

Das Märchen im Märchen : zur Rezeption von Gian Battista Basiles Pentamerone in Clemens Brentanos Italienischen Märchen

Autor(en): **Formica, Maura**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1988)**

Heft 8

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006686>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Maura Formica

DAS MÄRCHEN *IM* MÄRCHEN

Zur Rezeption von Gian Battista Basiles *Pentamerone*
in Clemens Brentanos *Italienischen Märchen*

Zwei Jahrhunderte trennen den neapolitanischen Dichter Gian Battista Basile vom Deutschen Clemens Brentano; was sie jedoch, unabhängig von der Tatsache, daß Brentanos *Italienische Märchen* auf Basiles *Pentamerone* fußen, verbindet, ist die Art ihrer Märchensammlungen: beide Autoren haben nämlich Kunstmärchen verfaßt, wobei Basile überhaupt der erste Europäer war, der sich dieser Gattung bediente.

Nun hat Brentano den *Pentamerone* (oder *Cunto de li Cunti*) nicht einfach ins Deutsche übertragen – was übrigens seine ursprüngliche Absicht war –, sondern aus der tiefgreifenden und langanhaltenden Beschäftigung entstanden allmählich die *Italienischen Märchen*. Wir stehen hier einem äußerst komplexen komparatistischen Sachverhalt gegenüber: betrachtet man die *Cunti* sowie die *Märchen* als eigenständige Kunstwerke, so lassen sich diese voneinander unabhängig als jeweils individuelle, selbständige Gebilde vergleichen; der Vergleich kann jedoch andererseits von einem weiteren zentralen komparatistischen Aspekt unmöglich absehen, und zwar von jenem der Intertextualität, deren Skala von der Übersetzung im eigentlichen Sinne bis (hin) zur einschneidenden Modifikation reicht. Clemens Brentanos mehrschichtigem Rezeptionsvorgang sei in der Folge am Beispiel der beiden Rahmenmärchen *Ntroduzione – Liebseelchen*, denen in den jeweiligen Sammlungen paradigmatische Bedeutung zukommt, nachgegangen.

Um Brentanos Arbeitsweise, was die Übersetzung angeht, präzise beurteilen zu können, ist es von größter Wichtigkeit zu wissen, auf welche Ausgaben des *Pentamerone* er sich gestützt hat. Noch die allerjüngste Forschung beschränkt sich in dieser Hinsicht auf zum Teil ungenau bleibende Vermutungen, wobei die diesbezügliche Unklarheit auch zu manchen Fehlern geführt hat¹.

Im Kölner Auktionskatalog der Brentanoschen Bibliothek von 1853 werden folgende Ausgaben des *Pentamerone* angeführt:

2852 G.B. Basile, *Il Pentamerone overo lo cunto de li cunti tratteniemento de li Peccerille*, etc. Roma 679 (einige Bll. wurmst.)
dpb 12

2853 ----Napole 749. pgb

2591 Tratteniemento de giovani. Mit Holzschn. (ohne Titel) broch². Daß die Basile-Ausgabe „Roma 1679“ in neapolitanischer Mundart – was in der Forschung öfters behauptet wurde – aus der väterlichen Hausbibliothek Brentanos stammen soll, ist wohl zu verneinen, da Brentano vor seiner Pragreise noch keine Ausgabe des *Pentamerone*

1 Vgl. Ilse Mahl, *Der Prosastil in den Märchen Clemens Brentanos*, Berlin, 1931, S. 13: „Brentano benützte [eine Ausgabe] von 1749, die sehr selten war, und um die ihn später die Brüder Grimm mehrmals baten, da sie nicht im neapolitanischen Dialekt geschrieben, für ihre Märchen leichter zu benutzen gewesen wäre.“ Vgl. Erika Tunner, *Clemens Brentano (1778-1842): Imagination et sentiment religieux*, Univ. Lille, 1977 (2 vol.), Thèse Lettres, Paris 1976: „A la fin d’avril 1804, il [Brentano] s’était déjà adressé au libraire Wurringen pour lui demander l’envoi de la traduction en italien des *Contes* de Basile, dont il avait vu l’annonce dans un catalogue. Il s’agit de l’édition de 1749 que les frères Grimm mentionnent dans le troisième tome de leurs *Contes* et dont Wilhelm avait espéré faire l’acquisition en 1819, lors de la vente aux enchères de la bibliothèque de Brentano.“ Vgl. *Clemens Brentano Werke*, hrsg. W. Frühwald/F. Kemp, München, 1978, III. Band, S. 1069: „Die italienischen Kindermärchen, das ist die Märchensammlung des neapolitanischen Dichters Giovan Battista Basile (1575-1632): *Il Pentamerone ... overo lo Cunto de li Cunti*, die Brentano damals in einer italienischen Übersetzung *Roma 1679* (Katalog II, S. 147) besaß, und um deren Besitz – wohl aus der Bibliothek seines Vaters – ihn die Brüder Grimm glühend beneideten.“

