

Neue Zeitung für Einsiedler

Mitteilungen
der Internationalen
Arnim-Gesellschaft

Jahrgang 6/7 (2006/2007)

Herausgegeben von
Walter Pape und Jürgen Knaack

Köln 2008

Anschrift der IAG:
Internationale Arnim-Gesellschaft e.V.
Prof. Dr. Walter Pape
Universität zu Köln
Institut für deutsche Sprache und Literatur I
Albertus-Magnus-Platz
D-50923 Köln
Tel.: (0221) 470-2444/2460 Fax: 470-5107
E-Mail: w.pape@uni-koeln.de

ISSN 1613-3366

© der Beiträge bei den Autoren
Umschlaginnenseite: Illustration von Stephan Klenner-Otto zu dem Band »The
Marriage Blacksmith«, hrsg. von Sheila Dickson im Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Universität zu Köln

Druck: Print:Comm; Druckservice Jürgen Brandau; Köln

Umschlagbild: Karl Friedrich Schinkel, Abenddämmerung (1813/14). Berlin,
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

Inhalt

Aufsätze

- URS BÜTTNER
Arnims Kritik an Rousseaus Rollenkonzept in *Hollin's Liebeleben*
als Anfänge einer »sozial«-bewussten Denkweise 7
- YVONNE PIETSCH
Die »unendliche Welt holder möglicher Geschicke«: Die Darstellung von
Liebe in Arnims *Schaubühnen-Dramen Der Auerhahn*,
Die Vertreibung der Spanier aus Wesel und *Die Appelmänner* 20
- YVONNE PIETSCH
»Für Büchermotten wollte ich nicht schreiben«:
Arnims poetologische Verortung in den Jahren 1811–1812
und in der *Schaubühne* 54
- ULRICH WEISSTEIN
Achim von Arnim and the Visual Arts: The Chodowiecki Connection 66
- Kleinere Beiträge*
- JÜRGEN KNAACK
Die Quelle einer Anekdote 90
- GEORG STANITZEK
Rezension: Stefan Nienhaus: Geschichte der deutschen
Tischgesellschaft (2003) 92
- JOHANNES BARTH
Rezension: Stefan Nienhaus: Geschichte der deutschen
Tischgesellschaft (2003) 105
- HEINZ HÄRTL
Moderne Arnim-Rezeptionen. Eine Dokumentation 109
- HEINZ HÄRTL
Nachträge zu den ersten beiden Briefbänden der Weimarer Arnim-Ausgabe 124
- CHRISTA RUDNIK
Zur Arnim-Rezeption im Nachlass von
Walther von Goethe, dem ältesten Enkel Goethes 141

Bibliographie

GERT THEILE Achim von Arnim-Bibliographie 2005/2006	145
--	-----

Mitteilungen

Romantische Räume des Abschließens und Öffnens – Zimmer und Grüfte, Wälder und fremde Länder – 7. Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft e.V., Juli 2008	157
Bilder vom 6. Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft auf Burg Schönburg, Oberwesel, 20.–23. Juli 2006	175
Protokoll der Mitgliederversammlung in Weimar 2007	176
Die Weimarer Arnim-Ausgabe	178
Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft	180
Veröffentlichungen von Mitgliedern	181
Künstlerhaus Schloß Wiepersdorf	183
Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger	184

Aufsätze

URS BÜTTNER

Arnims Kritik an Rousseaus Rollenkonzept in *Hollin's Liebeleben* als Anfänge einer »sozial«-bewussten Denkweise

I.

Arnims Auseinandersetzung mit Jean-Jacques Rousseau ist in *Hollin's Liebeleben* allgegenwärtig.¹ Auf *La Nouvelle Héloïse* (FA 1, 23)² und den *Émile* (FA 1, 27) wird namentlich hingewiesen. Beide Male werden gegenüber den Ansichten des französischen Romanciers und Denkers eigene Vorstellungen zu Liebe oder Erziehung exponiert. Sehr viel intensiver als diese punktuellen Bezugnahmen, dabei weit weniger offensichtlich, weil keine Referenz angegeben wird, ist die Auseinandersetzung mit Rousseaus Ideen von *Sozialen überhaupt*. Diesen möchte ich den Aufsatz widmen. Ich möchte dafür das für Arnim zentrale Konzept der *Rolle* zum Leitfaden meiner Ausführungen machen.³

Meine Analysen gliedern sich in vier Unterkapitel. Im Kapitel nach dieser Einleitung möchte ich Rousseaus Überlegungen zum Konzept der Rolle zugespitzt skizzieren. Den Hauptteil widme ich ausführlicheren Untersuchungen an Arnims Erstlingsroman. Zuletzt will ich die unterschiedlichen Denkhaltungen systematisch hinsichtlich einer sich wandelnden Vorstellung vom Sozialen auf einander beziehen.

¹ Welche Werke Rousseaus Arnim genau kannte, lässt sich nicht mehr mit letzter Sicherheit sagen. In den Beständen seiner Bibliothek, die sich erhalten haben und heute Teil der Sammlungen der Anna-Amalien-Bibliothek in Weimar sind, finden sich *Pygmalion*: ein Lustspiel in einem Aufzuge, übers. v. Gustav Friedrich Großmann. Dresden 1776 (Sig. B 1132), *Du Contract social, ou principes du droit politique*. Leipsic 1796 (Sig. B 1732), *Émile Ou De L'Éducation*. Amsterdam 1762. (Sig. B 1733), *La nouvelle Héloïse, ou lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des Alpes*. Vol. 1. Basle 1796 (Sig. B 1734). Da Arnim sich kaum nur einen halben *Émile* oder eine halbe *Héloïse* angeschafft haben wird, ist es wahrscheinlich, dass die ursprüngliche Sammlung umfangreicher war. Es kommt im Weiteren aber auch nicht auf den Nachweis einer spezifischen Lektüre an, sondern es geht um die Auseinandersetzung mit zentralen Problemen, die Rousseau allenthalben und mit recht konstanten Lösungen in dessen gesamten Oeuvre diskutiert. Ich werde meine Ausführungen auch nicht als Rezeptionsgeschichte, sondern als systematisch angelegten Vergleich formulieren.

² Ich zitiere die Werke Achim von Arnims nach der Ausgabe *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. v. Roswitha Burwick et. al. Frankfurt a. M. 1989ff. als FA mit der Angabe Band, Seite im Text.

³ Auffälligerweise denkt Arnim gegenüber seinen Zeitgenossen das Konzept »Rolle« sehr viel näher an seinem Ursprung im Kontext des Theaters und weit weniger metaphorisch.

II.

Die Metapher der Rolle ist seit der Antike bekannt, wurde aber vor allem seit der Frühen Neuzeit sehr geläufig.⁴ In ihrem Kern liegt die Spannung zwischen *Bedürfnissen eines Selbst* und *gesellschaftlichen Ansprüchen* an die Person.

Für die Zeit des jungen Achim von Arnim stellen die Ideen des 1778 bereits verstorbenen Jean Jacques Rousseau wohl immer noch mit die wirkmächtigste Position im Diskurs dar.⁵ In seinem *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* erreicht er durch die Rekonstruktion des Naturzustands eine *essentialistische Bestimmung des Menschen*.⁶ In der Entfaltung dieser natürlichen Anlagen auf die »perfectibilité« (OC III, 142)⁷ des Menschen hin wird eine Gesetzmäßigkeit formuliert. Sie fungiert einerseits deskriptiv, soweit sie den Gang der Geschichte bis zum Goldenen Zeitalter der Wilden, »l'époque la plus heureuse, et la plus durable« (OC III, 171), beschreibt. In diesem Zustand sind natürliche Anlagen mit der Sozialität in einem Balanceverhältnis vermittelt. Das Streben nach Selbsterhaltung (»amour de soi-même« OC III, 219) leitet die Menschen zu kooperieren. Die Vernunft bildet Einbildungskraft und Reflexionsvermögen aus und Institutionen wie Sprache, Moral und Gesetz, Liebesbeziehungen, gemeinschaftliche Haushaltung, Geselligkeitsformen und Kunst entstehen. Gleichermaßen verhindert das Mitleid, andere Lebewesen leiden zu sehen (»pitié« OC III, 155ff.), dass kompetitiv Nutzen genommen wird auf Kosten anderer Menschen mit gleichen natürlichen Freiheiten. Die darauf folgenden Ausführungen zur neueren Entwicklung der Gesellschaft werden als Entartung von der erreichten Perfektion normativ an diesem Idealbild gemessen.

Der Gleichgewichtszustand löst sich auf, der natürliche Ruf des Mitleids wird überhört, während sich die reine Selbsterhaltung zur Eigenliebe (»amour propre« OC III, 156) wandelt. Der Abfall vom Guten passiert beim Übergang vom *akzidentiellen* zum *strategischem Handeln*, das die Reaktion anderer antizipiert. Damit verliert das Tun seine Selbstzweckhaftigkeit und gerät in ein soziales Spiel mit *eigener Dynamik*. Aus Perspektive des Subjekts kann es jetzt erfolgversprechender sein, nicht mehr direkt das zu machen, was natürlich wäre, wenn es alleine ist, sondern über Bande zu spielen. Daraus ergibt sich, dass Sozialbeziehungen, im Besonderen Anerkennungsverhältnisse wie Besitz, Macht und Ehre, nicht

⁴ Vgl. Ralf Konersmann: Die Metapher der Rolle und die Rolle der Metapher. In: Archiv für Begriffsgeschichte. Bd. 30 (1986/87), S. 84–137, und Martin Euringer: Zuschauer des Welttheaters. Lebensrolle, Theatermetapher und gelingendes Selbst in der Frühen Neuzeit. Darmstadt 2000.

⁵ Vgl. Konersmann: a.a.O. S. 113ff. Der Einfluss Rousseaus auf viele deutsche Zeitgenossen Arnims wie Goethe, Schiller, Kleist oder Hölderlin ist offensichtlich.

⁶ Vgl. dazu kontextualisierend Wolf Lepenies: Zur Geschichte der Anthropologie. In: W.L.: Soziologische Anthropologie. Materialien. München 1971. S. 77–114. bes. S. 109ff.

⁷ Die Werke Rousseaus zitiere ich aus der Ausgabe Jean Jacques Rousseau: Oeuvres complètes. 4 vols. hrsg. v. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond. Paris 1959ff. im Text als OC Band, Seitenzahl.

mehr nur Mittel sind, sondern ihnen ein Eigenwert zugeschrieben wird. Mit Blick auf die Gesamtgesellschaft sieht Rousseau klar, dass die Eigendynamik des Sozialen sich dauerhaft den Intentionen und der Steuerung einzelner Subjekte entzieht und sich dabei keineswegs aggregiert im Ganzen zum Besten entwickelt. Ernüchtert zeichnet er das Bild eines unkontrollierten, entfesselten Spiels, das umgekehrt die Subjekte mitreißt.⁸ In diesem Sinne ist Sozialität genauso *essentialistisch* gedacht wie die anthropologische Bestimmung der Naturhaftigkeit am Anfang. Am Ende seiner Geschichte steht der Kriegszustand als neuer Naturzustand.

Der Mensch in der Gesellschaft verfehlt mithin sein wahres, natürliches Selbst und gibt sich dem Spiel von Rollen hin. Er ist sich selbst entfremdet, wobei er so sehr in der sozialen Welt des Scheins gefangen ist, dass er sich dessen nicht einmal mehr bewusst ist. Rousseau entlarvt dies, wenn er unter deutlicher Verwendung von Theatermetaphorik das *Unauthentische* des modernen Menschen mit der natürlichen Echtheit des Wilden kontrastiert.⁹

L'homme Sauvage et l'homme policé différent tellement par le fond du coeur et des inclinations, que ce qui fait le bonheur suprême de l'un réduiroit l'autre au désespoir. Le premier ne respire que le repos et la liberté, il ne veut que vivre et rester oisif, et l'ataraxie même du Stoïcien n'approche pas de sa profonde indifférence pour tout autre objet. Au contraire, le Citoyen toujours actif, suë, s'agite, se tourmente sans cesse pour chercher des occupations encore plus laborieuses: il travaille jusqu'à la mort, il y court même pour se mettre en état de vivre, ou renonce à la vie pour acquérir l'immortalité. Il fait sa cour aux grands qu'il hait et aux riches qu'il méprise; il n'épargne rien pour obtenir l'honneur de les servir; il se vante orgueilleusement de sa bassesse et de leur protection, et fier de son esclavage, il parle avec dédain de ceux qui n'ont pas l'honneur de le partager. Quel Spectacle pour un Caraïbe, que les travaux pénibles et enviés d'un Ministre Européen! Combien de morts cruelles ne préféreroit pas ce indolent Sauvage à l'horreur d'une pareille vie qui souvent n'est pas même adoucie par le plaisir de bien faire? Mais pour voir le but de tant de soins, il faudroit que ces mots, *puissance* et *réputation*, eussent un sens dans son esprit, qu'il apprît qu'il y a une sorte d'hommes qui comptent pour quelque chose les regards du reste de l'univers, qui savent être heureux et contents d'eux mêmes sur le témoignage d'autrui plutôt que sur le leur propre. Telle est, en effet, la véritable cause de toutes ces différences: le Sauvage vit en lui-même; l'homme sociable toujours hors de lui ne sait vivre que dans l'option des autres, et c'est, pour ainsi dire, de leur seul jugement qu'il tire le sentiment de sa propre existence. Il n'est pas de mon sujet de montrer comment d'une telle disposition naît tant d'indifférence pour le bien et le mal, avec de si beaux discours de morale; comment tout se réduisant aux apparences, tout devient factice et joué; honneur, amitié, vertu, et souvent jus-qu'aux vices même, dont on trouve enfin

⁸ Vgl. auch die Schilderungen des Pariser Lebens in der *Héloïse* (II, 14; 16; 17; 21; OC II, 231ff.).

⁹ Vgl. zum Konzept der Authentizität: Alessandro Ferrara: *Modernity and Authenticity. A Study of the Social and Ethical Thought of Jean Jacques Rousseau*. New York 1993. S. 86ff. Zur Theatermetaphorik: Reinhard Brandt: *Der einzelne und die andern. Eine Studie zur Entwicklung Rousseaus*. In: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 52. Jg (1966). S. 263–287, bes. S. 274, und Jean Starobinski: *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. Frankfurt a. M. 1993. S. 77ff.

le secret de se glorifier; comment, en un mot, demandant toujours aux autres ce que nous sommes et n'osant jamais nous interroger là-dessus nous même, au milieu de tant de Philosophie, d'humanité, de politesse et des maximes Sublimes, nous n'avons qu'un extérieur trompeur et frivole, de l'honneur sans vertu, de la raison sans sagesse, et du plaisir sans bonheur. Il me suffit d'avoir prouvé que ce n'est point là l'état originel de l'homme, et que c'est le seul esprit de la Société et l'inégalité qu'elle engendre, qui changent et altèrent ainsi toutes nos inclinations naturelles.« (OC III, 192f.)

In den späteren Werken arbeitet Rousseau Ideen aus, wie der gesellschaftlichen Korruption zu entgehen sei.

Im *Émile* entwirft er einen Bildungsplan für das noch natürliche Kind. Der Lehrer soll seinen Schützling an vorgelebten Beispielen nicht durch Gebote erziehen, die von vornherein im Verdacht stehen müssen, gesellschaftlich kontaminiert zu sein und strategisches Handeln des Kindes herauszufordern (OC IV, 323). Stattdessen soll er die Entfaltung der natürlichen Anlagen des Kindes unterstützen (OC IV, 242) und dessen Selbstbestimmung und Autonomie fördern. Selbstgenügsamkeit am Maßstab natürlicher Erfordernisse und Leitung durch Mitleid und Gewissen, die Stimme der Natur im Menschen (OC IV, 599ff.), charakterisieren das edukatorische Identitätsideal.¹⁰

Der *Contract sociale* versucht die Eigendynamik des Sozialen zu neutralisieren, indem er ein neues Sozialitätsmodell propagiert. Es zielt darauf, nun künstlich ähnliche Bedingungen des Zusammenlebens wie im Goldenen Zeitalter herzustellen. Der neue Gesellschaftsvertrag, den Rousseau projiziert, soll also das strategische Handeln von Einzelsubjekten, das auf Kosten anderer geht, ausschalten. Die wechselseitige Verpflichtung der Bürger untereinander garantiert dem Einzelnen seine Freiheit und schafft durch die unmittelbare Transparenz der Einzelinteressen Raum für Kooperation (OC III, 361). Das Soziale wird kontrollierbar und durch die Partizipationsmöglichkeit jedes Einzelnen zum Guten planbar.

Das Problem von Natur und Sozialem wird im Briefroman *La Nouvelle Héloïse* in seiner weiblichen Hauptfigur nochmal zugespitzt aufgegriffen. Julie steht zwischen ihrer echten Passion zu Saint-Preux und den gesellschaftlichen Ansprüchen einer standesgemäßen Ehe. Als sie den wohlhabenden und gut situierten Wolmar heiratet und dem Geliebten absagt, glaubt sie nach anfänglichen Zweifeln bald mit ihrer Ehewahl in Übereinstimmung mit ihrem Selbst gehandelt zu haben (III, 18; OC II, 340ff.). Es wird das Ideal einer tugendhaften Ehefrau und Mutter entfaltet. Auf ihrem Totenbett bricht ihre echte Liebe zu Saint-Preux jedoch wieder durch. Die Spannung zwischen natürlichem Selbst und sozialen An-

¹⁰ Vgl. dazu Charles Taylor: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt a. M. 1996. S. 622ff.

sprüchen, die hier allerdings als Tugend aufgewertet sind, bricht in ganzer Deutlichkeit wieder durch (VI, 12; OC II, 740ff.).¹¹

Natürliches Selbst und die Eigendynamik des Sozialen bleiben bei Rousseau prinzipiell unvereinbar. Das Spätwerk arbeitet diesen Gedanken in einer Philosophie der *Einsamkeit* noch weiter aus.¹²

III.

Achim von Arnim nimmt in seinem Roman *Hollin's Liebeleben* das Problem der *authentischen Darstellung* eigenständig auf. Ihm scheint das Problem weitaus diffiziler als dem schweizer Denker. Rousseau hatte über den zivilisierten Menschen von dem zur Perfektion erklärten Standpunkt des Wilden aus geurteilt. Jeglichen Widerspruch von diesem, er empfände sein soziales Handeln durchaus authentisch, hätte er abgeschmettert gerade als Ausdruck der zivilisatorischen Verblendung. Bei Arnim findet sich kein solcher objektiver Maßstab mehr.¹³ Wenn das Subjekt sein soziales Handeln seiner Individualität entsprechend erfährt, warum sollte man ihm das nicht erst einmal glauben? Mit anderen Worten: Von Seiten der Darstellenden *kann* die eigene Rolle entfremdet erlebt werden, sie *muss* es aber *nicht*. Damit ist nicht per se jedes Rollenhandeln als Entfremdung von einem wahren Selbst anzusehen. Weitergehend wird die Authentizität einer Darstellung nicht nur am Darstellungssubjekt gemessen, sondern eine Rolle als Relation zwischen einem Rollenträger und einem Publikum gesehen. Die Perfor-

¹¹ Rousseau gerät an dieser Stelle in gewisse Schwierigkeiten mit seiner Theorie. Im Ungleichheitsdiskurs war die Standesehe als wider die Natur angesehen worden (OC III, 205). Dort wurde von einem vormoralischen und nicht geschlechterdifferenzierten Ansatz aus geurteilt, dass sie echtem Liebesgefühl entgegenstehen und zu einem dem wahren Selbst entfremdeten Leben führen könne. Im *Émile* hatte er sie dagegen empfohlen (OC IV, 765f.). Er hat hier vorgesehen, dass der *Émile* zu einem *autonomen Selbst* erzogen wird, Sophie dagegen als zukünftige Ehefrau *für ihren späteren Mann* (OC IV, 693). Dann wird aber mit zweierlei Maß gemessen: was beim Manne als Selbstverlust gelten würde, wird bei der Frau als Tugend gefordert. Das Problem heißt: Kann tugendhaftes Leben zugleich als Selbstverlust erfahren werden? Rousseau umgeht in der Bildungsschrift diesen Einwand, indem er die Selbstverwirklichung der Frau gerade mit tugendhaftem Leben identifiziert. Dass dies wohl so nicht ganz stimmt, zeigt sich dann in der »Héloïse«. Gleichsam bleibt das Problem dort ungelöst. Vgl. dazu Ferrara: a.a.O. S. 94ff.

¹² Vgl. Bronislaw Baczko: *Rousseau. Einsamkeit und Gemeinschaft*. Wien, Frankfurt, Zürich 1970. S. 199ff.

¹³ Michael Andermatt: *Verkümmertes Leben, Glück und Apotheose. Die Ordnung der Motive in Achim von Arnims Erzählwerk*. Frankfurt a. M. et. al. 1996: S. 520 betont sehr stark die einander kritisierende Multiperspektivität von *Hollin's Liebeleben* ohne archimedischen Punkt. Prinzipiell stimme ich dem zu, doch verhält es sich meiner Meinung nach aber so, dass Erzählperspektiven, die einen größeren Überblick über die verschiedenen Figuren haben, mehr Urteilskompetenz im Sinne von Objektivität zugeschrieben wird. Dafür spricht, dass deren Interpretationen und Werturteile mit den Positionen Achim von Arnims selber konvergieren.

manz kann unabhängig voneinander sowohl vom Rollenträger als auch von den Beobachtern authentisch oder nicht authentisch erlebt werden. Somit ergeben sich vier mögliche Fälle, die Arnim in seinem Roman alle durchspielt:

- der Handelnde findet sich in seiner Rolle wieder und das Publikum glaubt das ebenfalls;
- die Handelnde findet sich zwar in ihrer Rolle wieder, nur das Publikum glaubt es ihr nicht;
- der Handelnde empfindet sein Rollenspiel als nur gespielt, das Publikum aber durchschaut die Täuschung nicht und hält die Darstellung für echt;
- sowohl die Handelnde als auch das Publikum wissen, dass nur geschauspielert wird.

Am Ende seiner Experimente zum Rollenproblem zieht Achim von Arnim Schlussfolgerungen, indem er – über die Aporien Rousseaus hinausgehend – in der Figur de Saussures keine nur auf Natur abstellende, mithin eine *soziale* Lösung für das Konzept der Rolle präsentiert.

Als Beispiel für den *ersten Fall*, dass *soziale Muster für individuelles Erlebens authentische Gussformen* bieten, führt der Roman künstlerische Formen an. Hollin meint einmal zu Odoardo: »Du hast recht, mehr als Handschrift und Stirnmesser zeichnen uns die Bücher, die wir lieben, nach unsrer innern heimlichen Seite.« (FA 1, 22) Ganz im Sinne von Achim von Arnims Konzept der Integration mehrerer Kunstformen verleihen einmal Marie, ein anderes Mal Polenis Töchter ihrem Einheitsgefühl mit der Natur mit einem Lied aus Haydns *Schöpfung* authentischen Ausdruck (FA 1, 40 u. 60). In dem Einheitserleben der Bielhöhle tanzen Hollin und Marie, doch »nicht nach der Musik«.

Wer in der innern Freudigkeit tanzt wird nicht den Takt verlieren, und mehr nützt doch nicht die Dienstbarkeit der Musik, die tausendfach wiedertönende Melodie unsrer Tänze, von der die Menschen hingetrieben, wie von Furien in dem ungestörten Gefühle ihrer Ermattung gezeißelt, bis zum letzten durchreißenden Geigenstriche das schlagende Herzblut, den perlenden Schweiß, die geregelten Sprünge nach Herkommen und Zeitgeschmack auspressen, in dem Anblicke der bleichen, lauenden Schwindsucht alles Schöne des Mädchens, allen Reiz der Bewegung übersehen, die Hände beschuhen um nicht in dem Gefühle des weichen umschließenden Fleisches die Berührung der nahenden Ohnmacht, das Brennen der Füße zu verstecken, – und nun niedersinken ohne reden, ohne atmen zu können, und das Hüonshorn des Händeklatschens verfluchen, das sie zu dem erneuten Veitstänze aufruft. (FA 1, 45)

Dass Kunstformen so vorbehaltlos zum authentischen Erlebnisausdruck werden können, stellt aber eher die Ausnahme dar. Der Roman kontrastiert diese Szene gleich im Anschluss mit Hollins Bericht von einer Tanzveranstaltung, bei der der Gastgeber »seine jungen Kinder hetzte, [... beim Tanzen] ihr Probe- oder Kunststück mit abzulegen« und die nicht-tanzenden Gäste aufforderte: »Tanzt doch, denkt ihr denn, daß ihr hier seid, euch zu amüsieren?« Hollin kommentiert dies beißend: »Wie doch die Menschen sich die Welt verstümpern, das fröhlichste

Spiel, Scherz und Mutwillen in schwerfällige Arbeit sich umwandeln!« (ebd.). Wie ich weiter unten noch zeigen werde, zeigt der Roman kontrastiv zu diesen Schilderungen auch die Gefahren zu großer Identifikation mit fremden Ausdrucksformen. Bezieht man in die Analyse des Romans die häufigen Bezüge auf Intertexte mit ein, so verfestigt sich der ursprüngliche Eindruck noch weiter. Meist dienen sie der Differenzierung und Abgrenzung eigener Positionen, nur sehr selten der Identifikation.¹⁴

Der *zweite Fall*, den Arnim diskutiert, dass nämlich Handelnde *glauben wahrhaft zu handeln, der Beobachter ihnen das aber nicht glaubt*, zeigt er in seinem Roman an vier Stellen. Einmal berichtet Odoardo über Gesellschaften in seiner Universitätsstadt, bei denen die jungen Herren, denen »die Liebe, wie jedes andere Gefühl [...] absurd« (FA 1, 18) ist, nach »hergebrachten« Mustern, um die Gunst der Frauen balzen. Er kritisiert, dass jede in seinen Augen authentische Aktion, die davon abweicht und verdiente, aufgrund ihrer Originalität gewürdigt zu werden, keineswegs goutiert wird.

