbstbezogen sei. An Wilhelm Grimm: »Meine dichterischen Bestrebungen habe ich geendet, sie haben zu sehr mit dem falschen Wege meiner Natur zusammengehungen; es ist mir alles mißlungen, denn man soll das Endliche nicht schmücken mit dem Endlichen, um ihm einen Schein des Ewigen zu geben; jedes, auch das gelungenste Kunstwerk, dessen Gegenstand nicht der ewige Gott und seine Wirkung ist, scheint mir ein geschnittenes Bild, das man nicht machen soll, damit es nicht angebetet werde. Weil ich mich nun durch die falschen Bestrebungen meines Geistes ganz mißbraucht und einseitig nach der Phantasie hin ausgebildet fühle, habe ich mit schwerem Kampf, und ganz gegen meine Natur, mich dahin gewendet, wo ich am verlassensten bin, nach der mathematischen Erkenntnis« (15. Februar 1815). An E. T. A. Hoffmann: »Seit längerer Zeit habe ich ein gewisses Grauen vor aller Poesie, die sich selbst spiegelt und nicht Gott. – Welcher Dichter hat aber dies je mehr als höchst scheinbar vermocht?« (Januar 1816.) Gleichzeitig lehnt Brentano die zeittypischen und modischen neoreligiösen Strömungen in der bildenden Kunst und Literatur ab und bescheinigt diesen bestenfalls Blasphemie, ja er sieht in ihnen eine Versündigung gegen Gott.<sup>4</sup> Und er nimmt sogar einigermaßen regen Anteil an der ›sinnlichsten‹ aller Künste, dem Theater, auch der Oper, und plant mit Arnim einen ausgedehnten offenen kritischen Briefwechsel über Zustand und Reform des zeitgenössischen Theaters.

<sup>4</sup> In einem Brief des Jahres 1816, vermutlich an den Direktor des Kunstvereins Berlin, warnt er vor den Kunstäußerungen »unsrer gegenwärtigen Zeit: man will mahlen wie die Alten, bildhauen wie die Alten, sich kleiden wie die Alten, dichten wie die Alten, sich freuen wie die Alten, ja fromm sein, wie die Alten [...]. Ich erinnere abermahls an die gefährliche Nachahmung des Heiligen, die nothwendig zum Gegentheil führt, aus dem sie hervorgeht.«

Brentanos religiöse Neubesinnung, sein schon in der Wiener Zeit lebhaftes Interesse an den katholischen Reformbewegungen in Österreich, in Bayern, in Preußen, seine Bekenntnisbriefe an Ringseis schließen wiederum nicht aus, daß er mit dogmatischen Lehrmeinungen der katholischen Kirche, etwa mit dem Priesteramt, durchaus nicht einverstanden ist.<sup>5</sup> Ringseis wirft ihm vor, nicht demütig sein zu können, und auch Brentanos Berliner Freunde zweifeln an seiner religiösen Aufrichtigkeit; es ging ja auch die Rede, Brentano wolle zum Protestantismus übertreten, und ob Brentano aus eigenem Antrieb oder auf Drängen Luise Hensels die Generalbeichte ablegte, ist nicht eindeutig entscheidbar.

Die *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* ist nicht ablösbar von diesen Vorgängen und Diskrepanzen, wenngleich sie sich in ihr nicht unmittelbar mitteilen. Sie wurden auch erst in jüngerer Zeit sichtbar gemacht, obwohl die *Geschichte* doch Brentanos populärstes Prosawerk ist und auch während des 19. Jahrhunderts den Namen des Dichters neben dem des Volksliedsammlers weitertrug. Gleichwohl hatte diese Popularität ihren Preis; ihr fielen in volkstümlichen Ausgaben alle anstößigen Stellen (etwa das schockierende Motiv vom blutrünstigen Schwert in Annerls Kindheitsgeschichte, die Liaison von Herzog und Gräfin, die Denkmalsallegorie) zum Opfer,<sup>6</sup> und in katholischen Kreisen, in denen Brentano als Verfasser der späten religiösen Schriften populär war, stieß die *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* keineswegs auf ungeteilte Zustimmung. Sie galt infolge der Darstellung von Selbst- und Kindesmord und wegen des Verhaltens des Herzogs als unsittlich und widersprach gerade darin Prinzipien der katholischen Morallehre.<sup>7</sup>

5 An Ringseis, November 1815, fortgesetzt Anfang 1816.

6 Vgl. Gerhard Kluge, *Clemens Brentano. Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl. Text, Materialien, Kommentar*, München 1979 (Literatur-Kommentare, 14), S. 44–46.

7 Ebd., S. 83 f.

Es blieb der werkimmanenten Interpretationsrichtung in der restaurativen Nachkriegsphase der fünfziger Jahre vorbehalten, die inneren Widersprüche in der Thematik und im Erzählgefüge des Werkes zugunsten des reinen, vollkommenen Kunstwerks übersehen und den biographischen Hintergrund ebenso vergessen zu machen wie zeitgeschichtliche Anspielungen.<sup>8</sup> Diese waren umso leichter zu übersehen, als die vermeintlichen Quellen bzw. Vorlagen der Erzählung, die Brentano von Luise Hensels Mutter mitgeteilt bekommen haben soll, eine Kindesmordgeschichte aus Schlesien und die Geschichte vom Selbstmord eines Soldaten, zeitlich und lokal so undefiniert blieben, daß sie mit dem ebenfalls historisch nicht fixierten Geschehen in einer Volksballade zusammengebracht und als menschlich allgemeingültiger Fall aufgefaßt werden konnten. Weder sind Brentanos Quellen nur Kalendergeschichte und Bänkelsang, noch handelt es sich bei ihnen lediglich um zwei Stoffe volkstümlicher Literatur. Brentano hat aus einer Fülle literarischer und nichtliterarischer Texte Motive bzw. Zitate übernommen, ohne daß eines davon als Quelle im engeren Sinne für die *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* gelten kann.<sup>9</sup> Brentano verfährt mit seinen Vorlagen auch hier durchaus kontaminierend. Dadurch, daß er sie ohne Rücksicht auf den historischen Kontext verwendete, scheint die geschichtliche Zeit nach den Befreiungskriegen, in der seine Erzählung spielt, aufgehoben zu werden. In der Erzählung gibt es Hinweise auf

8 Richard Alewyn, »Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*« [1957], in: *Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*, hrsg. von Jost Schillemeit, Frankfurt a. M. 1966, S. 101–150; Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf 1956, S. 64–78.