2 Vgl. *Katalog der nachgelassenen Bibliothek der Gebrüder Christ. und Clemens Brentano*, Köln, 1853 (Originalexemplar in der U.B. Marburg), reprint: *Die Versteigerungskataloge von 1819 und 1853*, hrsg. B. Gajek, Heidelberg, 1974.

im neapolitanischen Dialekt besaß. Diesen Sachverhalt erhellt ein Brief aus dem Jahre 1815, in welchem Brentano dem Adressaten, Wilhelm Grimm, den Erwerb der Ausgabe „Napole 749“ mitteilt: „Ich habe auch den Pentamerone in Prag gekauft, Neapel 1749 oktav 453 Seiten. Die italienische Übersetzung, die ich hatte und Sie kennen, ist eigentlich kindischer und nicht so *acconciosiacosacheisch*.“³ Bei der italienischen Übersetzung, „die ich hatte und Sie kennen“, handelt es sich um die 1804 beim Buchhändler Wurringen bestellte Ausgabe „Tratteniemento de giovani“ von 1754⁴. Demnach hat Brentano die genannten Exemplare gerade in der umgekehrten Reihenfolge der Katalogliste erworben: zuerst die italienische Übersetzung im Jahre 1804, dann die Ausgabe 1749 (neapolitanisch), die zwischen 1811 und 1813⁵ gekauft wurde, und zuletzt die Lupardi-Ausgabe (neapolitanisch) Roma 1679, die Brentano spätestens 1819 besessen hat⁶. Es ist angesichts dieser Sachlage von entscheidender Bedeutung, dass die *Italienischen Märchen* als Hypertext⁷ auf zwei verschiedenen Hypotexten gründen, und zwar auf einen Hypotext I: die italienische Übersetzung von 1754 und einem Hypotext II: das neapolitanische Original (mit dem Text der Ausgabe von 1749).

Für den eigentlichen Übersetzungsvorgang gilt nun generell folgendes: Wie Basile, dessen „Ntroduzione“ den einleitenden und die fünfzig Märchen abschliessenden Rahmen abgibt, führt auch Brentano seine als Zyklus geplanten *Italienischen Märchen* mit einer Rahmenerzählung, nämlich dem „Märchen von den Märchen oder Liebseelchen“ ein. Um Brentanos Verfahrensweise besser situieren zu

3 Vgl. *Clemens Brentano Briefe*, hrsg. F. Seebass, Nürnberg, 1951, Bd. II, S. 127.

4 Marburg, den 29. April 1804 (Handschriftenabteilung der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund).

5 Vgl. *Clemens Brentano Werke*, a.a.O., S. 1069.

6 W. Grimm verweist nämlich in einem Brief an Arnim auf eine Ausgabe, die „zu Roma“ erschienen ist (vgl. R. Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, Bern, 1969, S. 226); die Ortsangabe „Roma“ läßt es unmöglich erscheinen, daß es sich dabei um eine andere als die Lupardi-Ausgabe handelte, ist doch diese die einzige in Rom erschienene Ausgabe überhaupt.

7 Vgl. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, 1982, S. 11.

können, sei hier eine kurze Zusammenfassung der beiden Einleitungsmärchen vorangeschickt:

Die niemals lachende Prinzessin Zoza bekommt einen Lachanfall, indem sie, bei einem Schimpfwortwechsel zwischen einem alten Weib und einem Hofpagen, die Alte voll Zorn ihre Röcke heben sieht. Die Alte verflucht sie deshalb: Zoza werde keinen anderen Mann bekommen als den toten Prinzen Taddeo von Camporotondo, den sie höchstens mit einem Krug voll Tränen aufwecken könne. Mit drei Feengaben ausgerüstet (Walnuss, Kastanie, Haselnuß), wandert Zoza zum Grabe des Prinzen und weint dort den Krug fast voll, schläft aber ein; eine Mohrenklavin vollendet die Aufgabe, erweckt den Prinzen und heiratet ihn. Mit Hilfe der Zaubergaben (in den Nüssen sind ein singendes Zwerglein, eine Glucke mit zwölf goldenen Kuchlein und eine goldspinnende Puppe) erweckt sie in der schwangeren Mohrin das Gelüst nach Märchen, Taddeo läßt daher zehn Volksfrauen kommen, die an fünf Tagen je eine Geschichte erzählen müssen. (Zoza schildert zuletzt ihre eigenen Erlebnisse; Taddeo läßt daraufhin die Mohrin lebendig begraben und heiratet Zoza.)⁸