Ein anderes Mal, ebenso gesellschaftskritisch, beschreibt nun Hollin eine Zusammenkunft in der Stadt im Hause des Barons Rüst beim Abschied der Gräfin Irene, in der er die Darstellung ihrer drei Verehrer als Rollenspiel entlarvt und ihm authentisches Verhalten gegenüberstellt.¹⁵

Am drastischsten wird das Problem mit Hollins Theaterspiel aufs Tapet gebracht. Dabei werden oben in Beispielen positiv gezeichneten Möglichkeiten literarischer Muster jetzt auch kritisch beleuchtet.¹⁶ Wenn Hollin »alles Treffende

¹⁴ So Frederick und Roswitha Burwick: Achim von Arnim's Transmutation of Science into Literature. In: Elinor Shaffer (Hg.): *The third culture: Literature and Science*. Berlin, New York 1998. S. 103–152, hier: S. 129.

¹⁵ Vgl. FA 1, 64f. »Espagne, ein junger Kammerherr, der sie [= die Gräfin Irene] aus Eitelkeit liebte und sich gern das Ansehen glücklicher Liebe durch eine gewisse bedeutende Verlegenheit gegeben hätte, verstummte zuerst beim Champagner. Der Wein brachte ihn zur Wahrheit und zum Verstande, er fühlte die getäuschte Hoffnung andre zu täuschen, die Rolle war ausgespielt, der Theaterkönig stieg herab von der Bühne, er galt sich selbst nichts mehr, weil er niemand mehr auf sich blicken sah.

Rema, ein junger talentvoller Dichter machte uns erst froh durch seine Laune, trank aber zur Erleuchtung etwas viel, in dieser Stimmung klang ihm bald der Abschied so traurig, die Gräfin schien ihm so liebevoll, er erglühte urplötzlich in neuer Liebe, er mußte seine Tränen zu verbergen in ein andres Zimmer flüchten. Er war nicht zu beklagen, ich weiß es, heute wird ihm seine Klage dramatisch, er wird sich der Held eines Trauerspiels – aber Rüst fühlte an diesem Abende nur den einen Gram, der sein Leben schon lange verzehrte, nicht stärker nicht schwächer als immer, aber wie das immerwährende Kopfweh an der Schwächung und Austrocknung aller Quellen des Lebens und der Freude, – den Gram hoffnungsloser Liebe.«

¹⁶ Das Problem wird bereits früher, als Hollin bei Poleni weilt, von einer anderen Perspektive schon einmal angeschnitten. Es geht dort nicht um Überidentifikation, sondern um Ich-Verlust im Spiegel von literarischen Mustern. Vgl. FA 1, 62 »Ich durchblätterte die Bücher und fand mehrere meiner Liebliche. Aber sie paßten mir nicht, ich kannte sie nicht mehr, erschrocken darüber, noch mehr erschrocken über die Melodien, die mir durch den Kopf wogten, ergriff mich der Gedanke der Geistesverwirrung, das Schreckliche der vernünftigen Zwischenzeit, das Wunderbare des Übergangs von diesem Bewußtsein zum Wahnsinn [...].«

seiner Rolle« erkennt, weil er in Mortimers Situation seine eigene wieder erkennt, so macht der Roman hier auf die Gefahren aufmerksam, die durch den Distanzverlust zu einer Rolle auftauchen können. Er identifiziert sich so sehr mit dem unglücklichen Geliebten Maria Stuarts, dass er »[n]icht [mehr] sich gehörte [... und] eine höhere Macht über sich [fühlte], die ihn ergriff [...].« (FA 1, 83) Frank, der Augenzeuge der späteren Selbstmordszene Hollins, schreibt ergriffen: »Was ist alle Schauspielkunst gegen die schreckliche Wahrheit dieser Darstellung«. In seiner »[u]nselige[n] Verblendung« verband er hier »Leben und Spiel« (FA 1, 86). Er betont das starre Korsett der Rolle, aus dem der vorgezeichneten Gang der Aufführung dann keinen Ausweg mehr lässt.

Sehr pointiert wird die Unterscheidung zwischen »Leben und Spiel« nochmals autoreflexiv im abschließenden Theaterstück *Maria Stuart* aufgeworfen, wenn Leicester (von Odoardo gespielt) Mortimer mit Schillers Worten in der abschließenden Szene zueinander sprechen:

Leicester: [...] Ich seh Euch zweierlei Gesichter zeigen
 An diesem Hofe – Eins darunter ist
 Notwendig falsch, doch welches ist das wahre?
 Mortimer: Es geht mir eben so mit Euch, Graf Leicester. (FA 1, 84)

Der *Fall Nummer drei*, dass *Figuren sich verstellen, nur sie dies aber wissen oder dies erst später anderen klar wird*, ist der häufigste. Der Tenor dieser in mehreren Variationen durchgeführten Situation ist die Betonung der *Unaufrichtigkeit* und der *Entfremdung*, die die Figur von ihrem Handeln erfährt. Hollin beklagt sich über das Stadtleben mit »allen frei scheinenden Zwang, [... der] überflüssige[n] Pracht und alle[n] zur Konservierung der Konversation eingesalzene[n] Gespräche[n]« (FA 1, 53).

Der Roman ist jedoch differenzierter, indem er trotz aller Problematik auch die *produktiven* Seiten des Rollenhandelns im sozialen Raum sieht. Hollin, der in der Stadt für seine Beförderung sorgen will, um Marie heiraten zu können, erkennt klar:

Will ich auf Menschen wirken, muß ich Menschen kennen, nicht bloß den biedern Kreis der Jugend und des Landvolks, auch die kalte seelenlose Welt der höheren Stände muß ich fassen, die Welt des Sprechens ohne Denkkraft, des freudenleeren Scherzes, der Formen inhaltleere Form, des Lachens lächerliches Reich. Ich schaudere zurück – durchs Fegefeuer geht der Weg zum Himmel, zu Marien. (FA 1, 53f.)

Für Marie in anderen Umständen ist es in diesem Sinne das kleinere Übel »vor allen Bekannten die Hauptrollen mehrerer Schauspiele« aufzuführen, um »ihren Zustand [zu] verbergen« (FA 1, 76), als sich Schande und Verstoßung auszusetzen.

Zuletzt will ich *viertens* Szenen anführen, die ein *Rollenspiel ganz offensichtlich als solches kenntlich machen wollen*. Dabei stellt sich jeweils die Frage: Wem gegenüber wird das Rollenspiel als solches ausgewiesen? Die Spannung

zwischen Rolle und wirklicher Person kann entweder *nur bei den Akteuren, bei den Akteuren und dem Publikum oder nur beim Publikum* angesiedelt werden. Der Roman repräsentiert alle drei Möglichkeiten an unterschiedlichen Stellen. Hierbei ist die hellsichtige Phänomenologie der verschiedenen Effekte bemerkenswert.

Die erste Variante wird in dem Brief Hollins vor Augen geführt, der Marie zu spät erreicht. Hier entwirft er seine Vorstellung der Aufführung von *Maria Stuart*, die als Liebespiel sein Raffinement daraus entwickelt, dass Schillers Figurenkonstellation von Mortimer und Maria Stuart gerade der zwischen Hollin und Maria entgegengesetzt wäre.

Dich küssen in fremden Namen, aber Dich nicht mein nennen. Du wirst mich hart zurückstoßen, der süße Zwang in der herrlichen Aussicht wird mich fürchterlich beseelen, entzweien, in mir kämpfen; sei nur recht hart, zurückstoßend, weiches Herz, verbirg Dich im Königsschmucke, Du Schönste ohne Schmuck und Kleid, damit ich nicht taumle und des ganzen Lebens Wonne in der gedoppelten Liebe der Kunst und der Natur, allen zur Schau an mich reiße. (FA 1,74)

Die Spannung zwischen Rolle und wirklicher Person läge hier zwischen den Akteuren und ihr Reiz gerade darin, dass sie vom Großteil des Publikums unbemerkt bleiben würde. Das *gemeinschaftsstiftende Geheimnis* der Liebenden, der *Thrill in aller Öffentlichkeit die Heimlichkeit zu verstecken*, und der Spaß durch die *Ironisierung der Wirklichkeit im Spiel* konstituierten den Witz dieser Konstellation.

Anders ist es, wenn Publikum und Akteure in die Theatralität des Rollenspiels eingeweiht sind.¹⁷ Dann gewinnt das Spiel die von allen geteilte Situationsdefinition *als Spiel*, mithin die einer *Realität sui generis*. Im Roman wird dies in einem Vergnügungsviertel durchgespielt. Wir erfahren darüber nur aus einem Brief Hollins, der sich in seiner Darstellung durchaus bemüht, die *Künstlichkeit* der Szene zu betonen. Der Zugang zum Vauxhall erfordert die Passage durch »mehrere unreinliche Gänge«. Es selbst wird in seiner Illusion entlarvt, wenn berichtet wird, wie »der Mond und das Sternlicht [...] so närrisch dem Lampenlichte durch[schien]« und aus dem Bretterboden »zierlich geschnitzte Gebüsche mit angehängten gemachten Früchten emporwachsen«. Die Unwirklichkeit der Szenerie wird noch expliziter, wenn der Text – mehr verbindend als trennend – »des Lebens Bühne mit einem Theater [...] begrenzt« (FA 1, 56). Hollin genießt den Aufenthalt, trinkt Wein und nickt weg. Er wird geweckt durch die Regentropfen eines Unwetters. Auf der Theaterbühne findet gemäß dem Textbuch gerade ein »doppeltes Gewitter« statt. Der Regen löst zwar das dramatische Spiel auf, so dass die

¹⁷ In dieser Szene ist das Lesepublikum des Romans weitgehend identisch mit dem Publikum (im Sinne unserer typologischen Konstellation). Erst am Ende der Szene taucht auch ein quasi intradiegetisches Publikum auf, wenn die Feuerwehrlaute sich über Herrn Hollins Kostüm wundern (FA 1, 59).

Darsteller aus ihren Rollen fallen, doch wird das darauf folgende Durcheinander wieder mit einer Theatermetapher als »volle Bühne des gemeinen Lebens« (ebd.) beschrieben. Die Schauspielerin Hermine, die hier nur mit ihrem Rollennamen genannt wird, verwechselt Hollin mit ihrem Geliebten, spricht ihn an, küsst ihn. Hollin, erst einmal überrumpelt, spielt das Spiel mit, sie spricht zu ihm mit Rollentexten. Ein Feuer entzündet sich zwischen ihnen im realistischen wie im übertragenen Sinne. Hollin hilft beim Löschen und rettet sie und ihre Kinder. Sie erkennt dabei seine wahre Identität, doch macht Hollins »Edelmut [... ihn] ihr jetzt schon werter als den Ungetreuen, für den sie [... ihn] gehalten, der sie in der Gefahr verlassen« (FA 1, 58) hat. An dieser Stelle wäre das Rollenspiel eigentlich beendet, doch wird es jetzt als bewusstes Rollenspiel fortgeführt: Hermine nimmt Hollin mit zu sich,

dann entledigte sie sich ohne falsche Scham ihrer durchnässten Kleider, ich musste ein Gleiches tun auf ihr Geheiß, da sie männliche Theaterkleider im Hause hatte. Sie hatte mir im Scherz altmodische Galakleider gegeben mit kurzen Ärmeln und langen Westenschößen. Es ward mir warm im Zimmer, unsre Unterredung immer einsilbiger, ich öffnete ein Fenster. Vor uns sahen wir in der Entfernung das flammende Haus, den roten Gegenschein am Himmel, die ferneren Blitze, der Donner rollte noch dumpf, wir hörten das Gerassel der Sprützen, das wechselnde Lärmen der Menge, sie lehnte sich über mich, ich lag an ihrer Brust, ich hörte ihr schlagendes Herz, sie weinte über das Unglück jener armen Leute. (ebd.)

Hollin will aufbrechen, um weiter zu helfen. Hermine fleht ihn an: »Jesus Maria [...] du wirst mich doch in der Angst, in der Gefahr nicht verlassen, Jesus Maria, meine armen Kinder!« (ebd.) »*Maria*«, der Name seiner Geliebten, entreißt Hollin dem Spiel.

Hollin will in seiner Darstellung seine Treue zu Marie trotz fremder weiblicher Versuchungen beteuern. Dazu inszeniert er das Vorgefallene als eine Art Theaterstück. Dass die Liebesszenen verkleidet und wissentlich als Maskerade stattfanden, streicht gerade noch einmal die *Uneigentlichkeit ihres Als-ob* heraus.

Zu einer wirklichen Theateraufführung führt das dritte Fallbeispiel. Hier kann man einen Effekt im Kippen sehen. Lenardo dachte sich die Aufführung von *Maria Stuart* ursprünglich ganz anders, als er Hollin zur Rolle des Mortimer überredete, die eigentlich er selbst spielen sollte.

Ich soll den Mortimer machen, das heißt wahrhaftig machen, denn ich bin keiner, aus mir einen Mortimer machen, heißt am Lärchenspieße einen Hirsch braten, einen Frosch zum Ochsen ausblasen, einen Stein zu Brot machen. Diese Rolle übernimmst Du, kömmt den Tag der Aufführung an, hältst Dich bei mir versteckt und trittst dann zu aller Verwunderung auf, ich sehe Dich in dem zierlichen spanischen Kleide, Deine Stimme erfüllt das Haus, die Erde bebt, wo Du auftrittst, Dein Auge glüht; die Weiber unten seufzen bei sich, die Maria ist doch recht albern ihn abzuweisen und kömmt es endlich zum Erstechen, so weinen alle und möchten von Dir mit erstochen werden.« (FA 1, 73)

Nun, wie wir wissen, kommt es ganz anders.

»Er [= Hollin] durchsticht sich mit dem Dolch und fällt der Wache in die Arme.

Laut auf riefen alle Beifall, wir klatschten in der Begeisterung, riefen Bravo, da ruft einer aus der Wache, die ihn trägt: Jesus Maria! er zuckt fürchterlich und ist voll Blut!

Entsetzen überfällt alle, lähmt alle [...].« (FA 1, 87)

Normalerweise strebt ein Darsteller beim Schauspiel an, möglichst hinter seiner Rolle zu verschwinden. Hier werden zwei Varianten eines Effekts vorgeführt, der entsteht, wenn Person und Rolle in einem Spannungsverhältnis gestellt werden. Der Grundmechanismus des Effekts *zerstört die Illusion des Theaterspiels und erzeugt durch den Kontrast des Bruchs stärkere Authentizitätswirkungen der Person*. Am Anfang geht Lenardos Plan auf. Hollin *verzerrt* die Figur des Mortimers, indem er sie durch seine Persönlichkeit über die Anlage der Figur bei Schiller anreichert. Die Divergenz von Rollenträger und Rolle schwächt hier die Glaubwürdigkeit der Rolle. Würden mit Mortimer alle »mit erstochen werden« wollen, so sind alle »[ge]lähmt« als Hollin und nicht Mortimer in seinem Blut liegt. Hier wirkt derselbe Effekt in die andere Richtung. Rollenträger und Rolle konvergieren. Zuerst scheint es so, als das Publikum noch Beifall spendet, als habe sich jetzt doch der Rollenträger die Rolle gemäß ihrer Vorgaben ausgefüllt und die Theaterillusion so perfekt erfüllt, dass die Darstellung nahezu *authentisch* wirkt. Es handelte sich hier noch um eine Steigerung der anfänglich beschriebenen Wirkungsweise des Effekts. Als klar wird, dass nicht die Täuschung perfekt war, sondern der Schauspieler wirklich lebensgefährlich verletzt ist, implodiert das Theaterspiel. Der Effekt schlägt jetzt ins direkte Gegenteil um, indem er der Rolle alle Glaubwürdigkeit entzieht und Hollins Gefährdung höchste Authentizität verleiht.

Ich habe gerade sehr ausführlich Achim von Arnims sehr konzise Ausarbeitungen zum Problem des Rollenhandelns aufgezeigt. Doch er benennt nicht nur Schwierigkeiten, er benennt zugleich auch Möglichkeiten. Konstruktiv wird dann zuletzt sogar in de Saussure eine *Lösung der Authentizitätsfrage* im Rollenproblem angedeutet.

Der Schweizer ist in derselben Lage wie Hollin. Auch er darf seine Maria, die Albertine Amalie Boissier heißt, aufgrund seines Standes nicht heiraten. »In diesem entscheidenden Wendepunkt seines Lebens war er gezwungen ein neues Studium anzufangen, die Logik öffentlich vorzutragen.« Die Verbindung dieses »Gegensatz[es] einer unbefriedigten Sehnsucht« zu ihr »verwandelten« seine Lektionen in flammend vorgetragene »Beobachtungen über Physiologie und Psychologie« (FA 1, 93f.). Gerade nicht in der einsamen Gelehrtenstube, sondern im sozialen Raum der akademischen Lehre gelingt die Verbindung.

Senebier sagt, daß Jünglinge, welche dieses Studium als leer und unfreundlich sonst verachtet, mit Eifer ihn hörten – doch unglücklich der Schauspieler, dessen zerstörte Natur den aufgehaltene Pulsschlag der Seele in jeder schmerzhaften Empfindung nicht darstellt, nicht nachspricht, sondern aus sich selbst hervorblicken lässt!« (FA 1, 94)

Was in diesen sehr dichten Zeilen formuliert ist, wird im Kontrast zu Hollin klar. Das unvermittelte Stichwort vom »unglücklich[en ...] Schauspieler« stellt den Bezug her. Die problematischen Seiten des Rollenhandelns können mit ihren produktiven in der *individuellen Aneignung und Gestaltung von Rollen* verbunden werden. Das »Nachsprechen« darf nicht das Subjekt beherrschen, sondern das Subjekt muss die Rolle beherrschen.¹⁸ Extremformen, in denen versucht wird, eine *antisoziale Individualität* auszuleben, scheitern zwangsläufig. Im einen Fall, wie an Hollin gezeigt, kann es nicht glücken, Individualität ohne sozial vermittelnde Muster »aus sich selbst hervorblicken« zu lassen. Genauso kann aber auch das andere Extrem, die Aufhebung der Distanz zwischen Identität und Rolle nicht dauerhaft gelingen.

IV.

Bei Rousseau sind *wahres Selbst* und *soziale Rollen* als zwei essenzialistische Konzepte gedacht, die sich nicht aufeinander abbilden lassen.¹⁹ Den Primat räumt er der authentischen Natur und Individualität ein. Unter diesem normativen Vorbehalt erscheint die zeichenhafte, soziale Seite echten Selbstseins nur als nicht-intendierter Sekundäreffekt von Natürlichkeit. Umgekehrt analysiert er strategisches Rollenspiel als nicht mehr natürlichen Gesetzmäßigkeiten gehorchend, die für den vereinzelt Menschen galten. Rousseau hat zwar die *Eigendynamik eines Sozialen* erkannt. Er lässt sich aber nicht auf es ein, da es ihm mit Blick aufs Ganze von keinem Subjekt mehr steuerbar scheint. Als Konsequenz formuliert er eine Sozialethik, die das Soziale versucht zu neutralisieren und auf Natur zurückzuführen.

Ganz anders ist das Problem bei Achim von Arnim gelöst. Er geht die Frage der Rolle nicht mehr mit dem Instrumentarium einer Substanzmetaphysik an, sondern nutzt die Errungenschaften der *kritischen Subjektivitätsphilosophie Kants*. Indem er das Soziale zwischen dem Subjekt der ersten Person und anderen Subjekten aufspannt, gelingt ihm eine weitaus differenziertere Analyse als Rousseau. Dabei nimmt er die Herausforderung an, eine Lösung des Rollenproblems unter Bedingungen von Sozialität zu suchen. Er findet diese, indem er die doppelte Fundierung des Phänomenfelds als Spielraum erkennt, in dem das Subjekt Freiheiten der Rolleninterpretation hat. Die *Vermittlung* von wahren Selbst und

¹⁸ Hollin schreibt dagegen, als er den Selbstmord entgültig beschließt: »Ha Kunst Du hast gesiegt!« (FA 1, 84). Vgl. dazu Roswitha Burwick: »Sein Leben ist groß weil es ein Ganzes war«. Arnims Erstlingsroman *Hollin's Liebeleben* als »Übergangsversuch« von der Wissenschaft zur Dichtung. In: Walther Chr. Zimmerli, Klaus Stein, Michael Gerten (Hg.): »Fessellos durch die Systeme«. Frühromantisches Naturdenken im Umfeld von Arnim, Ritter und Schelling. Stuttgart. 1997. S. 49–89. hier: S. 86.

¹⁹ Vgl. Albrecht Koschorke: Vor der Gesellschaft. Das Anfangsproblem der Anthropologie. In: Bernhard Kleeberg (Hg.): Urmensch und Wissenschaften. Eine Bestandsaufnahme. Darmstadt 2005. S. 245–258. bes. S. 250ff., der das Problem narratologisch entfaltet.

sozialen Rollenmustern, wie er sie in der Figur de Saussures vorführt, kann deshalb glücken, weil von Arnim die Konzepte nicht dichotom auseinander denkt, sondern auf einander bezogen und angewiesen. Individualität ist in ihrem Ausdruck immer auf kollektiv geteilte Sozialformen und Zeichen angewiesen. Umgekehrt ist die Unterscheidung Bezeichnendes / Bezeichnetes wichtig, um Rollendistanz wahren zu können. Das Soziale scheint insofern keineswegs so losgelöst eigendynamisch wie bei Rousseau. Es folgt freilich eigenen Gesetzen, doch sind diese keineswegs starr. Zentrales Kennzeichen scheint vielmehr eine *Indirektheit* zu sein, die Freiheitsgrade für die Selbstbestimmung des Subjekts im sozialen Raum eröffnet.

Achim von Arnim ist eine umfassende Analyse eines Zentralproblems des Phänomenbereichs gelungen, der später unter dem Begriff des »Sozialen« behandelt werden wird.²⁰ Rousseau zeichnet das Soziale nur ex negativo als Nicht-Natur. Damit versperrt er sich die Möglichkeit, diesen Gegenstand von seiner eigenen Logik her zu konturieren. Bei Arnim kondensiert ein positiver Bedeutungsgehalt des Sozialen, indem er sich auf dessen Realität *sui generis* einlässt. Das Soziale tritt heraus aus dem Kontext von Moral und wird zu einem autonomen Wissensgegenstand.²¹ Lange bevor sich ein eigener Wissenschaftszweig als dafür zuständig herausbildet, liegen die Anfänge dieser Art zu Denken in der schönen Literatur. Achim von Arnim gehört zu den Ersten bei dem sich diese »sozial«-bewusste Denkweise finden lässt.²²

²⁰ Vgl. dazu L. H. Adolph Geck: Über das Eindringen des Wortes »sozial« in die deutsche Sprache. Göttingen 1963 und Theodore M. Porter, Dorothy Ross: Introduction: Writing the History of Social Science. In: dies. (Hg.): The Cambridge History of Science. Vol. 7 The modern Social Sciences. Cambridge 2003. S. 1–10.

²¹ Vgl. dazu Bernhard Giesen: Die Entdinglichung des Sozialen. Eine evolutionstheoretische Perspektive auf die Postmoderne. Frankfurt a. M. 1991. S. 79ff.

²² Wolf Lepenies: Die dritte Kultur. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft. München 1985 hat dieser neuen Wissenform ein Pionierwerk gewidmet. Seine Analysen beginnen für den deutschsprachigen Raum aber erst bei W. H. Riehls *Naturgeschichte des Volkes* von 1851ff. – Mein Dissertationsprojekt »Die Genese einer Poetik des Sozialen im Werk Achim von Arnims« will sich den ersten Anfängen dieser Denkweise widmen und die hier aufgezeigten Problemkreise in größerem Kontext umfassend erschließen. Es versteht sich insofern nicht nur als genuine Beitrag zur Arnim-Forschung, sondern darüber hinausgehend auch als Vorgeschichte zu Lepenies' Untersuchungsfeld.

YVONNE PIETSCH

Die »unendliche Welt holder möglicher Geschicke«:
Die Darstellung von Liebe in Arnims *Schaubühnen*-Dramen
Der Auerhahn, *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* und
*Die Appelmänner*¹

Ludwig Achim von Arnims 1813 veröffentlichte Dramensammlung mit dem Titel *Schaubühne* enthält insgesamt zehn Stücke, die fast ausschließlich Bearbeitungen deutscher und englischer Vorlagen aus dem 16. und 17. Jahrhundert darstellen. Die einzelnen Dramen differieren stark im Hinblick auf Quellensituation, formalinhaltliche Komplexität, Genre und stilistische bzw. intertextuelle Finesse. Die *Schaubühnen*-Stücke gewähren gerade durch diese Variabilität einen Einblick in Arnims Experimentierfreudigkeit bei der Dramenproduktion. Zugleich sind die Stücke historische Zeugnisse im Kontext der Zeit der »Befreiungskriege« sowie der Genese des romantischen Dramas. Nicht zuletzt dokumentieren sie Arnims Reaktion auf die geschichtlichen und politischen Umwälzungen um 1813 und seine Bemühungen um eine »volkstümliche« Dramatik, die von der Bearbeitung tradierter alter Stoffe, der Verwendung mythisch-religiöser Wertvorstellungen bis hin zum Verfassen national-patriotischer Geschichtsdramen reicht. Aufgrund der daraus resultierenden Heterogenität lassen sich die Stücke kaum unter einem »gemeinsamen Nenner« subsumieren, obwohl allgemein konstatiert werden könnte, daß sich als eines der Hauptmotive die Mesalliance, insbesondere die Verbindung ungleicher Partner, konfiguriert. Bei sechs der zehn Stücke handelt es sich um schwankartige Typenkomödien, die dieses Motiv aufgreifen und dabei im Handlungsmuster schematisierten Regeln folgen.² In drei der *Schaubühnen*-

¹ Die beiden folgenden Aufsätze waren Bestandteil meiner Dissertation, die unter dem Titel »Ludwig Achim von Arnims *Schaubühne* (1813) – Textkonstitution, historisch-kritische Kommentierung und Interpretation« im März 2006 an der Ludwig-Maximilians-Universität München (Promotionsstudiengang »Literaturwissenschaft«) durch die Prüfer Frau Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, Herrn Prof. Dr. Karl Eibl und Herrn Prof. Dr. Hans-Walter Gabler angenommen wurde (im folgenden zitiert als Pietsch 2006). Neben dem hier vorliegenden interpretatorischen Teil werden Textkonstitution und Kommentar der *Schaubühne* im Rahmen der historisch-kritischen Weimarer Arnim-Ausgabe (Niemeyer-Verlag) als Band 13 erscheinen. Dieser Band befindet sich derzeit in der Vorbereitung zum Druck.