9 Zu den stofflichen Vorlagen vgl. Heinz Rölleke, »Quellen zu Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1970) S. 244–257; Ders., »Die gemästete Gänseleber. Zu einer Metapher in Clemens Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1974) S. 312–322; Ders., »Eine Quelle zu Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*«, in: *Wirkendes Wort* 5 (1984) S. 341–343.

historische Ereignisse, welche die Handlungszeit ungefähr bestimmbar machen. Die Verwendung von Motiven aus Volkslied, -brauch, Märchen und Aberglaube und aus Aufzeichnungen eines Nürnberger Scharfrichters des frühen 17. Jahrhunderts bringt Elemente aus einer vorzivilisatorischen Welt in die kleinstädtische Residenz nach 1815, welche diese historische Festlegung wieder vergessen machen. Aber es werden sogar recht aktuelle Fragen in der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* diskutiert. Sie betreffen die Heeresreform, die Stellung des Soldaten, dessen Ehre und Würde,<sup>10</sup> und damit sind wir schon mitten in Kaspers Lebensgeschichte.

Während Brentano in seinen beiden Erzählungen, die sich mit Ereignissen aus der Französischen Revolution auseinandersetzen, und in anderen Äußerungen zu dieser, ein außerordentlich negatives Frankreichbild hat (die Revolution ist ihm der Inbegriff des Bösen, des Sündenfalls),<sup>11</sup> fällt auf, daß in der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* zweimal in vorbildhafter Weise von Frankreich die Rede ist, hinsichtlich des Verhältnisses von Literatur und Leben, Schriftsteller und Gesellschaft und hinsichtlich der Ehre des Soldaten. Der französische Unteroffizier erschießt sich selbst, nachdem er gezwungen worden war, einen Untergebenen zu prügeln. Als der König davon erfährt, wird der Befehl zur Prügelstrafe »gleich zurück genommen« (11). Das ist historisch ebenso richtig wie falsch. Frankreich war tatsächlich mit einer Heeresreform vorangegangen, aber nicht im Ancien régime, unter dem letzten König; vielmehr hatte Napoleon sie durchgesetzt, und einer ihrer Pfeiler war die Achtung der Freiheit und der Würde jedes einzelnen Solda-

10 Wolfgang Frühwald, »Die Ehre der Geringeren. Ein Versuch zur Sozialgeschichte literarischer Texte im 19. Jahrhundert«, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 9 (1983) H. 1, S. 69–86.

11 Vgl. dazu die beiden in Anm. 3 genannten Erzählungen und die noch ungedruckten Aufsätze *Zu einem Werk über altdenksche Trachten und Zur Haltung Preußens nach der Niederlage Napoleons*.

ten. In Preußen hatte sich Gerhard von Scharnhorst (1755 bis 1813) dafür eingesetzt, die auf Drill, Einschüchterung durch erbarmungslose Strafen (Prügel, Spießrutenlaufen) und Zwang bestehende friderizianische Heeresordnung durch eine Reform nach französischem Vorbild abzulösen. Der alte Finkel, Kaspers Vater, der die historisch veraltete, Friedrich II. zugeschriebene Auffassung vertritt, der gemeine Soldat habe kein Gefühl für Ehre, illustriert gleichsam einen Satz aus einem Memorandum Scharnhorsts an den König: »Wenn viele, sonst geachtete Männer meinen, man könne die Disziplin nicht erhalten, wenn nicht jeder sechzehnjährige Fähnrich und rohe Unteroffizier jeden alten Soldaten bei dem Exerzier- und Paradewesen über einen unbedeutenden unschuldigen Exerzier- oder Putzfehler halb zu Tode prügeln dürfe, so darf man dieses nicht anders als ein Vorurteil ansehen.«<sup>12</sup> Scharnhorsts Vorschläge stießen auf Widerstand und konnten erst nach 1806 und bloß schrittweise durchgesetzt werden. Neidhart von Gneisenau (1760–1831) unterstützte Scharnhorsts Reformvorschläge und führte sie weiter; er wollte die Disziplinarbestimmungen für Offiziere ganz vom Begriff der Ehre abhängig machen. Und daß Kasper, der Sohn eines Bauern, reelle Aufstiegschancen zum Offizier hat, entsprach auch einem Gedanken der Reformen. Von Napoleon ist der Ausspruch überliefert, jeder Soldat solle den Marschallstab im Tornister tragen. Im friderizianischen Heer waren die höheren Offiziersränge in der Regel dem Adel vorbehalten. Scharnhorst schlug vor, daß Begabung, Mut, Tapferkeit und vor allem charakterliche Eigenschaften bei der Beförderung zum Offizier ausschlaggebend sein müßten. Auch Arnim vertrat in einem Aufsatz *Die Mängel der preussischen Armee* diese Auffassung: »Das gute Verhältnis zwischen Offizier und Soldaten würde sich von selbst ergeben, wenn häufig Soldaten zu Offizieren gemacht würden, etwa

12 Zit. nach: Franz Schnabel, *Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert*, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1959, S. 381.

hat, wie Hirn, Herz, Magen, Milz, Leber und dergleichen, auch eine Poesie im Leibe, wer aber eines dieser Glieder überfüttert, verfüttert, oder mästet, und es über alle andre hinübertreibt, ja es gar zum Erwerbszweig macht, der muß sich schämen vor seinem ganzen übrigen Menschen. Einer der von der Poesie lebt, hat das Gleichgewicht verloren, und eine übergroße Gänseleber, sie mag noch so gut schmecken, setzt doch immer eine kranke Gans voraus.« (13) Brentano hat denselben Gedanken später noch zweimal wiederholt. An Ferdinand Freiligrath schreibt er am 3. September 1839: »Daß Sie ein Kaufmann sind und somit im bürgerlichen Leben wurzeln, mehrt meine Achtung für Sie, und ich würde es mit Betrübniß vernehmen, wenn Sie mit Ihrem Stande ganz zerfielen und sich Ihrem Zustande (der Poesie) unbedingt preisgäben. Es ist immer ein ins Kraut Schießen, ein sich zu Tode Blühen usw. Ein Erglühen, Erröten ist zu seiner Zeit ein rührender Purpur, aber sich solchem allein hingeben, wird zu tödlichem Scharlachfieber. Es gibt Dichter, deren Inneres ein schimmernder Ausschlag wird, sie müssen sich immer künstlich erwärmen, denn tritt die Poesie zurück, so werden sie konvulsionär, fallsüchtig, wahnsinnig oder sterben, und aus ihrer Verwesung wachsen höchstens Gedichte anderer [...].« Und an Sophie von Schweitzer am 18. April 1842: »[...] ach! was hätten wir doch alle werden können: so gut, so fromm, hilfreich und trostreich, für einander und ein Heil allen Nebenmenschen; o, wir hätten wohl heilend und heilig werden können, wir hatten wohl alles dazu, und was ist aus uns geworden? Wie eine Menge kostbarer Mineralien, Kristalle und Erzstufen, die man lose zwischen Wäsche in einem Koffer auf dem Wagen versendet, wie sie ankommen als eine unkenntliche, zerriebene Masse von Zunder und Staub, so ist alles gestaltlos und vernichtet; wir sind nichts mehr, wir gelten nichts, wir wissen nicht mehr, wer wir sind, ahnen kaum, was wir waren. Endlich aufgelöst in Wind und Wetter und Tränen der Leidenschaft, und wieder stillestehend in Not und Kummer, schossen hie und da wieder einige Kristalle an und