Liebseelchen ist eine Königstochter, deren Traurigkeit ihren Vater veranlaßt, sie, koste es, was es wolle, zum Lachen zu bringen. Er läßt deshalb den Schloßplatz mit Öl übergießen, so daß am Neujahrstag alle feingekleideten Hofleute, die dem König ihre Glückwünsche darbringen, auf dem schlüpfrigen Boden ausgleiten und sich ineinander verwickeln. Liebseelchen lacht aber erst, als dort die böse Fee Pimpernelle zu Fall kommt. Darauf läßt [letztere] einen Fluch auf sie, daß [diese], um wieder fröhlich zu werden, einen versteinerten Prinzen aus seiner Verzauberung herausweinen müsse. Auf ihrem Weg, der sie schließlich zum Grab des Prinzen Röhropp führt, begegnet sie drei alten Weibern, die ihr für die ihnen geleisteten Dienste drei Wunschnüsse mitgeben. Liebseelchen kann den Tränenkrug beim Grab aber nicht füllen, und als sie darüber einschläft, kommt die Mohrin Russika und macht mit ihren künstlichen Tränen den Tränenkrug bis zum Rand voll. So wird sie zur Erlöserin des Prinzen, und Liebseelchen, die verschlafen hatte, folgt dem Paar in die Stadt nach. Sie öffnet nun eine Nuß nach der anderen. Die erste enthält einen Papagei, die zweite eine goldene Henne und die dritte eine Spinnpuppe. Russika zwingt Röhropp, ihr diese Dinge zu verschaffen, und droht ihm, im Fall seiner Weigerung, den angeblich von ihr geborenen kleinen Prinzen zu töten. So weiß sie sich alles anzueignen, doch die Spinnpuppe droht ihr, sie zu verraten, wenn sie nicht sofort fünfzig Märchen er-

8 Vgl. R. Schenda, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Berlin, 1977, Bd. I, S. 1297 – umgestellt M. Formica.

zähle. Darauf werden im ganzen Land Spinnerinnen zusammengerufen und die zehn besten ausgewählt, damit sie die Märchen erzählen.⁹

Bereits im „Liebseelchen“ zeigt sich die Oszillation zwischen den beiden im Hintergrund wirkenden Hypotexten. So ist zum Beispiel der Name von Liebseelchens Vater aus dem Hypotext I und nicht aus dem Original übernommen¹⁰: „König von Schattenthalien“ ist die wörtliche Übersetzung von „Re della Valle Ombrosa“. Der kleine Papagei, der aus einer Wünschelnuß herausfliegt, ist eine weitere vom italienischen Übersetzer manipulierte Stelle, die Brentano wieder aufnimmt (im Original handelt es sich nämlich um ein anmutiges Zwerglein). Von dort stammt auch die Passage „nahm den Krug zwischen die Kniee“¹¹: „e postasela in mezzo alle ginocchia“. (im Original: „e postasella ‘nmezzo à le gamme“ (8))¹². Hingegen übernimmt Brentano einige Metaphern aus dem Hypotext II, die in der italienischen Übertragung nicht mehr vorhanden sind. Prinz Röhropp ist um die „häßliche, böse, schwarze Mohrin“ beschäftigt „gleich einer Fledermaus, die um die Nacht herumfliegt“ (308): „comm’ a sportiglione volava sempre ‘ntuorno a chella negra notte de la Schiava.“¹³ Der Springbrunnen in der Nähe der versammelten Gesellschaft ist folgenderweise charakterisiert: „[...] Springbrunnen, der wie ein Schulmeister solcher Gesellschaft ihnen unermüdet vorplauderte, plätscherte und murmelte“ (313); die similitudo ist bei Basile als Metapher vorzufinden: „scorrevava na gran fontana Masto de Scola de le Cortesciane, che le ‘mezzava ogne journo de mormorare“¹⁴.

9 Clemens Brentano, *Ausstellungskatalog*, FDH (Frankfurt/Main, 1970), S. 98.

10 Wie es Richard Benz behauptet: „Aus dem Original ist auch der Name des Königs von Schattenthalien (re de Valle Pelosa) übernommen“, vgl. Clemens Brentano, *Sämtliche Werke*, hrsg. C. Schüddekopf, München, 1909-1917, BD. XI, S. XIX.