² In den *Schaubühnen*-Stücken *Jann's erster Dienst*, *Herr Hanrei* und *Maria vom langen Markte* sowie *Der wunderthätige Stein* wird die Ehe als Austragungsort stereotyper Machtsstreitereien vorgeführt. Treuebruch, Eifersucht und Liebesproben dienen als bestimmende Handlungselemente zur Erzeugung von Komik. Liebe wird – wenn überhaupt – nur oberflächlich thematisiert. Ähnliches gilt für das Stück *Jemand und Niemand*, in dem sich die

Dramen gestaltet Arnim unterschiedliche Liebeskonzepte komplexerer Art, die sich zwar konventioneller Motive und Topoi des zu Beginn des 19. Jahrhunderts bereits etablierten *romantischen Liebescodes* bedienen, gleichzeitig aber auch ältere Codierungen wie etwa die *empfindsame Liebe* oder die *amour passion* des 16./17. Jahrhunderts verwenden. Für die Erfassung der unterschiedlichen Codierungen von Liebe ist Niklas Luhmanns *Liebe als Passion* trotz bekannter Schwächen seines Ansatzes immer noch grundlegend. Im folgenden soll interessieren, welche Akzente Arnim bei den Stücken *Der Auerhahn*, *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* und *Die Appelmänner* setzt, deren Vorlagen aus Chroniken des 17. Jahrhunderts stammen, und welche Relevanz der Liebe innerhalb dieser Dramen zukommt. Analog zur triadischen Geschichtskonzeption der Romantik verwendet Arnim für den Aufbau dieser Stücke die Dreigliedrigkeit: Einer Phase von Harmonie und Einheit, die auch bereits der Vergangenheit angehören kann, schließt sich eine Zeit der Diskontinuität und des Zerfalls an. Diese wird schließlich durch die (Wieder)herstellung eines harmonischen Zustands abgelöst: Am Ende der Dramen steht immer der Ausblick auf eine glückliche Ehe und auf eine ideale Zukunft. Harmonie wird nicht nur auf privat-intimer Ebene erzielt, sondern bezieht sich auch auf die öffentlich-politische Sphäre, die das Liebespaar implizit repräsentiert. So übernehmen Jutta und Otnit in *Der Auerhahn* am Ende die Regierung über die thüringische Landgrafschaft und verkünden den Beginn einer neuen Zeit, in der Gerechtigkeit und Friede walten und »ein anderes Geschlecht« aus ihnen hervorgehen werde (vgl. DA, S. 113).³ In *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* tragen die Paare Susanna und Peter sowie Judith und Jan maßgeblich zum Ende der spanischen Besatzungsherrschaft bei, wodurch ein Leben in Freiheit sowohl der gesamten Weseler Bürgerschaft als auch in der Ehe beider Paare garantiert wird. In den *Appelmännern* wird die Liebe zwischen Mann und Frau zwar zunächst durch die Begeisterung der Männer für den Krieg verdrängt, am Ende steht sie aber, durch eine metaphysische Jenseiterfahrung intensiviert, wieder im Vordergrund und ist für die versöhnende Haltung aller *dramatis personae* bestimmend.

Paare untereinander vor allem um die Regierungsmacht streiten. Das Schauspiel *Mißverständnisse* weist das stereotype Handlungsschema des rührenden Lustspiels auf, das typisch für das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert, »in dieser ausgeprägten Art [jedoch] einmalig in Arnims Dramatik ist« (Streller 1956, S. 88). Im Schattenspiel *Das Loch* wird eine thematische Verbindung zwischen Treuebruch in der Ehe und gesellschaftlicher Revolution hergestellt. Die Bedeutung der Liebe für *Das Frühlingsfest*, in dem die Liebe als Todestrieb fungiert, erläutert Ulfert Ricklefs 1990, S. 219–236 sowie Ricklefs 1997, S. 241–242.

³ Im folgenden wird aus der Erstausgabe der *Schaubühne* von 1813 zitiert. Das Stück *Der Auerhahn* hat die Sigle DA. *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* werden als VdSp, *Die Appelmänner* als AP abgekürzt.

Während zu anderen Werken Arnims ausführliche Forschungsbeiträge zu den »Sprachen der Liebe« (Ricklefs 1997)⁴ bzw. zur »Kommunizierbarkeit von Individualität« vorliegen (Nitschke 2004)⁵, steht eine Analyse der in der *Schaubühne* thematisierten Liebeskonzepte noch aus. Paul Kluckhohn behandelt in seiner Studie zur »Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik« (Kluckhohn 1933) zwar Arnims Stück *Der Auerhahn*, kommt aber nur kurz auf die darin enthaltene »Gegenüberstellung zweier Arten von Liebe« (Kluckhohn 1933, S. 620) zu sprechen. Kluckhohns ausführliche Materialiensammlung wird in den Forschungsbeiträgen zur Liebeskonzeption des 18. und 19. Jahrhunderts stets erwähnt. Zu kritisieren ist an der Studie vor allem, daß Kluckhohn »keine eigentlichen Textinterpretationen oder kulturanalytische Erkenntnisse« (Greis 1991, S. 4) bietet. Dies läßt sich anhand von Kluckhohns kurzer Abhandlung zu *Der Auerhahn* bzw. seiner oberflächlichen Besprechung anderer Werke Arnims deutlich nachweisen (vgl. Kluckhohn 1933, S. 615–629). Zudem vermißt man an seiner Studie eine klare begriffliche Definition der verschiedenen Ausdrucksformen der Liebe. Seine These, daß sich im romantischen Liebesdiskurs eine Aufwertung der Frau vollziehe, berücksichtigt nicht, daß dabei

⁴ Ricklefs stellt die Fülle und Komplexität der unterschiedlichen Liebeskonzeptionen in Arnims Werk dar und weist auf besonders typische Motive, Diskursverbindungen und Leitideen hin, indem er Gedichte, Erzählungen, Romane und das Drama *Die Gleichen* (1819) analysiert. Bei der Begriffsbestimmung von Liebe und deren Codierung bleibt er methodisch vage und begründet dies damit, daß er vermeiden wolle, »alles auf Begriffe aufzuziehen, in denen wir weniger die Individualität der Liebesauffassung des Autors und seiner Figuren, seine eigentümliche Färbung und den unverwechselbaren Ton vernehmen würden, sondern eher unsere Voreingenommenheit in Begriff und moderner Erfahrung« (Ricklefs 1997, S. 289). Der Nachteil einer solchen Analyse besteht darin, daß lediglich »Besonderheiten« des Arnimschen Werkes hervorgehoben werden, bei denen es sich z. T. jedoch um konventionelle Topoi handelt. Ricklefs kommt zu dem Schluß, daß »vielleicht [...] Arnims Beitrag zur Codierung von Liebe in der Romantik« darin bestehe, daß er in seinen Texten »gegen die forcierte willkürlich gewollte Empfindungsschwelgerei der Empfindsamen« ankämpfe (Ricklefs 1997, S. 290) und stattdessen der »Stimme der Natur in ihren Erscheinungen, die auch der transzendenten Dimension seines Nachdenkens über Liebe und Imagination den Ort zuweist«, nachgehe (vgl. ebd., S. 290–291). In den hier zu behandelnden *Schaubühnen*-Stücken ließen sich jedoch sowohl Topoi der *empfindsamen* wie auch der *romantischen Liebe* nachweisen.

⁵ Claudia Nitschke konzentriert sich auf Arnims Prosatexte und bezieht Briefe, Aufsätze und Arnims poetologische Entwürfe in ihre Untersuchung mit ein. Anhand einiger Erzählungen des *Wintergartens* (1809) zeigt sie, daß durch die von Arnim vorgenommenen Änderungen an den Quellentexten moderne Liebes- und Individualitätskonzepte die Aussage der von Arnim verwendeten Vorlagen verändern, die – ähnlich wie in der *Schaubühne* – in den meisten Fällen aus dem 17. Jahrhundert stammen. Die Darstellung von sich positiv entfaltenden Individuen in einer als intakt verstandenen Vergangenheit, die an feste, standesbezogene Gesellschaftsformen gebunden ist, wird hierbei von Arnim nicht als Widerspruch, sondern als Wunschbild, als Chance begriffen. Die Akzentuierung unterschiedlicher Paarbildungen im *Wintergarten* erweist sich letztendlich nicht nur als »textdynamische Komponente«, sondern korrespondiert auch mit der »symbolische[n] zeitutopische[n] Struktur des Gesamttextes« (Nitschke 2004, S. 188).

von einer dezidiert männlichen Perspektive ausgegangen wird. Auf andere *Schaubühnen*-Stücke als den *Auerhahn* geht Kluckhohn nicht ein, so daß eine genauere Untersuchung nicht nur dieses Stücks, sondern auch der beiden anderen *Schaubühnen*-Schauspiele bislang ein Desiderat der Arnimforschung geblieben ist. Eine Analyse der Codierung von Liebe in Arnims Stücken verspricht insofern neue Erkenntnisse, als sich in der Gattung Drama andere Voraussetzungen für die Darstellung von Liebe ergeben als in Lyrik oder Prosa.⁶ Im folgenden werden die einzelnen Dramen mit ihren Vorlagen jeweils in einem kurzen Überblick in bezug auf die verwendeten Liebeskonzepte verglichen. Durch die Darstellung der Differenzen wird deutlich, welche Akzente Arnim bei der Bearbeitung seiner Vorlagen setzt. Die von ihm hinzugefügten Figuren, Paarkonstellationen und Handlungsstränge werden benannt und im Anschluß einer Funktionsanalyse unterzogen, wobei den literarhistorischen, intertextuellen und diskursiven Tendenzen der dargestellten Liebeskonzepte nachgegangen wird. Um keine vorgefertigten Ergebnisse auf die hier zu besprechenden *Schaubühnen*-Dramen zu applizieren, werden die Untersuchungsschwerpunkte aus den Texten entwickelt.

»So spricht kein kaltes Herz«

Die scheiternden und geglückten Liebesbeziehungen in *Der Auerhahn*

Der Auerhahn ist das umfassendste und komplexeste Stück der *Schaubühne*. Es präsentiert, wie Kluckhohn in seiner bereits erwähnten Studie anführt, zwei unterschiedliche Formen der Liebe. Während Elisabeth und Otto nicht zueinander finden, führt die Beziehung zwischen Jutta und Ottnit zu einer harmonischen Ehe. Durch die Verdoppelung des Personals gegenüber der Vorlage werden die *dramatis personae* durchgängig in Opposition zueinander gezeigt. So fungieren etwa Elisabeth und Otto als Kontrastfolie zu Jutta und Ottnit, der mild regierende Fürst Hubertus ist das Gegenbild zum jähzornigen, herrischen Landgraf Heinrich dem Eisernen, der weltlich orientierte Günther steht in Opposition zu dem tief religiösen Heinrich dem Jüngeren.⁷ Der im Stück dargestellte Dualismus äußert sich

⁶ Durch die performative Rede – hier im Sinne der Sprechakttheorie verstanden –, die sich durch den Ausfall des vermittelnden Kommunikationssystems ergibt, und durch die daraus resultierende Unmittelbarkeit der Dialoge (vgl. Pfister 2000, S. 24) kann sich die Liebe als Kommunikationsmedium in unterschiedlichen Formen pointiert ausdrücken, wodurch eine »nicht begrifflich fixierte Anschauung der Problemkomplexion« (Saße 1996, S. 12) vermittelt wird. Für die ausgewählten *Schaubühnen*-Dramen gilt dies ebenfalls. Die »Problemkomplexion« wird allerdings dadurch eingeschränkt, daß die Personencharakterisierung und die Ausgestaltung der Dialoge in Arnims *Schaubühnen*-Stücken zuweilen im skizzenhaften verharren, was vor allem für das Drama *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* der Fall ist.

⁷ Die Figuren Heinrich von Homburg, Fräulein von Fels und Walpurgis nehmen jeweils die Funktion der/des warnenden Vertrauten ein, die jedoch am Schicksal der Protagonisten nichts ändern können. Mit den »natürlichen Brüdern« Ottnit, Franz und Albert stellt Arnim zudem prototypisch die Dreiständegesellschaft dar: aufgrund der Herkunft ihrer Mütter und

nicht nur im Konflikt zwischen der Väter- und Kindergeneration, sondern auch in den Oppositionspaaren Himmel und Erde, Tier und Mensch, Entgrenzung und Begrenzung, geistlich und weltlich, göttliches Schicksal und menschlicher Wille. Der Aspekt der Zerrissenheit, der sich dadurch für die Darstellung der Figuren ergibt, ist letztendlich auch entscheidend für das Glücken oder das Scheitern der Liebesbeziehungen. Erst am Ende wird der dissonante Zustand überwunden. Aus Jutta und Ottnit geht ein »anderes Geschlecht« auf, »Gerechtigkeit« soll des »neuen Stammes Wurzel« bilden (DA, S. 113).

Arnims Vorlage für dieses Stück ist die aus dem frühen 16. Jahrhundert stammende, im 17. Jahrhundert erstmals gedruckte Otto-Schütz-Sage, die er im ersten und zweiten Aufzug des *Auerhahns* verarbeitet. Dabei nimmt er grundlegende Änderungen an der ursprünglichen Fassung der Sage vor. In der Überlieferung begibt sich der hessische Landgrafensohn Otto als »gemeiner«, das heißt nicht dem Adel angehörender, Schütz in die Dienste des Klever Fürsten. Er umgeht so den Entschluß seines Vaters, den Sohn in Paris Theologie studieren und Geistlicher werden zu lassen. Der hessische Edelmann Heinrich von Homburg erkennt Otto bei einem Besuch am Klever Hof und weiht den Fürsten in das Geheimnis ein. Dieser verkündet daraufhin bei einer Ständeversammlung seinen Entschluß, seine einzige Tochter Elisabeth mit dem angeblichen Schützen Otto zu verheiraten. Tochter, Mutter und die Vertreter der Stände reagieren entsetzt auf diese Nachricht. Nachdem der scheinbare Konflikt jedoch aufgeklärt ist, findet die Hochzeit statt (vgl. Noll 1906, S. 77). Von »Liebe« zwischen Elisabeth und Otto wird in älteren Überlieferungen des Sagenstoffes aus dem 16./17. Jahrhundert nicht gesprochen. Elisabeth und Otto gehen eine Allianzhe ein, die sich nach dem Willen des Brautvaters, dem Nutzen für das Adelsgeschlecht und den etablierten Ständekonventionen richtet. Dies ändert sich in den dramatischen Bearbeitungen des Sagenstoffes, die im späten 18. Jahrhundert von einem breiten Publikum rezipiert wurden.⁸ In diesen Stücken (1779; 1782; 1791) gelangt eine sich heimlich entwickelnde Liebe zwischen Elisabeth und Otto zur Darstellung.⁹

ihrer Wesensart lassen sie sich den drei Ständen Bauer (Franz), Bürger (Albert) und Adel (Ottmit) zuordnen.

⁸ In seinen Anmerkungen zur *Schaubühne* gibt Arnim an, daß er sich »das Stück: Otto der Schütz, dessen er [s]ich aus Catalogen wohl erinnere, nicht verschafft habe.« Dieser Angabe zufolge dienten die Dramen Ernst Christian Gottlieb Schneiders (1751–1810), Friedrich Gustav von Schlichts (geb. 1758) und Friedrich Gustav Hagemanns (1760–ca. 1830), die alle den Titel *Otto der Schüt[t]z* tragen, also nicht als Vorlage für *Der Auerhahn*. Dennoch lassen sich einige motivische Parallelen zwischen Arnims Drama und diesen Stücken feststellen wie etwa Elisabeths Ehescheu, die Erwähnung der Sternenritter oder das Täuschungsmanöver des Klever Fürsten, wobei es sich bei diesen Analogien um Koinzidenz handeln kann.

⁹ Die sich in den Texten widerspiegelnde Veränderung der Auffassung über die Liebe vom 17. zum ausgehenden 18. Jahrhundert findet ihre Entsprechung in der Beobachtung Niklas Luhmanns, der diese Entwicklung allerdings erst im 19. Jahrhundert für abgeschlossen hält: »Man kann sich den Wandel verdeutlichen, wenn man in Betracht zieht, daß eine Liebeserklärung, wenn sie endgültig überzeugen soll, immer noch eine zweite Erklärung erfordert. Im 17. Jahrhundert war das die »déclaration de sa naissance«, es mußte gesagt werden oder

Otto möchte von der Fürstentochter als »ganz gemeiner Jäger« (DA, S. 81) geliebt werden, um sich der Echtheit der Gefühle seiner Geliebten sicher zu sein. Die sich im 18. Jahrhundert durchsetzende Vorstellung, daß Liebe in der Ehe möglich sei (vgl. Ariès 1984, S. 173), wird hier dem alten Sagenstoff inkorporiert.

In Arnims Bearbeitung des Sagenstoffes in *Der Auerhahn* spielt die Liebe ebenfalls eine entscheidende Rolle.¹⁰ Jedoch erfährt das glückliche Ende der Sage eine starke Umdeutung: Die gegenseitige Liebe von Elisabeth und Otto erfüllt sich bei Arnim nicht im Ehebund, sondern wird im Verlauf der Handlung von mehreren Faktoren gestört. Ausschlaggebend für das Scheitern sind die charakterlichen Besonderheiten Elisabeths und Ottos sowie die den Figuren qua göttlichem Willen zugeschriebene »Vorbestimmung«.¹¹ Das Verhalten Elisabeths und Ottos im Umgang miteinander ist von Anfang an von widersprüchlichen Handlungen und paradoxen Gefühlen geprägt, die zwischen Liebe und Haß changieren. Bereits bei der ersten Begegnung der beiden, in der Elisabeth den Schützenkönig Otto küssen soll und sich auf den ersten Blick in ihn verliebt, gibt sie ihm gleich darauf eine Ohrfeige (vgl. DA, S. 63). Das plötzliche Umschlagen der Emotionen in ihr Gegenteil ist auch für Otto kennzeichnend. In seiner Reflexion über seine Gefühle für Elisabeth ist besonders die Simultaneität disparater Emotionen charakteristisch:

[S]o ärgerlich und glücklich war ich nie. Wenn das die Liebe ist, von der die Sängler reden, ich rühm sie nicht wie sie, es ist ein schrecklich Wesen, und wie der Vampir heimlich alles Blut entsaugt, so überfüllt sie heimlich Herz und Adern mit dem fremden Blute (DA, S. 66).

Otto fühlt sich seinen Gefühlen unterworfen und ist über die daraus resultierende Passivität verärgert. Die Beschreibung seines Seelenzustandes erscheint der alten Auffassung der »Liebe als (passive) Passion« folgend als paradox, als krankhafter Zustand. Luhmann definiert die *amour passion* als »Seelenzustand, in dem man sich leidend und nicht aktiv wirkend vorfindet« (Luhmann 1994, S. 73). Die Vorstellung, leidenschaftliche Liebe sei eine Krankheit im medizinischen Sinne, geht auf die Antike zurück. Im 17. Jahrhundert wird diese Auffassung weiterhin, je-

sich herausstellen, daß der Liebhaber ein Prinz oder in anderer Weise ein ebenbürtiger Bewerber war. Im 19. Jahrhundert tritt an diese Stelle die Erklärung der Heiratsabsicht« (Luhmann 1994, S. 186–187). Indes vollzieht sich die von Luhmann beschriebene Entwicklung bereits im 18. Jahrhundert, was etwa die Otto-Schütz-Dramen Schneiders, Schlichts und Hagemanns verdeutlichen. Auch Jutta Greis stellt im Gegensatz zu Luhmann fest, daß die »Semantik einer Einheit von Liebe und Ehe [im 18. Jahrhundert] längst ausgebildet« war (Greis 1991, S. 179).

¹⁰ Auch Otto will »der Liebe [...] alles danken, nichts dem angeerbten Stande« (DA, S. 71–72).

¹¹ Auf die »doppelte Motivierung« der Handlung in Arnims Dramen wiesen bereits Josef Körner sowie Johannes Schreyer hin (Körner 1912, S. 241–266; Schreyer 1929). Nach Schreyer haben Arnims Figuren aufgrund des dualistischen Weltverhältnisses zugleich ein aktives und ein passives Schicksal (vgl. Schreyer 1929, S. 37).

doch in veränderter Form als »durchschaute Metapher«, tradiert (vgl. ebd., S. 63). Die Paradoxierung der Gefühle in Arnims Drama dient der Darstellung der Liebe als Ausnahmezustand, der ungewöhnliches Verhalten verständlich erscheinen läßt, ist aber gleichzeitig auch Ausdruck für Ottos innere Zerrissenheit.

Im weiteren Verlauf des Monologs wird deutlich, daß Otto in Elisabeth eine in die Nähe zur Göttlichkeit gerückte Mittlerin sieht, die ihn zum besseren Menschen läutern könnte: »[...] der Weg zum Himmelreich sind ihre wonnevollen Augen« (DA, S. 66). Bei dieser »Vergötterung der Geliebten« (Kluckhohn 1933, S. 389) handelt es sich um eines der charakteristischen Merkmale der *romantischen Liebe*: Gerade in der Frühromantik, insbesondere in Friedrich Schlegels *Lucinde*, kann erst durch die Liebe zur Frau die Disparatheit des männlichen Ichs überwunden und so der Weg zur ganzheitlichen Harmonie gefunden werden. »Die Frau wird zur Priesterin« (ebd., S. 389).¹² Ottos Verhältnis zur Natur und zu seiner Umwelt ist auffallend destruktiv und damit erneut Ausdruck seiner unvollkommenen, zerrissenen Persönlichkeit. Als Jäger tötet er Tiere oder fängt sie, er schneidet seinen Namen und eine Krone als Herrschaftssymbol in die Rinde eines Baumes (vgl. DA, S. 56), reißt Blumen mit der Wurzel aus (vgl. DA, S. 57) oder schlägt sich wütend durch das »hemmende[...] Gesträuch« (DA, S. 85). Dieses gestörte Verhältnis zur Natur und gleichzeitig zur Religion kann selbst durch die Liebe zu Elisabeth nicht kompensiert werden. Auch Elisabeth scheint der Rolle als Mittlerin im Rahmen einer weltlich orientierten Beziehung nicht gewachsen zu sein. Nur mit Gewalt kann Otto sie zu einem Liebesgeständnis zwingen. Weitere Beispiele zeigen, wie Elisabeth und Otto über ihre Liebe zueinander kommunizieren und inwieweit ihnen dies gelingt. Als Otto Elisabeth einen gefangenen Vogel übergibt, fungiert dieser als Substitut für die bislang unartikuliert gebliebene Liebe zu ihr: »Still, still, seht nur, er [der Vogel] sucht euch, er pickt nach euch, er scheint euch zu kennen, er liebt euch, ach, er kann nicht leben ohne euch, es kommen ihm die Thränen in die Augen«. (DA, S. 68) Durch die Anthropomorphisierung des scheinbar in Liebe entbrannten Vogels wird der Topos des »Tierbräutigams« aufgerufen, der mit Elisabeths Affinität zu Figuren aus Märchen und Sagen korrespondiert, aber auch Ottos triebhafte Motivation implizit offenbart. Seine Identifikation mit dem (gefangenen) Vogel¹³ hebt die Grenze

¹² Zunächst ließe sich hier eine Verbindung zur mittelalterlichen Minne herstellen, in der die Frau ebenfalls überhöht dargestellt wird. Während die Minne außerhalb der Ehe stattfindet, fungiert die Frau in der *romantischen Liebesauffassung* als »Priesterin« innerhalb der Ehe (die in Schlegels *Lucinde* nicht christlich sanktioniert ist). Die Aufwertung der Liebe in der Romantik vollzieht sich darüber hinaus auch auf sexueller Ebene, was in der mittelalterlichen Minne ein Tabu darstellte (vgl. dazu Kluckhohn 1933, S. 8; Luhmann 1994, S. 59; zur »Lucinde-Liebe« ausführlich Bobsin 1994, S. 167–192).

¹³ Vgl. auch »Otto. [...] Ich soll ihr [Elisabeth] Vögel fangen. Ich sitz gefangen, wie ein Lockungsvogel und seufze mir herab die freien Luftgenossen« (DA, S. 67). Die Vogelmetaphorik wird im Stück noch in anderen Passagen verwendet und kulminiert in der Geschichte vom Ahnherrn des Landgrafengeschlechts, der sich in einen Auerhahn verwandelt habe (vgl. DA, S. 96–97).

zwischen menschlicher und animalischer Liebe auf, geriert sich hier jedoch (noch) als harmloses Wortspiel, das an das Lied *Wenn ich ein Vöglein wär* erinnert.¹⁴ Elisabeth geht auf dieses Spiel ein, indem ihre Antwort deutlich erotische Implikationen enthält:

Gebt her, ein liebes, liebes Tier, welch zartes roth an seiner Brust, wie klug die Augen, wie weiß das spitze Schnäbelchen, die Füße wie so glatt, wie weich, wie weich! Den laß ich keinen Augenblick von mir, der ißt mit mir, der schläft auf meine[m] Finger wie auf grünem Zweig; sitz her, mein Vögelchen und sing? – Ich muß dich küssen (DA, S. 68).

Die Domestikation des Vogels mißlingt jedoch und antizipiert damit bereits das Scheitern der Beziehung Elisabeths und Ottos. In Analogie zur Vogel-Szene wird Elisabeth gleich darauf von Otto in der Art des Jägers »gefangen genommen« und »gezähmt«. Otto nötigt Elisabeth zum Liebesgeständnis. In seiner Replik begegnet erneut die paradoxe Kommunikationsstruktur, die hier von aktiver, sinnlich-triebhafter Gewalt begleitet wird:

Otto. Ich halte euch, ich zwinge euch, ich laß euch nicht! Von meinen Armen, mit meines Herzens Hammerschlägen angeschmiedet, was könnt ihr thun, ihr seyd bezwungen, ihr seyd schon mein. Wohin ist eure stolze Macht? Mein Zwang ist strenger Dienst, mein Arm gehorcht nur euren Gedanken, es rufen eure Augen, wir wollen bezwungen seyn (DA, S. 69).

