



GÜNTER OESTERLE

**Romantische Ausgelassenheiten.
Demonstriert an Clemens Brentano:
*Das Märchen von dem Dilldapp***

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Natasche Adamowsky u. Peter Matussek (Hg.): Leerstellen als Mo-
vens der Kulturwissenschaft. Würzburg 2003, S. 327-334.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/brentano/dilldapp_oesterle.pdf>

Eingestellt am 09.05.2005.

Autor

Prof. Dr. Günter Oesterle

Justus-Liebig-Universität Gießen

Arbeitsbereich Neuere deutsche Literatur

Philosophikum I

Otto-Behaghel-Str. 10

35394 Gießen

Emailadresse: <Guenter.H.Oesterle@germanistik.uni-giessen.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des
letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser
Online-Adresse anzugeben: Günter Oesterle: Romantische Ausgelassenheiten. De-
monstriert an Clemens Brentano: *Das Märchen von dem Dilldapp* (09.05.2005). In:
Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/brentano/dilldapp_oesterle.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

GÜNTER OESTERLE
Romantische Ausgelassenheiten.
Demonstriert an Clemens Brentano:
Das Märchen von dem Dilldapp

Die Entdeckung des ästhetischen Potentials der Umkehrung, des Mißverstehens, der Ausnahme und der ‚Conterpläne‘ in der Romantik.

Es gibt etliche Berichte über den Ärger, den Zeitgenossen mit romantischen Schriftstellern hatten, weil diese nicht davon abließen, auch noch das Heiligste, Bedeutendste und allgemein Anerkannte zur Disposition zu stellen. Indem sie zum Beispiel „hohen Dingen einen komischen Anstrich“ gaben (Schemann 1892, 2f.), erprobten sie experimentell die Möglichkeit eines Andersseins der Dinge, Gedanken und Situationen. Die Lust an der Inversion kann ein während der „Freiheitskriege“ vorgetragenes Gedankenexperiment Brentanos gut beleuchten. Mitten in der patriotischsten Euphorie wagt er folgende Geschichte zu denken:

„Wenn nun der alte Blücher mit allen seinen freiwilligen Jägern in den Himmel wollte, und fände Napoleon dasitzen und die Seinigen und erführe nun, er hätte doch Unrecht gehabt und Napoleon recht“ (Schoeps 1970, 289).

Diese ironische Denkhaltung – „es könnte auch anders sein“ – provoziert nicht nur Kritik an gesicherten Maximen oder an anthropologischen Konstanten (vgl. Schleiermachers Kritik an Immanuel Kants frühen anthropologischen Schriften), sondern führt auch zu einer Neukonzeptionierung der Hermeneutik: Diese geht nicht mehr von der Grundannahme des glückenden Verstehens aus und damit zusammenhängend nicht mehr von der Absicht, Irrtümer auszuschließen, sondern sie setzt als unhintergebar das Mißverstehen und die Störung voraus. Ein derartiger skeptischer Ausgang von Verstehensverstörungen ist die Bedingung der Möglichkeit, Fehlleistungen und Lücken als ästhetisches Potential zu nutzen. Bislang konzentrierte sich allerdings die derartige Phänomene in den Blick nehmende Forschung weitgehend auf theoretische Probleme des romantischen Fragments und der Ironie. Kulturwissenschaftliche Studien könnten sich neuartige Gebiete erschließen, indem sie romantische Alltagsphänomene mit Details der Schreibpraxis und der Genese romantischen Schreibens in Verbindung brächten. Das Wechselreiten von lakonischer Verdichtung und hybrider Karnevalisierung an der Grenze von Text und Alltagsleben ließe sich an den Briefen und geselligen Experimenten romantischer Schriftsteller gut studieren. Eine produktionsästhetische ‚Musterkarte‘ für den Aufweis des Potentials von Unterbrechungen aller Art dürfte das romantische Gruppenexperiment mit einem Roman sein. Der von Chamisso, Varnhagen, Fouqué, Bernhardt und Neumann verfaßte Roman *Die Versuche und Hindernisse Karls* war nicht nur produktionspraktisch als Spiel mit wechselnden Unterbrechungen konzipiert, er war zugleich eine permanente Herausforderung, den Nachfolger zum Abbrechen zu zwingen. Jedes Kapitel wurde darauf hin geschrieben, „dem Nachfolger eine recht

schwere Nuß zum knacken“ (Rogge 1926, 78) aufzugeben. Jedenfalls ist das von Chamisso empfohlene Verfahren des Extrahierens und Potenzierens nicht nur auf den damit möglichen Wechsel von einer literarischen Gattung zur anderen gemünzt, sondern viel umfangreicher und radikaler auch als potentieller Wechsel der Medien von Oralität und Schriftlichkeit und von der Literatur zu Musik oder Bild konzipiert. Chamisso schreibt 1806 an Varnhagen von Ense:

„wie etwa aus einer Geschichte ihr Roman, aus diesem Roman sein Märchen, aus dem Märchen vielleicht noch sein Gesang zu ziehen sei – oder doch immer so potenzierend, oder ausziehend, jegliches stufenweise bis zu seiner Musik zu führen und darzustellen sei“ (Chamisso 1867).

Der Wechsel von Gattung zu Gattung und von Medium zu Medium ist allerdings nicht nur der Defiziterfahrung einer jeden bestimmten Form geschuldet, sondern huldigt zugleich der Hoffnung, mit einem solchen Verfahren ein mögliches Maximum an Erscheinungen artifiziell einfangen zu können. Insofern sind im romantischen Schreiben zwar als Ausgangspunkte die Lücke, die Störung, das Unausgeführte und die Fehlleistung auszumachen, das Ziel des Wechselreitens von Komposition und Dekomposition ist aber gleichwohl die Fülle und Vielfalt des mit Emphase genannten „Lebens“.

Die Verteidigung Achim von Arnims angesichts der nicht gerade sanften Kritik Jakob Grimms an dessen Schreibmanier der „unnatürlichen Überladung und Verwickelung“, an der von ihm gepflegten Durchkreuzung von zunächst „gut und klug“ angelegter Pläne durch „Conterpläne“, kann diese Intention gut plausibilisieren. „Wenn Du meine Pläne zu verwickelt findest“, schreibt Arnim an Jacob Grimm,

„ich kanns nicht bestreiten; warum erscheint mir so die Welt und ihr geistiges Leben, warum sind mir unangenehm alle Theaterstücke, die nach so einem willkürlichen Faden, wie der Kandiszucker auskristallisiert, durchgehen? Ich kann mich erst beruhigen, wenn ich durch die Begebenheit so weit fortgerissen bin, daß ich Gottes Barmherzigkeit anrufen möchte, um mir herauszuhelfen. Dann habe ich erst ein Gefühl, daß ich den Sinn und das Leben der Geschichte getroffen habe [...]“ (Steig 1904, 459).

Die Emphase im Gebrauch des Lebensbegriffes deutet daraufhin, daß die romantischen Integrationsversuche des Chaotischen, Lückenhaften, Unfertigen und Unförmigen weniger einer grundsätzlichen Skepsis geschuldet sind, sondern eher utopische Züge angestrebter Fülle tragen. So ist beispielsweise das Widerspiel von Geschichte und Poesie in der Einleitung von Arnims Roman *Die Kronenwächter* auf die „geahndete Füllung der Lücken in der Geschichte“ gerichtet. Angesagt ist bei der romantischen Erkenntnis der Lücke (Oesterle 2004) also nicht der Schrecken der Leere wie dann in der Literatur des 20. Jahrhunderts (etwa bei Conrad), sondern die zu erwartende Fülle und Füllung, eben „ein Bild im Rahmen der Geschichte“ (Arnim 1989, 15). Durch die Naturphilosophie werden die meisten romantischen Schriftsteller bestärkt, ein produktives Potential im Zufall, im Sprung, in der Deviation, ja im Chaos zu sehen. Denn, so Achim von Arnim: „Der neueren Physik danken wir die Anerkennung der Ausnahmen“ (Arnim 1992, 182).

Nicht nur Jean Paul war fasziniert von der durch den Magnetismus erahnbaren Entdeckung eines weiteren fünften Sinnes. Noch kühnere Entwürfe wagte der naturphilosophisch geschulte Achim von Arnim, wenn er bislang herrschende logische Operationen von Oppositionen zu überschreiten hofft. Arnim schreibt:

„Unsre heutige Wahrheit liegt im Gegensatz zwischen zweien, jene neue Wahrheit könnte vielleicht im Verhältnis zwischen dreien liegen, was uns jetzt nur Geheimnis und Scherz, dies verhielte sich zu unsrer Wahrheit wie Stereometrie zur Planimetrie. Daß dann auch der Raum mehr als drei Dimensionen haben muß und die Zeit mehr Evolutionen als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und das Denken außer dem Objekt und Subjekt noch ein drittes kommen muß [...]“ (Arnim 1992, 233 f.).

