

Der petrifizierte Schmerz : Trauer und Versteinerung in Clemens Brentanos Chronika des fahrenden Schülers

Autor(en): **Breymann, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870704>

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.

DER PETRIFIZIERTE SCHMERZ
TRAUER UND VERSTEINERUNG IN
CLEMENS BRENTANOS
CHRONIKA DES FAHRENDEN SCHÜLERS

L'épisode du cadran solaire dans la *Chronika* de Brentano montre que le deuil, omniprésent dans ce récit, est lié à la perception du temps. Alors que le motif de la pétrification semble traduire une expérience angoissante de la durée, l'écriture, et à plus forte raison le chant, constituent une dynamique rédemptrice qui brise la pétrification et permet de surmonter le deuil.

In Brentanos *Chronika des fahrenden Schülers*¹ ist die Trauer omnipräsent. Die Tränen, die in dieser Geschichte fließen, versiegen selbst dann nicht, wenn, kurzfristig und prekär, von den Hauptfiguren so etwas wie Glück empfunden wird. Es scheint, als ob dieses vergängliche Glück nur dazu diene, die Allgegenwart der Trauer zu verstärken. Am radikalsten zeigt sich dies wohl in den Worten der Mutter, wenn sie ihrem Sohn, gewissermaßen als Testament, die folgende Erkenntnis mit auf den Weg ins Leben gibt:

1. Der vorliegende Aufsatz ist ein gekürzter und überarbeiteter Ausschnitt aus der Untersuchung „*Steinerne Menschen*“. *Petrifikationsphänomene im Text von Lessing bis Rilke*, die der Verfasser Anfang 1991 als Dissertation an der Universität Lausanne vorzulegen hofft. Ferner muss betont werden, dass sich die folgende Untersuchung ausschliesslich mit der 1802 entstandenen, jedoch erst im Jahre 1923 originalgetreu herausgegebenen Urfassung auseinandersetzt. Auf Vergleiche mit der kürzeren und auch in Hinblick auf das Problem des Trauerns interessanten zweiten Fassung aus dem Jahre 1818 wird hier verzichtet. Die Seitenangaben beziehen sich auf die von Friedhelm Kemp bearbeitete Brentano-Ausgabe in vier Bänden im Hanser Verlag. (Clemens BRENTANO, *Werke*, München, 1963-68 [Abk.: *Werke*].)

Aber nun will ich dir auch nichts mehr verschweigen, denn ich glaube, es wird gut sein, wenn du früh weißt, wie auf Erden viel Traurigkeit ist und im Himmel allein die Freude.

[Werke II, S. 530]

Brentanos Text führt jedoch nicht nur immer wieder die Macht der Trauer vor Augen, sondern thematisiert auch verschiedene Formen ihrer Bewältigung bzw. Nichtbewältigung. Während es Johannes' Mutter gelingt, sich nach einer relativ kurzen Zeit von ihrem verstorbenen Vater zu lösen, verharrt die Figur der Athala in ihrer Trauer.

Auf den folgenden Seiten soll nicht nur der Versuch unternommen werden, diese beiden Formen der Trauer und ihrer Überwindung zu vergleichen, sondern auch dem von der Forschung kaum beachteten Zusammenhang zwischen dem Motiv der Trauer und dem des Steins bzw. der Versteinerung nachgegangen werden. In der überaus verschachtelten Struktur² der *Chronika* artikuliert sich dieser Zusammenhang auf zwei Ebenen: In der ersten Binnenerzählung wird die Trauer der Mutter zuerst durch die Begegnung mit einem steinernen Bildnis ihres Geliebten, dann durch die Betrachtung einer steinernen Sonnenuhr ausgelöst. Auch in der letzten Binnenerzählung, der Parabel „Von dem traurigen Untergang zeitlicher Liebe“ steht eine versteinerte Frau im Mittelpunkt, deren Name, die *Steinerne Trauer*, nochmals auf den Zusammenhang zwischen Trauer und Versteinerung hindeutet. Das Interessante an dieser Binnenerzählung ist, dass sie eine ganz bestimmte Funktion³ innerhalb der Rahmengeschichte zu erfüllen hat: sie soll eine zugleich pädagogische und therapeutische Auswirkung auf die Figur der Athala haben, die ihr Vater so von ihrer Melancholie zu befreien

2. Siehe hierzu Michael HUBER, *Clemens Brentano: „Die Chronika des fahrenden Schülers“: Eine Analyse der Figurenkonstellation und der kompositorischen Prinzipien der Urfassung*, Bern/München, 1976, S. 229-59.

3. Wenn Johannes in seinem „Kunstgespräch“ mit dem Ritter fordert, „lehrend soll sein und ist alle wahre Kunst“ (Werke II, S. 569 f), so muss betont werden, dass die Parabel, die er am Ende der Erzählung verliert, ebendiese didaktische Funktion erfüllt: sie belehrt eine Melancholikerin über die Erscheinungsformen der Trauer und die Mittel, sie zu überwinden. Diese pädagogische Funktion des Erzählens greift Brentano auch im Vorwort der zweiten Fassung der *Chronika* auf, wenn er betont, „dass [die Erzählung] zu pädagogischen Zwecken entworfen“ wurde (Werke II, S. 597). Der Leser befindet sich in der gleichen Situation wie in der Erzählung die Melancholikerin Athala.

hofft. Dieser in ihrer Handlungsunfähigkeit erstarrten ZuhörerIn wird als Therapeutikum eine Parabel vorgelesen, in der die körperliche Erstarrung der Melancholikerin — und dies ist durchaus wörtlich zu verstehen — zu Versteinerung geführt hat.

