

# Die Idee der „Sprache des Kindes“ und die Poetologie bei Clemens Brentano

Kazuko OKAMOTO

Am Anfang des 19. Jahrhunderts wurden in Deutschland herkömmliche Wertvorstellungen und Denkweisen sowohl durch die Französische Revolution als auch durch die Entwicklung der Naturwissenschaften in Frage gestellt. Zeitgenössische Dichter erkannten diese Krise als „Verlust des Paradieses“ und suchten neuen Halt in der Geschichtsforschung. Manche von ihnen malten sich ein neues ideales Zeitalter aus.

Novalis zum Beispiel stellte sich diese Krise mit Hilfe des Bildes der verlorenen „uralten goldenen Zeit“<sup>1</sup> vor und antizipierte die „Wiederkehr eines ewigen goldenen Zeitalters“<sup>2</sup>. Durch seine intensive Beschäftigung mit der Geschichte des mittelalterlichen Christentums kam er auf die Idee der „neuen Kirche“<sup>3</sup>, die den ewigen Frieden im neuen Zeitalter beschützen sollte. Für Friedrich Schlegel war das Merkmal der Neuzeit ihr Bruch mit der Antike. Und er regte an, dass die neue Literatur auf einer neuen Mythologie begründet werden sollte. Die Brüder Grimm wiederum ließen durch die Etablierung der Germanistik die deutsche Sprache aufleben.

Zwar teilte Brentano das Krisenbewusstsein seiner Zeitgenossen, aber er nahm dies nicht zum Anlass, sich an Geschichte zu orientieren. In seinen Werken sind historische Aspekte kaum zu erkennen. Stattdessen reagierte er auf die Krise der Zeit privat, indem er im Jahr 1817 die Generalbeichte ablegte. Dabei äußerte er nicht nur seine religiöse Hingabe, sondern auch die Aufgabe des profanen Schreibens. Die Krise bei Brentano war ein Spiegelbild der Krise der Literatur an sich. Er sah angesichts der historischen Situation eher die Unmöglichkeit jeglicher Literatur, als die Möglichkeit einer neuen Literatur.

Das Gockelmärchen, das hier behandelt wird, hat zwei Fassungen. Die erste erschien 1817 und die gründlich überarbeitete Spätfassung 1838. Nach der Generalbeichte gab Brentano profane Dichtung auf und konzentrierte sich auf das Schreiben religiöser Schriften. Aber die großen Erwartungen seiner Umgebung veranlassten ihn dazu, 20 Jahre nach der ersten Veröffentlichung des Märchens dessen Überarbeitung in Angriff zu nehmen. Auch bei dieser Arbeit konnte er den Zweifel an der profanen Dichtung nicht überwinden. Das äußerte er in seinem Brief an Charlotte

---

<sup>1</sup> Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd.1. 3., nach den Handschriften erg., erw. und verb. Aufl. Stuttgart, 1977, S. 225.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Novalis: Die Christenheit oder Europa. In: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd.3-2., 3., nach den Handschriften erg., erw. und verb. Aufl. Stuttgart, 1983, S. 524.

von Ahlefeld.

Hat Sie das Märchen gefreut, wohl gut, ich hab es meist unter großem Leid geschrieben und durfte das Leid nicht einmal merken lassen und so habe ich kindlich getan zum Täuschen mit zerrissenen Herzen. Wie würden Sie die Hände überm Kopf zerschlagen, wenn ich Ihnen so ein Märchen bis in die kleinsten Wendungen erklären könnte.<sup>4</sup>

Das Krisenbewusstsein Brentanos ist erst in der Spätfassung im Motiv des verlorenen Paradieses deutlich erkennbar.<sup>5</sup> Im zitierten Brief beschreibt Brentano sein Verhalten während des Leidens als „kindlich“. Anders als bei manchen Dichtern der Romantik repräsentiert das Kind bei Brentano jedoch nicht das Paradies, sondern den Paradiesverlust. Dieses Motiv kann man vermittelt durch die Figur des Kindes überall in der Spätfassung finden.

In diesem Beitrag werden die beiden Fassungen des Gockelmärchens verglichen. Weiterhin soll aus der Spätfassung, in der Brentanos Krisenbewusstsein deutlich markiert ist, seine Poetologie als Poetologie in der Krisenzeit rekonstruiert werden.