11 Vgl. *Clemens Brentano Werke*, a.a.O., S. 306 – sämtliche Zitate aus „Liebseelchen“ beziehen sich auf diese Ausgabe.

12 Vgl. Felix Liebrecht, *Der Pentamerone oder das Märchen aller Märchen*, Breslau, 1846, Bd. I, S. 6 – weitere Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

13 Ebd., S. 8.

14 S. 13: „[...] ein großer Springbrunnen sprudelte, der als Schulmeister der

Freier geht Brentano mit einer anderen Stelle aus dem Hypotext II um: „[...] e stanno Zoza a la fenesta, tanto composta ch'era tutta acito“¹⁵. Basiles 'bisticcio' zwischen „composta“ und „acito“ (im Neapolitanischen meint „composta“ sowohl das ernsthafte Aufrechtstehen, als auch das in saurer Flüssigkeit eingelegte Gemüse) erscheint bei Brentano zunächst im ungewöhnlichen Vergleich „ernsthaft wie ein Arzneiglas“ (297) und in der Bemerkung Liebseelchen sei „ein recht widerwärtiger Sauertopf“ (299). Brentano legt offensichtlich viel Wert darauf, gerade äußerst ausdrucksstarke Metaphern aus dem Basileschen Original in sein Märchen hinüberzuretten und er tut dies entweder, indem er wörtlich übersetzt – und zwar auch dort, wo die wörtliche Übersetzung gewagt erscheint – oder aber, wo dies nicht der Fall sein kann, dadurch, daß die Perlen aus dem neapolitanischen Ur-Text an anderer Stelle kreativ verwendet werden. So ist z.B. im Hypotext II von einem Springbrunnen die Rede, der „chiagneva lagreme de cristallo“¹⁶; Brentano überträgt die Metapher auf Liebseelchen, deren „Augen wie zwei Kristallquellen von Tränen“ (306) überfließen. Basiles Charakterisierung des Brunnens weist gerade in ihrer plastisch-lebhaften Art auf das Leblose der Szene hin: der Brunnen weint Kristalltränen, weil er das steinerne Grab spiegelt; Liebseelchens „Kristallquellen von Tränen“ weisen auf ihre Fähigkeit hin, das Steinerne seelisch zu spiegeln.

Brentano vermag auf diese Weise das Sprachpotential des Hypotextes II zu funktionalisieren. Die Tatsache, sich vom Original in immer neuen kreativen Schüben herschreiben zu können, bedingt auch die kategoriale Differenz zwischen den beiden benutzten Hypotexten: während der Hypotext I bloß linear übersetzt werden kann, enthält die neapolitanische Vorlage als mustergültiges Kunstwerk im Keim bereits die Möglichkeiten zukünftiger Transformation. Rezeption muß solchermaßen gleichzeitig Entfernung von den Hypotexten bedeuten. Das sei im folgenden anhand von markanten Änderungen auf drei verschiedenen Ebenen angedeutet.

Hofdamen“ – („cortesciane“ heißt aber Hofleute, und nicht Hofdamen wie Liebrecht meint).

15 S. 2: „[...] und Zoza eines Tages so sauer wie Essig aussehend am Fenster stand“.

16 S. 6: „[...] Springbrunnen, welcher [...] helle Krystallthränen vergoß“.

Auf der Ebene der Zeitlichkeit fällt auf, daß alltägliche Zeitangaben und gliedernde Zeitelemente von Brentano fast durchwegs übernommen werden. So weint z.B. auch Liebseelchen in fast zwei Tagen den Krug voll und wie Zoza öffnet sie ihre Nüsse im vier-Tage-Rhythmus.

Anders als in der „Ntroduzione“ hat jedoch der Zeitpunkt des Morgens im „Liebseelchen“ mehr als nur punktuelle Bedeutung, wird er doch dort zum Motiv ausgebaut. Zu Beginn des Märchens heißt es nämlich: „Als der Morgen herankam“ und dieser Morgen beinhaltet einen gleich dreifachen Anfang: den Anfang der Märchenhandlung, den Anfang des Jahres bzw. des Tages (Neujahrstag) und den Anfang einer neuen, befreienden Lebensetappe für Liebseelchen. Die trübselige Prinzessin gelangt morgens zu Röhropps Grab, und das Morgendliche dieser Ankunft wird von einem ganzen Wortfeld verstärkt. So „war der Himmel weiß gegen *Morgen*, die Hasen gingen schon [...] nach ihrem *Morgenbrot* [...] und die Haare Liebseelchens und die Mähne ihres Schimmels waren naß von *Morgentau*. [...] auf dem Grabmale sang eine Schwalbe ihr *Morgenlied*. [...] Das weiße Grabmal schimmerte rötlich von der *Morgensonne* [...].“