Die Beschreibung der Melancholikerin Athala folgt einem eher traditionellen Code. Nicht nur die Körperhaltung der in ihrer Immobilität erstarrten, zur Erde blickenden Frau, sondern auch die Attribute, von denen sie umgeben ist, sind äusserst konventionell, greifen sie doch auf eine ikonographische Tradition zurück, die bereits zum Zeitpunkt der Niederschrift der *Chronika* weit zurückliegt⁴. Sowohl das Buch, die zerpflückte Blume als auch die Kerze sind fester Bestandteil allegorischer Darstellungen der Melancholie. Wichtiger für den argumentativen Zusammenhang der folgenden Seiten ist die Verknüpfung von Melancholie und Zeiterfahrung. Diese ist nicht nur im Attribut der Kerze, einer überaus traditionellen Form allegorischer Zeit- und Vanitasdarstellung, präsent, sondern wird auch in Veltlins Bemerkung angesprochen, Athala habe ihre Melancholie von ihrem Vater geerbt, der seinerzeit „viel[e] kunstreiche Arbeiten an der Uhr im Münster verrichtet hat“⁵. Melancholie wird in diesem kurzen Hinweis mit Zeiterfahrung in Zusammenhang gebracht, ja auf sie zurückgeführt. Es handelt sich hier um eine ganz bestimmte, nämlich mechanisierte und quantifizierte Zeit, deren Messung erst die Erfindung des modernen mechanischen Uhrwerks ermöglicht hat⁶.

Die *Chronika* ist, wie bereits angedeutet, ein überaus verwirrendes Spiegelkabinett vielfach potenzierten Erzählens. Nachdem Johannes seinem neuen Herrn von der Vergangenheit seiner Mutter erzählt hat, die ihm diese wiederum in seiner Kindheit überlieferte, erzählt er dem Ritter folgende Episode aus seiner eigenen Kindheit, in deren Mittelpunkt eine steinerne Uhr steht:

4. „Athala saß allein auf einem niedrigen Schemel und sah mit gestütztem Haupte zur Erde; vor ihr lag ein großes Buch aufgeschlagen mit schönen Bildern, aber sie war ermüdet, hineinzusehen, und die Kerze neben ihr brannte trüb herunter. [Sie] fuhr auf als aus schweren Träumen und hatte auf die Rede nicht gemerket“ (Werke II, S. 573).

5. Werke II, S. 565.

6. Den Zusammenhang zwischen Zeitmessung und kollektiver Zeiterfahrung hat Jacques ATTALI in seiner Studie: *Histoires du Temps*, Paris, 1982, brillant untersucht. Zum Problem der mechanischen Zeitmessung siehe speziell das Kapitel III, I („Le Temps des Corps“, S. 86 ff).

... wir setzten uns auf der andern Seite der Hütte in einen kleinen verwilderten Garten an einem Steine hin. Meine Mutter sah auf die andere Seite des Steines und sprach: „Es ist schon elf vorbei.“ Ich verwunderte mich darüber, wie sie dies an dem Steine sehen könne, und da erklärte sie mir dies also: „Sieh da an diesem Steine die zwölf Striche, das bedeutet die zwölf Stunden des Tages, und das Eisen in der Mitte ist der Zeiger. Wenn die Schatten der Bäume lang sind, da ist es bald Abend, und wenn sie ganz kurz sind, da ist es Mittag; so ist es auch hier mit diesem Zeiger, der gleichsam ein kleiner Baum ist, und zu welcher Zahl sein Schatten hinfällt, das ist die Zahl der Stunde.“ Ich verwunderte mich darüber und fragte meine Mutter, was das Kreuzlein bedeute, das an der einen Zahl geschrieben stand, und wer den Stein gemacht habe.

Da sagte meine Mutter: „An diesem Kreuzlein habe ich mich oft erfreut, wenn ich es sonst angesehen habe, und nun macht es mich gar traurig. Sieh, den Stein hat der alte Kilian gemacht; wenn er vom Schloß herüberkam zu meinem Vater, da hat er sich immer daher an den Stein gesetzt und dran gemeißelt, bis das Werk fertig war; in der letzten Zeit, da er Alters halber nicht mehr gut herüber konnte, hat er hier die zwölfte Stunde gemacht, und sieh, da stehen noch einige Buchstaben: das heißt Lebewohl. Da nahm er Abschied und kam hernach nicht mehr herüber. Das Kreuzlein aber hat Siegmund gemacht, es ist bei der Stunden Zahl, in der er mich immer besuchte. Da ich aber einmal krank war, ist er hier an den Stein gegangen und hat hier gebetet für mich und hat das Kreuzlein zu einem Gedenken an diese Stunde eingehauen.“ „Wo ist dann Siegmund, liebe Mutter?“ „O, der ist vielleicht im Himmel. Alles, was wir lieben, ist im Himmel.“ [...] [Darauf] nahm ich ein Messer und grub ein Kreuzlein an die Stundenzahl, an der der Schatten stand, zu einem Gedenken dieses Tages, der mir der erste merkwürdige meines Lebens gewesen. Da das Kreuzlein fertig war, welches ich mit vieler innern Bewegung gemacht, wunderte ich mich sehr über dasselbe und konnte nicht recht begreifen, wie es nun dastand, wo sonst kein Kreuzlein war; und wenn ich viele Jahre nachher aufschrieb, was mir begegnet war, so mußte ich mannichmal zwischen die Worte ein solches Kreuzlein machen, denn ich empfand etwas, was ich nicht schreiben konnte.