## 1. Die Idee der Überarbeitung – Kind als Erzähler

Zuerst soll die Bedeutung der Überarbeitung dargestellt werden. In erster Linie ist sie eine große Erweiterung. Dadurch wurde das Werk viel umfangreicher. Die Seitenzahl hat um fast das Dreifache zugenommen. Es wurden nicht nur Einzelheiten detailliert beschrieben, sondern dem Märchen wurde auch ein Rahmen gegeben. Das ursprüngliche Märchen wurde mit geringfügigen Änderungen fast vollständig übernommen und eingebettet in „Herzliche Zueignung“ am Anfang und „Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau“, der Ahnin der Familie Gockel, am Ende. Damit bekam das Märchen eine Form von Rahmenerzählung, die den Hintergrund bildet, ohne in seine Handlung einzugreifen. Die Rolle dieses Rahmens besteht darin, dass er das Erzählen an sich als Thema des Werkes aufnimmt.

Die Idee der Überarbeitung ist auch bei der Umbenennung des Titels erkennbar. Der Titel der ersten Fassung heißt „Das Märchen von Gockel und Hinkel“ (1815/16) und der der Spätfassung

---

<sup>4</sup> Brief vom 24. 7. 1938 an Charlotte von Ahlefeld. Vgl. Konrad Feilchen und Wolfgang Frühwald: Clemens Brentano: Briefe und Gedichte an Emilie Linder. Ungedruckte Handschriften aus dem Nachlaß von Johannes Baptista Diel SJ. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Frankfurt/M., 1976, S. 272.

<sup>5</sup> Frühwald hat die Quelle der Überarbeitung erforscht und das Motiv des Paradiesverlustes auf die Inspirationskrise Brentanos bezogen. Nach ihm bedeute das Paradies für Brentano „die Innenwelt, in der die Phantasie herrscht“ und in der Spätfassung sei abzulesen, dass er im Leben nicht mehr das „Gefühl der ungebrochenen Harmonie des Daseins“ hat und die Welt der Phantasie vermisst. Aber das Anliegen meiner Arbeit besteht darin, das Motiv des Paradiesverlustes eher im Zusammenhang mit seiner Poetologie zu analysieren. Vgl. Wolfgang Frühwald: Das verlorene Paradies. Zur Deutung von Clemens Brentanos „Herzliche Zueignung“ des Märchens „Gockel, Hinkel und Gackeleia“(1838). In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch (NF 3). Berlin, 1963, S. 113-192, hier S. 148.

„Gockel, Hinkel und Gackeleia, ein Märchen“ (1836 abgeschlossen). Während der Titel der ersten Fassung nur die Namen des Ehepaars Gockel trägt, ist im Titel der Spätfassung auch der Name des einzigen Kindes der Familie enthalten. Mit dieser Erweiterung fokussiert das ganze Märchen auf die Figur des Kindes.

Diese beiden Schwerpunkte der Überarbeitung, „Erzählen als Thema des Märchens“ und „Betonung des Kindes“, hängen miteinander zusammen. Hier wird eigentlich ein neues Thema, „das Kind als Erzähler“, in den Vordergrund gestellt. Zwar ist auch in der ersten Fassung der Erzähler präsent: Am Ende des Märchens erfährt man, dass es von jemandem erzählt wird, der einmal als Kind diese Geschichte gehört hatte. Nur kann man nicht bestätigen, dass dieser Märchen-Hörer auch als Erzähler ein Kind bleibt. In der Zueignung in der Spätfassung wird der Erzähler hingegen explizit als Kind dargestellt.

Liebstes Großmütterchen! Nimm nur Gockel, Hinkel und Gackeleia freundlich bei dir auf. Demüthig all dein Lebtage verläugnetest du immer nur dich, nimmer aber mich, und so mag der Alektryo munter zwischen uns krähen, ohne uns zu erschrecken. Auch jetzt brauchst du dich meiner nicht zu schämen, denn erst am Schluß dieser höchst wahrhaften Geschichte, als sie selbst zu einem Märchen und alle darin verwickelten hohen und niedern Standespersonen zu Kindern geworden, lege ich dir die ganze Bescherung märchenhaft zu Füßen, und kannst du mich mit gutem Gewissen für dein Enkelchen halten.<sup>6</sup>

Autobiographische Forschungen belegen, dass dieses „Großmütterchen“, dem die Zueignung gewidmet ist, Marianne von Willemer (1784-1860) war.<sup>7</sup> Diese Schauspielerin und Tänzerin war für Goethe die Muse für Suleika und für Brentano eine Leidenschaft in seiner Jugend. Hier geht es jedoch nicht darum, Autobiographisches zu bestätigen. Der Adressat dieser Zueignung sollte vor allem wörtlich genommen werden. Das heißt, der Erzähler macht sich selbst zum Enkelkind, indem er das Wort „Großmütterchen“ ausspricht. Bei Brentano ist das Kind nicht a priori, sondern eine konstruierte Fiktion.