gaben Zeugnis, was hier alles zu Grund gegangen. [...] O mein Kind, wir hatten nichts genährt als die Phantasie, und sie hatte uns teils wieder aufgefressen.«

Jedesmal zeugt Brentano sich eines Ästhetizismus, der die Kunst zur Mitte des Daseins gemacht und dadurch das Leben verfehlt hat. Das Gedicht *Zweimal hab' ich dich gesehn* aus dem Jahre 1820 beschreibt die Folgen davon so:

Poesie, die Schminkerin,  
Nahm mir Glauben, Hoffen, Beten,  
Daß ich wehrlos worden bin.<sup>15</sup>

In dieser Unruhe und Unsicherheit wird der Ich-Erzähler umgetrieben. Die christlichen Kardinaltugenden werden als Bollwerk aufgerufen gegen Wehrlosigkeit, gegen Mangel an festen Maßstäben und Werten, gegen den Zweifel an der eigenen Existenz. Der Ich-Erzähler reagiert sehr emotional und impulsiv auf die Erzählungen der Alten, zeigt aber erhebliche Unsicherheiten, wie er sie beurteilen soll. Weder die Tat des französischen Offiziers noch die Schicksale der beiden anderen Ehrenopfer kann er in die Koordinaten seines wehrlos gewordenen Denkens einordnen. Elementaren Lebensereignissen gegenüber ist er so wehrlos wie gegenüber der Einschätzung eines auf sittlichen Prinzipien fundierten Handelns. Insofern fehlen ihm Menschlichem gegenüber Maßstäbe, aber er kann spontan helfen.

Brentano hat die zwischen der Großmutter und ihrem Enkel bestehende Kluft, den Verlust der menschlichen Mitte in Gott, auch in dem 1816 entstandenen Gedicht *Die Gottesmutter*<sup>16</sup> behandelt, freilich in Form einer erbaulichen, legendenhaften Ballade: eine alte gottesfürchtige Frau rettet »draus bei Schleswig« sich und ihren ungläubigen, skeptischen Enkel vor marodierenden Soldaten, die während des Feldzuges von Graf Bernadotte gegen Dänemark im Winter 1813/14 brand-

<sup>15</sup> Clemens Brentano, *Werke*, hrsg. von Friedhelm Kemp, Bd. 1, München 1963, S. 449–455 (hier: S. 454).

<sup>16</sup> Ebd., S. 326–329.

schatzend und plündernd über die Dörfer ziehen. Ihre inständigen und anhaltenden Gebete werden erhört; Gott läßt es so heftig schneien, daß ihr Häuschen von einem hohen Schneewall verdeckt wird. Auch in der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* werden die Gebete der Großmutter um ein ehrliches, d. h. ein christliches Begräbnis, erhört. Daß nicht mehr ein Wunder, sondern der menschliche Eifer des Ich-Erzählers dafür sorgen, kann der Alten gleichgültig sein. Auch zur Geschichte Annerls gibt es in Brentanos Lyrik ein Gegenbeispiel, das an einem nahezu analogen Fall zeigt, wie der Mensch, der seine Mitte nicht verloren hat, die gesellschaftliche Schande (Ehrlosigkeit) gering achtet. *Des todtten Bräutigams Lied* (»Ich ging auf grünen Wegen«), wohl auch 1817 entstanden, erzählt von einem Mädchen, dessen Bräutigam kurz vor der Hochzeit gestorben ist und das mit seinem noch ungeborenen Kinde zurückbleibt, nun der öffentlichen Ächtung bzw. dem Untergang preisgegeben. Das Mädchen bewahrt dem Geliebten die Treue und bringt auch das Kind zur Welt. Später heiratet es »Um einen guten Namen [...] / den ärmsten Mann«, harrt aber auf das Wiedersehen mit ihrem Jugendgeliebten »im bessern Leben«; »Denn eine einz'ge Treue / Ist aller Liebe werth, / Und eine einz'ge Reue / Zerbricht das Richterschwerdt!«<sup>17</sup> Liebe und Treue, Gesittung und Gewissen geben dem Mädchen Kraft und Stärke, sein Schicksal anzunehmen, bewahren es vor Tod und Verzweiflung.

Die Menschen, welche die Mitte verlassen, fallen der Verzweiflung anheim.<sup>18</sup> Kasper, Annerl, zeitweise auch der Ich-Erzähler, wohl auch Grossinger (wenngleich sich in Bezug auf ihn das Wort im Text nicht findet). Der verzweifelte Mensch ist nicht nur ohne Mitte, er ist am weitesten von Gott entfernt oder von dem, was ihn im Gleichgewicht halten könnte. Verzweiflung ist eine der sechs Sünden wider den