[Werke II, S. 545 f]

Zeiterfahrung ist bereits im ersten Satz dieser Kindheitserinnerung präsent. Der Ort des Gesprächs ist zum einen durch einen verwilderten Garten, zum andern durch einen Stein geprägt. Während sich im Garten der Einfluss der Zeit niederge-

schlagen hat, und zwar negativ, als Zerstörung und Verwucherung einer ehemaligen Ordnung, ist der Stein dieser Zeit entzogen. Er zeigt sie zwar an, bleibt von ihr jedoch unberührt. Gerade dadurch, dass sich der Stein im Gegensatz zu der ihn umgebenden Verwilderung der Zeit entzieht, macht er diese erfahrbar. Der Kontrast zwischen der Verwilderung des Gartens und der steinernen Uhr steht paradigmatisch für einen weitaus grösseren, den Kontrast nämlich zwischen Gleichbleibendem und Veränderung. Johannes' Initiation in die Welt seiner Eltern steht unter dem doppelten Vorzeichen der Kontinuität und des Wechsels. Während auf der einen Seite hervorgehoben wird, dass sich in der Hütte seit der Zeit der von der Mutter berichteten Ereignisse kaum etwas geändert hat, wird diese zeitliche Kontinuität auf der anderen Seite von einer gegenläufigen Erfahrung relativiert: dem Verlust des Vaters. Sowohl Kontinuität als auch Diskontinuität bilden den Hintergrund der unmittelbar anschliessenden Begegnung mit der Sonnenuhr.

Zum ersten Mal in seinem Leben begegnet Johannes in dem zitierten Abschnitt der Zeit, und zwar einer ganz bestimmten Form von Zeit, die zugleich messbar und quantifiziert (*Zahl, elf*) ist, und so auf den Uhrmacher des Straßburger Münsters zurückverweist. Indem die Mutter die Zeit quantifiziert, errichtet sie ein System von Zeichen, ja eine Semiotik (*das bedeutet, zeigen bzw. Zeiger*), die den verschiedenen Naturphänomenen wie Licht und Schatten, Tag und Nacht eine bestimmte zeitliche und quantifizierende Bedeutung zuordnet. Das Neue und Faszinierende an diesem Vorgang liegt für Johannes darin, dass ein Naturphänomen nicht mehr ausschliesslich für sich selbst steht, sondern etwas anderes bezeichnet, das aus ihm abgeleitet wird. Das optische Phänomen und die Bedeutung, die ihm plötzlich zugeordnet wird, bilden eine Dualität, die darauf hinweist, dass Zeit von der Mutter — und bald darauf auch von Johannes — nicht mehr unmittelbar und unbewusst erfahren wird. Während für diesen vor seiner Entdeckung der Sonnenuhr Zeit noch organischer Teil eines globalen Naturerlebnisses war, ist sie für seine Mutter gebrochen und vermittelt. Ihre Erklärungen, wie dies auf das verweise, trennen, was von Johannes noch als unreflektierte Ganzheit erfahren wird: hier das Naturphänomen Licht, dort eine ihm zugeordnete quantifizierte Zeit. Es handelt sich jedoch noch um eine Zeiterfahrung, die, wenn sie auch nicht mehr unmittelbar mit der Natur verschmolzen ist, dennoch dieser verhaftet bleibt. Im Gegensatz zu jener, die Athalas Vater an der Uhr des Straß-

burger Münsters erfahrbar macht, verrinnt sie (noch) nicht mechanisch. Ihrem Funktionieren liegt (noch) dieselbe Kausalität zugrunde, die auch in der Natur wirksam ist („Zeiger, der gleichsam ein kleiner Baum ist“), insoweit der Zeiger nichts anderes leistet als der Baum, mit dem er verglichen wird.

Das Zeitbewusstsein, das hier graduell entsteht, radikalisiert sich in der zweiten Hälfte des Berichts. Das Interessante an den Kreuzchen, die Kilian, Siegmund und Johannes nacheinander in den Stein ritzen, ist, dass sich diese Zeichen im Gegensatz zu ihren Urhebern der Zeit entziehen. *Scripta manent*: dreimal artikuliert der Text die für das Kind „merkwürdige“ Erfahrung, dass das steinerne Zeichen seine Autoren überdauert. Während diese nacheinander in das Leben der Mutter getreten und aus ihm wieder verschwunden sind, ist im Stein die Kürze ihres physischen Daseins in Dauer, das Nacheinander ihres Auftretens in das Nebeneinander ihrer Spuren verwandelt. Zeitbewusstsein entsteht für Johannes aus diesem Spannungsfeld zwischen Kürze und Dauer auf der einen Seite, zwischen Punktualität und Kontinuität auf der anderen.