Dieses fiktive Kind entsteht erst am Ende des Märchens, wo Gackeleia den Wunsch hegt, dass alle Kinder wären (vgl.822). Ihr Wunsch wird erfüllt. Der Erzählgang selbst konstruiert das Kind als Erzähler.

---

<sup>6</sup> Clemens Brentano: Clemens Brentano Werke. Bd. 3. Hrsg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp, München, 1978, S. 617. Zitiert wird das „Gockelmärchen“ sowohl von der ersten Fassung, als auch von der Spätfassung nach dieser Ausgabe. Alle Verweise auf diese Ausgabe fortan direkt im Text mit Seitenangabe.

<sup>7</sup> Frühwald: a.a.O. S. 117.

## 2. Kind als Vorstellung des Paradiesverlustes – Der Garten von Gackeleia

In der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Kind oft als paradiesisches Geschöpf dargestellt. Eine solche typisch romantische Vorstellung vom Kind stammt aus dem Evangelium nach Lukas. Jesus, der kleine Kinder gesehen hatte, sagte: „Lasset die Kinder zu mir kommen und wehret ihnen nicht, denn solchen gehört das Reich Gottes.“ (Lukas 18, 16-17) Novalis zum Beispiel wollte in diesem Sinne das Kind als Träger eines neuen Zeitalters ansehen.<sup>8</sup>

Das Kinderbild bei Brentano wird auch oft als Symbol der Unschuldigkeit und Einfaltigkeit, nämlich als paradiesisch betrachtet.<sup>9</sup> Betrachtet man jedoch die kindliche Figur bei Brentano genauer, bemerkt man sofort, dass sie schon auf der Handlungsebene ein weit vom Paradies entferntes Wesen ist.

Auch Gackeleia sind verschiedene Laster wie Völlerei oder Faulheit zugeschrieben. Sie hetzt die Katze zu den Hühnern, von denen die Familie lebt, und bringt die Familie an den Rand der Existenz. Dafür wird sie vom Vater Gockel bestraft: Sie darf keine Puppe haben. So muss sie eine Zeit lang ohne Puppe leben. Aber eines Tages erscheint vor ihr ein alter Mann mit einer Puppe. Er ist eigentlich jüdischer Petschierstecher und will sich den Zauberring ihres Vaters zu eigen machen. Da er einmal erfolglos versucht hat, dem Vater direkt den Ring zu rauben, versucht er jetzt Gackeleia mit einer Puppe zu verführen und sie dazu zu verleiten, ihm den Ring des Vaters zu bringen. Sie sehnt sich so sehr nach der Puppe, dass sie seiner Verführung nachgibt und ihm im Tausch gegen die Puppe den Zauberring gibt, indem sie seine Worte „das ist keine Puppe, sondern eine schöne Kunstfigur“ wörtlich nimmt. So verliert die Familie den Ring mitsamt dessen Zauberkraft und muss im Elend leben. Der Schauplatz von Gackeleias Untat ist der Garten, den man als Topos der schuldigen Gackeleia ansehen könnte.

Etymologisch bedeutet „Garten“ im Hebräischen „eingezäuntes Land“ („gan“).<sup>10</sup> Während Wälder oder Felder unheimliche, gefährliche Orte sind, wo böse Geister sich bewegen, ist der Garten im Prinzip ein geschützter Ort mit Obstbäumen und Blumen, gegebenenfalls von einem Hain umgeben.<sup>11</sup> Der Zaun, der ein Stück Land zum Garten macht, bedeutet für den, der sich innerhalb dieses Zauns befindet, Schutz. Der Archetyp eines solchen Gartens ist gerade das

---

<sup>8</sup> „Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter.“ Vgl. Novalis: Blütenstaub. In: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd.2., 3., nach den Handschriften erg., erw. und verb. Aufl. Stuttgart, 1981, S. 457. Siehe auch: Hans-Heino Ewers: Kindheit als poetische Daseinsform. München, 1989, S. 139-201.

<sup>9</sup> Auch Schaub's Arbeit, die das Thema „Kind“ bei Brentano umfassend behandelt, liegt ein paradiesisches Kinderbild zugrunde. Gerhard Schaub: *Le Génie Enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano.* Berlin, 1973.

<sup>10</sup> Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache.* 24. Auflage. Berlin, 2002, S. 331f.

<sup>11</sup> Manfred Lurker: *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole.* Zweite Auflage. München, 1978, S. 112f.