17 Clemens Brentano, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1852, S. 370–374.

18 Vgl. dazu Frühwald (Anm. 10).

heiligen Geist,<sup>19</sup> eine resignierende Selbstaufgabe, geistlicher Überdruß und »die Vorwegnahme der Nicht-Erfüllung« der Erlösung (Josef Piper). Sie hat die Hoffnung aufgegeben. Das Sündhafte der Verzweiflung drückt sich in dem spitzfindig formulierten Gesetz in Brentanos Erzählung aus, welches beinhaltet, daß Selbstmörder, die sich aus Melancholie das Leben nehmen, nicht auf die Anatomie müssen, wohl aber solche, die sich aus Verzweiflung umgebracht haben (27). Noch in Kaspers Tod aus Verzweiflung wirkt das religiöse »Orientierungssystem« der Entfernung von Gott fort, während der Tod der Großmutter mit der Erhöhung ihres Gebetes durch Gott zusammenfällt. In Annerl, von der die Großmutter sagt, »sie hat es in der Verzweiflung getan« (33), vollzieht sich dadurch eine Wandlung, daß sie ihr Schicksal willentlich annimmt und zur Sühne bereit ist. Sie verrät den Namen ihres Verführers nicht, ihr abgeschlagenes Haupt zeigt ein wehmütiges Lächeln (39); Wehmut ist nach Schelling Ausdruck der Trauer um ein verlorenes Gut.<sup>20</sup> Annerls Miene spiegelt ihre Trauer um die verlorene Erlösung, um die verlorene Mitte. Und der Ich-Erzähler wird zum Zeugen dafür, wie aus einem Zustand der Verzweiflung ein verzweifelter Mut erwachsen kann, das – auch im christlich-caritativen Sinne – Naheliegende zu tun: zu helfen, um ein Leben zu retten. Er, der als Mensch wie als Schriftsteller auch die Mitte verlassen hat, findet seine Menschlichkeit wieder in diesem paradoxen Akt, nachdem die Erzählung der Alten ihn ganz »zermalmt« hatte (32) und das Wort Ehre ihn »verzweifeln« machte (35). Es wird ihm dabei metaphysischer Trost zuteil, jedenfalls deutet er den Fund des Schleiers mit Rosen und den Text des Liedes der Gräfin Grossinger als »Zeichen der Hoffnung« (34), in der die Verzweiflung überwunden ist, als »Wahrzeichen«, sogar als »Gnade« (34). Erwacht in ihm der

<sup>19</sup> Thomas von Aquin, *Summa theologiae* II, 14, 2–3.

<sup>20</sup> Vgl. Emil Staiger, »Schellings Schwermut«, in: E. S., *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich 1955, S. 180–204, bes. S. 195 f.

Glaube neu? Ist er *doch* auf dem Weg, die Wüste zu durchschreiten und die Stadt zu erreichen, woran er anfangs noch zweifelte (5)?

Merkwürdig ist es schon, daß ein »Dichter von Profession, der es nicht nur nebenher ist« (13), welcher so stark mit Zweifeln an seiner Existenz und an seinem Handwerk behaftet ist, mit einem Male ein so hohes Zutrauen in die Poesie entwickelt, daß ihm ein Lied zu einer Verheißung, zum Medium der Wahrheit werden kann. Aber das gehört wohl mit zu dem Paradoxen dieser Geschichte, in der der Zweifel an der Kunst in einem ästhetisch vollkommenen Kunstwerk geäußert wird.<sup>21</sup> Hinter dem Understatement des sich Schreiber, d. h. Chronist, Vermittler oder Berichterstatter, nennenden unsicheren Ich-Erzählers steht ein souveräner, sein Handwerk exzellent beherrschender Autor, dessen Meisterschaft die Einheit der Geschichte garantiert. Man hat mit Recht gesagt, daß in Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* die romantische Tätigkeit des Dichtens, die »Entstehung der Literatur aus Literatur, Sage, Märchen und Historie« zum Gegenstand der Dichtung gemacht werde.<sup>22</sup> Das Werk, das so deutliche Zweifel an der Kunst äußert und so deutliche Unsicherheit über die Bedeutung der Kunst für den Menschen, begreift in sich so viele Formen und Arten von Poesie und Kunst wie sonst nur noch Brentanos Jugendroman *Godwi* unter seinen Prosawerken. Die Perspektivierung, welcher das Thema Ehre, also das Existenzproblem, unterliegt, umgreift auch die Kunst als Gegenstand der Darstellung und als Objekt der Reflexion in Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*:

1. Die einfach zu lesende Erzählung hat eine komplizierte Struktur:<sup>23</sup> in eine Rahmenerzählung sind mehrere Binnen-

21 Wolfgang Frühwald, »Achim von Arnim und Clemens Brentano«, in: *Handbuch der deutschen Erzählung*, hrsg. von Karl Konrad Polheim, Düsseldorf 1981, S. 157.

22 Ebd.

23 Heinrich Henel, »Clemens Brentanos erstarnte Musik«, in: *Clemens Brentano. Beiträge* (Anm. 1) S. 96.

geschichten verschachtelt, die aber nicht gegen den Rahmen hin abgegrenzt werden, sondern teilweise in diesen übergehen und dort zu Ende gebracht sind. Die Erzählungen der Großmutter sind, wie Alewyn dargetan hat, ohne Ordnung und Folge. Sie »kennt [...] keine Rücksicht auf Klarheit und Ökonomie, erzählt ohne Zusammenhang, mit gleitender Perspektive und wechselnden Proportionen, ohne Beobachtung von Ort und Zeit und ohne Rücksicht auf das Verständnis des Zuhörers. [...] Sie beginnt so, daß sie das Ende vorwegnimmt, oder vielmehr voraussetzt, setzt mehrmals an, springt wieder ab, [...] läßt Wichtigstes unerwähnt oder berichtet es in summarischer Raffung.«<sup>24</sup> Dieses schweifende, assoziative Erzählen ist Teil eines Textes, der durch Leitmotive, Motiv-Doppelungen, durch Wiederholungen und den Parallelismus mannigfaltiger Erzählelemente, durch die Vergeistigung des Dinghaften in Symbol oder Allegorie alles Stoffliche in Funktion verwandelt hat, »in vollkommene Form«.<sup>25</sup> Ein spontanes Erzählen, das alle Merkmale des mündlichen Vortrags zeigt und auf der einfachsten Erzählsituation (Erzähler-Zuhörer) beruht, eine Form volkstümlichen Erzählens, hat – neben dem Bemühen des Ich-Erzählers um einen klaren Bericht über das Vorgefallene – seinen eigenen legitimen Platz in artistisch gebauter Novellenkunst.

2. Die Erzählung integriert Elemente und Darstellungsformen aller Gattungen. Im Text werden Volkslied, Kirchenlied, eine Kontamination aus beiden, ein Kunstlied genannt bzw. zitiert. Der Anfang ist ein lyrisches Stimmungsbild, möglicherweise inspiriert durch Hölderlins Elegie *Die Nacht*. Während der Mittelteil in epischer Ausführlichkeit die Erzählung der Lebensgeschichten der beiden Ehrenopfer enthält, entsteht in der letzten Phase eine drängende, dramatisch gespannte Bewegung auf das Ende hin, die mögliche Rettung von Annerls Leben, mit eingeschobenen retardieren-