Die für den Erzähler neue Zeiterfahrung ist von Anfang an von einer grundlegenden Zweideutigkeit. Auf der einen Seite ist sie negativ bewertet: der Kontrast zwischen dem im Stein präsenten Zeichen und der Abwesenheit der Autoren dieser Zeichen führt zu einem Zeitbewusstsein, das Trauer hervorruft. Die Dauerhaftigkeit der Signaturen im Stein macht die Kürze der Präsenz ihrer Urheber erst bewusst und wird so zum Ursprung jener Tränen, die die Sonnenuhr in der Mutter auslöst. Ihre Tränen entspringen einem Gefälle zwischen einst und jetzt, das der Stein als Träger einer Schrift artikuliert („an diesem Kreuzlein habe ich mich oft erfreut [...] nun macht es mich gar traurig“). Auf der anderen Seite jedoch wird diese negative Erfahrung durch dieselben Zeichen aufgehoben, die sie eben ausgelöst hatten. Indem Johannes seinerseits ein Kreuz in den Stein meißelt, reiht er sich in die Sukzession der ihm zeitlich vorausgehenden Autoren ein. Durch Johannes' Zeichen entsteht eine zeitliche Kontinuität, die einen positiven und tröstenden Gegenpol zu der negativen, sich durch die Tränen der Mutter äussernden Zeiterfahrung bildet. Die Signatur im Stein überführt ein fragmentarisches Nacheinander in Dauer und Kontinuität. Eine traumatisch erfahrene, von Verlust und Tod gezeichnete Gegenwart, wird durch die Anordnung von Zeichen auf einer steinernen Fläche gebannt. Die Abwesenheit der bezeichneten Personen und das Nacheinander

ihres Auftretens wird durch ein materielles Zeichen, das auf sie verweist, in Anwesenheit und Nebeneinander (bzw. Beieinander) überführt.

Auch Johannes' Reaktion auf diese Erlebnisse, sein neues Zeitbewusstsein, das sich als Bedürfnis äussert, nun selbst Spuren im Stein zu hinterlassen, ist zweideutig. Einerseits artikuliert sich in ihm der Wunsch, ein zeitliches Kontinuum zu unterbrechen und in ihm einen Einschnitt zu markieren. Seine Formulierung „zu einem Gedenken dieses Tages“, deutet darauf hin, dass von nun an auch für ihn die Zeit etwas Fließendes, Unwiederbringliches geworden ist, das er im Stein unterbricht und — sei es auch nur momentan — zum Stillstand bringt. Gleichzeitig jedoch entsteht durch Johannes' Signatur ein neues zeitliches Kontinuum. Durch die Spur, die er neben denen seiner Vorfahren hinterlässt, reiht er sich, wie bereits beschrieben, in eine Sukzession und Kontinuität ein, die zum positiven Gegenpol jener unwiederbringlichen Zeit wird, deren Bewusstsein die steinerne Sonnenuhr ausgelöst hat. Tröstend sind diese Kerben jedoch auch in einer anderen Eigenschaft. Als Zeichen, das auf die Passion Christi verweist, bekommt das Kreuz eine erlösende Funktion. Durch das Kreuz werden irdische Trauer und leere Zeit in eine positive, christliche Heilserwartung umgewertet.

Johannes' Erinnerung an das Zeichen, das er als Kind in den Stein ritzte, wird schliesslich mit der Schrift in Zusammenhang gebracht. Er selbst ist es, der, rückblickend, eine Kontinuität zwischen diesen Markierungen und seiner späteren Tätigkeit als Schreiber herstellt. Diese Analogie zwischen dem Zeichen im Stein und jenem im Manuskript verleiht dieser Passage eine auto-reflexive Dimension. Im Text werden das Schreiben und die Schrift thematisiert — und zwar auf zwei Ebenen. Textintern wird die Schrift von einer literarischen Figur reflektiert, die immer wieder versucht, schreibend und erzählend ihr Selbstverständnis und ihre Rolle als Schreiber bzw. Schriftsteller in der mittelalterlichen Gesellschaft zu klären. Jedoch auch in Hinblick auf den Autor, der hinter dieser mittelalterlichen „Chronifikation“⁷ — so E. Stopp über Brentanos literarisches Verfahren — steht, ist dieser Augenblick autoreflexiven Innehaltens von Bedeutung: die Figur des Johannes gibt ihm

7. Elisabeth STOPP, *Nachwort zur „Chronika des fahrenden Schülers“*, Stuttgart (Reclam), 1980, S. 116.

Gelegenheit, sein eigenes Verhältnis zur Darstellung durch Schrift zu thematisieren. Auch das Schreiben wird hier durch den Vergleich des Meissels mit der Feder in erster Linie *sub specie temporis* reflektiert⁸. Das Fliessen der Zeit, das die Sonnenuhr Johannes erfahrbar macht, wird zu einer anderen Zeit in Beziehung gesetzt: jener der Schrift bzw des Textes. Durch die Schrift, so scheint es, wird jene traumatische Zeiterfahrung vorübergehend gebannt, die der Spannung zwischen zwei räumlich nebeneinander liegenden, zeitlich jedoch nacheinander entstandenen Zeichen entsprang. Die Faszination, die die Präsenz eines — nicht zuletzt auch sprachlichen — Zeichens in Johannes auslöst („konnte [ich] nicht recht begreifen, wie es nun *dastand*, wo sonst [nichts] war“ — Hervorh. Th. B.) scheint schliesslich der Schrift als Spur menschlicher Gegenwart zu gelten. So wie die Schrift seiner Vorfahren für Johannes die einzige Zeugin einer Vergangenheit ist, die ohne sie in Vergessenheit geraten würde, gibt sie ihm die Möglichkeit, die im wörtlichen Sinn *merk-würdige[n]* Ereignisse der Gegenwart für die Zukunft festzuhalten.