Paradies. Etymologisch geht das Wort „Paradies“ auch auf „Zaun“ zurück (Persisch: „pairi-daeza“).<sup>12</sup> Im Bild vom Garten ist also etwas Paradiesisches enthalten. Der Zaun erhält aber für diejenigen, die außerhalb des Gartens stehen, eine andere Bedeutung. Der Genesis zufolge wurde das Paradies gerade zu der Zeit eingezäunt, als Adam und Eva aus ihm vertrieben wurden. Am östlichen Ende des Paradieses wurden die Cherubim mit dem flammenden Schwert aufgestellt, um den Weg zum Paradies zu bewachen, damit die Menschen es nicht betreten. Der Zaun als Merkmal des Paradiesverlustes fehlt nicht dem Garten Gackeleias.

Einstens ging nun Gackeleia in ihrem kleinen Gärtchen spazieren, welches am Ende des Schloßgartens, dicht an der Landstraße lag. Da waren die zierlichsten Beete voll schöner Blumen, alle mit Buchs, Salbei und Schnittlauch eingefasst, und die Wege waren mit glitzerndem Goldsand bestreut; in der Mitte war ein Springbrunnchen, worin Goldfischchen schwammen, und über demselben ein goldener Käfig voll der buntesten singenden Vögel; hinter dem Brunnen aber war eine kleine Laube von Rosen und eine kleine Rasenbank. Ein schönes goldenes Gitter umgab das ganze liebe Gärtchen. (710)

Dieser Garten, mit Superlativen und Goldfarbe dargestellt, erweckt den Anschein, als ob er das Paradies wäre. Aber er ist keineswegs makelloser Garten. Gackeleia fühlt sich in ihm nicht glücklich und klagt: „Ach,... wie glücklich wäre ich, wenn ich eine Puppe in meinem schönen Garten spazieren führen könnte“ (ebd.). Dass der Garten von Gackeleia kein Paradies ist, zeigen deutlich zwei Stellen, die zur Spätfassung neu hinzugeschrieben wurden. Das erste neue Element ist die Landstraße, an der der Garten liegt. Dieses ausgerechnet als Landstraße hinzugefügte Element könnte ein Hinweis darauf sein, dass der Garten Gackeleias nicht in Richtung Himmel, sondern in eine irdische Richtung geht. Und das zweite neue Element ist der Schnittlauch. Er wurde zu den Blumen, die das Beet in Gackeleias Garten umzieren, hinzugefügt. Schnittlauch wird seit dem Altertum in Klöstern zur Gespenstervertreibung angebaut. Im Paradies wäre er also eine unbrauchbare Pflanze. Außerdem scheint der Garten mit dem Schnittlauch eine Art Küchengarten zu sein. Ein solcher Nutzgarten wäre im Paradies fehl am Platz. Der Garten Gackeleias ist somit durchaus weltlich.

Dieser Garten, wenn er auch auf den ersten Blick so paradiesisch scheint, ist nicht das Paradies, sondern eher seine Parodie. Wie Eva, die, von der Schlange verführt, die Frucht der Erkenntnis vom Baum der Weisheit gepflückt hat, greift auch Gackeleia nach der verbotenen Puppe. Das ist nicht anders zu verstehen als eine Parodie auf die Vertreibung aus dem Paradies. Auch die Haltung von Gackeleia, wie sie sich bückt, um die Puppe von dem Alten zu sehen, könnte als

---

<sup>12</sup> Kluge: a.a.O. S. 679.

ihre Annäherung an das Irdische betrachtet werden.

Da guckte sie durch die Blätter und sah etwas Seltsames. Dicht vor dem Gitter saß ein Mann in einem schwarzen Mantel ohne Kopf an der Erde zusammgehuckt, und unter dem Mantel hervor schnurrte die Musik. Gackeleia beugte sich zur Erde, um zu sehen, wo nur in aller Welt die feine Musik herkomme; (711)<sup>13</sup>

Mit dieser Haltung Gackeleias verliert die Familie den Zauberring und geht zugrunde. Der Garten ist sozusagen der Schauplatz der Schuld. Dies stellte Brentano in der Spätfassung nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auch im sprachlichen Aspekt dar. Die wesentliche Schuld Gackeleias besteht nicht darin, dass sie die verbotene Puppe bekommt, sondern dass sie dabei die Sprache kennenlernt, und zwar die Sprache der Negativität und die Schriftsprache. Beides sind neu in die Spätfassung eingeführte Elemente. Ein Vergleich der Verführungsszenen der beiden Fassungen zeigt, dass es in der Spätfassung hauptsächlich um Gackeleias Spracherwerb geht.