Das sich anschließende Liebesgeständnis Elisabeths, der Wechsel zum vertraulichen »Du« und die ausgetauschten Küsse erfolgen der paradoxen Struktur der Beziehung gemäß nur unter Gewalteinfluß. Dieser erzwungene Kuß bringt eine Wandlung Elisabeths mit sich. Ihre explizite Ehescheu¹⁵ weicht der Liebe zu Otto, die jedoch weiterhin in einem spielerischen, selbststilisierenden Modus verharrt. Dies wird im Dialog zwischen Jutta und Elisabeth in der ersten und zweiten Szene der dritten Handlung deutlich, in denen Elisabeth anfangs zögerlich, dann zunehmend freier ihre Gefühle artikulieren kann (vgl. DA, S. 77–82). Als störende Elemente ihrer Liebe zu Otto erweisen sich ihre auffällig zärtliche Bindung an den Vater und ihre Vorliebe für Sagen und Märchen, die mit einer Fiktionalisierung ihrer Umwelt einhergeht. Durch die Rezeption dieser alten Geschichten ist ihr Zeicheninventar an Nichterlebtes, Phantastisch-Fiktionales geknüpft, das je-

¹⁴ Das Lied wurde in dem von Arnim und Clemens Brentano herausgegebenen *Des Knaben Wunderhorn* erstmals unter dem Titel *Wenn ich ein Vöglein wär* abgedruckt. Zuvor war es in Johann Gottfried Herders (1744–1803) Liedersammlung *Der Flug der Liebe* veröffentlicht worden. Die erste Verszeile des Liedes war in der Romantik sprichwortartig verbreitet.

¹⁵ In der Exposition stilisiert sie sich selbst als ehescheu und sehnt die »schöne alte Zeit« herbei, »als noch die Wunderding geschehen, [...] als schöne Knaben auf den weissen Schwänen angeritten kamen, uns arme Fräulein gegen Grobheit trunkner Ritter zu beschützen« (DA, S. 59). Ihr Vorhaben, »[i]m nächsten Jahr will ich ein Nönnchen werden, der Schleier steht mir gut« (DA, S. 59), ist naive Gedankenspielerei, denn der später erfolgende Entschluß, ins Kloster zu gehen, fällt ihr gerade auch wegen der Trennung vom Vater schwer (vgl. DA, S. 99–100).

doch ihre Vorstellung von Liebe maßgeblich mitbestimmt und das sich durch seine Realitätsferne als Hindernis bei der Überwindung realer Probleme erweist. Über beide Störfaktoren gibt der Dialog zwischen Jutta und Elisabeth Auskunft. In der Nacht am Webstuhl sitzend – ein geläufiger Topos für die sehnsuchtsvoll auf den Geliebten wartende Frau – gelingt es Elisabeth, ihre Gefühle für Otto zum ersten Mal zu versprachlichen. Dies vollzieht sich in einer stufenweisen Entwicklung. Zunächst erscheint ihr die Nacht ungewohnt. Durch das Singen des Liedes und im Dialog mit Jutta berauscht sie sich schließlich an ihren Gefühlen, so daß Jutta am Ende der zweiten Szene der dritten Handlung zu ihr sagen kann: »Nichts siehst du, denn ich steh im Schatten hier, so lichterloh bist du entbrannt« (DA, S. 82). Die »Hymne an die Nacht«, die sich in Elisabeths Lied artikuliert, ist verbunden mit dem Aspekt der Weltflucht – eine nicht nur für die Romantik typische Liebesmetapher. Als Elisabeth das Tuch, das sie als Geschenk für den Vater webt, fertiggestellt und sie die zweite Strophe ihres Liedes »Wie verwundern mich die Stunden« (DA, S. 78) beendet hat, entwirft sie ein märchenhaftes Szenario:

Denk dir, wir [Jutta, ihr Hoffräulein und sie] wären ganz allein in diesem Schloß, der Vater sey ein Zauberer, der uns hier eng verschlossen hielt, denkt euch, wir liebten alle zärtlich, ach von Herzen, und sähen nach dem tiefen Rhein und sähen ein Schiffelein fahren und fühlten so im Herzen mitten durch die Nacht, da sässen die geliebten Ritter drein (DA, S. 79).

Diese märchenhafte Inszenierung, die in Anlehnung an die Sage über den Klever Ahnherrn und Schwanenritter, Aelius Gracilis, entwickelt ist (vgl. DA, S. 57–58), wird auf die Spitze getrieben, indem Elisabeth das fertiggestellte Tuch an einem Stab befestigt herumschwenkt und dazu die dritte, ihre Liebe offenbarende Strophe des Liedes singt. In poetischen Bildern drückt sich darin eine Vereinigung der Gestirne mit den Motiven auf dem Tuch aus:

Wallend in den kühlen Lüften,
Aus dem Webstuhl los gespannt,
Lockt mein Fähnlein aus der Ferne
Der verborgnen Blumen Düften,
Aus des Grases Wellen Schaum:
Und wie Bienen sinken Sterne
Die für Brüder sie erkannt,
In des Tuches Blumen ein (DA, S. 80).

Vor allem die Bezeichnung der Sterne als Bienen, die »[i]n des Tuches Blumen« einsinken (DA, S. 80), enthält sexuelle Konnotationen. Bei dem von ihr gewebten Stoff – hier als Metapher für die Textur ihrer eigenen Welterfahrung – den sie im folgenden für schöner als die Liebe hält (vgl. DA, S. 80), handelt es sich um ein Geschenk für den Vater. Das Tuch soll ihm in kalter Nacht »das theure Haupt [...] wärmend schützen« (DA, S. 92). Bei einer psychoanalytischen Lesart wird dadurch die starke, z. T. erotische Bindung an den Vater deutlich, die unbewußt

in Konkurrenz zu ihrer Liebe zu Otto tritt.¹⁶ Der Wunsch nach Vereinigung, der sich durch das Bild einer Verschmelzung von Himmel und Erde bzw. der Gestirne mit den Blumen des Tuches ausdrückt, ist demnach unbewußt nicht auf Otto, sondern auf den Vater bezogen.¹⁷ Von Anfang an steht Elisabeth zwischen diesen beiden Männern, die sie zum Gehorsam zwingen. Während sie sich zu Beginn bereits spielerisch-naiv ein Leben als »Nönnchen« erträumt, ist der Weg ins Kloster nicht nur ihr vorbestimmtes Schicksal (vgl. DA, S. 96), sondern auch die einzige Möglichkeit, eine Grenze zwischen sich und beiden Männern zu ziehen: »[H]ier ist die Kirche, wo ich täglich singe, in diesem Garten kann ich mit euch [dem Vater] gehen, doch weiter darf ich nicht, da ist die Grenze, die ich nimmer überschreite und Otto darf ich dann nicht sehn« (DA, S. 100).

Durch die Erfüllung ihres Gelübdes, das ihr wegen ihrer schwärmerisch-kindlichen Liebe zu Otto und der Trennung vom Vater schwerfällt, muß sie schmerzlich anerkennen, daß die »Liebe in Gott [...] die Gnadenfülle« ist (DA, S. 103). Damit akzeptiert sie letztendlich den göttlichen Willen, der sie nicht nur durch das Gelübde ihrer Mutter, sondern auch durch ihren eigenen Schwur an ein Leben im Kloster bindet. Ihre Beziehung zum Vater bleibt ambivalent: »Dich Vater, werd ich täglich sehen, Maria will den frommen Dienst, den ich dem Vater leiste« (DA, S. 103). Das Changieren der Begriffe zwischen »himmlischem« und »irdischem« Vater zeigt, daß Elisabeth eine vollständige Loslösung vom leiblichen Vater nicht gelingt. Da eine konsequent vollzogene Trennung von diesem Elternteil jedoch unabdingbar für das Gelingen einer Liebesbeziehung wäre – so etwa exemplarisch vorgeführt an Jutta, die sich aus Liebe zu Ottnit dem Willen ihres Vaters widersetzt und vor ihm flieht – erweist sich diese starke Vater-Tochter-Bindung als einer der Hinderungsgründe für eine glückliche Verbindung zwischen Elisabeth und Otto.

Das endgültige Scheitern der Beziehung vollzieht sich durch ein Wunder: Als Otto Elisabeth aus Eifersucht ermorden will, ruft sie in ihrer Todesangst die himmlische Maria an und gelobt, ins Kloster zu gehen. Daraufhin fällt der Pfeil von Ottos Armbrust herab (vgl. DA, S. 90). Seine Macht über Elisabeth, hier durchaus auch sexuell-sinnlich zu verstehen, erlischt. Durch diese Peripetie er-

¹⁶ Mehrere Beispiele für die erotisch geprägte Vater-Tochter-Beziehung lassen sich hier anführen: Da der Vater bis zum Erscheinen Ottos beim alljährlichen Ehrenschießen stets der beste Schütze ist, darf er als ersten Preis seine Tochter küssen (vgl. DA, S. 58). Elisabeth wird von ihrem Hoffräulein als gute Tochter, die sich »nicht viel um andre als den Vater« (DA, S. 66) kümmere, beschrieben. Der Vater ist der Überzeugung, nicht ohne die Tochter leben zu können (vgl. DA, S. 96). Als Elisabeth versucht, Gegenargumente gegen die Hochzeit mit Otto zu finden, führt sie als Begründung die Liebe zum Vater an (vgl. DA, S. 98–99).

¹⁷ Das selbst gefertigte Tuch ließe sich auch mit dem Kunst- bzw. Künstlerbereich in Beziehung setzen, da es nach Arnims Auffassung den Künstlern wie den Liebenden gelingt, heterogene Bereiche miteinander zu verbinden und Dualismen zu überwinden (vgl. Ricklefs 1997, S. 266–267). Durch eine solche Deutung würde auch verständlich, daß Elisabeth das Tuch als Kunstschöpfung höher schätzen kann als die Liebe. Das Motiv wird jedoch nicht wieder aufgegriffen und Elisabeth an keiner anderen Stelle als »Künstlerin« exponiert, während die starke Vater-Tochter-Bindung mehrfach thematisiert wird.

folgt die Hinwendung beider zur Religion und damit zur ›himmlischen Liebe‹. Sie einigen sich darauf, voneinander im Glauben zu lernen und dadurch eine höhere Ebene der Liebe zu erreichen. Der jeweils andere soll dabei als Mittler fungieren, nun aber rein geistlich unter Ausschluß jeglicher sinnlicher Begierde:

Elisabeth. [...] Du willst dich also ganz dem Herren weihen, Otto! So lerne fleißig, daß ich von dir lernen kann und was du betest, sende mir, ich will dasselbe beten, und zieh mich auf an deiner Andacht Licht.

Otto. Mir geht ein herrlich Leben auf, im Geiste werden wir verbunden seyn, ja stolz seh ich auf Freuden nieder, wonach mein Mund so heiß gestrebt, die Seele steigt, der Leib versinkt, so wird die Reue minder, die Liebe größer werden.

Elisabeth. O selge, heilige Liebe der Gedanken. Dein Wort giebt mir den Geist zurück, der mich verlassen wollte (DA, S. 102–103).

Den Dualismus zwischen Tier und Mensch, Wild und Jäger, Haß und Liebe kann Otto, dem der Glaube an Gott bis zu diesem Zeitpunkt fremd geblieben ist, jedoch nicht vollständig überwinden, auch wenn er erkennt, daß sich seine Gefühlswelt bislang abhängig von triebhafter Motivation konstituierte:

[I]ch war das wildeste von allen Thieren, die ich jagte, ach meine Liebe war nur Wuth! Jetzt fühl ich erst, daß ich dich [Elisabeth] lieben lerne, da ich auf ewig von dir scheiden soll. Du weißt allein das rechte Heil, in dir hab ich zuerst an Gott gedacht (DA, S. 102).

In der himmlischen Liebe liegt für Otto dennoch keine Erfüllung. Sein Entschluß, Geistlicher zu werden, gerät bereits durch das Gespräch mit seinem patriarchalisch-dominanten Vater ins Wanken. »[W]illenlos« steht Otto »schwankend zwischen Erd und Himmel« (DA, S. 106), als ihn sein Vater dazu anstiften will, Elisabeth aus dem Kloster zu befreien. Zuletzt muß er feststellen, daß sein Versuch der Selbstbegrenzung durch ein Leben als Geistlicher zum Scheitern verurteilt ist: »Kein geistlich Leben wohnt in mir, es kehrt verdoppelt alle Sehnsucht wieder, die gestern mich umhergetrieben, und wilder noch, denn heute schäm ich mich der Liebe« (DA, S. 109).

Elisabeth zeigt sich dagegen fest im Glauben. Als der sterbende Otto sie anruft, fungiert sie der ihr zugeschriebenen Rolle gemäß als Mittlerin zwischen dem Sterbenden und Gott. Sie zeigt ihm das Kreuz und rät ihm: »Nimm des heiligen Kreuzes Zeichen in die Augen, in den Sinn, und vergiß die irdsche Liebe, Gottes Gnade sey mit dir!« (DA, S. 110). Damit übernimmt sie die Rolle der ›Priesterin‹ nicht im Bereich der weltlichen Liebe, sondern im Rahmen ihres neuen geistlich-christlichen Amtes.

An beiden Figuren erfüllt sich am Ende ihr durch Gelübde und Fluch¹⁸ vorbestimmtes Schicksal. Während sich Elisabeth widerstrebend, aber demütig als

¹⁸ Zum Fluch, der auf dem thüringischen Landgrafengeschlecht liegt und der von Arnim frei erfunden wurde, vgl. DA, S. 96–97.

Nonne einkleiden läßt und im Glauben Frieden findet, ist Ottos Erlösung aus seiner inneren Zerrissenheit, seiner destruktiven Leidenschaft und seiner daraus resultierenden gestörten Beziehung zur Umwelt nur im Tod möglich. Ottnit übernimmt statt seiner die Regierung der Landgrafschaft in Thüringen.¹⁹ Er scheint, nach Einschätzung Ottos, prädestiniert für diese Position, gerade auch im Hinblick auf seine harmonische Verbindung mit Jutta: »[I]n beiden wohnt ein Geist der Überlegung und der zuverlässigen Treue, der nicht dem Drang des Übermuths sich beugt, nur solche Herrscher sind dem Volke heilsam« (DA, S. 105). Juttas und Ottnits Liebe ist frei von Widersprüchen und hat sich auch während der erzwungenen Trennung über längere Zeit bewährt. Beide Figuren sind von Arnim dem Sagenstoff hinzugefügt worden. Die Beziehung wird durch die Kontrastierung mit Elisabeth und Otto, aber auch durch sakralisierende und transzendente Elemente als hoch entwickelte Form der Liebe mit Absolutheitsanspruch dargestellt. Arnim entwirft mit diesen Figuren ein ideales Liebeskonzept und bedient sich dabei konventioneller Topoi: Die Natur und die Nacht sind als adäquater Ort und als angemessene Zeit²⁰ für die Liebenden markiert. Gerade bei Jutta wandelt sich die Wahrnehmung der Natur und die Einstellung zur Nacht durch die Fokussierung auf den Geliebten:

Jutta [jeweils zu Elisabeth]. [...] Hörst du den Vogel dort, der aus des Waldes Duft belegtem Dunkel mit heller liebevoller Stimme seufzt, mir ists, als wärs mein Ottnit, ich hör ihn überall und kann ihn nirgend finden (DA, S. 78).

Jutta. [...] Sonst eh ich Ottnit angeschaut, da war mir eine Blendlaterne lieber [als der Mond], ich dachte mir, der Mond sey nur in diese Welt gesetzt, den Weg auf unserm Hofe zu erhellen (DA, S. 79).

Durch Juttas Rechtfertigung ihrer Liebe im Gespräch mit ihrem Bruder Heinrich kommt die Sakralisierung ihrer Gefühle für Ottnit deutlich zum Ausdruck, der »im Allerheiligsten« ihres Herzens stehe und »nimmer [...] weichen« werde (DA, S. 46). Die Liebe zu ihm ist jedoch keine Ersatzreligion wie im Fall Ottos, sondern erfährt durch die Verwendung religiösen Vokabulars eine entsprechend hohe

¹⁹ Auch hier weicht Arnim von der Otto-Schütz-Sage, die ihm als Vorlage diente, stark ab. Die Sage entwickelte sich eigentlich um den historischen Otto den Schützen, der im 14. Jahrhundert lebte und Prinz von Hessen war. Hessen gehörte zwar bis 1247 zu Thüringen, wurde aber im 13. Jahrhundert eine selbständige Landgrafschaft. Dieser »Fehler« unterläuft Arnim wohl vor allem deswegen, weil er eine Kontamination der historischen Gestalten Ludwig IV. (1140–1172), der Eiserne von Thüringen und Heinrich II. (um 1299–1376), der Eiserne von Hessen (d. h. dem Vater des historischen Otto des Schützen) vornimmt (vgl. dazu Pietsch 2006, S. 686).

²⁰ »Jutta: [...] mit Sehnsucht warte ich der Nacht, als löste sie des Lebens Schranken, als könnt ich dann mit dem Geliebten reden und ein Vertrauen strömt in meine Seele mit den kühlen Winden, die nächtlich um die Häuser schleichen. Dann rückt so fest das Sternenheer mit jeder Stunde weiter, ich wollte, daß wir nächtlich lebten und am Tage schlafend stürben« (DA, S. 78).

Würdigung.²¹ Ferner vergleicht Jutta ihre Liebe zu Ottnit mit ihrer Geburt: »wie ich in die Welt geboren unbewusst, so ist die Liebe mir entstanden« (DA, S. 45–46). Die Liebe entwickelt sich hier im Sinne der *romantischen Liebeskonzeption* durch Zufall, ohne vorhergehende vernünftige Überlegung und verabsolutiert sich zugleich als »ewig« andauernd.²²

Der Aspekt der Spiegelung wird in *Der Auerhahn* wiederholt thematisiert und erweist sich ebenfalls als Ausdrucksform der *romantischen Liebe*: Durch die ausschließliche Fokussierung der/des Geliebten konstituiert sich eine von beiden gemeinsam konstruierte Sonderwelt, in der der Dualismus zwischen Welt und Himmel überwunden werden kann. Bei den Protagonisten in Arnims Drama spiegeln sich im Blick des anderen Engel und Sterne, wodurch die Überwindung der Trennung von irdischer und himmlischer Sphäre zum Ausdruck kommt, etwa in Juttas Charakterisierung ihres Geliebten: »Ein Halbgeschlecht von Engeln liegt in seinen Augen [...]« (DA, S. 46) oder in der Verabschiedungsszene des Paares:

Jutta. Vielleicht ist dies der letzte Sternenschein, den ich im Spiegel deiner Augen sehe glänzen.

Ottnit. Die Sterne werden mit mir ziehn und dir auch scheinen, so sollen sie ein Bild der Liebe seyn, die nah und ferne uns verbindet« (DA, S. 111–112).

Am Ende entwirft Ottnit eine Zukunftsvision, in der ebenfalls der Aspekt der Spiegelung eine Rolle spielt: »Ich spiegle mich in diesem [Juttas] nahverwandten Blute [...]« (DA, S. 113). Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang die »Ahnung«²³, wodurch die Liebenden transzendent miteinander verbunden sind. Dadurch ergibt sich eine metaphysische Zusammengehörigkeit der Liebenden, die den universellen Anspruch der Liebe verdeutlicht. Zugleich drückt sich dadurch ein göttlicher Wille aus, der die beiden füreinander prädestiniert.²⁴ Vehi-

²¹ Ricklefs stellt fest, daß die »Sprache des Heiligen für die Liebe« bei Arnim »nicht Ausdruck übersteigerter Empfindsamkeit, sondern der platonischen Anamnesis« sei (Ricklefs 1997, S. 277). Durch die Verwendung von religiösem Vokabular »ist nicht nur der Liebesgegenstand, sondern primär vielleicht die gläubige und integre Präexistenz der eigenen Seele, des »Genius« gemeint« (ebd., S. 277). Hinweise zur Stützung dieser These lassen sich auch in *Der Auerhahn* finden. Die Transzendierung der Liebesbeziehung durch Traum und Ahnung verweist auf die Teilhabe beider an einer jenseitigen, entsprechend »präexistenten« Welt.

²² Die »Liebe auf den ersten Blick« hat freilich lange Tradition, wird aber zu einem bestimmten Element der *romantischen Liebe*, weil sich durch die Ausdifferenzierung der Gesellschaft der Zufall als »Startmechanismus« für eine Liebesbeziehung mit darauf folgender Ehe etabliert (vgl. dazu Luhmann 1994, S. 180–181).

²³ Arnim verwendet in seinen Dramen stets den Begriff »Ahnung«, der zu seiner Zeit noch synonym für »Ahnung« gebraucht wurde. Vgl. zur Bedeutung des Begriffs für Arnims Poetologie u. a. Burwick 1990, S. 249; Neuhold 1994, S. 29.

²⁴ Arnim geht von einer »nur relative[n] Autonomie des Individuums innerhalb einer religiös-mythisch motivierten Entwicklung [aus], die dem einzelnen indessen vernünftige Handlungsspielräume beläßt, soweit darin göttliche Energien zur Geltung gelangen. Die Selbstbestimmung des Individuums findet in der Anerkennung der objektiven organischen Genesis des Weltganzen aus christlich-mythischen Ursprüngen ihre Begrenzung« (Ehrlich 2000, S. 106).

kel für diese Erahnung der/des Geliebten sind der Traum, aber auch eine telepathische Annäherung. So meint Ottnit, Juttas Nähe zu spüren, als er mit Günther vor dem Klever Schloß angelangt ist, in dem sich Jutta als Geistlicher verkleidet tatsächlich aufhält:

Mich überfällt hier eine süße Müdigkeit und in der warmen Nacht fühl ich mich von dem kurzen Weg erschöpft, mir ist, als hätte Jutta hier in diesem Grase ausgeruht, als träumte sie von mir, als sollt ich ihrer auch im Traume denken. Ich leg mich hier im Rasen nieder, thu's auch, ich träum von Jutta und erzähl dir's morgen (DA, S. 88).²⁵

In der darauf folgenden sechsten Szene der dritten Handlung erweist sich die »Ahnung« im Sinne eines göttlichen Eingreifens in die Handlung als lebensrettend für Jutta: Als sie Ottnit »halb träumend« um Hilfe ruft (DA, S. 89), kann dieser im richtigen Moment einschreiten und seine Geliebte vor den Rasereien Ottos schützen. Durch die Liebe ist nicht nur die Erahnung der Nähe der/des Geliebten möglich, sondern auch die Teilhabe an Gefühlen anderer Liebender. Jutta äußert sich dazu Elisabeth gegenüber:

Nichts siehst du, denn ich steh im Schatten hier, so lichterloh bist du entbrannt, du aber fühlst mein Herz in deinem, denn alle Liebe ist nur eine, die älteste Neuigkeit und doch so ewig jung in jeder Rührung, unendliche Welt holder möglicher Geschicke (DA, S. 82).

In dieser Szene mit Elisabeth erweist sich die als Geistlicher verkleidete Jutta als stark erotisch-sinnlich orientiert. Durch das Gespräch über die Liebe berauscht, beschließen die Frauen, beieinander zu schlafen und dabei jeweils die Rolle des Geliebten zu übernehmen. Die homoerotische Situation wird insofern noch zusätzlich sexualisiert, als sich die beiden Frauen auf der Bühne küssen (vgl. DA, S. 82) und später von Otto »fest verschlungen« im Bett liegend entdeckt werden (DA, S. 89). Dieser als Exzeß zu bewertende Liebesrausch, der nur bedingt im Kontext des Freundschaftskults der Epoche der Empfindsamkeit und der Romantik zu sehen ist,²⁶ hat zur Folge, daß sich das Geschick der beiden Paare radikal

²⁵ Eine ähnliche Ahnung wird auch im Gespräch zwischen Elisabeth und Jutta artikuliert: »Elisabeth. Wie hold wär das Geschick, wenn es dir deinen Ottnit träumend in die Arme führte.« (DA, S. 82). Auch der hier geäußerte Wunsch geht im folgenden in Erfüllung.

²⁶ Die Freundschaft erfährt besonders im 18. Jahrhundert im Zuge der Epoche der Empfindsamkeit eine Aufwertung: »Die empfindsame Literatur mit ihrer liebenden Emphase gegenüber dem erotischen Partner, dem Freund und der Natur produziert reichlich Zeugnisse für eine aufgelockerte und vertiefte Selbstwahrnehmung, für das Bedürfnis nach emotional gestimmten Beziehungen sowie für die erweiterte und gleichfalls von Gefühl durchtränkte Außenwahrnehmung« (Schneider, M. 1980, S. 16). Jedoch bezieht sich die Aufwertung der Freundschaft allgemein eher auf die freundschaftliche Verbundenheit von Männern. Frauen wird die Fähigkeit, eine gleichgeschlechtliche Freundschaft aufzubauen, im allgemeinen abgesprochen. »Hierfür wird nicht ihre Sozialisation, in der sie ganz auf den Mann orientiert erzogen werden, sondern ihre »Natur« verantwortlich gemacht« (Henckmann 1994, S. 98). Für Arnims Gestaltung von Frauenfiguren gilt dies nur bedingt. Gisela Henckmann führt

wandelt: Während Jutta und Ottnit nach langer Trennung wieder vereint werden, erfolgt bei Elisabeth und Otto der schicksalhafte Bruch. Die »unendliche Welt holder möglicher Geschicke« erweist sich somit als von höheren Mächten bestimmt und durch den Menschen nicht veränderbar.²⁷ Beide Frauenfiguren vollziehen innerhalb dieser Szene eine extreme Wandlung: Elisabeth wird zur Nonne, Jutta wieder zur Frau. Während sich Jutta zuvor betont unkonventionell verhalten hat, indem sie zum Schutz ihrer Liebe als Mann verkleidet in die Welt flüchtete, beginnt sie nach der Wiederbegegnung mit Ottnit und nach gemeinsam verbrachten Stunden ein Bewußtsein für Sittlichkeit und gesellschaftliche Regeln zu entwickeln: »Ich fühle jetzt, daß es der Jungfrau nicht geziemt, mit dir [Ottnit] allein durch Feld und Wald zu schweifen [...]« (DA, S. 111).