Dass Trauer in Brentanos Erzählung in erster Linie durch Zeiterfahrung bedingt ist, zeigt ebenfalls jene der Mutter nach dem Verlust ihres Vaters:

8. Diese Verknüpfung der Zeit und der Zeitmessung mit der Thematik des Schreibens ist umso bemerkenswerter, als Zeiterfahrung und Schriftlichkeit sich auch im Titel der Erzählung überschneiden. Indem sie markante geschichtliche Ereignisse in der Reihenfolge ihres Geschehens schriftlich festhält, segmentiert die Chronik einen zeitlichen Fluss, den sie unterteilt, datiert und messbar macht. Ferner verweist der Titel von Brentanos Erzählung etymologisch auf den Zeitgott Kronos. Dass dieser im antiken Mythologem seine Kinder verschlingt, deutet Jacques Attali als bedeutsamen Indiz eines Paradigmenwechsels in der Geschichte der Zeiterfahrung. Indem Kronos seine Nachkommen vernichtet, versucht er das Fliessen der Zeit zu unterbrechen. Diese wird nicht mehr als ein Kontinuum sondern als Unterteilung und Abschnitt gedacht. „Le mythe de Kronos introduit ainsi dans le monde grec l'idée de mesure, de "coupure", de changement périodique rythmé par le retour de nombres définis et invariables [...]: à partir de ce mythe, le temps est pensé non seulement dans son écoulement, mais aussi dans ses dates et ses durées, dans sa mesure et sa coupure [...]. Kronos est ainsi Dieu du Temps et de sa mesure parce que Dieu de l'histoire et de la coupure.“ (Attali, S. 28 f). Der Einschnitt, von dem Attali spricht, ist vielleicht der wesentliche Aspekt einer neuen Zeiterfahrung, der Johannes in der Sonnenuhr begegnet.

... das erinnerte ich mich, wie ich Siegmund zum erstenmal gesehen; das war, als meine Mutter starb, da saß ich vor meines Vaters Hütte und spielte ganz fröhlich und verstand das Leid der andern Menschen nicht; da sah ich ihn auch in demselben Schiffelein überfahren: „Ach, wie viel Jahre sind schon hin, jetzt bin ich auch schon unter den erwachsenen Leuten, die den Schmerz wohl verstehen, wenn ein lieber Freund von ihnen scheidet. Wie oft ist der Frühling vergangen, seit ich lebe, und ich kann mich kaum eines einzelnen Frühlings erinnern; ich weiß nur, das es Frühling war, wenn die Bäume blühten und die Welt freudig war. O weh, jetzt spiele ich nicht vor meines Vaters Hütte, hier stehe ich und bin allein und kann weinen, ach, wie bitter weinen ...“

[Werke II, S. 538]

Trauer entsteht hier, wie in der Betrachtung der Sonnenuhr, durch das Gefälle zwischen einem erlebten Jetzt und einem erinnerten Damals. So wie das räumliche Nebeneinander der nacheinander entstandenen Spuren im Stein in Johannes ein Zeitbewusstsein ausgelöst hatte, entspringt dieses hier nun dem Kontrast zwischen Gleichbleibendem — das Motiv des Schiffs verbindet, wie später der Frühling, die Vergangenheit mit der Gegenwart — und Veränderung. Während die Mutter als Kind die Zeit noch unbewusst erlebte, wird diese der reflektierenden Erwachsenen plötzlich bewusst. Das neue Zeitbewusstsein äußert sich einerseits als Angst, aus einer zyklischen Naturzeit „herausgefallen“ zu sein und so plötzlich zur Umwelt in Widerspruch zu stehen. Ferner kommt hier ein traumatisches Gefühl der Amnesie auf, eine Angst, dass die Zeit dem Bewusstsein abhanden gekommen ist. Dieser Verlust einer zyklischen Zeit löst, mehr noch als der ursprüngliche Anlass, der Tod des Vater, ein Gefühl der Trauer aus. Bemerkenswert ist auch, dass die Mutter just in dem Augenblick, in dem ihr Zeit bewusst wird, das Gefühl hat, diese entgleite ihr. In ihren Worten scheinen Ursache und Wirkung vertauscht. Gerade *weil* ihr als Kind der zyklische Wechsel der Jahreszeiten *nicht* bewusst war, war es eine Zeit ohne Trauer. Die unbewusste bzw. inexistente Zeiterfahrung der Kinder erweist sich so als ein paradiesischer Zustand, den der Sündenfall eines aufkommenden Zeitbewusstseins jäh unterbricht.