<Spätfassung>

»Ach! ich darf aber keine haben«, jammerte Gackeleia, »gewiß, gewiß, ich darf keine Puppe haben!«

»Ganz gut«, sagte der Alte, »bei Leibe nicht! Gehorsam muß seyn, aber können das Comteßchen lesen? schauen Sie da oben auf die Inschrift über meinem chinesischen Sonnenschirm, was steht da geschrieben? denn man muß immer sehen, was geschrieben steht.« Da fieng Gackeleia an zu buchstabieren: k. e. i. kei, n. e. ne keine u. s. w. – keine Puppe, sondern nur eine schöne Kunstfigur – und sie guckte den Mann und dann wieder die Puppe in seinem Gürtel mit großen Augen an und sprach: »wie, das wäre keine Puppe? keine Puppe?« (723)

<Erste Fassung>

»Ach! ich darf aber keine haben«, sagte Gackeleia, »und hätte ich diese doch so gern!!« Da erwiderte der Alte: »Diese darfst du haben, denn es ist keine Puppe, sondern eine Kunstfigur mit einem Uhrwerk im Leibe, und wenn ich das aufziehe, läuft sie wie ein lebendiger Mensch eine halbe Stunde allein herum. Schau nur her!« (532)

---

<sup>13</sup> Das Wort „beugen“ wird nur in der Spätfassung gebraucht. In der ersten Fassung war das Verb einfach „sich legen“ (vgl. 531).

Die Verführung zur Puppe ist eigentlich die Verführung zur Sprache. Gackeleia lernt hier die Negation kennen, die in der paradiesischen Sprache gar keinen Platz finden könnte. Diese Negation sollte als Wort verstanden werden, das die Absenz jeglicher Gegenstände ausdrückt. Im Paradies waren die Wörter, die der Mensch ausspricht, alle Name der Tiere, die Gott schuf. Die menschliche Sprache im Paradies bestand also aus Wörtern, die real existierende Gegenstände benennen (1. Mose 2, 19).<sup>14</sup> Aus dieser Sicht kann die Sprache der Negativität als nachparadiesische Sprache betrachtet werden. Gackeleia nimmt sie sofort auf. Ihre letzte Aussage „wie, das wäre keine Puppe? keine Puppe?“ ist ausdrücklich als „Sprechen“, als Parole dargestellt. Das Kind wird dem Paradies entfremdet und entfernt sich von ihm, indem es diese nachparadiesische Sprache lernt.

Auch die Schriftsprache kann man als eine Sprache nach dem Paradiesverlust ansehen. Brentano spielt hier auf die in der Bibel häufig vorkommenden Wendungen Jesu wie „es steht geschrieben“ oder „wie geschrieben steht“<sup>15</sup> an. Diese Wendungen als Hinweise auf Gesetzbücher Moses gehören auch der Sprache nach dem Paradiesverlust. Der Verführer von Gackeleia ist konsequenterweise Petschierstecher von Beruf. Er versiegelt hier sozusagen mit der Schrift den Zugang zum Paradies und damit wird es Gackeleia nicht mehr zugänglich. Das Kind ist bei Brentano immer mit der Sprache verbunden. Es hat noch keine vollkommene Sprache, es ist noch dabei, sie zu lernen. Das Kind ist als Träger der neuen Sprache nach dem Paradiesverlust konzipiert. Aber gerade das Lernen der Sprache führt zum Verlust des Paradieses. Deshalb ist das Kind als Sprache lernendes Wesen bei Brentano eine Repräsentation des Paradiesverlustes. Auf dem Weg, wo das Kind von dem Alten zur Negation geführt wird, tritt ein anderes Merkmal der Sprache hervor, die das Kind lernt. Gackeleia erreicht die negative Sprache nämlich durch Wiederholung. Um sie zu verführen, zeigt ihr der Alte zuerst nicht die Puppe an sich, sondern verschiedene Kostüme der Puppe. Diese Szene besteht in der ersten Fassung nur aus einigen Zeilen (vgl. 532), aber in der Spätfassung umfasst sie 10 Seiten. Der Alte spannt einen großen Schirm mit 16 Schellen auf und erklärt 16 Kostüme, die jeweils neben einer Schelle aufgehängt sind, einzeln in Versen. Dann wiederholt Gackeleia jedes Mal automatisch dieselbe Phrase: „O wie artig, wie scharmant!“ (712-722) Das Element der Wiederholung macht ebenfalls das Wesen der Sprache des Kindes aus.<sup>16</sup> Das kann man auch darin sehen, dass die Wendung „keine Puppe,

---

<sup>14</sup> Benjamin sieht in der nachparadiesischen Sprache den „Ursprung der Abstraktion als Vermögen des Sprachgeistes im Sündenfall“. Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Gesammelte Schriften. 7Bde. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M., 1972-89. Bd. II, S. 154.