Der wichtigste zeitliche Unterschied in den beiden Märchen betrifft indes das Unterwegssein von Zoza bzw. Liebseelchen. In der „Ntroduzione“ dauert die mühevollte Suche nach Taddeos Grab sieben Jahre lang. Wenn Liebseelchen ihre Vaterstadt verläßt, wird es bald darauf Nacht, und sobald sie das Morgengrab in der Nähe der anderen Stadt erreicht, wird es Tag. Zozas magische sieben Jahre fallen hier zusammen in die eine einzige Nacht der Bewährung.

Gerade daß es sich hier um *eine* Nacht handelt, betont die symbolische Bedeutung der Geschehnisse. Gleichzeitig, da es sich hier um eine „Nacht der Trauer“ handelt, ist dies auch eine Zeitspanne, in welcher Liebseelchen durch Hilfsbereitschaft, aktives Handeln und Geschicklichkeit gleichsam eine Prüfung zu bestehen hat. Vor allem in der Bedeutung, die die Nacht gewinnt (deren Wichtigkeit für die Romantik keines Beweises bedarf), zeigt sich der romantische Dichter in Brentano. Die Nacht ist hier nicht angsterregend, vielmehr kann Liebseelchen in ihr „in der Dunkelheit [...] ihrer Trauer recht nachhängen“ (303). Das Magische an ihr bekommt eine ästhetisch-musikalische Dimension:

[...] da schien der Mond so hell wie Silber, und in der Mitte stand ein großer Nußbaum voll Nüsse, die klinkerten und klankerten vom Winde bewegt wie goldene Glocken. (303)

Die räumliche Ebene wird im „Liebseelchen“ ähnlich komplex gestaltet wie jene der Zeitlichkeit und auch hier löst sich Brentano allmählich von seiner Vorlage.

Im *Pentamerone* stehen sich zwei Paläste gegenüber (jener des Königs von Valle Pelosa, und jener des Prinzen Taddeo de Campo retunno) und an beiden Orten gibt es einen Springbrunnen. Basile genügt die Nennung des Märchenortes „Palazzo“ (und des Namens des Königs), um der Einbildungskraft des Lesers einen Raum anzuweisen. Das topologische Element kommt in der „Ntroduzione“ vor allem im Gegensatz von *Innen* und *Außen* zur Geltung: Zoza ist *im* Palast zu Hause, in dessen Innerem leidet sie aber an seelischer Obdachlosigkeit. Ihre Auflösung kann nur durch eine Aktivität im Äußeren geschehen, d.h. dadurch, daß sie einen bestimmten Weg geht. Der anfängliche Innenbereich (Raum als Behausung) ist problematischer Art (Raum der Trübseligkeit). Das Fenster, an der Grenze von *Innen* und *Außen* gelegen, wird zum Vermittlungsort. So blickt Zoza vom Fenster aus auf den Öl-springbrunnen vor dem Schloß, so blickt sie von ihrem Palastfenster im Campo retunno zu Taddeo hinüber. Es wird in der „Ntroduzione“ ferner betont, daß Zoza von allen Feen bis zum Morgen beherbergt wird. Insofern geht es auch in der unwirtlichen Außenwelt um die Gewinnung eines Innenraumes; bleibendes Glück kann sie in diesem Außenbereich jedoch nicht gewinnen: am Grabstein außerhalb der Stadt versagt sie und fällt durch ihren Schlaf gleichsam wieder in die anfängliche Immobilität zurück. Das Glück ist ‘innen’ und dort, d.h. in Taddeos Stadt, wird Zoza es zu erobern haben.

Auch im „Liebseelchen“ liegt zwischen den beiden Städten ein Außenbereich. Und auch mit Liebseelchens Aufbruch „durch den Schloßgarten zur Stadt hinaus“ (302) wird ein kontrastives topologisches System aktiviert, das den ganzen Märchentext durchzieht, ein System jedoch, das im Vergleich zur Vorlage den Gesichtspunkt der Symmetrie massiv verstärkt.