Diese traumatische Zeiterfahrung wird von der Mutter durch eine „Trauerarbeit“ überwunden, die mit Johannes' Begegnung mit der Sonnenuhr mehrere Gemeinsamkeiten aufweist. Dort

überwand, wie gezeigt, Johannes eine negative Zeiterfahrung, indem er ein zeitliches Kontinuum zwischen Gewesenem und Gegenwärtigem herstellte. Eine analoge Kontinuität entdeckt seine Mutter, wenn sie sich hier, im entscheidenden Moment ihrer Trauer, auf eine bedeutsame Metapher besinnt, die ihr Vater ihr zu Lebzeiten vermittelt hatte. Bereits dessen Vergleich des Lebens mit einer Wallfahrt auf dem Main zielte darauf ab, die Gegenwart aus ihrer zeitlichen Isolation und Punktualität herauszulösen und sie so als doppelte Funktion von Vergangenheit und Zukunft erfahrbar zu machen⁹. So wie die Kerben im Stein der Sonnenuhr ein zeitliches Kontinuum herstellten, das Gegenwart und Vergangenheit miteinander verknüpft, wird durch die Metaphorik der Wallfahrt das Gefälle zwischen Gewesenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem aufgehoben. Indem der Vater das Leben mit einer Wallfahrt vergleicht, einer zugleich sozialen und religiösen Gemeinsamkeit, der ein individueller Aufbruch am Morgen vorausgeht und eine ebenfalls getrennte Heimkehr am Abend folgt, schildert er diese Reise als eine befristete Zeit. Nur in bezug auf eine Vergangenheit und, stärker noch, in Hinblick auf eine Zukunft haben die Reise und das Leben Bedeutung. Diese Instrumentalisierung einer transitorischen Gegenwart zugunsten der Zukunft kulminiert schliesslich in der Metapher des Samenkorns und des Mitbringens:

und wenn der Vater seinen Kindern ein Heiligtum mitbringen kann und so Frömmigkeit erweckt, dann kehrt er freudig von der Wallfahrt zurück; [...] ein Samenkorn, das der Wind verweht, kann die Mutter eines ganzen Waldes sein.

[Werke II, S. 536]

Für die trauernde Mutter ist die Rückbesinnung auf diese Metapher und deren Reaktualisierung nach dem Tod ihres Vaters ein zentraler Aspekt ihrer Trauerarbeit, an deren Endpunkt ein wiedergewonnenes Glücksgefühl steht. Entsprang die Trauer eher dem Leiden an einer ganz bestimmten Form der Zeiterfahrung als dem eigentlichen Verlust einer geliebten Person, so wird sie durch die Herstellung eines zeitlichen Kontinuums wieder überwunden. Die Bewältigung der Trauer, die am Ende dieses Prozesses steht, hat gewiss eine religiöse Dimension:

9. Siehe hierzu Werke II, S. 534 ff.

Es war mir nicht, als sei mein Vater gestorben; ich konnte an ihn denken, als sei er immer zugegen, nur sehe ich ihn nicht [...]. Zu dieser Stunde kam ein großer inniger Glaube an die Güte Gottes und die Ewigkeit des Lebens in mich ...

[Werke II, S. 539]

Jedoch nicht nur der Glaube an Gott, sondern auch ein neues Zeitbewusstsein, das durch diesen Glauben allerdings bedingt ist, erlauben es der Mutter, ihre Trauer zu bewältigen. In der neuen christlichen Zeiterfahrung sind sowohl die Zeitlosigkeit der Kindheit als auch die Trauer, aus dieser herausgefallen zu sein, dialektisch aufgehoben.

Wie bereits angedeutet, steht im Mittelpunkt der Parabel, die Johannes am Ende der Rahmengeschichte der Melancholikerin Athala mit einer pädagogisch-didaktischen Absicht vorliest, die Begegnung mit versteinerten Gestalten, deren Unbeweglichkeit Athalas Unfähigkeit zu handeln, gewissermassen potenziert:

Nun gingen sie links immer auf Felsen hin, bis hin an eine große Klippe, da hörten sie Bäche rauschen, und die Jungfrau sprach: „Ach Gott, mir graut, denn ich sehe den Felsen wie ein trauriges Antlitz an dem hellen Himmel abgezeichnet.“ Da sprach der Schiffmann: „Sei ruhig, diese ist die Steinerner Trauer, ein Fels, der gleich einer liegenden weinenden Jungfrau gestaltet ist [...] Da die Jungfrau aber an den Wänden hintappte, stieß sie mit dem Antlitz an etwas Kaltes, und da es Licht ward, sah sie vor sich das Bild einer sitzenden Jungfrau; auf ihrem Schoß lag ein toter Jüngling, und beide waren von einer dichten Masse verschmolzener Perlen überrindet, die aus der Jungfrau Augen wie Tropfenstein niederwuchsen und sich über der Erde verbreitet hatten. „Dies ist der Schöne Bettler und seine Braut, die seinen Leichnam und sich mit ihren Tränen kristallisiert hat.“ [Im Bittern Brunnen] saß eine große Menge Menschen [...] aber keiner der Unglücklichen konnte schlafen, denn sie waren mit ihren Haaren in das Gestein gewachsen, und wenn sie mit dem Kopfe nickten, litten sie Schmerzen.