<sup>15</sup> Ein Kardinalbeispiel dafür ist in der Szene der Versuchung Jesu durch den Teufel zu finden: „Jesus antwortete ihm und sprach: Es steht geschrieben: »Du sollst den Herrn, deinen Gott, anbeten und ihm allein dienen.«“ (Lukas 4, 8)

<sup>16</sup> „Ein ebenso kindliches wie »mechanisches« Stilmittel, von dem Brentano häufig Gebrauch macht, ist auch die Wortwiederholung, die – wie aus Zaubersprüchen, Litaneien, Volksmärchen und Kinderreimen erhellt – ein Element ist, »das bei keiner Beschwörung fehlen darf.«“ Schaub weist weiter darauf hin, dass Brentano nicht nur in seinem dichterischen, sondern auch in seinem Briefwerk häufig Wiederholungen verwendet. Vgl. Schaub: a.a.O. S. 170.

sondern nur eine schöne Kunstfigur“ in diesem Werk mehrmals wiederholt wird.

Als Schauplatz, wo das Kind Sprache lernt, wählte Brentano einen Garten aus.<sup>17</sup> Indem er einen neuen Garten erzeugt, drückt er aus, dass der eigentliche Garten, nämlich das Paradies, verloren gegangen ist. Dass dieser neue Garten niemals das Paradies sein kann, hat er in dem Wort „Gärtchen“ markiert, und zwar im Diminutivsuffix. Das Diminutivsuffix bedeutet hier die Absenz des betreffenden Gegenstandes. Bei erneuter Lektüre der oben zitierten Stelle wird ersichtlich, dass der Garten Gackeleias im beschreibenden Teil, im Gegensatz zu Gackeleias Rede, immer „Gärtchen“ genannt wird. Nicht das Kind selbst empfindet also diesen Garten als klein, sondern derjenige, der das Kind in diesen Garten geführt hat, hält ihn für klein und erkennt ihn als Zeichen des Verlusts des eigentlichen Gartens. Der Ausdruck der Verkleinerung entsteht durch den auf das Kind gerichteten Blick und Verkleinerungswörter zählen auch zu den Bestandteilen der Sprache des Kindes. Man sollte in die Sprache des Kindes bei Brentano nicht nur die vom Kind selbst gesprochene Sprache einbeziehen<sup>18</sup>, sondern auch die Sprache, die der auf das Kind gerichtete Blick erzeugt. Dies hängt damit zusammen, dass das Kind bei Brentano eine fiktive Konstruktion ist. Das von Brentano häufig benutzte Diminutivsuffix ist nicht Ausdruck der Kindlichkeit, sondern eines der Prinzipien, mit denen er die Sprache des Kindes konstruiert. Die Figur des Kindes macht uns auf die Kleinheit des Gartens aufmerksam. In diesem Sinne repräsentiert das Kind sprachlich den Paradiesverlust.<sup>19</sup> Das Kind beim Lernen der Sprache wird in der Spätfassung in den Mittelpunkt der Erzählung gestellt und damit werden die Prinzipien Negation, Verkleinerung und Wiederholung, die die Sprache des Kindes bei Brentano kennzeichnen, deutlich.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Gackeleia ist in der Spätfassung ausschließlich als Bewohner des Gartens dargestellt. Als der Petschierstecher versucht, sie mit der Puppe zu verführen, zeigt er ihr zuerst das Kostüm der Gärtnerin. Vgl. 712.

<sup>18</sup> Schaub: a.a.O., S. 173.

<sup>19</sup> Apels Arbeit geht auch davon aus, dass Brentanos Dichtung „das Wissen um den Verlust“ des Paradieses, bzw. paradiesischen Sprachzustandes zugrunde liegt. „Diese Genesis des Märchens aus dem Verlust reflektiert Brentano in der »Herzlichen Zueignung« im Bild des Zaubergartens, des künstlichen Paradieses.“ Seiner Diagnose nach liege im Wortspiel sprachliche Produktivität nach dem Sündenfall und die wichtigste Verfahrensweise davon sei bei Brentano das kindliche „Wörtlichnehmen“. Er erwähnt aber andere Verfahrensweisen wie Diminutivsuffix oder Wiederholung nicht. Vgl. Friedmar Apel: Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens. Heidelberg, 1978, S. 136-140, 168-192, hier S. 138 und 183.