Derartige weitausgreifende Entdeckungen eines Dritten, die Lücken bisherigen Nichtwissens ausfüllen könnten, ermöglicht es romantischen Schriftstellern, in ihren Konzepten bisher als unvereinbar Gedachtes zusammenzuführen. Das hat man ihnen häufig nicht abgenommen. Für Sören Kierkegaard und eine ihm folgende Forschungsthese ist zum Beispiel Mythos und Ironie unvereinbar. Der Mythos, der sich ernst nimmt, als präsenes Bild des Seienden im Ganzen, als komplette Sinnfigur ohne Drängen in ein „Außen“, „kann der Ironie keinen Platz und keine Bedeutung mehr geben; ein ironischer Mythos“ höbe sich selbst auf, ihm wäre es mit seiner Sinnbildung nicht ernst.“ (Plumpe, 1993, 170). Die romantische „neue Mythologie“ ist aber im Unterschied zum althergebrachten Mythos nicht mehr bestimmt durch einen „präsenen, kohärenten und totalen Sinn jenseits sozialer Differenzierung und selbst noch jenseits der Unterscheidung von Gesellschaft und Natur“ (Plumpe 1993, 170). Die „neue Mythologie“ hat ihr schönstes „Symbol“ nämlich im „bunte(n) Gewimmel der alten Götter“, und das heißt in einer ausrufenden Pluralität und Vielheit. Sie hat ihren Modus in der „künstlich geordneten Verwirrung“ und „reizende(n) Symmetrie von Widersprüchen“ (Schlegel 1967, 318 f.). Sie hat ihre Form in der Arabeske und das heißt, nicht in der Form einer „integrativen Entdifferenzierung“ (Plumpe 1993, 170), sondern als „Durchschimmern“, als Diaphanie und Vexierspiel eines „Ursprünglichen“, das heißt einer den „Schein des Verkehrten und Verrückten“, manchmal „Sonderbaren und selbst des Widersinnigen“ annehmenden „geistreiche(n), Einfalt“ (Schlegel 1967, 319). Die „neue Mythologie“ der Romantik ist nicht der Versuch eine mythische Einheit zu restabilisieren; sie ist stattdessen ein Experiment, eine fixierende Sinnstiftung ironisch und arabesk durch die Rück Erinnerung an die vergangene, zum Teil widersinnige, chaotische Genese der Gegenwart aufzubrechen, umzuwenden und zu vervielfältigen – immer in der Absicht, Offenheiten, Freiräume und Rekombinationen zu gewinnen.

Die Unterhaltungen des Knüppels oder das zur rechten Zeit eingesetzte ‚Andenken‘. Ein Vergleich zwischen Giambattista Basiles Der wilde Mann und Clemens Brentano: Das Märchen von dem Dilldapp

Vermutlich beeindruckt von der pathetisch aufgeladenen Verwendung des Mythosbegriffs im *Älteste(n) Systemprogramm des deutschen Idealismus* hat man die ludistische