24 Alewyn (Anm. 8) S. 117.

25 Ebd., S. 148.

den Momenten. Epische und dramatische Strukturen überlagern sich bei der Spannungsbildung und infolge der zwei verschiedenen Zeitstufen, die Alewyn analysiert hat: »einer genau gemessenen und vorgerechneten Zeitordnung und einer anderen, die nicht durch Abstände sondern durch Inhalte bestimmt wird. Diese Zeit ist ein Raum mit Tiefe, angefüllt von Geschehnis, die gemessene Zeit ist leer und ohne Ausdehnung, ein sich fortbewegender Punkt, die reine Gegenwart. Die Erzählung will es aber nun, daß diese beiden Zeitordnungen nicht nur einander entgegengesetzt werden, sondern daß, indem die Großmutter in die gemessene Zeit eintritt, ein Konflikt entsteht, der das wahre Wesen der Zeit erst enthüllt, das sich weder im leeren Kreislauf noch in der endlosen Progression erschöpft. Es gibt einen Punkt, an dem die beiden Zeitordnungen sich berühren, da er das Ende aller Zeit ist.«<sup>26</sup> Mit der Mitteilung »Um vier Uhr wird sie gerichtet« (33) enthüllt sich, so Alewyn, die Endlichkeit der Zeit: »Es ist die plötzliche Offenbarung des Termins, infolge deren die Perspektive umschwingt aus der Vergangenheit in die Zukunft, infolge deren aber plötzlich auch das Tempo umschlägt und die bisher gemessen aber kaum bemerkte Zeit sich plötzlich in eine reißende verwandelt, die mit zunehmender Beschleunigung einem Katarakt zutreibt und zu einem hoffnungslosen Wettlauf alles nach sich zieht.«<sup>27</sup>

3. Die Erzählung endet nicht mit der Katastrophe bzw. mit der Erfüllung des Anliegens der Großmutter, sondern mit einem Denkmal der Kunst, ein – im Sinne Friedrich Schlegels – Merkmal »progressiver« romantischer Poesie, welches den Ausblick auf das Unendliche eröffnet.

4. Die Großmutter und der Ich-Erzähler repräsentieren zwei Möglichkeiten des Dichters und des Dichtens. Die Großmutter wurde mehrfach schon als Personifikation bzw. Idealisierung des Romantischen, der romantischen Auffassung des

26 Ebd., S. 131.

27 Ebd., S. 136.

Volks oder von Volkspoese interpretiert.<sup>28</sup> Frühwald hat jüngst diese Deutung nochmals aus dem ganzheitlichen Denken der alten Frau begründet: »In den Vorstellungen der uralten Bäuerin sind alle Lebensbereiche noch integriert, ist auch die Poesie noch nicht artistisch problematisiert, sondern eine der lebensbestimmenden Grundkräfte menschlicher Existenz.«<sup>29</sup> Als junge Magd sang sie gern »alle Lieder« (9); sie singt sie noch immer, eine Poesie, von der es in Arnims Aufsatz *Von Volksliedern* heißt, in ihr hafte das Leben und »das ist doch weder von heute, noch von gestern, es war und wird und wird seyn, verlieren kann es sich nie, denn es ist, aber entfallen kann es für lange Zeit.«<sup>30</sup> Nach dem Gesang des geistlichen Liedes spricht sie Verse aus einem weltlichen Liebeslied. Gegensätze sind das nicht, denn, wie Arnim sagt: »Alles was mit Lust im Gemüthe sich aufthut und findet ist schön, sey es Himmel oder Hölle.«<sup>31</sup> Begeisterung »weiß von keinem Streit zwischen Christlichem und Heidnischem, zwischen Hellenischem und Romantischem [...] ein Streit des Glaubens wird ihr Wahnsinn, weil da der Streit aufhört, wo der Glaube anfängt.«<sup>32</sup> Die Volkspoese ist Ausdruck der Einheit von Leben und Geist, also Harmonie, »Einheit der Freude«, in ihr ist der »Glauben und das Wissen des Volkes«; »sie kommt immer nur auf dieser ewigen Himmelsleiter herunter, die Zeiten sind darin feste Sprossen, auf denen Regenbogen Engel niedersteigen, sie grüßen versöhnend alle Gegensätzler unsrer Tage und heilen den großen Riß der Welt, aus dem die Hölle uns anghänt, mit ihrem Zeigefinger zusammen.«<sup>33</sup>

28 Z. B. Hermann August Korff, *Geist der Goethezeit*, Bd. 4: *Hochromantik*, Leipzig 1953, S. 353–355.

29 Frühwald (Anm. 10) S. 76.

30 *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, ges. von Achim von Arnim und Clemens Brentano, krit. Ausg., hrsg. und komm. von Heinz Rölleke, Stuttgart 1987, Bd. 1 (Reclams Universal-Bibliothek, 1250 [7]), S. 414.

31 Ebd., S. 403 f. Anm.

32 Ebd., S. 403 f.

33 Ebd., S. 413 und 403.



Die Großmutter reproduziert aber nicht nur Volkspoesie, sie produziert sie auch. Sie redet Poesie, denn der auf die Volksliedverse nach einem Einwurf des Erzählers gesprochene Sechsteiler »Munter, munter [...]« (9) wirkt spontan, frei improvisierend erfunden, ein »impromptu der Rede«<sup>34</sup>, und stammt nicht aus ihrem Liederrepertoire. Ganz im Sinne von Herders Bestimmung der Volksdichtung redet sie »sinnlich klar, lebendig, anschauend«,<sup>35</sup> nicht ohne Humor; ihre Sprache ist »von lebendiger Gegenwart der Bilder«<sup>36</sup> erfüllt und wird oft ganz naiv beim Wort genommen, z. B. in dem Neologismus »Lehnerich«, »so ein Tagedieb, der sich an die Häuser lehnt, damit Er nicht umfällt vor Faulheit« (14). Andererseits erhalten einige ihrer Aussagen einen schwer verständlichen Sinn, weil in ihrem Lebensverständnis Weltliches und Religiöses eine Einheit bilden und der »sinnliche Verstand« (Herder) des Volkes in der Sprache keine »Schattenbegriffe« kennt und das Abstrakte ganz konkret gemeint ist: der Ehrentag ist für sie auf ganz selbstverständliche Weise der Tag der Heimkehr des Menschen zu Gott; und wenn sie von der Zeit spricht, ist selbstverständlich die dem Menschen befristete Zeit, die Lebenszeit, mit einbegriffen. Wie die Volksdichtung so zeigt auch ihr Erzählen von den beiden Enkeln »Sprünge, Würfe, Wendungen«,<sup>37</sup> es folgt nicht streng der Chronologie der Ereignisse, und ist durchsetzt mit Dunkelheiten, d. h. mit Anspielungen, die sich für den Leser erst später aufhellen. Sie erzählt ganz unmittelbar, ist emotional beteiligt, das Vergangene wird in ihrer Darstellung ganz gegenwärtig. Obwohl sie sich als Erzählerin immer wieder meldet (sie ist ja auch Beeteiligte) und das Erzählen durch ihre stark gefühlsbetonten Reaktionen darauf unterbricht, ent-

34 Johann Gottfried Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, in: *Sturm und Drang. Kritische Schriften*, hrsg. von Erich Loewenthal, Heidelberg 1972, S. 532.