Zunächst stehen sich die beiden Städte gegenüber, jene im Königreich Schattenthalien und die andere des Prinzen Röhropp. In beiden ist für Liebseelchen ein Platz von Bedeutung: in Schattenthalien ist es jener, den sie von ihrem Balkon aus einsieht und wo der erste Wendepunkt des Märchens situiert wird. *Dort* findet Liebseelchens vorübergehende Befreiung von Trübseligkeit statt, *dort* erfährt sie den für den weiteren Fortgang wegweisenden Spruch der Marquise: „Du lachst über mich, Liebseelchen!/ Du sollst weinen über mich, Trübseelchen! [...]“. (301) Auch in der fremden Stadt blickt sie aus dem soeben gekauften Palast auf Röhropps Schloßgarten, wo mit der schließlichen Aufdeckung des Betrugers Russikas, die Grundlage für den endgültigen Umschlag in ‘Lieb’seligkeit gelegt wird. An beiden genannten Plätzen gibt es einen Springbrunnen, in beiden Fällen handelt es sich für Liebseelchen um ein vis-à-vis, und in beiden Städten finden Feierlichkeiten statt¹⁷. Die ‘städtische’ Symmetrie wird jedoch von Brentano auch im Außenbereich (Natur) fortgeführt, so daß es auch auf Liebseelchens Weg *zwei* entscheidende Plätze gibt: zum einen die Lichtung in der Mitte des Waldes, in deren Mitte sich wiederum der magische Nußbaum befindet, zum anderen Röhropps Springbrunnen in der Mitte zwischen *zwei* Springbrunnen¹⁸.

Auf einer weiteren Ebene, nämlich jener des Farbkontrastes, amplifiziert und modifiziert Brentano das im *Pentamerone* Vorgefundene. Dort wurde nämlich bereits die Opposition Zoza – Mohrin durch den Farbkontrast markiert („janca“/„negra“), doch interessierte die Farbe auch nur deswegen, weil sie den Kontrast deutlicher zum Ausdruck zu bringen vermochte. Wo von der Mohrenklavin

17 Die sich hier zeigende Topologie setzt nicht nur räumliche, sondern auch soziale, bzw. individuelle Unterschiede. In Schattenthalien gibt es eine präzise Abstufung zwischen Natürlichkeit und Unnatürlichkeit: an einem Ende stehen die gratulierenden Bauern und Liebseelchen, am anderen „die lächerliche Gesellschaft“ der Marquise de Pimpernelle, und zwischen diesen beiden Extremen stehen die „geputzten und gezierten Stadtleute“ mit dem schalkhaften König.

18 Die Mitte erscheint bereits am Anfang des Märchens als privilegierter Ort; vgl. den Springbrunnen „in der Mitte des Platzes“ und die „lächerliche Gesellschaft [...] mitten auf dem Platze“.

die Rede ist, wird daher immer wieder das gleiche schwarz-weiß(e) Kontrastpaar bemüht: „[...] lo Prencepe comme si se scetasse da no gran suonno, s’auzaye da chella cascia de preta *janca*, e s’afferaje à chella massa de carne *negra* [...]“¹⁹ Brentano übernimmt die negativen Bestimmungen von Basiles Mohrin (Russika ist eine „häßliche, böse, schwarze Mohrin“) und überhöht sie noch ironisch: „[...] und da der Schimmel nie Mohren gesehen hatte, erschrak er und trabte weg in die Ferne.“ (307) Den übernommenen Farbkontrast (schwarz-weiß) verstärkt Brentano noch, indem gerade nach dem Auftreten Russikas weitere Farben genannt werden. Die *weißen* Kleider mit *roten* Bändern der Mägde und Liebseelchens *schwarze* Bekleidung korrespondieren genau mit den Farbwerten am Grabmal: dort schimmerte das *weiße* Grabmal *rötlich* und die *schwarze* Russika (deren Schwarz-sein durch die Partikel „Russ-“ schon im Namen festgehalten wird) war anwesend (und außerdem war auch noch der Tränenkrug *schwarz*). *Grün*, der hinzukommende Farbwert („grüne Schärpe“) steht als „[...] Zeichen, daß sie [Liebseelchen] noch hoffe, glücklich zu werden.“ (308)

Noch komplexer erscheint die Farbstruktur der Szene durch die Symmetrie vom schwarzgekleideten Liebseelchen auf ihrem weißen Pferd und den spiegelverkehrt erscheinenden Mägden, im weißen Gewand auf schwarzen Pferden. Dieses ganze farbig-kontrastive Bild gebraucht Brentano dazu, um seine Figur Röhropp auf Liebseelchen aufmerksam zu machen. Dementsprechend erblickt sie dieser auch zum ersten Mal in der künstlichen Geometrie ihres Auftrittes. Die eigentliche Verbindung zwischen den beiden Märchenhelden stiftet jedoch, wie so oft, das Pferd: „[...] sie erwiderte den Gruß und ließ ihr Pferdchen so schön springen und tanzen, daß der Prinz vor Freuden ausrief: ‘Ach, welche wunderschöne Prinzessin!’“ (308).