Ihr Wunsch, sich statt an »der Nadel [...] am Schwerdt zu üben« (DA, S. 45) und ihr Bedauern, daß sie sich nicht wie Ottnit »in Ruhm und Thaten [...] zerstreun« kann (DA, S. 112), weisen Jutta als androgyne Figur aus. Dies wird durch ihre äußere Erscheinung unterstützt, denn ihr »Antlitz [scheint] einem Knaben ähnlich« (DA, S. 47). Androgyne Frauenfiguren finden sich in Arnims Werk häufig, so etwa z. B. Judith in *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel*, Susanna in den *Kronenwächtern*, die sich ebenfalls als Mann verkleidet, oder die Tochter des Hofmeisters in *Die Verkleidungen des französischen Hofmeisters und seines deutschen Zöglings*. Die Darstellung von androgynen Frauen ist bei Arnim Ausdruck einer Geschlechterkonzeption, die die Emanzipation der Frau nicht von vornherein ausschließt, wobei die traditionellen Geschlechterrollen am Ende stets wiederhergestellt werden.²⁸ Ästhetisch und moralisch wird hier ein Geschlechterkonzept verhandelt, in dem Natürlichkeit und Künstlichkeit, Wahrheit und Lüge nebeneinander stehen. Durch ihre Kostümierung als Mann verschleiert Jutta, gemeinsam mit ihren ausschließlich weiblichen Mitwisserinnen, ihre wahre Identität und handelt damit gegen eine harmonische Ordnung, die erst durch das Eingreifen der himmlischen Macht wiederhergestellt wird. Indem Jutta ihr geistliches Gewand »entfällt«, kann sie im jungfräulichen Kleid ihrem Bruder Otto ihre wah-

einige Beispiele aus dem erzählerischen Werk Arnims an, in denen auch Frauenfreundschaften thematisiert werden (ebd., S. 98–99). Die Darstellung des Liebesrauchs der beiden Frauen in *Der Auerhahn* ist in Arnims Werk jedoch einmalig.

²⁷ In *Der Auerhahn* drückt sich im Schicksal ein göttlicher Wille aus, eine transzendental wirkende Macht, die sich in Traum, »Ahndungen«, Weissagungen und im Volksglauben manifestiert. Dieses Schicksal, gegen das sich besonders Heinrich der Eiserne und Otto auflehnen und an dem sie letztlich zugrunde gehen, ist auf eine harmonische, auf Gerechtigkeit basierende Zukunft ausgerichtet, die sich durch die Verbindung von Jutta und Ottnit am Ende des Dramas verwirklicht. Das Schicksal ist also nicht willkürlich-destruktiv, sondern wird chiliastisch gedeutet.

²⁸ Vgl. bezüglich Arnims Einstellung zur Emanzipation Kastinger-Riley 1990, Henckmann 1994. Ulrike Landfester sieht in der Darstellung der Frau in Männerkleidung in Werken der Kunstperiode die Verwirklichung des »Paradigma[s] weiblicher Selbstwerdung« (Landfester 1997, S. 85). Das weibliche Spiel mit der Kleidung des anderen Geschlechts steht »im Zeichen eines Konfliktes zwischen Liebe, die auf die ideale Vereinigung hindrängt, und Maske, die, als Mittel zu diesem Zweck eingesetzt, die Liebe diskreditiert« (ebd., S. 91).

re Identität unter Beweis stellen (DA, S. 90). Die Rückverwandlung Juttas in eine Frau erfolgt im Beisein Ottnits, der sie im Unterschied zu allen anderen Figuren bereits in ihrer Verkleidung erkannte.

In ihrer Souveränität zum Handeln erweist sich Jutta als Kontrastfigur zu Elisabeth. Sie beteiligt sich aktiv an der Gestaltung ihrer Zukunft und nimmt damit emanzipiert ihr Schicksal in die Hand. Am Ende finden Jutta und Ottnit zu einem harmonischen Zustand zurück. Die Deskription einer anakreontischen Idylle, als Jutta und Ottnit mit Lämmern spielen und den Tieren »grüne Blätterkränze« aufsetzen (DA, S. 109), verweist auf ein unschuldiges Eins-Sein mit der Natur, das im völligen Gegensatz zu den disharmonischen Zuständen am Klever Hof steht. Zugleich kommt hier die Exklusivität der *romantischen Liebe* zum Ausdruck.²⁹ Durch die Fixierung auf die/den Geliebte/n wird eine Differenz zwischen »wir« und »den anderen« ausgedrückt, die sich deutlich von der Haltung Elisabeths und Ottos unterscheidet: Elisabeths Verhalten zeigt z. B. durch ihre starke Bindung an den Vater, daß sie zu einem Exklusivverhältnis mit Otto im Sinne eines »nur wir zwei« nicht fähig ist.

Jutta und Ottnit treten als positiv besetzte Figuren das Erbe der thüringischen Landgrafenschaft an. Jeglicher Dualismus ist am Ende überwunden. Auch der titelgebende Auerhahn stellt als Inkarnation des inbrünstig, aber auch jenseits der gesellschaftlichen Ordnung Liebenden, keine Bedrohung mehr dar. An die Stelle der pervertierten Metamorphose vom Mensch zum Tier – verkörpert durch den Ahnherrn des thüringischen Landgrafengeschlechts – rückt die Liebesbeziehung eines Paares, das sich durch seine harmonische Verbindung zur Natur sowie durch die Fähigkeit zu transzendenter Erahnung des anderen und einer höheren Welt gegenüber Elisabeth und Otto auszeichnet. Während sich Elisabeth nur erträumen konnte, daß »da, wo Erd und Himmel sich berühren, ihm [Otto] ein herrlich Reich bereitet« sein werde, »wohin er mich könnt führen und wo wir im Triumph von dem entzückten Volke als ihre lang ersehnten Herrscher aufgenommen würden« (DA, S. 81), wird dieser Traum für Jutta und Ottnit Realität. Durch ihr harmonisches Verhältnis zueinander werden sie zum Paradigma idealer gesellschaftlicher Umgangsformen. Arnim zeichnet die Zukunftsaussicht Juttas und Ottnits als positives, von Gerechtigkeit beherrschtes Idealszenario auf der Grundlage einer familiären Beziehung.

Im Gegensatz zu seiner Vorlage gestaltet Arnim eine komplexe, beziehungsreiche Handlung, in der der Liebe eine prominente Stellung zukommt. Die Codierung der Liebe vollzieht sich in *Der Auerhahn* auf unterschiedlichen Ebenen: Bei der Darstellung beider Paare nutzt er konventionelle Topoi und Motive der romantischen Liebe, im Fall von Elisabeth und Otto auch der *passionierten Liebe* mit ihrer paradoxen Struktur. In der scheiternden Beziehung dominieren bei Otto animalische Sinnlichkeit sowie natur- und gottfernes Verhalten, bei Elisabeth

²⁹ Das »Pathos der Höchstrelevanz« der *romantischen Liebe* bewirkt das Zustandekommen eines Exklusivverhältnisses. Die Liebe wird »unteilbar; sie zwingt, einem alle s geben und sein zu wollen. Für Dritte bleibt hier nichts« (Tyrell 1987, S. 576).

Liebesrausch und naive Realitätsferne. Die Unvereinbarkeit der beiden äußert sich auch in ihrem scheiternden Versuch, in der himmlischen Liebe vereint zu sein. Bei der Gestaltung des idealen Paares finden sich überwiegend Motive und Topoi der *romantischen Liebe*. Die Sakralisierung der Liebe und die Konstituierung einer Sonderwelt, in der die Welt durch die Liebe zum anderen aufgewertet erscheint, zeigen ihren universellen Anspruch, den in der Welt vorgefundenen Dualismus überwinden zu können.

»[I]ch aber will lieben aller Welt zum Trotz«

Krieg und Liebe in *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel*

In *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* finden sich ebenfalls zwei Paare, Susanna und Peter, Judith und Jan. Sie werden jedoch nicht als Oppositionspaare einander gegenübergestellt, sondern repräsentieren lediglich unterschiedliche Liebeskonzepte, die in beiden Fällen in den Bund der Ehe einmünden.

Arnim hat diese Liebesbeziehungen seiner Vorlage, einer Chronik von 1646, hinzugefügt.³⁰ Der Quellentext, den er dem *Theatrum Europaeum* entnimmt, berichtet von der »Befreiung« der Stadt Wesel, die von 1624–1629 von Spaniern während des Niederländisch-Spanischen Krieges (1568–1648) besetzt wurde. Weseler Bürger, unter den historischen Hauptakteuren Peter und Direk Moller (1598–1630) sowie Jan Roleer (1595–1667), halfen den niederländischen Truppen, die Stadt zu stürmen (vgl. Kipp 1990, S. 26–27). Die Niederländer blieben in Wesel als Besatzungsmacht bis 1672, also weit über den Westfälischen Frieden hinaus. In Arnims Stück erhält der von männlichen Figuren dominierte kriegerische *plot*, in dem die Vorbereitung und Durchführung dieses Angriffs gegen die Spanier beschrieben wird, durch die hinzugefügten Frauenfiguren eine gegenüber der Vorlage neue, privat-häusliche Komponente. Gleichzeitig wird diese Privatsphäre insofern politisiert, als sich auch die Frauen aktiv am Kriegsgeschehen beteiligen.

Die Darstellung der Liebe und ihrer Kommunizierbarkeit bleibt skizzenartig. Nur vereinzelte Repliken geben einen Hinweis auf die Intensität der Gefühle. »Liebe« wird weniger artikuliert, als vielmehr in Handlung umgesetzt wie etwa das sorgfältige Abbürsten von Peters Kleidern (vgl. VdSp, S. 156), heimlich übermittelte Geschenke wie ein Herz aus Glas und Blumensträuße (vgl. VdSp, S. 166) oder Jans Bereitschaft, scheinbar unbemerkt einige Haushaltstätigkeiten für Judith zu erledigen (vgl. VdSp, S. 166), zeigen. Die dargestellten Liebesbeziehungen stehen vorrangig im Dienste der national-patriotischen Handlung. Wenn die Freiheit der Weseler Bürger erkämpft und das Fremde ausgegrenzt worden ist, steht (wieder) Zeit für die Liebe und für den Vollzug der Ehe zur Verfügung.

³⁰ Die Frauennamen entlehnt Arnim in beiden Fällen aus dem Alten Testament. Vgl. Pietsch 2004, S. 273–274.

Dennoch geben die wenigen Äußerungen über Liebe und Partnerschaft einen aufschlußreichen Einblick in Arnims agitatorische patriotische Dramatik, in der dem Krieg und den damit verbundenen Ideologien der Vorrang vor privatem Glück eingeräumt wird.

Die Liebesbeziehung zwischen Susanna und Peter stellt sich bereits in der Exposition in der ersten Szene der ersten Handlung als von den politischen Verhältnissen bedroht dar (vgl. VdSp, S. 155–159). Das dortige Gespräch zwischen Susanna, Peter und Reinhart legt akkumulativ die mißlichen Umstände der Weseler Bürger bloß, die unter der spanischen Fremdherrschaft leiden. Restriktionen, Verordnungen und Unterdrückung von Seiten der Spanier etablieren bei den Weseler Bürgern ein klar umrissenes Feindbild. Eine unmittelbare Bedrohung der Beziehung von Susanna und Peter stellt der spanische Gouverneur Lozan dar, der um Susanna wirbt. Bei Peter löst dieser Umstand die Bereitschaft aus, sich aus national-patriotischen, religiösen und persönlichen Gründen aktiv für die Befreiung der Stadt einzusetzen. Arnim spielt bei der Skizzierung dieser Verhältnisse deutlich auf die Lage Preußens während der französischen Fremdherrschaft (1806–1813) an, indem er die Sorgen und Nöte, die ihn und seine Zeitgenossen bedrängten, dem historischen Stoff seiner Vorlage hinzufügt.³¹ Das Stück hat Appellfunktion für die zeitgenössischen Zuschauer und ruft zum militärischen Widerstand gegen die französischen Besatzer auf.

In den der Exposition folgenden drei Szenen wird die direkte Interaktion der Figuren Susanna, Peter und Reinhart mit dem spanischen Gouverneur Lozan dargestellt. Peter verhält sich passiv und weicht den Beleidigungen Lozans aus (vgl. VdSp, S. 159–160), um seinen Befreiungsplan nicht zu gefährden. Susanna sieht sich so den hartnäckigen Werbeversuchen des Spaniers ohne Schutz durch Peter oder Reinhart ausgesetzt. Lozans Werben um Susanna ist von höfischer Galanterie geprägt. Die Frauen, die er liebt, können problemlos ausgetauscht werden. So interessiert er sich gleichzeitig für Susanna und für die »unbekannte Schöne« (VdSp, S. 164), die Peter dafür bezahlt, Lozan Liebesbriefe zu schreiben (vgl. VdSp, S. 176). Nur ihrem Vater zuliebe stellt sich Susanna »freundlich gegen« Lozan, wünscht ihm aber den Tod (vgl. VdSp, S. 164). Im Gegensatz dazu ist ihr Peter »lieber [...] als alle Welt« (VdSp, S. 173).

Während sich die ältere Generation der Weseler Bürger wie Reinhart oder Meister Schlacke dem Feind gegenüber konsequent opportunistisch verhält, tritt die jüngere Generation beim Befreiungsschlag gemeinsam gegen die Spanier auf, obwohl sich Peter, Jan, Peters Bruder Dierecke, Susanna und Judith hinsichtlich ihrer Stellung in der Gesellschaft, ihres Temperaments, ihrer Bildung und ihres materiellen Besitzes grundsätzlich voneinander unterscheiden. Arnim entwirft

³¹ Zu Anspielungen auf Arnims Gegenwart vgl. Pietsch 2004, S. 276–278. Arnim bemühte sich um die Aufführung des Stückes am Berliner Theater im Frühjahr 1813. Das Stück wurde zunächst einstudiert, gelangte jedoch aufgrund der angespannten politischen Lage nicht zur Aufführung. Die Uraufführung des Stückes erfolgte erst am 22. Februar 1814 in Breslau (vgl. dazu ausführlich Pietsch 2006, S. 798–806).

damit ein Wunschbild für die Zeit der Napoleonischen »Befreiungskriege«, in der sich der Gedanke einer über alle Standesgrenzen geeinten Nation in Waffen in großen Teilen der Bevölkerung entwickelte (vgl. Giesen 1993, S. 160; Pross 2001, S. 221). Susanna handelt in ihrer Beziehung zu Peter schließlich – ähnlich wie Jutta in *Der Auerhahn* – in Opposition zu ihrem Vater. Als Beweis ihrer Liebe zu Peter übergibt sie ihm den Schlüssel zum Haus, damit er sie nachts ohne das Wissen des Vaters besuchen könne (vgl. VdSp, S. 173). Peters Replik auf dieses Angebot enthält eine deutlich sexuelle Konnotation:³² »du bist die schönste Mirtenkrone und wenn ich mit dem Schlüssel öffne, dann haben wir nichts mehr zu sorgen, da schlafe ich im Grünen, in der Hoffnung leb ich schon« (VdSp, S. 174). Hier wird zum einen auf die Defloration Susannas und das Eins-Sein in der Natur angespielt, zum anderen aber auch implizit auf Peters Plan, den Niederländern die Tore der Stadt zu öffnen, um nach dem Sieg über die Spanier mit Susanna in Frieden leben zu können. Die Parallelisierung von militärischer Offensive und Sexualakt findet hier implizit statt und wird an späterer Stelle noch einmal wiederholt. In Arnims Werk sind sexuelle Anspielungen nicht selten. Durch das Verfahren, »unter der literalen Sinnschicht eine Schicht sexueller Anzüglichkeit« zu integrieren (Wingertzahn 1990, S. 161), stehen seine Texte in Opposition zu bürgerlich-philiströsen Verhaltensweisen.³³ In *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* verharrt die Beziehung Susannas und Peters jedoch trotz aller sexuellen Implikationen im bürgerlich-konventionellen Schema. Während des Befreiungsschlags agieren Susanna und Peter in traditioneller Rollenaufteilung, zum einen auf privat-häuslicher Ebene (Susanna), zum anderen im öffentlichen Bereich (Peter). Während Peter als Anführer der Befreiung mit einem Hammer den Befestigungszaun der Stadt einschlägt und erfolgreich gegen die Spanier kämpft, macht Susanna den spanischen Gouverneur Lozan im Wirtshaus betrunken, so daß dieser die Kampfhandlungen verschläft. In den Szenen 3–5 der dritten Handlung versucht Lozan erneut, Susanna auf galante Art zu verführen und wendet dabei z. T. Gewalt an (vgl. VdSp, S. 179–181). Susanna muß sich gegen ihren Willen auf seinen Schoß setzen (vgl. VdSp, S. 180). Als Peter sie nach dem erlangenen Sieg über die Spanier in dieser Position antrifft, nimmt er sogleich ihren Platz ein. Der Triumph über den Feind und Liebesrivalen wird durch diese Geste

³² Auf Anraten des Berliner Theaterdirektors August Wilhelm Iffland (1759–1814) ändert Arnim eine erste Fassung dieser Szene, in der einige weitere zweideutige Anspielungen enthalten sind. Iffland zitiert die ursprüngliche Version in seinem Brief. Peter sagt demnach zu Susanna: »Du bist ein kostbar Hochzeitsbett und wann ich mit dem Schlüssel öffne, dann haben wir nichts mehr zu sorgen, dann schlaf ich ruhig in den weißen Armen.« Iffland notiert dazu, daß diese Passage »zu einer Gattung Widerwillen reitzen« müßte (Weiss 1986, S. 249–250)

³³ Weitere Beispiele für Arnims »unbefangenes, entschiedenes Umgehen mit sexuellen, auch derben und obszönen Situationen und Symbolen« bei Ricklefs 1997, S. 245–254. Nach dem Sieg über die Spanier wird Peter noch deutlicher: »Peter. [...] (Er trinkt). Der alte Gott lebt noch. Ich werde müde, möchte bei dir ruhen. Susanna. Du denkst zu weit, ich habe dich dazu nicht herbestellt« (VdSp, S. 182).

erneut sexualisiert. Peters Heiratsantrag, den er auf Lozan sitzend vorbringt, ist nicht romantisch codiert, sondern von den bürgerlichen Wertvorstellungen einer Allianzheirat geprägt. Nicht die Liebe, sondern das Vermögen zur Ernährung einer Familie spielt in dieser Replik für das Zustandekommen der Ehe eine entscheidende Rolle. Statt der Versicherung, Susanna zu lieben, verweist Peter auf die moralische Tugend, es »ehrlich« mit ihr zu meinen:

Ich mein es ehrlich. Was ich von meiner Armuth dir geklagt, verzeih es mir, es ist nicht wahr, in Wesel ist kein reicherer als ich, bist du damit zufrieden. Susanna. Du sagst mir Wunder und doch muß ich dir glauben wie der Bibel. Peter. Das ist auch recht, im Glauben ist die Liebe und in der Liebe Glauben. Ich sag dir, morgen führet uns der evangelische Herr Prediger, der vertriebene Herr Hartmann, zum Altar von St. Willebrandt und segnet uns zur heiligen Ehe ein (VdSp, S. 182).

Die protestantische Hochzeit ist einmal mehr ein Triumph über den geschlagenen (katholischen) Feind. Durch Susannas Antwort erfahren die neutestamentlichen Begriffe »Liebe« (*ἀγάπη*) und »Glaube« (auf Christus bezogen) eine säkularisierte Auslegung,³⁴ die sich nicht nur auf die Liebe zwischen Susanna und Peter, sondern auch auf das Vaterland und den Glauben an die nationale Freiheit beziehen lassen.³⁵ Öffentliches und privates Handeln stehen in Korrelation miteinander wie Religiosität und Liebe (vgl. Ehrlich 2000, S. 109). Das Ende des Dramas weist in die Zukunft. Nach dem Sieg über die Spanier kann dem Modell der bürgerlichen Ehe wieder entsprochen werden, so daß Peter seinen Bruder fragt: »[S]ieh Dierecke, das wird meine Frau, nimmst du dir keine, jetzt ist wieder Freyens Zeit, da Wesel frei und unsre Kinder keine spansche Sklaven werden« (VdSp, S. 184).

Der Aspekt der Liebe wird in dieser Replik völlig ausgespart. Diereckes Antwort darauf, Peter solle ihm eine geeignete Frau suchen (vgl. VdSp, S. 184), verweist darauf, daß es ihm nicht vorrangig um eine Liebesheirat geht, sondern um die Ehe als Institution zur Reproduktion der gesellschaftlichen Ordnung. Die Codierung der Liebe wird auf das konventionelle Muster einer Allianzheirat mit kompletter Aussparung der Liebe reduziert. Sie weicht damit der »höheren« Bestimmung, für das Wohlergehen der Stadt Wesel bzw. des Vaterlandes zu kämpfen. Während in *Der Auerhahn* die Liebe als höchstes Gut gepriesen wird, findet sich in *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* eine aus der Akzentuierung der national-patriotischen Handlung resultierende Deklassierung der Bedeutung einer

³⁴ In der Christologie des Apostels Paulus wird die Liebe mit den Begriffen »Glaube« und »Hoffnung« zusammengebracht und bildet damit die »Keimzelle der christlichen Ethik« (Kuhn/Nusser 1980, S. 296). Mit *ἀγάπη* ist die »schöpferische und erlösende Liebe Gottes zur Welt und zum Menschen, die erwidrende Liebe des Menschen zu Gott und die Liebe des Menschen zum Menschen als unausbleibliches Zeugnis der menschlichen Liebe zu Gott« gemeint (ebd., S. 296).

³⁵ Gerade die Überzeugung, sich gegen die »falsche[...] Lehre« (VdSp, S. 159) der katholischen Spanier als Protestanten zur Wehr setzen zu müssen, wird im Stück wiederholt als Legitimation zum militärischen Angriff eingesetzt.

Liebesheirat. Die Thematisierung des privaten Glücks weicht der Darstellung einer sakralen Codierung kollektiver Identität, die sich durch das gemeinsame Singen des Schlußlieds *Eine feste Burg ist unser Gott* ausdrückt.³⁶ In der dritten Szene der zweiten Handlung singt Jan das Lied noch ›einstimmig‹, d. h. allein für sich, um die Zeit zu überbrücken, in der Peter in seinem Auftrag um Judiths Hand anhält (vgl. VdSp, S. 168). Am Ende, nachdem sich die ›Unstimmigkeiten‹ in Freudentaumel aufgelöst haben, singt das Volk unisono auf der Straße. Nach der erfolgreichen Befreiung der Stadt von den Spaniern ist ein gemeinsames Agieren auf gesamtgesellschaftlicher Ebene möglich. Arnim kommt es nicht so sehr auf die Inszenierung von intimen Konstellationen an, sondern auf die Darstellung eines intakten Gesellschaftssystems am Ende des Dramas. Dies wird auch anhand des Paares Judith und Jan deutlich.

Judiths und Jans Verlöbnis wird erst im Verlauf des Stückes geschlossen. Die Beziehung zwischen den beiden bleibt noch skizzenhafter als die Susannas und Peters. Entscheidendstes Merkmal dieser Verbindung ist der Geschlechterrollentausch. So weisen Jans Charakter und Verhalten eher typisch ›weibliche‹, Judiths dagegen eher ›männliche‹ Züge auf. Jan zeichnet sich in seinen Repliken als gutherziger und naiver Schmiedegeselle aus, der auch vor als ›weiblich‹ konnotierten Tätigkeiten nicht zurückschreckt: So pflückt er für Judith Blumen und übernimmt Haushaltsarbeiten für sie (vgl. VdSp, S. 166). Judiths Verhalten entspricht wiederum insofern nicht der Konvention, als sie in einer ›Hosenrolle‹ auftritt und sich aktiv am Kampfgeschehen beteiligt. Ihre Antwort auf den Heiratsantrag Jans, der ihr durch ihren Bruder Peter übermittelt wird, ist betont sachlich und in der Ausdrucksweise grob:

Peter. Nun morgen kann die Hochzeit seyn.

Judith. Der dumme Kerl, der <Jan>, hätt's mir wohl selber sagen können (VdSp, S. 171).

In ihrer Verkleidung als Schmiedegeselle, der »das Braunsche Thor aufsprengen« hilft (VdSp, S. 183), verkörpert Judith den Typus der Heldenjungfrau³⁷ und ama-

³⁶ Das von Martin Luther verfaßte Glaubens- und Bekenntnislied wurde von Arnim und Clemens Brentano auch in *Des Knaben Wunderhorn* in überarbeiteter Form unter dem Titel *Kriegslied des Glaubens* aufgenommen. Noch 1833 bezeichnet Heinrich Heine (1797–1856) das Lied als »Schlächtlid« und »Marseiller Hymne der Reformation, die bis auf unsere Tage seine begeisternde Kraft bewahrt« hat (Heine Werke 8,1, S. 41). Zur Bedeutung des »Volksfestes« in der Romantik vgl. Caroline Pross' »Kunstfeste: Drama, Politik und Öffentlichkeit in der Romantik« (Pross 2001), insbesondere das Kapitel über Arnims *Vertreibung der Spanier aus Wesel* (ebd., S. 207–244). Pross kommt zu dem Schluß, daß die »romantische Botschaft von Arnims Text« in der Analogiebildung zwischen Privatem und Öffentlichem zu finden sei: »Was Männer und Frauen im Kleinen aneinander bindet, [...] vermag auch im Großen soziale Differenzen zu überwinden« (ebd., S. 220). Pross übersieht dabei jedoch, daß der Vorrang eindeutig dem politischen Handeln eingeräumt wird. Erst nach dem gelungenen Befreiungsschlag ist ein harmonisches Agieren auch auf privater Ebene wieder möglich.

³⁷ Vgl. zu dem Begriff und seiner Tradition in Märchen und Sagen Burkhardt 1990, Sp. 745–753 sowie Henckmann 1994, S. 84–87. Henckmann stellt fest, daß die Heldinnen in Arnims erzählerischem Werk meist keine eheliche Verbindung eingehen. Dies trifft auf Judith nicht zu.

zonenhaften Kriegerin. In dieser Rolle erinnert sie an Brünhild im Nibelungenlied, vor allem als sie am Ende mit ihrem zukünftigen Bräutigam kämpft: »Du <Jan> mußst erst mit mir ringen, denn anders geb ich mich dir nicht« (VdSp, S. 183). Durch ihren Mut, den Peter vor den versammelten Weseler Bürgern lobt (vgl. VdSp, S. 185), wird sie zum positiven Beispiel für eine patriotisch handelnde Frau.³⁸ Der angedeutete Rollentausch von Judith und Jan liefert für die Handlung zudem ein humoristisches Element.³⁹ Nachdem Jan beim Ringen den Sieg davongetragen hat, wird die konventionelle Geschlechterordnung wieder hergestellt:

Jan. Sieh da, du bist bezwungen und ich hab den ersten Kuß und auch den zweiten.
Judith. Es ist genug, sey er nicht grob (VdSp, S. 183–184).