<sup>20</sup> Fromm stellt anhand der Lacanschen Theorie die Sprache des Kindes als „die des Imaginären“, die auf Phantasie beruht, der Sprache des Erwachsenen, der symbolischen Schriftsprache gegenüber und behauptet, dass das Werk Brentanos Zeugnis davon sei, wie die Phantasie widersteht, in die symbolische Ordnung transformiert zu werden. Aber man kann nicht einfach sagen, dass die Sprache des Kindes ausschließlich von der Phantasie bestimmt sei, da die Sprache, die das Kind lernt, nichts als negative Schriftsprache nach dem Paradiesverlust ist. Fromm erwähnt hier die Negativität der Sprache nicht. Waldemar Fromm: Bilderbuch der Wünsche. Clemens Brentanos „Gockel Hinkel Gackeleia“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 199. Band. Berlin, 2000, S. 517-544.



### 3. Kunst als „Surrogat“ des Paradieses – Kinder an der Schwelle

Das Bild vom kleinen Garten ist für Brentanos Poetologie von großem Belang, als Sinnbild des Kunstwerks. Am Anfang der Zueignung in der Spätfassung wird das Märchen mehrfach paraphrasiert.

Keiner Puppe, sondern nur  
Einer schönen Kunstfigur  
weihe ich  
dieses Paradieschen, diese Rarität, diese Kunst,  
diese verspäteten Schmetterlinge,  
dieses Adonisgärtchen,  
dieses Märchen;  
Sie halte ihnen den Daumen, friste ihnen das Leben, laße sie welken und sterben auf  
kindlichen Händen. (617)

Der hier genannte Garten, der als Sinnbild des Kunstwerks dient, ist nicht vollkommen, sondern verkleinert. Das Kunstwerk ist, im Gegensatz zum Paradies, wo alles ewiges Leben hat, vergänglich. Es ist nie als Repräsentation des Paradieses konzipiert, vielmehr ist es ein verkleinerter, uneigentlicher Garten. Das Adonisgärtchen dient als Paradebeispiel für einen kleinen Garten. Es ist die Bezeichnung für Pflanzen in einem kleinen Gefäß oder Topf, wie sie seit der Antike in Syrien oder Zypern für das Fest zum Sommeranfang gezogen werden. Man ehrt bei diesem Fest Adonis als Sinnbild der Vegetation und der Landwirtschaft. Die Pflanzen werden mit warmem Wasser gegossen und in die pralle Sonne gestellt, um sie schnell wachsen zu lassen. Aber diese Pflanzen tragen keine Früchte und verwelken sehr schnell. Deshalb ist das Adonisgärtchen auch ein Sinnbild der Unfruchtbarkeit. In „Phaidros“ von Platon ist die Unfruchtbarkeit des Adonisgärtchen parallel mit der Unfruchtbarkeit der Schriftsprache. „Sage mir aber dieses, ob ein verständiger Landmann den Samen, den er vor andern pflegen und Früchte von ihm haben möchte, recht eigens im heißen Sommer in einem Adonisgärtchen bauen und sich freuen wird ihn in acht Tagen schön in die Höhe geschossen zu sehen? oder ob er dieses nur als ein Spiel und bei festlichen Gelegenheiten tun wird, wenn er es ja tut; jenen aber, womit es ihm ernst ist, nach den Vorschriften der Kunst des Landbaues in den gehörigen Boden säen, und zufrieden sein, wenn was er gesäet im achten Monat seine Vollkommenheit erlangt? ..... Die Schriftgärtchen wird er nur Spieles wegen, wie es scheint, besäen und beschreiben.“<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Platon: Phaidros. Bearbeitet von Dietrich Kurz; griechischer Text von Léon Robin, Auguste Diès und Joseph Souilh; deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher und Dietrich Kurz. In: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. Hrsg. von Günther Eigler. 5Bd. Darmstadt, 2011, S. 181f.

Brentano hat das Motiv von Adonisgärtchen wahrscheinlich von Platon entlehnt und damit auch die Kritik an der Schriftsprache übernommen. In der Nichtigkeit der Schrift sieht Brentano das Merkmal der Sprache nach dem Paradiesverlust. Hier wird deutlich, dass das Leben eines Kunstwerks für Brentano nicht nur vergänglich, sondern auch unfruchtbar war.

Das Kunstwerk ist bei Brentano keineswegs privilegiert. Die Umschreibungen für Märchen wie „Paradieschen“, „Rarität“ oder „Kunst“ in der oben zitierten Stelle sind eigentlich nichts als Namen für Dinge, die Kinder aus Fetzen und Abfällen gebastelt haben. Der Erzähler berichtet über solche Dinge, die er auf der Reise gesehen hat, folgendermaßen.