Damit gelangen wir nun zu jenem Supplement, dem im *Liebseelchen* überhaupt zentrale Bedeutung zukommt. Brentano geht in seinen Märchen generell so vor, daß er entweder ein Motiv aus der Vorlage rezipiert und erheblich ausbaut oder aber, wie in diesem Fall,

19 Liebrecht, a.a.O., S. 7: „[...] der Prinz, wie aus tiefem Schlaf erwachend, aus dem Sarg von weißem Marmor emporstieg, jene schwarze Fleischmasse ergriff“.

ein ganz neues Motiv einführt und zum Hauptmotiv macht. Letzteres beinhaltet nicht bloß ein quantitatives Mehr (häufigste Nennung), sondern ein qualitatives: die Möglichkeit nämlich, daß ein solches Motiv mehrere (perspektivische) Funktionen erfüllt.

Bereits im Namen des fernen, für sie bestimmten Prinzen, den Liebseelchen durch den Fluch der Pimpernelle erfährt, klingt im onomatopeischen „opp“ jener Moment mit, den wir im *Galopp* von Liebseelchens weißem Pferd wiederfinden werden. Es ist bemerkenswert, daß Brentano die Fluchszene um dieses Element des „kleinen weißen Pferdes“ erweitert, das weder bei Basile noch beim anonymen italienischen Übersetzer zu finden ist. Wie wichtig das Pferdmotiv für die Gesamtstruktur des Märchens ist, wird sofort deutlich, wenn man auf den ihm gewidmeten Umfang achtet: das ganze Märchen hat 18 Seiten, 6 davon enthalten die Einleitung, den Fluch und den Beginn der Flucht; wiederum 6 Seiten sind auf das „Pferdchen“ (mit 27 Erwähnungen) bezogen und die letzten 6 Seiten handeln von den in den magischen Nüssen enthaltenen wunderlichen Geschenken, sowie von der Ankunft der Spinnerinnen.

In der Mitte der Geschichte finden wir also das „kleine weiße Pferdchen“ als Verbindungsglied. Ein solches ist es zunächst in ganz realem Sinne, indem es das fliehende Liebseelchen zu Röhropps Grabmal befördert. Zudem erlaubt es Liebseelchen, den drei alten Mütterchen im Walde zu helfen, womit sie sich die magischen Nüsse verdient. Während das Pferd bis zum Erhalten dieser Wünschelnüsse passiv bleibt, hat es unmittelbar darauf eine aktiv-selbständige Rolle. Es kennt nun selbst den richtigen Weg und führt dementsprechend Liebseelchen an den gesuchten Ort. Wenn das „Pferdchen“ auf diese Weise als Mittel erscheint, die (weiter oben angeführten) zeitlichen, räumlichen und kontrastiven Differenzen zu überwinden, so sind seine ‘Aufgaben’ damit trotzdem noch nicht erschöpfend umschrieben. Es trägt nämlich zugleich auch zur erotischen Verbindung der Helden bei, wobei diese Komponente gleichfalls vom Märchenanfang mitschwingt (in Röhropp hören wir ja auch die phallische Komponente „Röhr“; „Rühr auf“ weist dabei sowohl auf das Erotische im engeren Sinne, als auch auf das Lebenserweckende hin, durch welches Prinz Röhropp schließlich aus der Versteinerung erlöst wird). Durch die Nüsse, die die Vereinigung möglich erscheinen lassen, wird

in Liebseelchens Schürze gleichsam die Libido geweckt, und für diese ist wiederum das Pferd – nun in erotischer Hinsicht – das Transportmittel. Mit den Nüssen in der Hand sind potentiell „Lust und Freud und Überfluß“ verbunden. Und die Phantasievorstellung potentieller Vereinigung mit dem geliebten Prinzen wird auf dem Ritt zum Grabmal hin übertragen:

Und der Schimmel flog mit Liebseelchen durch die Büsche, daß ihr die Haare sausten und die Nüsse in die Schürze klingelten.