35 Ebd., S. 531.

36 Ebd., S. 514.

37 Ebd., S. 535.

steht keinerlei Distanz zwischen Erzählerin und Erzähltem. Wenn sie Stellung nimmt, die Ereignisse oder Situationen beurteilt, so immer aus unmittelbarer Betroffenheit. Sie ist völlig mit dem identisch, was sie erzählt, sowohl als erlebendes wie als erzählendes Ich, denn, wie Herder sagt, das Volk stellt sich alles vor, wovon es spricht. Alle Vorfälle »hat das Auge gesehen! Die Seele stellt sie sich vor«.<sup>38</sup> Man kann die Großmutter eine naive Erzählerin nennen, wenn das bedeutet, »daß die Natur mit der Kunst im Kontraste stehe und sie beschäme«.<sup>39</sup> Schiller sagt, so lange der Mensch noch reine Natur ist, »wirkt er als ungetheilte sinnliche Einheit, und als ein harmonirendes Ganze. Sinne und Vernunft, empfangendes und selbstthätiges Vermögen, haben sich in ihrem Geschäfte noch nicht getrennt, viel weniger stehen sie im Widerspruch miteinander«.<sup>40</sup> Der Ich-Erzähler ist, will man in der Schillerschen Terminologie, die Brentano bekannt war und deren Anwendung auf Brentanos Dichtung sich nicht verbietet,<sup>41</sup> bleiben, der sentimentalische, der moderne Künstler. Seine Selbstaussagen und Selbstanalyse, die Selbstvorwürfe und Selbstentschuldigungen lassen einen reflektierenden Künstler sichtbar werden, der die geistige Unschuld des Schaffens, die Natur verloren hat. Sein über sich selbst wissendes Bewußtsein erzeugt Entfremdung und Vereinsamung. Diese erscheinen unter einer sozialen, gesellschaftlichen und unter einer metaphysischen Perspektive. Die erste ergibt sich aus dem Vergleich der Situation des Schriftstellers in Deutschland mit der seiner französischen Kollegen, für den ein Gegensatz zwischen Literatur und Gesellschaft gar nicht existiert. Der »homme de lettres« ist dort »zünftig« (12), d. h. er findet sich in einer

38 Ebd., S. 544.

39 Friedrich Schiller, *Werke*, Nationalausgabe, Bd. 20: *Philosophische Schriften*, bearb. von Benno von Wiese und Helmut Koopmann, Weimar 1962, S. 413.

40 Ebd., S. 437.

41 Walter Müller-Seidel, »Clemens Brentanos naive und sentimentalische Poesie«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 18 (1974) S. 441-466.

respektierten Gemeinschaft unter Berufskollegen und lebt nicht als Vereinzelter von Gnaden seiner Phantasie; in seinen Arbeiten ist »hergebrachtes Gesetz« (12), d. h. er ist an eine literarische Tradition, auch an Regeln, gebunden, die von der Gesellschaft mit getragen wird. Der deutsche Künstler der Romantik steht in Opposition zur philiströsen Bürgerwelt, aber angesichts der gesellschaftlich dominierenden bürgerlichen, d. h. ökonomischen Tugenden mit einem permanent schlechten Gewissen. Was in Frankreich ein Ehrentitel ist, *homme de lettres*, ist in Deutschland ein deklassierendes Schimpfwort. Der moderne Künstler hat in der Gesellschaft nicht nur keinen Rückhalt, er entfremdet sich auch vom Leben. An Philipp Otto Runge schrieb Brentano am 21. Januar 1810, er sehe, »daß das Leben der Kunst wahrlich verloren ist, indem der Künstler sich umsehen muß in sich selbst, um das verlorene Paradies aus seiner Nothwendigkeit zu construiren«. Schiller drückte das mit einer ganz ähnlichen Wendung aus. Während die Natur dem naiven Dichter die Gunst erzeugt habe, »als eine ungetheilte Einheit zu wirken, in jedem Moment ein selbstständiges und vollendetes Ganze zu seyn«, habe sie dem sentimentalischen »die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingepreßt, jene Einheit, die durch Abstraktion in ihm aufgehoben worden, aus sich selbst wieder herzustellen«. <sup>42</sup> Der naive Dichter besitzt, was der sentimentalische sucht:

Was sind alle Leiden, alle Begierden meiner Brust, die Sterne gehen ewig unbekümmert ihren Weg, wozu suche ich Erquickung und Labung und von wem suche ich sie und für wen? Alles was ich hier suche und liebe und erringe, wird es mich je dahin bringen, so ruhig, wie diese gute fromme Seele, die Nacht auf der Schwelle des Hauses zubringen zu können, bis der Morgen erscheint, und werde ich dann den Freund finden, wie sie? Ach, ich werde die Stadt gar nicht erreichen, ich werde wegemüde schon in

42 Schiller (Anm. 39) S. 473.

dem Sande vor dem Tore umsinken und vielleicht gar in die Hände der Räuber fallen. (5)

5. Das Lied der Gräfin Grossinger ist eines jener Gedichte Brentanos, in denen sich Elemente von Volkslied und Kunstlied verbinden:

Die Gnade sprach von Liebe,  
Die Ehre aber wacht,  
Und wünscht voll Lieb' der Gnade  
In Ehren gute Nacht.