Einige bunte Seideflöckchen mit Goldfädchen, Flittern und andern Agrements mehr oder weniger fantastisch verwirrt und hinter einem Quadratzoll weißen Glases auf Papier platt gedrückt, und das Alles mit einem Thürchen bedeckt, ließen uns an vielen Orten die Kinder um den Preis einer Stecknadel sehen, weswegen wir der Akademie 12 kr. für einen Brief Stecknadeln berechnen. Überall war es eigentlich dasselbe; nur schien uns merkwürdig, daß in Köln ein Heiligenbildchen darin war und man es ein Paradies nannte, daß in Nürnberg ein Spielfennig darin war und man es eine Rarität nannte, daß in Berlin ein bißchen Rauchpulver darin war und man es eine Kunst nannte. (622)

Unter diesen Umschreibungen ist nur das Paradies mit Diminutivsuffix versehen. Das ist kein Zufall. Das Kunstwerk, das ein verkleinertes Paradies darstellt, muss das Bekenntnis sein, dass es kein Paradies mehr gibt. Ein solches Kunstwerk konnte für Brentano keinesfalls ein Nachbau des Paradieses sein, sondern nur ein dürftiges Surrogat.

Weil nun jeder Mensch wohl fühlt, daß er das Paradies verloren hat, und sich daher irgend ein Surrogat erschaffen, sich mit irgend einem Schmuck, einer Krone u. dgl. verkleiden, verschönern möchte, machten sich von je die Töchter der Menschen, naiv genug, solche kleine Gärten aus vergänglichen Dingen, wozu aller Putz der Frauen und die kleinen Adonisgärtchen gehören, die bei dem Adonisteste um Sonnenwende prunkend umher getragen und dann in den Strom geworfen wurden;(621)

So kann festgestellt werden, dass das Kunstwerk bei Brentano nicht eine mögliche Utopie ausdrückt, sondern den Paradiesverlust offen darstellt.

Dem Wort „Paradieschen“, der Idee des Kunstwerks von Brentano, ist der Paradiesverlust tief eingeprägt. Aber auf den Paradiesverlust lässt sich das Kind affirmativ ein und nimmt auch den Schuldzustand, also die negative Sprache, gern an. Deshalb machte Brentano durch die Überarbeitung der Sprache des Kindes diese zum Fundament seiner Poetologie. Die Sprache des

Kindes ist die Sprache, die das Kleine und den Verlust des Paradieses ausdrücken kann.

Das Kind ist gerade beim Lernen der negativen irdischen Sprache und noch nicht ganz im weltlichen Dasein angekommen. Dies zeigte Brentano, indem er Kinder beschrieb, die auf der „Schwelle“ (825) spielen. Der kleine Garten, der Topos des Kindes, kann auch als eine Art Zwischenraum betrachtet werden. Der von Brentano geschaffene Garten gehört weder zum Paradies noch zur irdischen Welt. Er ist vielmehr die Schwelle dazwischen. Dieser Garten erweist sich somit als Idee eines Kunstwerks, das erst unter der Voraussetzung zustande kommen kann, dass das Paradies verlorengegangen ist. Zwar behauptete Brentano die Unmöglichkeit jeglicher Literatur, in dieser Spätfassung zeigte er jedoch, dass die Figur des Kindes eine Möglichkeit für die Literatur in der Krisenzeit andeutet.



## クレメンス・ブレンターノ『ゴツケル・メールヒェン』における「子どもの言語」の理念と詩論

岡本和子

本論文は、クレメンス・ブレンターノ (1778-1842) の『ゴツケル・メールヒェン』の改稿作業を分析し、改版にはブレンターノの詩論が、文学の危機の時代における詩論として展開されていることを明らかにするものである。

19世紀初頭のドイツは、従来の価値観や考え方がフランス革命や科学技術の発展などによって大きく揺さぶられた危機の時代を迎えており、当時の作家の多くはこの危機を「楽園の喪失」として捉えていた。ブレンターノもそうした作家の一人であり、楽園の喪失を「子ども」の形姿において描き出している。彼の子ども像はしかし、従来のロマン主義研究に言われるような、楽園的な無垢な存在を呈示するものではない。ブレンターノにおいては、子どもは言語を学びつつある存在として規定しうるものである。この子どもは、いまだ完成された言語を持たない存在であると同時に、楽園喪失後の新たな言語の担い手である。縮小・反復・否定といった原理に基づく「子どもの言語」という理念は、楽園喪失の時代における言語表現の可能性を示すものとして、ブレンターノの詩論を語るものになっている。