Das äußere Tempo der Szene liegt auf der Ebene der Phantasie. Auf das orgiastische Fliegen („flog“), Sausen („sausten“), Klingeln („klingelte“) folgt die natürliche Beruhigung des Liebesaktes, von der jeweils sich verändernden Gangart des Pferdes (Galopp/ Traben / Schritt gehen) und dem Einschlafen Liebseelchens markiert. Daß es sich hier dennoch nur um die bloße Möglichkeit handelt und die ‘wirkliche’ Vereinigung noch aussteht, darauf weist die anaphorische Konstruktion der Sätze hin:

Schon war sie über Berg und Tal gekommen, da hörte der Schimmel auf zu galoppieren und trabte. Schon war sie durch den jungen Wald und über die Moosheide gekommen, und der Himmel war voll Sterne, und der Mond ging unter. Da hörte der Schimmel auf so stark zu traben und ging einen starken Schritt. Schon war der Himmel weiß gegen Morgen, die Hasen gingen schon auf die Kohlfelder nach ihrem Morgenbrot; Hähne krächten in der Ferne, und die Haare Liebseelchens und die Mähne ihres Schimmelchens waren naß vom Morgentau. Da ging der Schimmel einen sehr langsamen Schritt [...] (305)

Die vorwärtsdrängenden Adverbien „schon“ führen Liebseelchen – in einem zum Gangartwechsel des Pferdes gegenläufigen Tempo – weiter und verhindern ein Sich-Begnügen mit dem entworfenen Wunschbild.

Im Zusammenhang des Pferdemosivs zeigt sich in beispielhafter Weise der Reichtum der Verweisungszusammenhänge dieses Textes. Neben dem ‘realen’ und dem erotischen trägt das Pferd auch noch einen poetologischen Sinn, denn die Tempi des Pferdes entsprechen dem Schreibrhythmus und hinterlassen ihre Spur im Geschriebenen.

In einem späteren Gedicht Brentanos heißt es deutlicher:

Traum! bist du mein Glück gewesen?
Nein sein Bild nur auf Besuch,
Wo dein Glück ist kannst du lesen
Br. Br. Br. im kleinen Buch.

Wenn das Pferdchen toll will springen,
Das die süße Linder trug,
Muß mit Br. Br. Br. sie's zwingen,
Br. Br. Br. ist nie genug.

Pferde sind die Leidenschaften,
Br. Br. Br. ach halte Fug
Soll die Lieb' im Sattel haften
Br. Br. Br. so werde klug.²⁰

Die Einbildungskraft des Dichters hängt sich an ein solches Motiv und überläßt es gleichsam dem Pferd, den Text weiterzuschreiben. In der mittelalterlichen Dichtung – die Brentano bekanntlich sehr eindringlich studiert hatte – findet man häufig das Bild des Dichters, der auf einem Pferde schläft, während der Text im Schläfe entsteht. In den „chansons de geste“ werden Pferd und Held zu einem Körper. Auch dies findet man in einem Passus wie: „[...] und die Haare Liebseelchens und die Mähne ihres Schimmelchens waren naß vom Morgentau. [...] und Liebseelchen schlief ein und wußte nichts mehr von sich; aber der Schimmel ging seinen leisen Schritt fort“ (305).

Was den erotischen Aspekt angeht, ist leicht einzusehen, weswegen Basile auf ein solches Motiv verzichten kann: in der „Introduzione“ ist das Erotische nicht verschlüsselt, sondern tritt in barocker Ausdrücklichkeit an den Tag.

Die intertextuelle Relation zwischen Clemens Brentanos Einleitungsmärchen und jenem des Basile ist damit bei weitem noch nicht erschöpft. Jede weitere Analyse dieses Verhältnisses muß aber stets der Intertextualität Rechnung tragen; erst das Aufweisen der schrittweisen Entfernung des Brentanoschen Textes von seinem Vorbild ermöglicht es überhaupt, das komplexe Endprodukt zu verstehen.

20 Zitat nach Boetius Henning, *Der andere Brentano*, Frankfurt/Main, 1985, S. 178.

Brentano hat sein Vorbild wiedererdacht. Natürlich tötet die Umarbeitung, die meisterhafte Wiedererschaffung das Vorbild; aber aus diesem Tod entsteht das Vorbild wieder aufs Neue. Den Rat, daß man vor allem seinem Lehrer nicht folgen soll, hat Brentano durchaus beherzigt.

Riassunto

La relazione che intercorre fra le *Fiabe italiane* di Clemens Brentano e la prima raccolta europea di „Kunstmärchen“, ovvero il *Cunto de li Cunti* (o *Pentamerone*) di Gian Battista Basile, non è stata finora oggetto di studi comparatistici dettagliati.

Viste le molte incertezze della critica circa gli esemplari del *Pentamerone* posseduti da Brentano, si è cercato di stabilire innanzitutto una base testuale corretta, partendo da una ricerca filologica approfondita. Si è scelta in seguito „l'intertestualità“ nell'accezione genettiana come chiave metodologica dell'analisi di *Ntroduzione* e di *Liebseelchen*, le due fiabe-cornice delle raccolte basiliana e brentaniana.