Die Gnade nimmt den Schleier,  
Wenn Liebe Rosen gibt,  
Die Ehre grüßt den Freier,  
Weil sie die Gnade liebt. (34)

Die Worte dieses Liedes, in der Mehrzahl abstrakte Begriffe, geben in ihrer logischen Zuordnung durchaus einen Sinn, schwerlich aber, wenn man daraus Allegorien der in der Schlußphase des Geschehens beteiligten Personen (Gräfin, Herzog) der Erzählung macht. <sup>43</sup> Im Gegensatz zum Volkslied, in dem alles Anschaulichkeit ist, »eine fortgehende, handelnde, lebendige Szene«, <sup>44</sup> wirkt das Lied abstrakt, statisch; es enthält Gesten, Gebärden statt Handlung und stellt Emotionen oder Leidenschaften nicht dar, sondern benennt sie, ruft sie beim Namen auf. Sofern das Dargestellte nicht auf eine konkrete Wirklichkeit bezogen bleibt, sondern sich aus Begriffen und Bildern konstruiert, hat es Ähnlichkeiten mit artistischer Lyrik. Dennoch ist es kein blasses, lebloses Gedankenpoem, denn zum einen werden die Begriffe anthropomorphisiert, zum andern kommen in der zweiten Strophe konkrete Dinge vor wie im Volkslied: Rose, Schleier, der Freier. Das Gedicht erhält dadurch Körperlichkeit, eine reale Kontur. Volksliedhaft ist die vierzeilige Strophenform mit

43 Alewyn (Anm. 8) S. 145.

44 Herder (Anm. 34) S. 525.

Kreuzreim, wobei Vers 3 der ersten Strophe aus dem Reimschema herausfällt. Dem Endreim, zwischen weiblichen und männlichen Endungen wechselnd, treten Klangphänomene des Kunstlieds zur Seite, die Folge von dunklen und hellen Vokalen in der ersten Strophe, während in der zweiten die hellen schließlich überwiegen. Volksliedhaft ist wohl auch die Einfachheit und Überschaubarkeit des Ereignisses, von dem allerdings auf dunkle Weise berichtet wird. Die Gnade und die Ehre werden in einer dialogisch und gestisch verdeutlichten Gegenüberstellung gezeigt, aber beide bleiben auf eine ihnen gemeinsame Mitte, die auch die geistige Mitte des Gedichts ist, bezogen: auf die Liebe. Hinzu kommt im vorletzten Vers eine dritte Figur, der Freier – als Typ genauso unbestimmt wie die meistens nur mit Berufs- oder Gattungsnamen genannten Gestalten des Volksliedes. Aber er ist gegenüber »Gnade« und »Ehre« eine wirkliche, reale Gestalt, während jene als Allegorien, als Kunstfiguren interpretierbar bleiben und zur inhaltlichen Konkretisierung verlocken. In den acht Versen wiederholt sich zweimal das Spiel mit Antithesen; diese erscheinen in den jeweils ersten beiden Versen jeder Strophe, während die beiden folgenden diese Gegensätze wieder miteinander vermitteln: in Strophe 1 reißen das adversative »aber«, in Strophe 2 der Gegensatz von »geben« und »nehmen« sowie die wohl ebenfalls im adversativen Sinn (von »während«) aufzufassende Konjunktion »wenn« Gegensätze zwischen Gnade und Ehre auf. Aber es sind künstliche, nur scheinbare, denn daß »die Ehre« sozusagen als Moraltrumpeter die Ehre der »Gnade« zu bewachen und diese vor der Liebe zu bewahren habe, wäre absurd. Gnade ist Liebe, und Ehre ist (auch) Wachsamkeit. Gnade und Liebe sind so identisch wie Ehre und Selbstachtung. Und wie die Rose das Symbol der Liebe ist, so der Schleier – im Kontext der Erzählung – dasjenige der Gnade. Auch hier wird der Gegensatz, in den Verben ausgedrückt, durch die Identität von Begriff und Sache wieder aufgehoben. Sind in der ersten Strophe Gnade und Ehre rein allegorisch gestaltet, so verlieren sie durch die

Hinzufügung der sie vertretenden Bildsymbole das starke Maß an Abstraktion. Gnade und Ehre sind keine Gegensätze, weil auch die Ehre »voll Lieb'« ist. Im kunstvollen Spiel der Vermittlung von Gegensätzen ist Liebe das bindende und vermittelnde Element.

Man sollte in den Begriffen keine Allegorien von Personen aus der Erzählung sehen. Eine solche Deutung geht nicht auf, und sie würde das Gedicht verdinglichen. Es erhält seinen Sinn aus sich selbst als Kunstgebilde, aber indem es das Thema »Ehre« aufgreift und das Verhältnis von Ehre und Gnade, zwischen denen die Liebe vermittelt, thematisiert, bekommt es eine Funktion im Kontext der Erzählung. Einerseits weist seine Aussage zurück auf die Geschichten Kaspers und Annerls, in denen die Ehre zur Selbstliebe verkommen war, andererseits deutet es auf das Grabdenkmal voraus, in dem die Ehre durch die Zuordnung zum Kreuz mit der Liebe verbunden ist. Aber es fällt durch das Gedicht auch ein Licht auf die beiden Verführer, den Herzog und den Grafen Grosinger, deren selbstsüchtige Liebe die Ehre verabschiedet hat. Das Gedicht führt insofern tatsächlich ins Zentrum der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*, indem es das problematische Verhältnis von Ehre, Gnade und Liebe deutet, und zwar auf eine der Perspektivierung des Erzählgeschehens in eine irdisch-existentielle und eine jenseitig-metaphysische Ebene entsprechende, abstrakte Weise. Denn Gnade erscheint ja einerseits als Gnade Gottes, andererseits als Bitte des Ich-Erzählers an den Herzog, von seinem Gnadenrecht Gebrauch zu machen, die Ehre unter einem transzendenten und einem auf den sozialen Stand verendlichten Sinn, die Liebe in einem Spektrum, das von christlicher Nächstenliebe bis zu egoistischer Sinnlichkeit reicht. Gedichttext und Kontext sind kongruent, das kleine vollkommene Kunstgedicht leistet für die Deutung der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*, was die Figuration des Grabdenkmals nicht in der gleichen Weise leisten kann, es erhellt den geistigen Sinn und die geistige

Perspektive der Geschichte. In der Denkmalsallegorie werden diese durch die Porträtähnlichkeit der Allegorien mit dem Herzog bzw. der Gräfin zum Teil tendenziell entstellt, indem das Geistige mit dem Menschlichen vermischt wird. Inwiefern die Selbstverklärung des Herzogs und die Ästhetisierung der zentralen Ideen der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* im Denkmal als Verletzung von wahren Verhältnissen den Schlußpunkt in einer Erzählung von gestörten Proportionen bildet, wurde andernorts gezeigt.<sup>45</sup> Es ließe sich wohl eine (Entwicklungs-)Linie von der ursprünglichen, in romantischer Auffassung echten Poesie, dem Volks- bzw. geistlichen Lied, über das artifizielle Kunstlied, in dem Wort, Bild und Form die Idee der Erzählung sinnbildlich werden lassen, zum – im Sinne Brentanos – modernen Kunstwerk (dem Denkmal) ablesen, das die »unsichtbaren, aber wahrhaftigen Urbilder alles Lebens« nicht mehr darstellen kann, weil deren »sichtbare Offenbarungen durch den Fall der Menschen und Geister ganz verunstaltet« worden seien.<sup>46</sup>