Auch hier wird die *romantische Liebe* nicht thematisiert. Judith und Jan scheinen sich zwar durch ihr Verhalten und Auftreten dem jeweils anderen Geschlecht anzunähern, wodurch sich eine Überbrückung der Geschlechteropposition andeutet, dies spielt aber am Ende keine Rolle mehr. Durch die inkonsequente Gestaltung der Paarkonstellatation wird ersichtlich, wie skizzenhaft Arnim die Figuren angelegt hat. Die Ausgestaltung der Charaktere tritt hinter die Idee der Befreiung und der politischen Agitation zurück. Auch wenn am Ende »glückliche Paare« auf der Bühne stehen, wird durch diese Prioritätsverschiebung die Codierung der Liebe durch die politische Handlung derart in den Hintergrund gedrängt, daß bürgerliche Tugenden, der Aspekt des Monetären sowie die Gründung einer Familie stärker in den Vordergrund rücken, als dies bei Arnim sonst üblich ist.

»Hast du die Liebe mit dem Frieden abgeworfen?«
Trennung und Versöhnung in *Die Appelmänner*

Auch für die Paare Apollonia und Vivigenius sowie Pura und Theobald im Stück *Die Appelmänner* gilt, daß die Liebe durch den Krieg und die damit verbundenen Ideologien verdrängt zu werden droht. Die Figuren des Stückes sind – im Vergleich zu den *dramatis personae* von *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* – komplexer und ambivalenter angelegt. Die inverse, auf Widersprüchlichkeit

³⁸ Judith hat auch ein historisches Vorbild, das Arnim zur Zeit der Entstehung des Dramas jedoch noch nicht kannte: Maria Christiane Eleonore Prochaska (1785–1813) kämpft, als Mann verkleidet unter dem Namen August Renz, in den Napoleonischen »Befreiungskriegen« mit. Sie gibt ihre Identität erst preis, als sie im Sommer 1813 tödlich verwundet wird. Arnim hat ihr im Preußischen Correspondent, Nr. 113 vom 15. Oktober 1813 einen ausführlichen Artikel gewidmet, indem er die letzten beiden Briefe an ihren Bruder abdruckt.

³⁹ Eine Parallele zum antiken Androgynitätsmythos oder zu Jakob Böhmes »männlicher Jungfrau« (vgl. dazu u. a. Kluckhohn 1933, S. 121–125) ist nicht erkennbar, da Judith und Jan in ihrer Darstellung als Nebenfiguren zu skizzenhaft bleiben.

explizit angelegte Struktur des Dramas prägt die dargestellten Charaktere, ihre Repliken und Handlungen. So vertritt beispielsweise der Pfarrer Remel einerseits lutherisch-protestantische Dogmen, andererseits ist er abergläubisch und beschäftigt sich mit alchemistischen Experimenten. Vivigenius wird als kriegsbegeisterter Soldat dargestellt, hat aber nie aktiv am Krieg teilgenommen. Pura verbrennt anscheinend in den Flammen und wird doch unversehrt aus dem Feuer gerettet. Durch diese Widersprüchlichkeiten wird der Zugang zum Stück erschwert, da dadurch esoterisch-hermetische Effekte und gegenläufige Sinnbezüge evoziert werden (vgl. Pietsch 2006, S. 980–981).

Arnim fügt seiner Vorlage, einer Chronik aus dem 17. Jahrhundert, einige entscheidende Elemente hinzu. Er situiert die Handlung in der Zeit des sogenannten »Achtzigjährigen Krieges« (1568–1648) zwischen den Niederländern und den Spaniern. Deutsche werden von den Niederländern für den »Befreiungskrieg« angeworben. Es herrscht – in Analogie zur Zeit der Veröffentlichung der *Schaubühne* im Jahr 1813 – Kampf- und Aufbruchstimmung. Der in der Vorlage als ungeratener Sohn dargestellte junge Appelmann tritt bei Arnim als engagierter, kriegsbegeisterter Soldat auf, der sich vom Vater 100 Taler erbittet, um seine auf Kredit gekauften Waffen zu bezahlen. Durch die Weigerung des Vaters in Rage gebracht, droht er dem ebenfalls anwesenden Pfarrer Remel – eine Figur, deren Rolle Arnim gegenüber der Vorlage stark erweitert – im Affekt, den »rothen Hahn aufs Pfarrhaus [zu] setzen« (DAp, S. 265) und wird deshalb zum Tode verurteilt. Am Ende des Dramas läßt Arnim den Geköpften wieder auferstehen. Das Stück schließt mit der Versöhnung aller, während in der Vorlage lediglich von der Hinrichtung und dem Begräbnis des Appelmann-Sohns berichtet wird.⁴⁰

Arnim fügt seiner Vorlage weitere Figuren hinzu, so etwa den Sohn des Pfarrers und Freund des Vivigenius, Theobald. Wie sein Vater ist er Theologe, schreibt aber kriegsverherrlichende Pamphlete und konfrontiert sich selbst stets mit der Frage, ob er statt der Feder das Schwert ergreifen sollte. Theobald liebt Apollonia, die Schwester des Vivigenius. Vivigenius ist mit Pura, der Schwester Theobalds, verlobt. Beide Frauenfiguren sind ebenfalls von Arnim hinzugefügt worden.

Bei einem Vergleich der Quelle mit der Handlung des Stückes wird deutlich, daß – abgesehen von den für das Stück typischen inversiven Gestaltungsprinzi-

⁴⁰ Vgl. Friedeborn 1618, S. 114–115: »Ob nun wol der Sohn ihn [den Vater] gantz flehenlich gebeten / jhme das Leben zuschencken / mit hochbetheurlicher Verpflichtung / das er sich bessern / vnd in frembde Lande ziehen / vnd nümmermehr wiederkommen wolte / so hat er doch solches auß Vrsachen / dz er dasselbe zuuor oft angelobet / vnd nie nicht gehalten / nicht erbitten können / Sondern es hat der Vater endlich dem Scharffrichter die Execution anbefohlen. Welcher auch nach des Bürgemeisters Abzuge sein Ampt verrichtet / vnd ihme bey dem Kirchhoffe daselbst das Häupt abgeschlagen / da er dann alsforth auch im Kircht-hurn begraben worden.« Bereits im Februar 1811 ließ Arnim diese Anekdote aus einer alten Chronik mit dem Titel »Historische Beschreibung der Stadt Alten Stettin in Pommern« im Rahmen eines Treffens der deutschen Tischgesellschaft vorlesen. Schon zu diesem Zeitpunkt steht fest, daß sich dieser »herrliche vaterländische Gegenstand« für eine dramatische Bearbeitung eignen würde (vgl. Steig 1901, S. 30–36 sowie Pietsch 2006, S. 972–975).

pien – die Motivkomplexe Krieg und Liebe neu hinzukommen. Beide bilden gegenüber der Quelle aus dem 17. Jahrhundert einen Anachronismus. Durch die Thematisierung des Krieges projiziert Arnim die nationale Idee der »Befreiungskriege« Preußens gegen Napoleon auf den Krieg zwischen der katholisch-spanischen Krone und den calvinistischen niederländischen Ständen. Eine ähnliche Parallelisierung wird auch in *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* vorgenommen und führt im Fall des Stückes *Die Appelmänner* zu einer eigenwilligen Umdeutung historischer Fakten.⁴¹

Indem Arnim die beiden Paarkonstellationen dem verwendeten Stoff hinzufügt, projiziert er die *romantische Liebeskonzeption* auf die im 16. Jahrhundert spielende Handlung. Die bislang intakten Beziehungen werden durch die Kriegsbegeisterung der Männer, die sich teils freiwillig, teils aus solidarischem Pflichtgefühl dem niederländischen Heer anschließen wollen, bedroht. Dabei wird der Kriegsideologie zunächst eindeutig Vorrang vor einem bürgerlichen Leben in der Nähe der Geliebten eingeräumt. In der Kriegsbegeisterung, die ausschließlich die männlichen Figuren artikulieren, treten besonders in den vorgetragenen Liedern Parallelen zur agitatorischen Lyrik des beginnenden 19. Jahrhunderts auf, beispielsweise zu Theodor Körners (1791–1813) populären Kriegs- und Soldatenliedern.⁴² In der patriotischen Literatur der »Befreiungskriege« werden allgemeine kriegsideologische Parolen verwendet, die nicht unbedingt immer mit Inhalt gefüllt sind, sondern zum gängigen patriotischen Begriffsinventar gehören und entsprechend formelhaft wiederholt werden. Zu den konventionellen Topoi sind der Abschied von der Geliebten, die Thematisierung des Heldentods, die Erotisierung

⁴¹ Der historische Hendrik/Heinrich von Brederode (1531–1568), der in Arnims Stück als »Bretterod« bezeichnet wird, war zum Zeitpunkt der Handlung des Stückes (1576) bereits nicht mehr am Leben. Außerdem errang Wilhelm von Oranien (1533–1584) im August 1576 keinen Sieg über die Spanier. Entscheidend für dieses Kriegsjahr war dagegen die »Genter Pazifikation«, der Zusammenschluß aller niederländischen Provinzen gegen die Spanier, was jedoch nur für drei Jahre Bestand hatte und nicht – wie dies in Arnims Drama verkündet wird – für Frieden und Konsolidierung der Kriegslage sorgte (vgl. Israel 1998, S. 114).

⁴² So heißt es z. B. in Körners *Aufruf*, in dem die Feier des Krieges ähnlich wie in Arnims Drama erotische Konnotationen enthält: »Was weint ihr, Mädchen, warum klagt ihr, Weiber, / Für die der Herr die Schwerter nicht gestählt, / Wenn wir entzückt die jugendlichen Leiber / Hinwerfen in die Scharen eurer Räuber, / Daß euch des Kampfes kühne Wollust fehlt?« (Körner 1834, S. 21). Das Empfinden von »Wollust« im Kampf läßt durch die Ambivalenz des Begriffes zum einen die Deutung zu, daß hier ganz allgemein Freude empfunden, zum anderen aber auch sexuelle Lustbefriedigung erlebt wird (vgl. DWb 31, Sp. 1385–1397). »Wollust« gehört zu den »Lieblingworten« der Epoche der Empfindsamkeit. Gerade in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird mit dem Begriff »das gebiet leiblicher genüsse, sinnlicher freuden und reize, hier aber nicht im prägnanten sinne geschlechtlicher lust bezeichnet« (DWb 31, Sp. 1386; vgl. auch Pikulik 1981, S. 33). Diese Erweiterung der Wortbedeutung wird um 1800 wieder zurückgenommen (vgl. DWb 31, Sp. 1393), so daß der Begriff zwischen sexuellem bzw. rein sinnlichem Vergnügen changiert.

der Waffen⁴³ bzw. des Kampfesgeschehens und die Fokussierung auf den männlichen Körper sowie auf allgemein ›männliche‹ Qualitäten zu zählen. Ehre, Freiheit und Vaterland werden dabei häufig als Braut, das Kriegshandwerk als Hochzeitsfest bezeichnet. Die Vergegenwärtigung heroischer Emotionen führt zu einer rauschartigen Feier explizit ›männlicher‹ Ideale und Werte (vgl. Schulz 2000, S. 76).

Die Liebe hat in Arnims *Appelmännern* für die Männer nicht ohne weiteres kompensatorische Funktion. Während für die weibliche Identität Intimsphäre und Liebe als Lebensinhalt konnotiert sind, verortet sich die männliche Identität im vereinten kriegerischen Auftreten, wobei es in den *Appelmännern* paradoxerweise zu keiner Kriegshandlung kommt. Erst am Ende des Dramas fungiert die Liebe wieder als Kommunikationsmedium sowohl für Frauen als auch für Männer in ihrer ursprünglichen Bedeutung als identitätsstiftendes Mittel. Die durch die Störung der Paarbeziehung entstehenden Konflikte werden durch die Figurenkonstellation Pura und Vivigenius sowie Apollonia und Theobald dargestellt.

Puras und Vivigenius' Liebe scheitert zunächst an Vivigenius' Begeisterung für den Krieg. Nachdem Vivigenius sich zur Beteiligung am Niederländischen »Befreiungskampf« entschieden hat, bricht er den Kontakt zu seiner Verlobten ab (vgl. AP, S. 271). Er gibt ihr zu verstehen, daß er »höhere Wollust« (AP, S. 288) bei dem Gedanken an Kampfhandlungen als bei einem Kuß von ihr empfinde. Vivigenius zieht den Heldentod einem Leben auf dem »breiten sichern Weg der bürgerlichen Nahrung« vor (AP, S. 288). Eine Vereinigung mit Pura kann er sich nur noch im und durch den Tod vorstellen: »Ich dachte mir, nur wenn ich dich im Kampf errungen, und wenn der Augenblick des ersten Kusses Tod und ewiges Vergessen wäre, dann könnte dir mein ganzes Leben angehören« (AP, S. 287).

Die Suche nach seiner Bestimmung ist bei Vivigenius stark affektorientiert und von spiritueller »Vorahnung« geprägt. In die Darstellung des klassischen Konflikts eines Individuums, das sich zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, Liebe und Krieg entscheiden muß, mischt sich die Sehnsucht nach einer höheren Bestimmung, die auf das Jenseits projiziert wird. Vivigenius erlebt die Welt als nur vordergründig erfahrbar, als zusammenhanglos und zersplittert. Dagegen favorisiert er ein jenseitiges, »ewiges« Dasein, in dem die eigenen Grenzen und Schwächen überwunden werden können. Die Ästhetisierung des Todes steht in Opposition zur irdischen Welt, in der Geld und Macht, Gesetz und Konvention regieren. An die Stelle des romantischen Topos des Liebestodes tritt die pathetische Darstellung des Heldentodes für Freiheit und Ruhm.

Seine Liebe zu Pura erscheint Vivigenius in der Realität lediglich als »Anklang, von dem Herrlichen der Welt, der freudige Becher nur, der in der Lust, die er geschaffen, selbst zerschmettert wird« (AP, S. 288). Die »höchste Liebes«, die

⁴³ Albert Portmann-Tinguely weist darauf hin, daß die Metapher der Waffe als Braut zum ersten Mal in der Lyrik der »Befreiungskriege« auftritt und sowohl von Theodor Körner als auch von Max von Schenkendorf (1783–1817) verwendet wird (vgl. Portmann-Tinguely 1989, S. 341–342).

er demzufolge nur als »ungenügend [...] für mich und dich« (AP, S. 288) bezeichnen kann, muß der Befreiungstat unter potentieller Aufopferung seines Lebens weichen. Die »Ahndung«, die in der Beziehung von Jutta und Ottmit in *Der Auerhahn* eine wichtige Komponente im Sinne einer metaphysischen Verbindung der beiden in einer höheren Sphäre darstellte, fühlt Vivigenius nicht in bezug auf Pura, sondern in seiner Berufung zum Krieg und in der Imagination von Kampfszenarien:

Seit mich die Kampflust für das heilige Recht der Völker hat ergriffen, da ahndet meine ganze Seele eine höhere Wollust, als deiner Küsse Kuß mir je gewähren kann; die Sinne schwinden mir in Freude, wenn ich mir eine Reihe spanscher Spieße denke, in die ich mich mit gierigen Blicken stürze, daß ich unzähle wie den schönsten Reichthum, wie einen langersehnten Schmuck zu meinem Herzen reisse, und wie sie mich durchdringen im Zittern aller Feindesarme, die sie mir entgegenstreckten, fühle, daß sie im Geiste, nach solcher That von mir, von meinen Freunden sich schon überwunden meinen (AP, S. 287–288).⁴⁴

Die Geliebte wird dem Bedürfnis geopfert, sich als Held zu bewähren oder im Kampf märtyrerhaft zu sterben. Arim greift ein zentrales Motiv der Kriegslieddichtung auf, das bereits in der Antike verwendet wurde. Damit reiht er sich in die Tradition des »Dulce et decorum est pro patria mori« ein (vgl. Portmann-Tinguely 1989, S. 335). Pura reagiert auf Vivigenius' Kriegsbegeisterung verständnislos und verflucht ihn (vgl. AP, S. 286), kann ihn jedoch nicht von seinem Vorhaben abbringen.

Erst im Tod erfahren beide eine metaphysische Vereinigung (vgl. AP, S. 295), die mit Vivigenius' Wunsch korrespondiert, daß »der Augenblick des ersten Kusses Tod und ewiges Vergessen wäre« (AP, S. 287). Dies löst bei Vivigenius einen Wandel aus. Nach seiner Auferstehung geht eine »ungewohnte Milde« (AP, S. 299) von ihm aus, der Krieg hat für ihn jegliche Attraktivität verloren. Wurden die Waffen zuvor als sexualisierte Symbole eingeführt, erscheinen sie ihm nun wie »abgelöbte Glieder, die ich nicht mehr brauchen kann« (AP, S. 300). Sie büßen damit ihre Potenz ein. Nach dem angeblichen Tod Puras will sich Vivigenius in die Einsamkeit zum Beten zurückziehen. Mit dem Auftritt Graf Bretterods gibt er diese Entscheidung wieder auf, denn schon durch den Anblick des Grafen fühlt sich Vivigenius »der Welt gebunden« (AP, S. 302). Als ihm Bretterod vom Sieg der Niederländer berichtet und ihm anbietet, als Oberst der Landmilizen in der niederländischen Grafschaft »mit den kräftigen Söhnen dieses Krieges eine neue Welt [zu] schaffen« (AP, S. 302), willigt Vivigenius sofort ein. Nach der anschließenden Versöhnung mit dem Vater bemerkt er: »[I]ch habe alles, Pura fehlt mir nur« (AP, S. 302). Die Komplettierung seines Glückes wird durch die Nach-

⁴⁴ Ähnlich beschreibt Vivigenius seine Kriegsleidenschaft auch dem Vater: »[...] und hörte ich nun von den Niederlanden, wo sich der Waffen Glanz um Völkerfreiheit schützend drängt, da ward die Stirn mir kühl, und heiß das Blut, ich stürzte mich so wonnetrunken in die spanschen Lanzen, daß ich nie größere Wollust fand als in dem freien Sterben« (AP, S. 262–263).

richt, daß Pura wie durch ein Wunder den Brand überlebt habe, erreicht. Ähnlich wie Susanna und Peter sowie Judith und Jan in *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* kann Vivigenius sich nach dem Sieg, zusätzlich bedingt durch seine Erfahrung der Vereinigung mit Pura im Jenseits, wieder seiner Liebe widmen: »Ich eil zu ihr, der Friede segnet unsern Bund, ja alles ist versöhnt« (AP, S. 303). Als Vermittler und Friedensstifter soll der Graf ihn zu Pura begleiten: »Wenn du mich je von Herzen an dein Herz gedrückt, mein theurer Graf, so komm mit mir, versöhne mich mit einer lieben Seele; die ich gefühllos von mir stieß, um ganz dem Kriege mich zu weihn« (AP, S. 303).

Durch die Freundschaft mit dem Grafen und die Liebe zu Pura findet Vivigenius zu einer idealen Lebensform, in der öffentliches und privates Handeln sich entsprechen. Beide Beziehungen haben für ihn am Ende kompensatorische Funktion. Erst in der Verbindung von Liebe und Freundschaft,⁴⁵ von privatem Glück und gesellschaftlich relevantem Auftrag in der Öffentlichkeit, findet Vivigenius Frieden.

Eine analoge, harmonische Ausgeglichenheit läßt sich am Ende des Dramas auch für die Beziehung von Apollonia und Theobald feststellen. Deren Liebe wird ebenfalls zunächst durch die Vorbereitungen auf den Niederländisch-Spanischen »Befreiungskrieg« und die damit zusammenhängenden Ereignisse gestört. Im Gegensatz zu Vivigenius ist Theobald unentschlossen, ob er sich am Krieg aktiv beteiligen oder ob er sich mit dem Schreiben von pathetischen Pamphleten, die andere zur Beteiligung am Krieg aufrufen, begnügen solle. Der Konflikt zwischen Schwert und Feder – auch ein für Arnim persönliches Dilemma⁴⁶ – bleibt stets akut. Zum einen will Theobald »nicht schwatzen, wenn ihr handelt« (AP, S. 275), zum anderen fühlt er sich »zu weich« für die Teilnahme am Krieg (vgl. AP, S. 296). Zur Beziehung zwischen Apollonia und Theobald gibt es

⁴⁵ Bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts werden Liebe und Freundschaft »durch die Empfindsamkeit strukturell sehr ähnlich definiert und basieren beide auf der Grundhaltung einer rückhaltlosen Identifikation mit dem alter ego, die dessen Interessen über die eigenen setzt« (Greis 1991, S. 29; vgl. auch Pikulik 1981, S. 27). Der Versuch, »den Geltungsbereich der Empfindsamkeit über die engen Grenzen von Familie und persönlicher Freundschaft hinauszutragen« manifestiert sich im 19. Jahrhundert in der »Solidarität der Kampfgenossen, ihre[r] emotionalen Verbundenheit« (Wegmann 1988, S. 133). In Arnims Drama übernimmt die Männerfreundschaft vor dem Hintergrund des bevorstehenden Krieges, von dem die Frauen von vornherein ausgegrenzt werden, zunächst die vorrangige Position. Die Beziehung zwischen Vivigenius und Bretterod ist deutlich von empfindsam-zärtlichem Vokabular geprägt. Bretterod sieht in Vivigenius z. B. seinen »liebsten Freund [...], sein zweites Leben und jeder Tag ist ohne ihn verloren« (AP, S. 302). Am Ende jedoch restituiert sich die Bedeutung der Liebe Vivigenius' zu Pura.

⁴⁶ Beschämt über das träge Leben, das er führt, beschließt Arnim 1805, Soldat zu werden. Er wird aber durch den nach der Schlacht von Austerlitz eintretenden Waffenstillstand an diesem Vorhaben gehindert. 1806/07 engagiert er sich mit ideellen Projekten wie etwa der Verteilung von Kriegsliedern, bleibt aber dem Kriegsgeschehen erneut fern. In seinen Briefen versucht er sich häufig für seine Entscheidung gegen eine Beteiligung am Krieg zu rechtfertigen, vgl. dazu u.a. Kastinger-Riley 1982, S. 444–456.

nur wenige explizite Angaben. Am aufschlußreichsten ist das Gespräch Theobalds mit dem niederländischen Wachtmeister Hans, der für sein Mädchen in Stralsund »ein paar Abschiedsreime« (AP, S. 283) bei Theobald in Auftrag gegeben hat. Das von Theobald verfaßte Gedicht ist weniger die Ausführung dieser Auftragsarbeit als Ausdruck seiner eigenen Liebe zu Apollonia.⁴⁷ Das Gedicht thematisiert Liebe und bevorstehende Trennung in sieben Strophen. Die Blume, die als Geschenk übergeben wird, fungiert zum einen als Allegorie der Unschuld und eines Lebens in Frieden, zum anderen als Allegorie der Geliebten.⁴⁸ Zugleich dient sie als Medium, über das Liebe kommuniziert werden kann. In der ersten Strophe drückt sich die Verzauberung der Objekte durch die Empfindung der romantisch codierten Liebe aus:

In den Kelchen klettern Engel,
Süße liebliche Gedanken,
Die am grünen glatten Stengel
Sich um Küsse artig zanken (AP, S. 283).

In Opposition zu diesem paradiesischen Szenario steht das »blutige Feld der Ehre« (AP, S. 283), das vom lyrischen Ich auch kritisch als destruktiv wirkende Kraft gesehen wird. Das Leben im Privaten mit der Geliebten erhält zunächst den Vorzug vor dem öffentlichen Handeln. Das lyrische Ich versucht den Konflikt durch einen Kompromiß zu lösen. Er will die Blume aus dem Garten abbrechen – eine Deflorationsmetapher – und mit sich nehmen, was jedoch durch das Einschreiten der Geliebten verhindert wird. Unschuld, Friede und »unbefleckte«, reine Liebe bleiben dadurch als positive Parallelwelt erhalten und werden nicht – wie im Fall des Vivigenius – als Störfaktoren bei der Realisierung männlicher Heldentaten angesehen. Ähnlich wie bei Jutta und Ottnit in *Der Auerhahn* wird die Nähe von Vivigenius und Pura zur Natur sowie ein bewahrender Umgang mit ihr als Bindeglied zwischen den beiden hervorgehoben. Die Beteiligung am Kampf erweist sich trotz der zerstörerisch wirkenden Kraft des Krieges und dem Abschied von »den innern Friedenswelten« (AP, S. 284) als unvermeidlich. In »Gefahr und Mühen« wird sich das lyrische Ich »zum Kriege frisch erkühnen« (AP, S. 284). Das Gedicht endet mit einer deutlich sexuellen Anspielung auf die zu bewahrende Ehre der Geliebten, die sich von dem »blutigen Feld der Ehre«, auf dem sich der Mann bewähren muß, grundsätzlich unterscheidet, indem die Frau zur Untätigkeit verurteilt ist: »Sag mir keine Abschiedsworte, / Trost ist nur in blutger Lehre, / Schließe deine Friedenspforte / Und bewahre deine Ehre; [...]« (AP, S. 284).

⁴⁷ Arnim schreibt eine erste Fassung des Liedes 1807 im Rahmen eines dreiteiligen Zyklus mit dem Titel *Abschied (I). An das Mädchen zur Erklärung einer Blume* und widmet es seiner ersten Liebe, Auguste Schwinck (1792–1835), vgl. Werke 5 Kommentar, S. 1286. Für *Die Appelmänner* erweitert und verändert Arnim das Lied an mehreren Stellen.

⁴⁸ Entsprechend sieht Theobald in seinem Blumengarten »lauter frohe Geister«, wie seine Schwester spöttisch bemerkt (AP, S. 272).