[Werke II, S. 580 f]

Wie Athala sind die Figuren im Brunnen unfähig, sich aus einer hier durchaus wörtlich zu nehmenden Erstarrung zu befreien, die auf ihre Trauer zurückgeführt wird¹⁰. Das Beson-

10. Ovid schildert in den *Metamorphosen* (VI, 146-312) die Sage der Niobe, in der die Motive der Trauer und der Versteinerung bereits zusammenhängen. Auf diesen antiken Stoff greift Brentano streckenweise in der Parabel „Vom Traurigen Untergang Zeitlicher Liebe“ zurück.

dere an dieser Petrifikation ist nun, dass die Trauernden im Bittern Brunnen zu Perlmutter erstarren. Mit der Trauer, auf die sie zurückgeführt wird, teilt die Perle eine grundlegende Ambivalenz. Einerseits wird sie als Quelle und Zeichen eines materiellen und zeitlichen Reichtums geschildert, der auch die beiden Schwestern in den Wasserstrudel gelockt hat. Der Preis dieses zeitlichen Glücks ist eine Trauer, die zu der im zitierten Abschnitt beschriebenen Petrifikation führt. Eine Aufhebung erfährt dieses negative Moment der Perle, sobald deren zeitlicher Wert vom Menschen der Zeitlosigkeit Gottes untergeordnet wird. Dies geschieht zum Beispiel, wenn sie, *ad majoram gloriam Dei* in liturgisches Gerät integriert oder als Rosenkranz zusammengebunden wird. Wie die Perle hat die Trauer, folgt man den Erläuterungen des alten Schiffers, auf der einen Seite eine der Materie und der Zeit verhaftete und somit sündhafte Dimension. Gleichzeitig wird sie jedoch als „etwas Göttliches“ beschrieben, als Ausdruck des „Streit[s] gegen das, was der leiblichen und geistlichen Vollkommenheit wehe tut“. Diese beiden Pole einer göttlichen und einer sündhaften Trauer bestimmen auch die dreistufige Hierarchie der Tränen, die der Schiffer der Jungfrau beschreibt. Auf unterster Ebene stehen die der Zeit verhafteten, durchwegs sündhaften Tränen; darüber jene des Mitleids mit Anderen, der empathischen Fähigkeit, „sich endlich selbst [zu] vergessen“; zuoberst schliesslich die Tränen, „welche fließen um das Leiden des Herrn, um die eigne Unvollkommenheit, um die Sünde der Welt und um das Lamm, welches sie getragen¹¹“. Hierin liegt auch die pädagogische Funktion der Fabel, insofern diese höchste Stufe der Trauer nicht nur auf Veltlins Ermahnungen an seine melancholische Tochter, sondern auch auf das Pilgerlied zurückgreift. Nicht Trauer schlechthin, sondern eine „falsche“ bzw. „schlechte“ Trauer wird hier verurteilt¹². Eine Aufwertung hingegen erfährt die Trauer als Chiffre des

11. Werke II, S. 583.

12. Dass die Geschichte der Auffassung und der Darstellung der Melancholie von radikalen Paradigmenwechseln gezeichnet ist, hat Erwin Panofsky in mehreren Studien gezeigt (siehe hierzu: Erwin PANOFSKY, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München, 1977 und: Erwin PANOFSKY, Raymond KLIBANSKY, Fritz SAXL, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a. M., 1990). Im Mittelalter wurde die Melancholie auf moralisch-theologischer Ebene durchwegs negativ beschrieben und mit der *acedia* gleichgesetzt. Diese gehört bei Origenes zu den acht Hauptlastern, von

Schmerzes an der Unvollkommenheit, als Wunde und als Manko, das einen vertikalen Bezug zu Gott aufweist.

Die Petrifikation hingegen, die im Mittelpunkt der Parabel steht, ist eine Chiffre falschen Trauerns — und dies in zweifacher Hinsicht. Zum einen ist die Versteinerung des Lebendigen zugleich der Preis einer Verabsolutierung der Zeit zulasten der Ewigkeit und plastischer Ausdruck dieser Verabsolutierung. „Alle Menschen, die das Ewige vergessen über die Zeit, [...] werden der ewigen Sünde und der Trauer hingegeben¹³.“ Erst als Versteinerung erfahren die Figuren im Brunnen eine Ewigkeit, die sie, folgt man den Worten des alten Schiffers, „über die Zeit“ vergessen haben. Im Gegensatz zur christlichen Heilserwartung ist diese Petrifikation eine schlechte Form der Ewigkeit. Ferner radikalisiert Petrifikation, wie bereits erwähnt, die Immobilität der Trauernden, speziell diejenige Athalas. Sowohl deren Unbeweglichkeit als auch die Handlungsunfähigkeit der in Brunnen versteinerten Gestalten wiederum sind Ausdruck einer Zirkularität, die in der *Chronika* wiederholt mit Trauer und Melancholie in Zusammenhang gebracht wird. In den Worten des alten Schiffers z.B. kennzeichnet Zirkularität die Unfähigkeit der