Aber wenn man auch die figürliche Ausführung des Denkmals als fragwürdig empfindet und darin sogar eine bedenkliche Nähe zum Kitsch gesehen hat, so ist die darin zum Ausdruck kommende Idee von solchem Verdachte frei. Diese enthält das Thema der geistigen Mitte in der Gestalt des Kreuzes, dem sich die anderen Werte zu- bzw. unterordnen. Es entsteht Symmetrie und Ausgewogenheit, indem sich die beiden Figurationen der Ehre vor dem Kreuz verbeugen. Auch am Rande erscheint nochmals eine Zweiergruppe, die nicht nur zur Mitte hin, sondern auch in einem ausgleichenden harmonisierenden Verhältnis aufeinander bezogen bleibt: Gerechtigkeit (Strafe) und Gnade, weltliches Recht und Vergeltung kraft höherer bzw. höchster Autorität. Der Blick des Interpreten auf das Denkmal hat der Perspektivierung Rech-

45 Kluge (Anm. 6) S. 116–135.

46 An Friedrich Karl von Savigny, 28. Mai 1816.

nung zu tragen, unter der auch die Beschreibung des Denkmals und dessen Funktion in der Erzählung steht. Die Urbilder des Lebens werden verunstaltet, wo sie konkret menschliche Erscheinungsformen annehmen und zur Selbstdarstellung menschlicher Eitelkeit erhalten müssen. Die unverfälschte reine Gestalt der Urbilder ist anwesend in den naiven Formen des Volkslieds, des geistlichen Liedes (»Allein Gott in der Höh' sei Ehr«), aber auch in den alten Weistümern, den Rechtsspruchwörtern (»Gnade steht beim Recht« bzw. »Gnade geht vor Recht«), die in dem Denkmal *auch* zitiert werden.

Was es bedeutet, daß Recht und Gnade beim Kreuz stehen,<sup>47</sup> sagt Libussa am Ende des zweiten Aktes von Brentanos Drama *Die Gründung Prags*:

Auf geht im göttlichen Gesetz das Licht,  
In ew'ger Ordnung Himmels und der Erde  
Geht auf gerecht das einzige Gericht,  
Der Menschen Recht sey ahmende Geberde!  
So lebet fromm, schaut auf der Götter Wesen,  
Dann werdet ihr im Buch des Rechtes lesen.  
Den Göttern gebet, was den Göttern ist,  
Den Menschen, was den Menschen angehört,  
Das Recht sey treu und wahr und ohne List.  
Schlecht ist der Richter, der sich selbst nicht ehrt,  
Wie der, der nicht sein eignes Wohl vergißt.<sup>48</sup>

In mehreren Prosawerken Brentanos erscheinen Denksteine und -mäler. Sie haben neben ihrer ästhetischen auch eine Funktion für das Leben, indem ihre Bilder Zusammenhänge stiften, erinnern und wachhalten, die aus einzelnen Begeben-

47 Vgl. Arthur Kaufmann, »Recht und Gnade in der Literatur«, in: *Neue Juristische Wochenschrift* 37 (1984) S. 1062–69 [Brentano wird hier nicht erwähnt].

48 Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, hist.-krit. Ausg., Bd. 14: *Dramen 3: Die Gründung Prags*, hrsg. von Georg Mayer und Walter Schmitz, Stuttgart [u. a.] 1980, S. 177.

heiten erst eine Geschichte machen, und eine Geschichte ist für Brentano immer auch ein Schicksal. Es ergibt sich daraus, daß jeder Mensch, wie Brentano in einem seiner Jugendbriefe an Bettine schreibt, ein doppeltes Leben lebe, »das gesellige praktische Leben seines Standes, seiner Familie, und [. . .] das Leben seines Geistes, seiner Begriffe, seiner Empfindungen«. <sup>49</sup> Jenes sei bestimmt durch die Stellung in der bürgerlichen Welt, dieses habe das eigene Gemüt, die Natur und das Universum zum Gegenstand. Beide zusammen bilden die Geschichte eines Menschen. Im Denkmal versinnbildlicht sich das innere Leben des Menschen, das Leben seines Geistes, seiner Begriffe und seiner Empfindungen weniger unter dem Einfluß der Gegebenheiten aus dem bürgerlichen, sozialen Leben, als unter der Perspektive des Universums.

Die Erzählung *Die Schachtel mit der Friedenspuppe* schließt mit einem zur Kapelle gestalteten Denkmal, dessen traditionelle Ikonographie (Maria auf der Mondsichel, die Schlange zertretend; die Allegorien von Pax und Providentia) allgemeine Urbilder des Lebens darstellt. Der erzählte Vorfall, der den erreichten politischen Frieden der Völker in der Befreiung einer preußischen und einer französischen Familie, aber auch innerhalb dieser in der durch die Vorsehung bewirkten Aufklärung bislang verborgen gebliebener Missetaten und Verbrechen spiegelt, wird durch die am Ende aufgerichteten denksteinartigen Urbilder des Lebens in einem universalen Sinn gedeutet, ohne daß sich etwas Entstellendes, Verzerrendes einmischt. Die Erzählung selbst wird in den Kugelknopf auf dem Dach der Kapelle als *document humain* eingeschlossen und dort für die Nachwelt aufbewahrt. Das Irdische, die menschliche Begebenheit, wird hier dem Transzendenten untergeordnet, in der Denkmalsallegorie der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* aber vermischen sich beide. Die Kapelle in der anderen Erzählung,

<sup>49</sup> Bettina von Arnim, *Clemens Brentanos Frühlingskranz, aus Jugendbriefen ihm geflochten, wie er selbst schriftlich verlangte*, Charlottenburg 1984, S. 154.

nicht das Grabdenkmal wirkt nazarenerhaft und ist wohl auch durch die neugotischen Denkmäler Schinkels inspiriert. Auch in vielen anderen Zügen feiert *Die Schachtel mit der Friedenspuppe* die wiedergefundene Harmonie von Mensch und Gott, Himmel und Erde. In der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* ist Brentano davon weit entfernt. Das Denkmal trägt alle Merkmale eines modernen Kunstwerks. Die zweifellos etwas monströse Gruppe erklärt das Leben des Geistes und die Begriffe der Menschen, welche handelnd und leidend in der Erzählung auftraten, aber es verdeckt auch die Abgründe und Schicksale, in die beide Ehrenopfer geraten sind, mit dem – fragwürdigen – Schein des Schönen. Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* enthält Variationen über die Ehre und die Kunst.