Komponente der romantischen „neuen Mythologie“ wenig beachtet. Nimmt man die poetische Praxis in den Blick, insbesondere die verschiedenartigen satirisch-burlesk-grotesken Produkte von Achim von Arnim, Clemens Brentano, Josef Görres und August Wilhelm Schlegel, so ist es nicht schwer, zu zeigen, wie der „naive Tiefsinn“ der neuen Mythologie grundiert wird durch den „Schein des Verkehrten und Verrückten oder des Einfältigen und Dummen“ (Schlegel 1967, 319). Schon im Titel des von Clemens Brentano publizierten und überarbeiteten italienischen Märchens „von dem Dilldapp“ (Brentano 1978, 369) kommt die Blödigkeit anspielungsreich zum Ausdruck. Nach dem Grimmschen *Deutsche(n) Wörterbuch* ist nämlich ein „Diltap, Dildap, Dilletop“ oder „Dilledapp“ ein „alberner, läppischer, ungeschickter Mensch [...] der auf der Flur springt und tobt“ (Grimm 1860, Sp. 1151). Brentanos Vorlage war eine in Giambattista Basiles *Pentamerone* veröffentlichte Geschichte zu Anton von Mareglano, der wegen seiner „gewaltigen Dummheit von der Mutter aus dem Hause gejagt wird“, um daraufhin in den Dienst eines häßlichen, aber gutmütigen wilden Mannes zu treten. Seine dreimal unternommene Heimreise ist das Thema der Erzählung (Basile 1982, 22 f.). Clemens Brentano läßt diese Geschichte mit Versatzstücken aus anderen Geschichten, Märchen und aktuellen Motiven auf, um auf burleske Weise die Genese des „deutschen Michels“ (Brentano 1978, 385) zu demonstrieren. In einer Art *Bricolage* verknüpft Brentano Modeerscheinungen kürzlich vergangener Zeiten mit monströsen Vorstellungen von einem „Erdrandsiedler“. Anspielungen auf das von den Brüdern Grimm zwischenzeitlich publizierte Märchen vom *Tischleindeckdich* fehlen genauso wenig wie Hinweise auf das Schlaraffenland. Verblüffend ist aber vornehmlich die nach dem Muster vom Einzug Jesu auf dem Esel in Jerusalem komponierte Schlußpassage. Diese romantische Zurichtung der Geschichte aus dem *Pentamerone* dient vornehmlich dazu, einen poetologischen Kosmos von Auslassungen und Ausgelassenheiten aufzufächern. Er reicht von ausgelassenen Darbietungen verschiedenster Art, zum Beispiel vom atemlosen Laufen bis ans Ende der Welt, vom exzessiven Prügeln und konvulsivischen Lachen bis zum qualvollen Umschneiden und Ändern von Dilldapps Schwester, einer Modepuppe:

„sie ist gestürzt und gewendet worden, gesteppt und gefüttert, endlich sind ihr gar Stücke aus dem Rücken geschnitten und an die Ärmel gesetzt worden, dann haben wir ihr die Arme gar abgenommen, haben sie neu färben lassen; aber es wollte nichts mehr fruchten“ (Brentano 1978, 367).

Ein Höhepunkt dieser performativen Auslassungen ist aber die Darstellung des „Ungeheuers“. Schon die Vorlage aus dem *Pentamerone* hatte grotesker Ausgestaltungslust Raum gegeben. Brentano hatte diese Vorgabe aber weit übertroffen, wobei seine Sprachphantasie sich offensichtlich von Grotteskornamenten im Umfeld von Hieronymus Bosch inspirieren ließ:

„Das Ungeheuer [...] hatte eine sehr edle Gesichtsbildung, nur sein Kopf war so dick wie ein Pfefferballen; seine Nase so breit wie ein Blasebalg; seine Augen, deren es nur eines hatte, und zwar mitten auf der Stirne, waren lieblich spielend, wie das Rad an einem Schiebkarren; sein Mund war freundlich, aber so groß als die Brieftasche eines Postmeisters; und seine Ohren, die er spitzen konnte wie ein

kluger Spitzhund, und niederhängen wie ein treuer Pudelhund, waren nicht größer, als daß in einem die Schwalben ihr Nest, im andern die Bienen ihr Haus drin bauen konnten, was seiner freundlichen Seele eine sehr angenehme Unterhaltung gewährte“ (Brentano 1978, 372).

Mit dem Stichwort „angenehme Unterhaltung“, womit das „abscheulich groß(e) und gut(e)“ „Ungeheuer“ charakterisiert wird, ist auch schon die Erweiterung der performativen Seite der Auslassungen in Brentanos Überarbeitung benannt. Denn während in Basiles Vorlage unser Held der Geschichte als „Gimpel aller Gimpel“ (Basile 1982, 24) dadurch charakterisiert wird, daß alles auch noch so harte Zureden nichts fruchtete, weil es „ihm zu einem Ohr hinein und zum andern hinaus(ging)“ (Basile, 1982, 24), wird bei Brentano in zum Teil wörtlicher Anlehnung an ein Gedicht aus *Des Knaben Wunderhorn* mit dem Titel *Wir verstehen sie nicht* (Arnim u. Brentano 1984, 65-67) Dilldapps „Kunst“ (Brentano 1978, 369) vorgeführt, alle Aufträge sprachlich mißzuverstehen und entsprechend verquer zu handeln:

„Die Mutter wollte bunte Borten,
Da brachte Dilldapp runde Torten.
Die Mutter wollte Stopfnadeln,
Da brachte Dilldapp Topfladen“.
(Brentano 1978, 370)

Derartige linguistische Abundanzen und ihre von Prügeln begleiteten Reprisen der Mutter provozieren die schon in der Vorlage aus *Des Knaben Wunderhorn* anklingende didaktische Problemstellung. Wird diese harte Form der Austreibung etwas fruchten? Wird der von daheim weggeprügelte „Dummerjan“ (Basile 1982, 24) auswärts gescheit werden – und wenn, auf welche Weise? In der Lösung dieser Aufgabe hat die Geschichte ihren reizvollen Motivkern – die Vorlage und ihre romantische Überarbeitung aber auch ihr Differenzkriterium. Man könnte der Vorlage aus dem *Pentamerone* den treffenden Titel geben: wie ein „Einfaltspinsel“ (Basile 1982, 24) zweimal von einem Wirt reingelegt und „angeschmiert“ wurde und dann doch schlußendlich, zum dritten Mal reüssiert. Der „Popanz“, dem der „Dummerjan“ gedient hatte, gibt ihm zum Abschied ein Geschenk (zum ersten Mal einen Esel, beim zweiten Versuch eine „hübsche Serviette“ [Basile 1982, 30]), freilich mit einer immer gleichen Auflage versehen. Entscheidend für den Vorgang nun ist, daß das alsbaldig erfolgte Übertreten dieses Gebots dem Protagonisten kein Unglück bringt, sondern seine naive Art, das so entdeckte Geheimnis nicht bei sich behalten zu können. Damit stellt sich freilich ein die Naivität prinzipiell tangierendes Problem. Ein Naiver kann kein Geheimnis bewahren, weil er in seiner ihn ausmachenden Sorglosigkeit und Einfalt keinen Lug und Trug der Welt kennt und kennen darf. Die Pointe nun ist, daß dieses Dilemma in Basiles Geschichte anders bearbeitet wird als bei Brentano. Im *Pentamerone* wird eine Lerngeschichte vorgeführt. Der betrogene „Dummerjan“ nimmt sich nach jedem Reinflall vor, daraus eine Lehre zu ziehen:

„Anton verschluckte jedoch diese bittere Pille und schwor, daß er sich nie wieder, nein, nie wieder von einem lebenden Wesen würde eine Nase drehen und hinters Licht führen lassen“ (Basile 1982, 30).

Die Pointe der Vorlagegeschichte ist freilich, daß der herzensgute Popanz das dritte Geschenk, einen Knüppel, und das dazupassende Gebot derart mnemotechnisch geschickt auswählt, daß der bislang durch Prügel und Schläge erreichte Lerneffekt nicht *nachträglich*, nach vollbrachter Dummheit, sondern beim dritten Versuch vorzeitig und damit rechtzeitig geschieht: Der „sehr schön gearbeitete Stock“ (Basile 1982, 33) übt seine Funktion als „Andenken“ (Basile 1982, 33) an das Gebot des Popanzes so gut aus, daß selbst der Dümme der Dummen „gewitzigt“ (Basile 1982, 34) wird und den Schmerz noch auf dem Buckel spürend, auszurufen in der Lage ist: „Nun weiß ich, was ich zu tun habe, und, meiner Treu, es soll nicht ungetan bleiben; noch ist der nicht zu Bett, dem es heute abend noch sehr schlimm ergehen wird“ (Basile 1982, 34). Diesen Wandel vom Naiven zum „Gewitzigten“ (mit einer entsprechend überraschend prognostischen Kraft versehen) wird in Brentanos Märchenbearbeitung nicht nachvollzogen. Zwar ist Dilldapp „in seiner Herzensangst“ durch die Wucht der Schläge wenigstens so „klug“ geworden, den zweiten Teil des Spruchs ausrufen zu können,

„aber viel klüger war er nicht geworden; denn er dachte schon hin und her, wie er seinen Knüppel dem Wirt sicher zu bewahren geben sollte, damit diesem ja kein Schaden dadurch geschehe“ (Brentano 1978, 381).