Gregor dem Grossen wird sie mit der Hauptsünde der *tristitia* identifiziert. Auch Thomas von Aquin beschreibt die *accidia* als Gegensatz zu der aus der Liebe entspringenden Freude an Gott. Diese Auffassung erfuhr in den humanistischen Kreisen des florentinischen Neuplatonismus einen radikalen Umschwung. Mit der Adelung Saturns hört die Melancholie bei Marsilio Ficino und Agrippa von Nettersheim nicht nur auf, als ein Laster beschrieben zu werden, sondern wird zum Kennzeichen des genialen Menschen. „So wurde der Ausdruck *furor melancholicus* Synonym zu *furor divinus*“, (Panofsky, *Dürer*, S. 221). Gleichzeitig jedoch macht die Verbindung von Ingeniosität und Melancholie im Zeichen des Saturns geistiges und künstlerisches Schöpfertum zu einer gefährlichen Gratwanderung zwischen Inspiration und Wahnsinn. Diese kurzen und zwangsläufig etwas schematischen Ausführungen sollten gezeigt haben, dass Brentano in der *Chronika* auf eine Melancholieauffassung zurückgreift, die weit vor dem von Panofsky beschriebenen Paradigmenwechsel liegt. Die Ähnlichkeit, die Athalas Darstellung mit Dürers Kupferstich *Melencolia I* aufweist, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Brentano den seelischen Zustand der Jungfrau von einem thomistischen Standpunkt aus als *acedia* diskreditiert: positive Gegenpole der Melancholie, wie z.B. die Anlage zu geistigem Schaffen, werden in der *Chronika* ausgeklammert. Deren Rückdatierung in das ausgehende Mittelalter kann als ganz gezielte Weigerung verstanden werden, von einem modernen Standpunkt über Trauer und Melancholie zu sprechen.

13. Werke II, S. 582.

(falsch) Trauernden, „sich endlich selbst zu vergessen“ Veltlin wiederum kritisiert den in seinen Augen zum Scheitern verurteilten Versuch seiner melancholischen Tochter, „Traurigkeit mit Betrübnis [zu] bekämpfen“:

Da sprach das traurige Jungfräulein: „[...] Ach, ich sitze wohl Stunden lang und denke und sinne, um [meine Traurigkeit] zu bekämpfen, aber ich vermag es nicht, und wenn ich mich besinne, so bin ich immer nur traurig gewesen, wenn ich geglaubt, mich zu trösten.“ Da sprach Herr Veltlin: „Du willst deine Traurigkeit mit Betrübnis bekämpfen, das geht wohl an; denn man kann wohl mit Tapferkeit einen Tapfern besiegen [...], aber wer der Sieger sein soll, der muß mächtiger sein als der Gegner; drum sei traurig über das Leiden des Herrn, dann wird deine irdische Trauer zerrinnen ...“

[Werke II, S. 573 f]

Athalas Trauer ist in den Augen ihres Vaters insofern ausweglos, als sie zirkulär verläuft, d.h. nie abgeschlossen werden kann. Wie der alte Schiffer stellt er mit diesen Worten an Athala den Anspruch, sie solle aus ihrer Selbstbezogenheit heraustreten. Der Zirkularität des Trauerns um sich selbst stellt Veltlin — und auch hierin deckt sich seine Aussage mit der des alten Schiffers — eine Trauer um den Tod Christi gegenüber, durch die jene überwunden werden soll. Er greift so nochmals eine Therapie gegen falsche Trauer auf, die bereits Johannes' sterbender Grossvater durch das Wallfahrtslied seiner Tochter vermittelt hatte:

Ich will des Mais mich freuen
 In dieser heiligen Zeit
 Und gehe zur der Maien,
 Und seh des Heilands Leid.
 Leid gab mir die Freudigkeit.
 [...]
 Du stehst in ewger Blüte,
 Seit unser höchstes Gut
 In deinen Zweigen glühte,
 Du trankst sein heiliges Blut.
 Blut gab mir so hohen Mut.

[Werke II, S. 534 f]

Auffallend an diesem Lied ist die von einem rythmischen Wechsel begleitete antithetische Struktur der beiden letzten Verse jeder Strophe. Das letzte, semantisch negativ (als *Leid*, *Blut*, *Schmerz*) denotierte Wort der vierten Zeile wird in der fünften wieder aufgenommen, um dort seinem gleichklingenden Gegenteil

gegenüberzustehen (*Leid / Freudigkeit; Blut / Mut*). So wie der Gesang der Pilger den semantischen Gegensatz von *Leid* und *Freudigkeit* bzw. *Heil* und *Todespfeil* in phonetischen Gleichlaut umkehrt, wird Trauer, sobald sie sich vom eigenen Ich auf die Passionsgeschichte richtet, zur Freude. Im Gegensatz zu Athala, die „Traurigkeit mit Betrübniß“ bekämpft, und zu den trauernden Gestalten im Brunnen wird hier, im Lied, der zirkuläre Selbstbezug der Trauer durch eine klingende Antithese zerbrochen. Nicht nur Versteinerung, sondern die Selbstbezogenheit der Trauernden, deren Ausdruck diese Petrifikation ist, wird so durch einen Gesang gebannt, der formal diese Zirkularität unterbricht, inhaltlich durch den Verweis auf die Passionsgeschichte Trauer in ihr Gegenteil umkehrt. Die antithetische Struktur des Pilgerlieds macht dieses zum Gegenpol der Petrifikation, deren Opfer Athala und die Gestalten im Brunnen sind. Versteinerung und religiöser Gesang stehen sich so als zwei gegensätzliche Kräfte gegenüber. Dieser Antagonismus wird nochmals am Ende der Parabel deutlich, wenn der Bettler die Versteinerung der trauernden Gestalten durch ein Lied sprengt. Ganz am Ende der Erzählung erfüllt er so die vom Ritter geäußerte Forderung, „daß Gebet und Gesang wohl Schwestern sein mögen...¹⁴“.

Thomas BREYMANN

14. Werke II, S. 550.