Der Adressatin wird eine passiv-duldende Rolle zugeschrieben. Eine Antwort wird ihr nicht gestattet (»Sag mir keine Abschiedsworte«). Der Krieg hat demnach auch hier eine Vorrangstellung vor der Liebe, obwohl Theobald sich erst nach dem Tod des Vivigenius dazu durchringen kann, sich aktiv am Kriegsgeschehen zu beteiligen und damit das Vorhaben des Freundes zu vollenden. Während er zu Beginn davon überzeugt ist, daß in Apollonias Liebe sein »Weltgeschick« (AP, S. 296) liege, setzt er beim Abschied von seiner ohnmächtigen Geliebten eindeutig »männlich« konnotierte Prioritäten: »[N]enn mich nicht treulos, was mich mit Heftigkeit jetzt fortzieht, würdest du doch nicht verstehen, ich muß den Freund begraben und des Freundes That vollenden, das ist der ganze Inhalt meines Lebens« (AP, S. 298).

Wie Vivigenius verläßt Theobald seine Geliebte wegen einer Männerfreundschaft und der damit verbundenen öffentlichen Verpflichtungen. Wie Pura bleibt Apollonia hilflos zurück. Nach der Lösung aller Konflikte kann Theobald von seinem Vorhaben wieder Abstand nehmen, »denn alles, was ich wollte, ist vollbracht« (AP, S. 303). Als der Frieden ausgerufen ist, läßt er Apollonia, der er zuvor jegliches Mitspracherecht verweigerte, über sein Schicksal entscheiden. Diese kommt ihm mit ihrer Antwort versöhnend entgegen und faßt die Geschehnisse noch einmal zusammen. Theobalds Rückkehr zur Natur, d. h. zum allegorischen Garten des Friedens und der Unschuld, wird dabei besonders hervorgehoben: »Es braucht der Worte nicht, wo alles sich in Seligkeit entwirrt, mein Bruder ist der Welt versöhnt, und Pura lebt, und Theobald bleibt seinem Blumengarten treu« (AP, S. 303).

Theobalds Einstellung zum Krieg ist ambivalenter als bei Vivigenius angelegt, so daß die Liebe zunächst parallel zum Kriegsgeschehen bestehen kann. Entscheidender ist hier der Konflikt zwischen aktivem Handeln und ideeller Beteiligung am Krieg durch das Schreiben von patriotischen Pamphleten. Nach dem Tod des Freundes Vivigenius erhält Theobald einen konkreten, schriftlich fixierten Auftrag, den er als »Mann der Feder« im solidarischen Konsens, daß dem Krieg Priorität vor dem privaten Glück einzuräumen ist, zu erfüllen bestrebt ist.

Während sich für Vivigenius der Kompromiß zwischen aktivem Handeln einerseits durch Bretterods Angebot, eine herausgehobene Rolle beim Wiederaufbau der niederländischen Provinzen zu übernehmen, und privater Harmonie andererseits durch die rehabilitierte Beziehung zu Pura ergibt, kehrt Theobald am Ende in den »Garten des Friedens und der Unschuld« zurück, in dem er »lauter frohe Geister« sieht (AP, S. 272) und mit seiner Verlobten vereint ist.

»Lieben und geliebt zu werden«

Zusammenfassung der Ergebnisse

Die Liebeskonzeptionen in den hier behandelten *Schaubühnen-Dramen* gestalten sich trotz des dominierenden Bezugs auf die *romantische Liebe* sehr unterschiedlich. Im Ergebnis sind die dargestellten Beziehungen variabel und zeigen die »un-

endliche Welt holder möglicher Geschicke« (DA, S. 82). Sie werden durch einen göttlichen Willen gelenkt, aber auch von den Charakteren der jeweiligen Figuren bestimmt. Tendenziell läßt sich eine Betonung der identitätsstiftenden Funktion der Liebe feststellen, die vor allem die männlichen Figuren in ihrem öffentlichen Handeln bestätigt und befördert.

In den *Appelmännern* zeigt sich wesentlich stärker als in *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel*, daß der heroische, soldatistische Beruf die Ideale der *romantischen Liebe* und der Ehe ersetzen kann. Dabei wird für die Darstellung der Ideale der Freiheit und der Bereitschaft zum Heldentod ähnliches Vokabular verwendet wie bei der Codierung der Liebe. Hans macht durch die Aufstellung eines Analogieverhältnisses zwischen Ehe und Krieg die Nähe der beiden Begriffe deutlich: »Der Krieg ist wie der Ehestand, recht lustig, aber anders als der Junggeselle hofft« (AP, S. 282).⁴⁹

Nicht nur Krieg und Ehe, sondern auch die Codierung von Krieg und *romantischer Liebe* gehen zumindest im Fall des Vivigenius in bezug auf seine bedingungslose Bereitschaft, sich am Kampf zu beteiligen, ein Analogieverhältnis ein. Bei der Darstellung der Bedeutung des Krieges sowie der Notwendigkeit, sich am Kampfgeschehen zu beteiligen, werden ähnliche Verfahren angewendet wie bei der Kommunikation der *romantischen Liebe*. Dies läßt sich nicht nur durch den traditionellen Topos der »Liebe als Kampf« erklären,⁵⁰ sondern auch durch die strukturellen Gemeinsamkeiten beider Phänomene. Sowohl die *romantische Liebe* als auch der Krieg erzeugen ein Exklusivverhältnis, das sich auf die beiden Liebenden bzw. auf zwei gegeneinander kämpfende Parteien beschränkt, die unter Umständen Koalitionen mit anderen eingehen können. Die »dyadische Tendenz« bei Intimbeziehungen ist vergleichbar mit Konfliktsituationen: »Nimmt man auf der Seite der Intimbeziehungen insbesondere die passionierte Liebe, so ist deutlich: die Parallelität steckt in der hohen und aufmerksamkeitsabsorbierenden Relevanz von Streit und Liebe und zugleich in der Limitierung des Aufmerksamkeitspotentials« (vgl. Tyrell 1987, S. 585). Zur Begründung der Fokussierung auf den Partner/Gegner werden in Arnims Drama sinnlich-sexuelle Argumente angeführt. Das Empfinden von Wollust bei der Imagination von zukünftigen Kampfhandlungen sowie die erotische Beschreibung der Waffen und des Heldentodes stehen in Analogie zur Einbindung der Sexualität in die *romantische Liebe* und

⁴⁹ Diese scherzhafte Sentenz erfährt ihre Bestätigung in der Nebenhandlung des Dramas, in der der verheiratete und von seiner Frau desillusionierte Wirt in den Krieg ziehen will, um am Ende feststellen zu müssen, daß er für das Soldatenleben nicht geschaffen ist (vgl. AP, S. 304). In den schwankartigen Nebenepisoden, die im Kontrast zur ernsten Handlung des Stückes angelegt sind, ist von Liebe nicht die Rede. Dies wird allein durch die Austauschbarkeit der Ehepartner (Wirth/Brummer) deutlich.

⁵⁰ Die Charakterisierung der Liebe als Kampf, in der es um die »Belagerung und Eroberung der Frau« geht, gleichzeitig aber auch um die »bedingungslose Selbstunterwerfung unter den Willen der Geliebten« (Luhmann 1994, S. 77), ist bereits maßgeblich für die *passionierte Liebe*.

zur Fokussierung der männlichen Perspektive.⁵¹ Die Bereitschaft zum Soldatenleben wird darüber hinaus nicht aus Vernunftgründen, sondern durch Zufall bewirkt, was mit der Relevanz des Zufalls für die *romantische Liebe* vergleichbar ist.⁵²

Durch das Singen von Kriegsliedern und das Verlesen agitatorischer Pamphlete gelingt die Etablierung einer Sonderwelt, in der Männerfreundschaft und solidarische Kameradschaft kompensatorische Funktion übernehmen. Dies steht wiederum in Korrelation zum Absolutheitsanspruch der *romantischen Liebe* und der daraus resultierenden anderen Wahrnehmung der Welt. Der *romantisch Liebende* erfährt eine »Steigerung des Weltgefühls. Alles kann von hier aus neue Qualitäten erlangen, deren Wert gerade darin besteht, daß sie nur für die Liebenden gelten« (Luhmann 1994, S. 180). Die Tendenz, den Krieg als »große heilige Sache« (AP, S. 264), als »[...] des Glaubens und der Freiheit« (AP, S. 258) oder als »Zeit der heiligsten Aufopferung« (AP, S. 276) zu exponieren, korrespondiert außerdem mit der Sakralisierung der Liebe, was bereits ein Merkmal der *empfindsamen Liebe* darstellte.

Als Besonderheiten bei der Gestaltung der Liebe lassen sich für den *Auerhahn* die Akzentuierung der weiblichen Perspektive, insbesondere durch die homoerotische Szene der beiden Frauen im Liebesrausch, für *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* die Fokussierung auf bürgerliche Tugend und Allianzhe, für *Die Appelmänner* die national-patriotische Feier des Krieges, wodurch die Liebe zunächst vollständig ersetzt zu werden droht, ermitteln. In allen drei Fällen begegnet eine Radikalisierung bei der Darstellung unterschiedlichster Paarkonstellationen, die einzigartig für Arnims Gesamtwerk ist. Dadurch wird nicht nur Arnims Experimentierfreude, sondern auch seine Unsicherheit bei der Bewältigung der eigenen Zeit offenbar, in der die Ausdifferenzierung der Gesellschaft zum bestimmenden Problem des Individuums und seiner Verortung wird.⁵³ Insbesondere die patriotischen Stücke *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* und *Die Appelmänner* zeigen, daß Arnim zur Zeit der Napoleonischen »Befreiungskriege« seine zuvor meist vehement vertretene, kritische Haltung gegenüber dem Krieg zugun-

⁵¹ »Was die Romantik als Einheit postuliert, bleibt [...] Erfahrung des Mannes« (Luhmann 1994, S. 172). Diese Fokussierung auf die männliche Perspektive liegt vor allem in der Auffassung der Liebe als identitätsstiftendes Mittel begründet, das dem Mann ermöglicht, sich in der sich ausdifferenzierenden Öffentlichkeit zu positionieren.

⁵² Vgl. dazu Vivigenius' Erzählung seiner ersten Begegnung mit Graf Bretterod, in der zum Ausdruck kommt, daß sein Entschluß, sich kriegerisch zu betätigen, aufgrund eines Mißverständnisses zwischen ihm und dem Grafen zustande kommt: »Mit diesem Degen, mit den andern Waffen, trat ich ganz traurig in des Grafen Herberg ein, weil ich sie hier verkaufen wollte. Im Flur war eine weiße Fahne aufgerichtet mit einem Löwen, der mit starker Klaue viele Pfeile hat verbunden. Es trat ein jugendlicher Held mir huldvoll ernst entgegen, und grüßte mich als Kammeraden und freute sich, daß mich die große heilige Sache des Glaubens und der Freiheit hab ergriffen, daß ich mit ihm den Niederländern dienen wollte« (AP, S. 264). Zum Zufall als »Startmechanismus« der *romantischen Liebe* vgl. Luhmann 1994, S. 180–181.

⁵³ Vgl. dazu Luhmann 1994, S. 21–23.

ten eines von konventionellen Motiven geprägten, religiös übersteigerten Kriegspathos aufgibt.⁵⁴

Am Ende der Dramen wird stets die utopische Aussicht auf ein Leben »zu zweit« und komplementär dazu die Übernahme öffentlicher Führungspositionen der Hauptfiguren prognostiziert. Zwei Aspekte einer harmonischen Zukunft werden dabei besonders hervorgehoben: zum einen die Liebe als privates Glück, zum anderen das aktive Eintreten in der öffentlichen Sphäre für Heimat und Nation. Die als ideal inszenierte Vorstellung, beide Möglichkeiten miteinander zu verbinden, läßt sich für alle drei Dramen feststellen. Damit tritt ein Wunschbild Arnims zur Zeit der »Befreiungskriege« deutlich hervor, das sich auf die Nationalisierung des Privaten und eine Privatisierung des Nationalen bezieht – ein Ideal freilich, das im preußischen Obrigkeitsstaat langfristig nicht realisierbar war.

Literaturverzeichnis

- Ariès 1984: Philippe Ariès, Liebe in der Ehe, in: Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland, hg. v. Philippe Ariès, André Béjin. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1984 (französische Fassung: Sexualités occidentales 1982, übers. von Michael Bischoff), S. 165–175.
- Arnim, Ludwig Achim: Schaubühne. Berlin 1813.
»Der Auerhahn«: DA; »Die Vertreibung der Spanier aus Wesel«: VdSp, »Die Appelmänner«: AP.
- Bobsin 1994: Julia Bobsin, Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770–1800. Tübingen 1994.
- Burkhart 1990: Dagmar Burkhart, Heldenjungfrau, in: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 6. Berlin, New York 1990, Sp. 745–753.
- Burwick 1990: Roswitha Burwick, Achim von Arnims Ästhetik. Die Wechselwirkung von Kunst und Wissenschaft, Poesie und Leben, Dichtung und Malerei, in: Neue Tendenzen der Arnimforschung: Edition, Biographie, Interpretation; mit unbekanntem Dokumenten, hg. v. Roswitha Burwick, Bernd Fischer. Bern, Frankfurt/M., New York, Paris 1990, S. 98–119.
- DWb 31: Deutsches Wörterbuch, hg. v. Jacob u. Wilhelm Grimm et al. Leipzig 1854–1960. Bd. 31. ND München 1999.
- Ehrlich 2000: Lothar Ehrlich, Arnims poetisch-politisches Theaterprojekt und die »Schaubühne« von 1813, in: Universelle Entwürfe – Interpretation – Rückzug: Arnims Berliner Zeit (1809–1814). Wiepersdorfer Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft, hg. v. Ulfert Ricklefs. Tübingen 2000, S. 101–115.
- Friedeborn 1613: Paul Friedeborn, Historische Beschreibung der Stadt Alten Stettin in Pommern / Sampt Einem Memorial vnnd Ausszuge etlicher denckwürdigen Geschichten / Handlungen vnd Verträgen / welche sich von zeit angenommenen Christenthumbs / jnnerhalb fünff hundert Jahren / doselbst begeben / vnnd etwan nützlich zu wissen. So dann auch Ein General Beschreibung des gantzen Pommerlandes: Fürstliche Stammlini der Hertzogen von Pommern

⁵⁴ Zu Arnims kritischer Haltung gegenüber Krieg und Revolution vgl. u.a. Knaack 1976, S. 120–129.

- / vnd Fürsten zu Rügen / in 4. Taffeln abgeteilet / sampt inserirtem kurzem Bericht ihrer Löblichen Thaten / vnd andere mehr nützliche Sachen. Bd. 1, Alten Stettin 1613.
- Giesen 1993: Bernhard Giesen, *Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit*. Frankfurt/M. 1993.
- Greis 1991: Jutta Greis, *Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1991.
- Heine Werke 8,1: Heinrich Heine, *Histor.-krit. Gesamtausgabe der Werke*, hg. v. Manfred Windfuhr. Bd. 8/1: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. Die romantische Schule*, bearb. von Manfred Windfuhr. Hamburg 1979.
- Henckmann 1994: Gisela Henckmann, »Vielleicht beginnt nun bald die Zeit der Frauen.« Zum emanzipatorischen Aspekt der Frauengestaltung und Geschlechterdifferenz im Werk Achims von Arnim, in: *Grenzgänge. Studien zu Ludwig Achim von Arnim*, hg. v. Michael Andermatt. Bonn 1994, S. 79–102.
- Israel 1998: Jonathan Israel, *Der niederländisch-spanische Krieg und das Heilige Römische Reich deutscher Nation (1568–1648)*, in: *1648 – Krieg und Frieden in Europa*, hg. v. Klaus Bußmann. (Veranstaltungsgesellschaft 350 Jahre Westfälischer Friede). Münster 1998, S. 111–122.
- Kastinger-Riley 1982: Helene M. Kastinger-Riley, *Die Feder als Schwert. Ludwig Achim von Arnims politische Aufsätze*, in: *Etudes Germaniques* 27 (1982), S. 444–456.
- Kastinger-Riley 1990: Helene M. Kastinger-Riley, *Achim von Arnims Frauengestalten in »Mistress Lee«, »Frau von Saverne« und in den »Verkleidungen des französischen Hofmeisters«*, in: *Neue Tendenzen der Arnimforschung. Edition, Biographie, Interpretation, mit unbekanntem Dokumenten*, hg. v. Roswitha Burwick, Bernd Fischer. Bern, Frankfurt/M., New York, Paris 1990, S. 76–86.
- Kipp 1990: Herbert Kipp, *Wesel unter niederländischer Besatzung (1629–1672). Zulassungsarbeit*. Bonn 1990.
- Kluckhohn 1933: Paul Kluckhohn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*. Tübingen 1933.
- Knaack 1976: Jürgen Knaack, *Achim von Arnim – Nicht nur Poet. Die politischen Anschauungen Arnims in ihrer Entwicklung. Mit ungedruckten Texten und einem Verzeichnis sämtlicher Briefe*. Darmstadt 1976. (Germanistik Bd. 8).
- Körner 1834: Theodor Körner's sämtliche Werke. Im Auftrage der Mutter des Dichters hg. und mit einem Vorworte begleitet von Karl Streckfuss. Berlin, Wien 1834. (In der Arnim-Bibl. befindet sich unter Sign. B 1272a-b eine Ausg. der sämtlichen Werke Körners aus dem Jahr 1820).
- Körner 1912: Josef Körner, *Achim von Arnims Schicksalstragödie »Der Auerhahn«*, in: *Euphorion* 19 (1912), S. 241–264.
- Kuhn/Nusser 1980: H. Kuhn/Red. K.-H. Nusser, *Liebe*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Bd. 5. Basel, Stuttgart 1980, Sp. 290–318.
- Landfester 1997: Ulrike Landfester, »Sie und kein anderer war Romeo«. *Anmaßung und Freiheit der Frau in Männerkleidung in der Literatur der Kunstperiode*, in: *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*, hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 1997, S. 85–112.
- Luhmann 1994: Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt/M. 1994.
- Neuhold 1994: Martin Neuhold, *Achim von Arnims Kunsttheorie und sein Roman »Die Kronenwächter« im Kontext ihrer Epoche. Mit einem Kapitel zu Brentanos »Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter« und Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«*. Tübingen 1994.

- Nitschke 2004: Claudia Nitschke, Utopie und Krieg bei Ludwig Achim von Arnim. Tübingen 2004.
- Noll 1906: Gustav Noll, Otto der Schütz in der Literatur. Phil. Diss. Straßburg 1906.
- Pfister 2000: Manfred Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse. 10. Aufl. München 2000.
- Pietsch 2004: Yvonne Pietsch, Das »Fortmalen« ins Weite – zum Umgang mit Text und Bild in Ludwig Achim von Arnims *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel*, in: Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft, hg. v. Roger Lüdeke, Erika Greber. Göttingen 2004, S. 264–282.
- Pietsch 2006: Yvonne Pietsch, Ludwig Achim von Arnims Schaubühne (1813): Textkonstitution, historisch-kritische Kommentierung und Interpretation. Phil. Diss. München 2006.
- Pikulik 1981: Lothar Pikulik, »Bürgerliches Trauerspiel« und Empfindsamkeit. 2., unveränd. Aufl. Köln, Wien 1981.
- Portmann-Tinguely 1989: Albert Portmann-Tinguely, Romantik und Krieg. Eine Untersuchung zum Bild des Krieges bei deutschen Romantikern und »Freiheitssängern«: Adam Müller, Joseph Görres, Friedrich Schlegel, Achim von Arnim, Max von Schenkendorf und Theodor Körner. Freiburg/Schweiz 1989. (Historische Schriften der Universität Freiburg/Schweiz, Bd. 12).
- Pross 2001: Caroline Pross, Kunstfeste. Drama, Politik und Öffentlichkeit in der Romantik. Freiburg/Br. 2001.
- Ricklefs 1990: Ulfert Ricklefs, Magie und Grenze. Arnims »Päpstin Johanna«-Dichtung. Göttingen 1990. (Palaestra Bd. 285; zuerst phil. Diss. Göttingen 1966).
- Ricklefs 1997: Ulfert Ricklefs, Sprachen der Liebe bei Achim von Arnim, in: Codierungen von Liebe in der Kunstperiode, hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 1997, S. 237–291.
- Saße 1996: Günter Saße, Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert. Darmstadt 1996.
- Schneider 1980: Manfred Schneider, Die kranke schöne Seele der Revolution. Heine, Börne, das »Junge Deutschland«, Marx und Engels. Frankfurt/M. 1980.
- Schreyer 1929: Johannes Schreyer, Die psychologische Motivierung in Arnims Dramen. Halle/S. 1929.
- Schulz 2000: Gerhard Schulz, Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration. Das Zeitalter der französischen Revolution. Das Zeitalter der napoleonischen Kriege und der Restauration 1789–1830. Bd. 2. 2., neu bearb. Aufl. München 2000.
- Steig 1901: Reinhold Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe. Berlin, Stuttgart 1901.
- Streller 1956: Dorothea Steller, Arnim und das Drama. Phil. Diss. masch. Leipzig 1956.
- Tyrell 1987: Hartmann Tyrell, Romantische Liebe – Überlegungen zu ihrer »quantitativen Bestimmtheit«, in: Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag, hg. v. Dirk Baecker, Jürgen Markowitz et al. Frankfurt/M. 1987, S. 570–599.
- Wegmann 1988: Nikolaus Wegmann, Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1988.
- Weiss 1986: Hermann F. Weiss, Unbekannte Briefe von und an Achim von Arnim aus der Sammlung Varnhagen und anderen Beständen. Berlin 1986.
- Werke 5: Achim von Arnim, Gedichte, hg. v. Ulfert Ricklefs. In: Werke in sechs Bänden, hg. v. Roswitha Burwick, Jürgen Knaack, Paul Michael Lützel, Renate Moering, Ulfert Ricklefs, Hermann F. Weiß. Bd. 5. Frankfurt/M. 1989–1994.
- Wingertzahn 1990: Christof Wingertzahn, Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim. Mit einem Anhang unbekannter Texte aus Arnims Nachlaß. St. Ingbert 1990.

YVONNE PIETSCH

»Für Büchermotten wollte ich nicht schreiben«:
Arnims poetologische Verortung in den Jahren 1811–1812
und in der *Schaubühne*

Arnim veröffentlicht Ende 1810 sein erstes Drama *Halle und Jerusalem* und gibt in seiner Vorbemerkung Auskunft über die verwendete Quelle, Andreas Gryphius' Trauerspiel *Cardenio und Celinde* (1657, 2. Aufl. 1663), das auf einer 1628 ins Italienische übersetzten spanischen Novelle mit dem Titel *La fuerça del desengaño* (übersetzt: die Stärke der Enttäuschung) von Juan Pérez de Montalván (1602–1638) beruht. In seiner Vorbemerkung macht Arnim deutlich, wie er sich zu seiner Quelle positioniert und welche Gründe ihn zu der Bearbeitung des Trauerspiels von Gryphius bewegten:

Die frühere dramatische Bearbeitung der italiänischen Novelle, die einen Theil der Begebenheiten dieses Schauspiels geliefert hat, von dem alten deutschen Dichter Andreas Gryphius, wird im ersten Band meiner Alten deutschen Bühne erscheinen, die gänzliche Verschiedenheit meiner Bearbeitung von der seinen, rechtfertigt mich über die Wahl derselben Erzählung; wenn ich sehr weit zurückgeblieben bin hinter der Vollendung jenes alten Meisters, der zu groß ist, als daß ich gegen ihn eine Art literarischer Nebenbuhlerei hätte ausüben wollen, so hatte ich dagegen manches mir und der Zeit Eigenthümliche mitzuthemen, was ich nach Form und Inhalt nicht zu leicht und nicht zu schwer zu nehmen bitte (Arnim 1811, S. 1–2).

Arnim legitimiert seine Bearbeitung des Trauerspiels durch die Aktualisierung des alten Stoffes für seine eigene Zeit. Dabei hebt er die Selbständigkeit seines Dramas gegenüber der Vorlage explizit hervor. Die Vorbemerkung in *Halle und Jerusalem* weist damit deutliche Parallelen zu den Anmerkungen am Ende der *Schaubühne* auf, in denen Arnim ebenfalls die verwendeten Hauptquellen nennt und die von ihm vorgenommenen Änderungen kurz begründet. Dieses intertextuelle Verfahren wird in beiden Fällen ausdrücklich zum poetologischen Grundsatz erhoben.¹ Wie Arnim in einem Brief an Jacob Grimm vom 24. Dezember 1812 schreibt, habe er in *Halle und Jerusalem* und in seinen anderen Werken »das Allgemeine, das Ueberlieferte mit seiner einzelnen Natur« verknüpft, wodurch Gry-

¹ Intertextualität ist freilich gewissermaßen für jeden literarischen Text von Belang, wird jedoch in den meisten Fällen nicht so deutlich thematisiert und reflektiert wie bei Arnim. Zudem ist für das Arnimsche Werk eine formal-inhaltliche Komplexität der Quellsituation charakteristisch, da auch zahlreiche nicht explizit benannte Quellen in die Texte Eingang finden. Dies betont auch Ulfert Ricklefs, der Arnims Ästhetik »geradezu als Quellenpoetik« bezeichnen möchte (Ricklefs 1997, S. 38).

phius' Trauerspiel nicht zerstört, sondern in seinem »eigenthümlichen Werthe recht bestätigt« werde (Steig 1904, S. 248). Dadurch kommt implizit eines der zentralen poetologischen Axiome Arnims zum Ausdruck, d. h. seine Überzeugung, daß jeder alte Text der zeitgenössischen Überformung bedürfe. Die Anmerkungen zu *Halle und Jerusalem* sowie zur *Schaubühne* fungieren als Schutz vor zu erwartenden Angriffen durch Kritiker und weisen zudem beide auf die geplante, jedoch nie realisierte Veröffentlichung einer *Alten deutschen Bühne* hin, wodurch Arnim seine Adaptionen der alten Stücke zusätzlich rechtfertigt. Für dieses Projekt war die Veröffentlichung von alten Dramen vorgesehen, wobei so wenig wie möglich an den Texten geändert werden sollte, so daß die Stücke weitestgehend im Original beibehalten werden sollten. In seiner bereits 1808 erschienenen *Ankündigung und Aufforderung im VI. Intelligenzblatt der Heidelbergschen Jahrbücher* schreibt Arnim gegen Ende, daß es bei der projektierten, letztendlich jedoch nicht zustande gekommenen Herausgabe der Dramen des Barockdichters Andreas Gryphius sein »Grundsatz« sei, »so wenig wie möglich [an den Stücken] zu ändern. Durch »vielfache[s] Vorlesen« der Texte seien jedoch einige Modifikationen »nothwendig« (Arnim 1808, S. 62). Das im Intelligenzblatt vorgestellte Projekt mündet schließlich in die »sehr freizügige Umschrift« (Kremer 2000, S. 142) des Trauerspiels im ersten Teil von *Halle und Jerusalem*.