So bleibt er sich treu und findet auf diese Weise die richtige, seinem naiven Habitus angemessene Möglichkeit. Er warnt den geschwätzig, ihn kaum zu Worte kommen lassenden Wirt, sich nicht „in Versuchung führen“ zu lassen, „diesen Knüppel länger bei sich zu *behalten* [Hervorhebung G.O.] als nötig“, worauf der betrügerische Wirt gewitzt zu antworten glaubt: „Sie kennen mich schlecht, wenn Sie glauben, ich hätte nichts Besseres zu tun als mich mit Knüppeln zu *unterhalten*“ (Brentano 1978, 382) [Hervorhebung G.O.]. Mit diesem Sprachspiel (den Knüppel bei sich zu behalten bzw. sich „mit Knüppeln zu unterhalten“) ist der Sprache und Gewalt verknüpfende Schlagabtausch des romantischen Märchenanfangs wieder aufgenommen. Anders als im *Pentamerone* ist Brentanos *Dilldapp* keine zu Handlungen stimulierende Geschichte mehr, sondern nurmehr eine Geschichte ausgelassener Kommunikation. Daher heißt es auch zutreffend über die Tätigkeit des Knüppels, er „applaudiere“ (Brentano 1978, 383). Entsprechend werden Veränderungen nicht durch Gewitztwerden und Handlungsfolgen ausgelöst, sondern durch Namenstausch (Brentano 1978, 384. Vgl. Seidlin 1972, 40 f.). Der Schluß, bei dem Dilldapp den Namen „deutscher Michel“ annahm (Brentano 1978, 385), wird dann aber doch durch einen zunächst platzierten Fehltreim, schließlich durch einen reinen Reim glücklich und ironisch beendet. Während es im *Pentamerone* anfangs geheißen hatte, daß alle „*Reden*“ der Mutter „nichts zustande“ brachten, weil es ihrem dummen Sohn „zu einem Ohr hinein und zum andern hinaus(ging)“ (Basile 1982, 24), endet Brentanos Märchen tröstlich: „Über seiner Haustüre aber stand geschrieben: Kinder und Toren haben das Glück bei den Ohren“.

Literatur

von Arnim, Achim: Die Kronenwächter. In: A. A., *Werke*. Hg. v. Michael Lützel, Bd. 2, Frankfurt/Main 1989, S. 15.

- von Arnim, Achim: Schriften. In: A. A., *Werke*. Hg. v. R. Burwick, J. Knaack u. H. F. Weiss, Bd. 6, Frankfurt/Main 1992, S. 82 u. 233f.
- von Arnim, Achim; Brentano, Clemens: *Des Knaben Wunderhorn*. In: A. A und C. B., Bd. 3. München 1984, S. 65.
- Basile, Giambattista: Der Wilde Mann. In: G.B., *Das Märchen aller Märchen. Der Pentamerone*. Hg. v. W. Boehlich, Frankfurt 1982, S. 22-35.
- Brentano, Clemens: Das Märchen von dem Dilldapp. (In: Italienische Märchen.) In: C. B., *Werke*. Hg. v. W. Frühwald und F. Kemp, Bd. 3, München ²1978, S. 367-385.
- von Chamisso, Adelbert: *Briefe von Chamisso*. Hg. v. K. A. Varnhagen von Ense, Leipzig 1867.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 2, Leipzig 1860, Sp. 1151.
- Oesterle, Günter: Nachwort zu Wolfgang Kayser: *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Nachdruck Tübingen 2004.
- Plumpe, Gerhard: *Ästhetische Kommunikation der Moderne. Von Kant bis Hegel*, Bd. 1, Opladen 1993, S. 170.
- Rogge, Helmuth: *Der Doppelroman der Berliner Romantik*, 2 Bde., Leipzig 1926, S. 178.
- Schermann, Ludwig: Aus dem Nachlasse Ludwig Sigismund Ruhl. In: *Allgemeine Zeitung* 1982 (Beilage Nr. 224), S. 2 f.
- Schlegel, Friedrich: Rede über die Mythologie. In: Ders.: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796-1801). Hg. v. H. Eichner, München 1967, S. 318 f.
- Schoeps, Hans-Joachim: Clemens Brentano nach Ludwig von Gerlachs Tagebüchern und Briefwechseln. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1970, S. 289.
- Seidlin, Oskar: Brentanos Spätfassung seines Märchens vom Fanferlieschen Schönefüßchen. In: O.S., *Klassische und moderne Klassiker*, Göttingen 1972, S. 38-60.
- Steig, Reinhold: *Achim von Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm. Briefwechsel*, Stuttgart 1904, S. 459.