In Arnims Anmerkungen zur *Schaubühne* finden sich weitere Hinweise auf seine poetologische Programmatik, die im folgenden einer näheren Untersuchung unterzogen werden wird, wobei poetologische Äußerungen Arnims von 1811 und 1812 zunächst einen Einblick in seine theoretischen Überlegungen geben sollen. In diesen Jahren entwickelt sich zwischen Jacob Grimm und Arnim die in der Forschung bereits wiederholt dargestellte und analysierte Debatte über Natur- und Kunstpoesie,² in der Arnim explizit Stellung zu seinem eigenen dichterischen Schaffen bezieht und seine Vorstellungen von Absicht und Aufgabe der Kunst darstellt.³ Die in der Auseinandersetzung mit Jacob Grimm geäußerten theoreti

² Hier sind vor allem zwei Forschungsarbeiten zu nennen, Ulfert Ricklefs' *Magie und Grenze* (Ricklefs 1990 (Druckfassung der Diss. Göttingen 1966), S. 19–58) und Martin Neuholds Studie zu *Achim von Arnims Kunsttheorie* unter besonderer Berücksichtigung der Kronenwächter (Neuhold 1994, S. 15–126). Als unergiebig in bezug auf eine kritische Auseinandersetzung mit Arnims poetologischer Theorie erweisen sich Engel 1934, Liedke 1937, Rudolph 1958, da sie die ausgetragene Debatte zwischen Jacob Grimm und Arnim lediglich paraphrasieren. Bernd Fischer stellt in seiner Analyse von Arnims Novellensammlung von 1812 und den Erzählungen im *Landhausleben* die poetologischen Hintergründe dar und skizziert dabei auch die Debatte zwischen Jacob Grimm und Arnim, gelangt jedoch zu keinen neuen Ergebnissen (vgl. Fischer 1983, S. 50–87). Über die Auseinandersetzung zwischen Jacob Grimm und Arnim existieren zahlreiche Aufsätze, die sich jedoch meist stärker auf Grimms Position konzentrieren, vgl. Walzel 1936, S. 325–360; Thalheim 1986, S. 1829–1849; Niggel 1987, S. 216–224; Schradi 1987, S. 50–62.

³ Arnims bekannte und in der Forschung häufig belegte Abneigung »gegenüber einem Denken in stringenten Systemen und dem daraus erwachsenden Systemzwang in allen Bereichen des Wissens und Denkens« (Neuhold 1994, S. 4) führt zu einer »offenen Form der Theorie« (Burwick 1989, S. 6), die zwar »fragmentarisch und aphorismenhaft« (Burwick 1990, S.

schen Überlegungen situieren sich in unmittelbarer Nähe zur Entstehungszeit der *Schaubühnen*-Dramen und liefern damit Hinweise zum besseren Verständnis der von Arnim bei seiner Bearbeitung alter Stoffe bzw. seinen Dramenadaptionen angewendeten Verfahren sowie seiner Kommentare in den *Anmerkungen* zur *Schaubühne*.

Die Kontroverse zwischen Jacob Grimm und Arnim setzt mit einem Brief Arnims an die Grimms im April 1811 ein, in dem er Jacob Grimms trennende Unterscheidung zwischen Natur- und Kunstpoesie, die dieser im Rahmen seiner Studie *Über den altdeutschen Meistergesang* (1811) vornimmt, kritisiert.⁴ Während Jacob Grimm Natur- und Kunstpoesie als Oppositionspaar begreift, das sich in einer Entweder-Oder-Relation konstituiert, sieht Arnim die beiden Begriffe als nicht voneinander trennbare Elemente, die in jedem Kunstwerk, ob alt oder neu, gemeinsam auftreten.

Die Naturpoesie ist Jacob Grimms Auffassung zufolge nur in der unwiederbringlich vergangenen goldenen Zeit möglich (Steig 1904, S. 238).⁵ In Mythen,

102) ist, aber in ihrer Grundtendenz für Arnims dichterische Produktivität bestimmend und in ihren Aussagen weitestgehend kohärent bleibt (vgl. Kastinger-Riley 1985, S. 214; Neuhold 1994, S. 23). Auch in Arnims »Lebensplan«, den er in einem Brief an Clemens Brentano vom 9. Juli 1802 aufstellt, sowie in seinem programmatischen Aufsatz *Von Volksliedern* (1804) finden sich poetologische Äußerungen, die während der Debatte mit Jacob Grimm jedoch konkreter und schärfer formuliert werden und sich zum Teil explizit auf einzelne Werke Arnims beziehen.

⁴ Erste theoretische Differenzen zwischen Jacob Grimm und Arnim lassen sich bereits 1808 feststellen, als Arnim, in dieser Zeit Herausgeber der *Zeitung für Einsiedler*, einen Aufsatz Jacob Grimms veröffentlicht und diesen kritisch kommentiert. Jacob Grimm betont in diesem Aufsatz mit dem Titel *Gedanken: wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* (ZfE, Sp. 152), daß Natur- und Kunstpoesie »innerlich [so] verschieden seien, daß sie nothwendig auch in der Zeit abgesondert, [...] nicht gleichzeitig auftreten könnten« (ebd., Sp. 152). Arnim vermerkt dazu in einer Fußnote: »Wir wünschen den historischen Beweis davon, da nach unsrer Ansicht in den ältesten wie in den neuesten Poesieen beyde Richtungen erscheinen« (ebd., Sp. 152). Auf diese provozierende Bemerkung geht Arnim zwar noch einmal in einem Brief an Jacob Grimm von Ende Mai 1808 ein (vgl. Steig 1904, S. 14), es entwickelt sich aber zu diesem Zeitpunkt keine briefliche Auseinandersetzung über das Thema, bis Arnim 1811 Jacob Grimms »alten Lieblingsunterschied« zwischen Natur- und Kunstpoesie (ebd., S. 108) wieder aufgreift. Die Kontroverse wird im August 1811 durch einen einlenkenden Brief Arnims beigelegt und erst wieder durch das Erscheinen der von den Grimms gesammelten *Kinder- und Hausmärchen* (1812) im Oktober 1812 durch Arnim neu entfacht. Sowohl Arnim als auch Jacob Grimm fügen ihren Briefen programmatische Aufsätze bei, vgl. zum Beispiel Arnims »Theoretische Untersuchung« in seinem Schreiben vom November 1812 (vgl. Steig 1904, S. 242–243). Erst Anfang 1813, kurz bevor sich Arnim auf die Suche nach einem Verleger für seine *Schaubühne* macht, findet die Debatte ihr Ende durch einen beschwichtigenden, resümierenden Brief Jacob Grimms.

⁵ So schreibt Jacob Grimm in einem Brief an Arnim vom 29. Oktober 1812, daß er die »Poesie der goldenen Zeit für etwas höheres, erfreuenderes erkenne, als die der eisernen, worin wir leben« (Steig 1904, S. 238). »[A]llein all meine Arbeit, das fühle ich, beruht darauf, zu lernen und zu zeigen, wie eine große, epische Poesie über die Erde hin gelebt und gewaltet hat, nach und nach von den Menschen vergessen und verthan worden ist, oder nicht einmal ganz so, sondern wie sie immer noch davon zehren« (ebd., S. 234–235).

Märchen und Sagen fände sich noch die Reinheit, Wahrheit und Ursprünglichkeit der Naturpoesie. Die neue Poesie sei dagegen das Produkt eines in privater Absonderung stattfindenden Schreibens, das in seiner künstlichen Gemachtheit nicht den Volksgeist widerspiegle.⁶ Deshalb könne sie nicht wie die Naturpoesie die Funktion der Wahrheitsvermittlung übernehmen. Arnim richtet sich gegen diese Auffassung eines irreversiblen Verfalls der Poesie und vertritt dagegen die Ansicht, daß Natur- und Kunstpoesie in einem literarischen Kunstwerk stets gemeinsam auftreten würden: »Nie ist eine ohne die andre, aber leicht mag in einem Menschen eine von beiden abwechselnd das Uebergewicht gewinnen [...]« (Steig 1904, S. 109).

Die Vehemenz, mit der beide ihre Meinungen in produktions-, literar- und rezeptionsästhetischer Hinsicht vertreten, erklärt sich daraus, daß sowohl Arnim als auch Grimm mit den vorgebrachten theoretischen Überlegungen ihre eigenen veröffentlichten Werke rechtfertigen. Rückte einer der beiden von seiner Position ab, würde er gleichzeitig sein eigenes Werk in Frage stellen. Die Meinungsverschiedenheit resultiert also aus den unterschiedlichen Betätigungsfeldern der beiden: Jacob Grimm, der sich von 1805 bis 1815 mit seinem Bruder Wilhelm vor allem der germanischen Altertumskunde zuwendet und dabei zu vielseitigen Themen wie mittelhochdeutsche Literatur, Volkskunde, Mythenforschung und Rechtsgeschichte philologisch arbeitet, ist in erster Linie Wissenschaftler, der durch die Sammlung von Stoffen und Motiven germanischen Ursprungs die unbewußt-kollektive Genialität der Vorzeit bewahren und sie vor allem – hier mit national orientiertem Anliegen – den zeitgenössischen Lesern nahebringen will. Arnim versteht seine literarische Tätigkeit ebenfalls als nationale Aufgabe, jedoch wählt er ein völlig anderes Verfahren als Jacob Grimm, indem es ihm nicht um die philologisch-exakte Tradierung der alten Texte geht, sondern um den »fortschaffende[n] Trieb«, der »im Menschen unaustilgbar« sei (Steig 1904, S. 248), wodurch wegen des besonderen Verhältnisses des Dichters zur Transzendenz eine »höhere Nothwendigkeit« offenbar werde:

[...] der bildende, fortschaffende Trieb ist im Menschen gegen alle Vorsätze siegend und schlechterdings unaustilgbar. Gott schafft und der Mensch, sein Ebenbild, arbeitet an der Fortsetzung seines Werks. Der Faden wird nie abgeschnitten, aber es kommt nothwendig immer eine andre Sorte Flachs zum Vorschein (Steig 1904, S. 248–249).

Im Gegensatz zu Jacob Grimm ist Arnim davon überzeugt, daß »die Allwirksamkeit eines göttlichen bzw. poetischen Geistes zu allen Zeiten« möglich ist (Ricklefs 1990, S. 47). Das Zurückgreifen auf alte Stoffe, seien es Volkslieder, Prosatexte, Dramen oder historiographische Werke, wird von Arnim gerechtfertigt, indem er die alten Texte als »zeitenthoben, als für jede Zeit gleich gegenwärtig« darstellt.

⁶ Vgl. Jacob Grimm an Arnim, 20. Mai 1811: »Ich sehe also in der Kunstpoesie [...] eine Zubereitung, in der Naturpoesie ein Sichvonselbstmachen; in jener ein reines Kämmerlein, in dieser ein ganzes Land;« (Steig 1904, S. 118).

tig« ansieht (Niggel 1987, S. 220). Die allgemeine Wahrheit tritt dagegen in jeder Zeit auf unterschiedliche Weise hervor und erhält durch die Umschöpfung des Überlieferten immer wieder eine neue, aktuelle Gestalt.

Während Jacob Grimm der Ansicht ist, daß die »neuen Dichter[...] der verführenden Gelegenheit zu stehlen nicht widerstehen« können, indem sie künstlichbewußt in ihre alten Vorlagen eingreifen,⁷ empfindet Arnim sein eigenes dichterisches Verfahren nicht als Stehlen, sondern als »Übersetzen« (Steig 1904, S. 248), das sich unbewußt, durch Rückbindung an die »Ahndung«⁸ einer höheren Wahrheit, die sich in der Vergangenheit ausspricht, vollzieht. Wichtig wird in diesem Zusammenhang die Inspiration, die einer göttlich-transzendenten Instanz entspringt und dem Dichter zunächst nur die Rolle »des passiv empfangenden, ausführenden Organs« zuteilt (Neuhold 1994, S. 29). Die Verbindung zwischen Dichter und göttlich-transzendenten Inspirationsquelle wird durch die Ahndung des Dichters hergestellt, die von Arnim »zum künstlerischen Prinzip« (Burwick 1990, S. 102) erhoben wird. Wichtig erscheint ihm bei dieser Erfindung – wie er dies in seiner *Ankündigung* im *VI. Intelligenzblatt der Heidelberger Jahrbücher* hervorhebt – der mündliche Vortrag, das laute Vorlesen der Texte (vgl. Arnim 1808, S. 62), wodurch sich durch die göttlich inspirierte Assoziation neue Inhalte erschließen lassen. Der Dichter ist passiv, indem die Erfindung eines literarischen Textes für Arnim nie aus dem Nichts geschieht. So schreibt er am 24. Dezember 1812 an Jacob Grimm:

Was Du erfinden nennst, das existirt gar nicht in der Welt, selbst in Christus nicht. Nichts fängt mit dem einzelnen Menschen an, und das originellste Werk ist doch nur Fortsetzung von etwas, das vielleicht gerade nicht so sichtbar geworden. Für alles giebt's eine Ahndung, manchmal läßt es sich sogar geschichtlich erweisen, jede Zeit entwickelt ihr Theil (Steig 1904, S. 249).

⁷ Dieser Vorwurf bezieht sich auch auf die von Arnim und Clemens Brentano vorgenommenen *Wunderhorn*-Bearbeitungen, vgl. Jacob Grimm an Arnim in seinem Brief vom 31. Dezember 1812–7. Januar 1813: »Beschuldige ich viele moderne Dichter des Stehlens oder ähnlicher Eingriffe, so will ich damit sagen, daß sie fremde Speise essen, ohne sie zu verdauen oder in Blut und Saft wandeln zu können; zerkaut, aber roh geben sie das Genossene wieder, und das ist nicht recht. [...] Wie zum backen Mehl, zum schmieden Eisen gehört, so hat auch der Dichter Befugnis den alten Stoff zu nehmen und zu bearbeiten, nur muß in ihm auch erst die Gährung und der Fluß entstehen, ohne den nichts zu machen ist; kurz es liegen jedem neuen Dichterwerk [...] unbewußte Schätze von Lebens- und Lernenserfahrung unter, die sich im Augenblick des Niederschreibens aufthun. Mangelt diese, wenn ich so sagen kann, ruhige, sichere Begeisterung, so wird das Alterthum verrathen und nichts neues aufgebaut. Euer Wunderhorn ist nicht ohne solche Sünden, und das hat ihm auch in der Meinung des Publicums geschadet [...]« (Steig 1904, S. 255–256).

⁸ Arnim verwendet den Begriff gemäß seiner Zeit synonym mit »Ahnung«. Zur weiterführenden Lektüre zu Arnims Verwendung des Begriffs »Ahndung« im Kontext seiner poetologischen Äußerungen vgl. Burwick 1990, S. 249; Neuhold 1994, S. 29.

Aktiv tritt der Dichter nur insofern auf, als er den Leser beim Verfassen seines fiktionalen Textes bewußt »täuschen« will. Durch den Begriff der »getäuschten Täuschung«⁹ legt Arnim jedoch diesem aktiven Täuschen ein gleichzeitig erfolgreiches, passives, inspiriertes Getäuscht-Werden zugrunde. Nur durch dieses poetische Prinzip könne sich eine »höhere Wahrheit« aussprechen:¹⁰

Wie ich mich in meinen poetischen Arbeiten immer mehr überzeuge, daß mir nur das nach einiger Zeit genügt, was sich selbst gemacht hat; wozu ich gekommen, ich weiß nicht wie, während das, wo ich mich bezwungen, immerdar kränkelt [...] (Steig 1904, S. 242).

Ein heiliger Sinn möchte zur Beruhigung und Ausgleichung seiner Seelenkräfte etwas erdichten, täuschen, aber in dieser seiner Erhebung strahlt ihm Wahrheit, er meint sich nur zu täuschen und ist getäuscht, indem er wirklich die Wahrheit empfangen, die sein ganzes Wesen nachher erfüllt und berichtigt (Steig 1904, S. 244).

Diese antisubjektivistische Auslegung des literarischen Schaffens hat die Arnim-Forschung immer wieder dazu verleitet, von dem unbewußten Schaffensvorgang in Arnims Werk zu sprechen (unter anderen Rudolph 1958, S. 51–54; Göres 1956, S. 43; Ricklefs 1990, S. 39). Eine zu starke Fokussierung der Aussage Arnims über die »getäuschte Täuschung« führt indes dazu, sein Dichtungsverfahren als rein unbewußtes und automatisiertes Fabulieren auszulegen bzw. wegen des »unbewußten Schaffensvorgangs« zu starken Wert auf göttlich inspirierte Bildvokationen zu legen, die Arnims Vorgehensweise eher mystifizieren als erhellen (vgl. dazu auch Wingertszahn 1990, S. 94). Bei einem Vergleich von Arnims theoretischen Aussagen und der tatsächlich praktizierten Neugestaltung seiner alten Vorlagen läßt sich feststellen, daß neben dem »unbewußten« Fortschreiben durch assoziative Kombinatorik unterschiedlicher Stoffe zu einer neuen Aussage sehr wohl auch ein bewußt strukturierter Aufbau des jeweiligen Textes eine Rolle spielt. So läßt sich beispielsweise für das *Schaubühnen*-Stück *Der Auerhahn* eine intentionale, kontrastive Strukturiertheit feststellen, die sich durch die Bildung

⁹ Arnim sieht in der Täuschung etwas Spielerisches und verwendet den Begriff nicht gleichbedeutend mit Betrug. Es geht ihm nicht um den »Betrug, den Menschen etwas aufbürden zu wollen, was sie nicht gemeint, geglaubt haben – Täuschung ist Spiel, Betrug ist Ernst«, wie er an Wilhelm Grimm am 25. November 1812 schreibt (Steig 1904, S. 244).

¹⁰ Arnim formuliert den unbewußten Vorgang beim Verfassen von literarischen Texten auch in einem Briefexzerpt an Henriette Schubart vom 28. Mai 1810, hier allerdings nicht als »getäuschte Täuschung«, sondern mit dem stärker rezeptionsästhetisch orientierten Ausdruck des »fortgerissenen Fort- bzw. Mitreißens«: »wer von der Geschichte fortgerissen, der reisst auch fort« (Burwick 1978, S. 372). Noch im Dezember 1819, im Zusammenhang mit seiner Veröffentlichung der *Kronenwächter*, erläutert Arnim Wilhelm Grimm sein dem Roman zugrundeliegendes Schreibverfahren mit dem Begriff des »Fortgerissen-Werdens«: »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, und endlich findet sich doch immer ein Ausgang« (Steig 1904, S. 459).

von Oppositionspaaren im Bereich der Figurenkonzeption und der verwendeten Motive manifestiert.¹¹ Daneben finden sich in diesem Stück wie auch in den anderen *Schaubühnen*-Dramen auch die »grellsten Verkettungen von Altem und Neuem«¹² bzw. von zwei unterschiedlichen alten Stoffen, wie dies etwa bei der Kontamination der Sage über Ludwig den Eisernen mit der historischen Figur Heinrichs des Eisernen¹³ oder der Veränderung der Schwanrittersage¹⁴ der Fall ist. Es bleibt demnach festzuhalten, daß eine vorschnelle Gleichsetzung von poetologischen Aussagen Arnims und der praktischen Umsetzung seiner Theorien vermieden werden sollte. Im folgenden sind jedoch nicht die in den Dramen umgesetzten typischen Schreibverfahren Arnims von Interesse, sondern seine Äußerungen in den *Anmerkungen* zur *Schaubühne*, die sich in sechs von zehn Fällen¹⁵ wie eine Verteidigung seiner Stücke in bezug auf die in der Debatte im Briefwechsel mit Jacob Grimm vorgetragene Vorwürfe, subjektiv-willkürlich mit den alten Stoffen zu verfahren, lesen lassen. Natur- und Kunstpoesie sowie der Aspekt von Ahndung und »getäuschter Täuschung« werden zwar nicht ausdrücklich genannt, spielen aber implizit in den *Anmerkungen* eine Rolle, die sich mit

¹¹ Vgl. dazu den ebenfalls in dieser Ausgabe der *Neuen Zeitung für Einsiedler* erscheinenden Aufsatz *Die Darstellung von Liebe in Arnims Schaubühnen-Dramen*, insbesondere das Kapitel: »So spricht kein kaltes Herz«: Die scheiternden und geglückten Liebesbeziehungen in *Der Auerhahn*.

¹² So Arnim in einem Brief an Clemens Brentano vom 6. Februar 1808 in bezug auf die *Wunderhorn*-Bearbeitungen (Schultz 1998, S. 490).

¹³ In *Der Auerhahn* verwendet Arnim für seine Figur »Heinrich der Eiserne« als historische Vorbilder sowohl Heinrich II., den eisernen Landgraf von Hessen, als auch Ludvig IV., den Eisernen von Thüringen. Er verbindet dadurch die für das Stück maßgebliche Otto-Schütz-Sage, die in engem Zusammenhang mit dem historischen Heinrich dem Eisernen steht, mit einer Sage um die Namensgebung von Ludwig dem Eisernen. Durch die Herstellung dieser Verbindung der beiden Sagen zeigt Arnim, daß sich bewährte alte Sagenstoffe frei miteinander kombinieren lassen und der so erweiterten Erzählung stärkere Anschaulichkeit verliehen wird.

¹⁴ In der herkömmlichen Schwanrittersage hält die Herzogin das Gebot ihres Gatten, ihn nicht nach seiner Herkunft zu fragen, nicht ein. Deshalb verläßt sie der Ritter, indem er in einen von Schwänen gezogenen Nachen steigt (vgl. Grimm 1818, Nr. 534; 535; 538, S. 291–306; S. 312–314: *Der Ritter mit dem Schwan*, *Das Schwansschiff am Rhein*, *Der Schwanritter*). In Arnims Stück *Der Auerhahn* wird ein anderer Grund für die Flucht des Ritters angegeben: Dort kann dieser das Geschrei des neugeborenen Kindes nicht ertragen und geht deshalb von seiner Frau fort (vgl. Arnim 1813, S. 57–58). Durch diese Umdeutung verliert die Sage ihren moralisierenden Gestus und gewinnt eine zusätzliche Pointe: Die überirdische Gestalt des Schwanenritters weist (menschliche) Schwächen auf.

¹⁵ Zu vier der zehn *Schaubühnen*-Stücke (*Das Frühlingsfest*, *Mißverständnisse*, *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* und *Das Loch*) finden sich nur kurze Hinweise zur verwendeten Quelle, jedoch keine weiteren Erläuterungen zu Arnims poetologischem Programm. Zum *Frühlingsfest* schreibt Arnim lediglich, daß es sich »unabhängig [von der Päpstin Johanna-Dichtung] gemacht« habe (Arnim 1813, S. 307). Die *Anmerkungen* zum Lustspiel *Mißverständnisse* stellen dagegen eine implizite Quellenfiktion dar: Arnim gibt vor, den Titel seiner Vorlage, einen »alten französischen Roman«, nicht mehr zu kennen (ebd., S. 307). Die *Anmerkungen* zu *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel* und *Das Loch* geben nur Auskunft über die jeweils verwendete Hauptquelle.

dem Verhältnis von alt und neu, Quelle und Erneuerung sowie Fiktion und Geschichte beschäftigen.

In seinen *Anmerkungen* schreibt Arnim wiederholt, daß ein historischer Stoff aus einer Chronik, ein Stück aus dem 17. Jahrhundert oder gar ein Kupferstich die »Veranlassung« gegeben habe (Arnim 1813, S. 306–308). Durch die Verwendung dieses Begriffs distanziert sich Arnim von seiner Vorlage und hebt die eigene dichterische Leistung hervor, die durch das Überschreiten der »Grenze, wo die Freiheit zu einer eignen Selbstständigkeit« gedeihe (Arnim 1813, S. 306), erreicht wird. Diese Emanzipierung vom Quellentext läßt sich vor dem Hintergrund der im Briefwechsel mit Jacob Grimm artikulierten Überzeugung Arnims verstehen, daß die alten Texte für die Gegenwart aktualisiert werden müssen, um vom zeitgenössischen Publikum verstanden zu werden.

In seiner Anmerkung zu *Jann's erster Dienst*, dem ersten Stück der *Schaubühne*, kommt Arnim – vermutlich sensibilisiert durch die vorangegangene Debatte mit Jacob Grimm und im Sinne einer Einleitung für die gesamte *Schaubühne* – auf die »ernsten Geschichtsschreiber der Poesie« zu sprechen, die wegen seiner Bearbeitungen alter Stücke »böse werden und meinen [könnten], man wolle ihnen eine Nase andrehen, da sie doch schon genug Geruch und Geschmack hätten, um zu unterscheiden, was alt und was neu sey« (Arnim 1813, S. 306).

Wie bereits bei der Darstellung seiner poetologischen Programmatik deutlich wurde, macht Arnim selbst keinen Unterschied zwischen alt und neu. Zudem betrachtet er, wie er in einem Brief an Jacob Grimm vom 24. Dezember 1812 schreibt, den »ungelehrte[n] Zeitgenosse[n] als eigentliche[n] Zuhörer des Dichters«, da dieser nur imstande sei, die »Vergegenwärtigung eines Allgemeinen« zu verstehen (Steig 1904, S. 248). Bei seiner Anmerkung zu *Jann's erster Dienst* betont er zwar die eigene dichterische Leistung und sein subjektives Vorgehen – manches »Eigenthümliche« habe »nicht in [s]einen Kram« gepaßt (Arnim 1813, S. 306)¹⁶ – gleichzeitig weist er aber darauf hin, daß er neben der Hauptquelle, Jacob Ayrers *Fastnachtspiel von dem Engeländischen Jann Posset* (ebd., S. 306), »Anekdoten« verwendet habe, die »im Volke gäng und gebe sind, und die durch das Wiedererzählen vieler Menschen bewährt worden« seien (ebd., S. 306). Diese altbewährten, mündlich tradierten Stoffe und Motive, zu denen auch Sprichwörter und Redensarten zu zählen sind, die er nicht nur der Posse *Jann's erster Dienst*, sondern auch anderen *Schaubühnen*-Stücken – u. a. leicht verändert – beifügt, sind für Arnim gerade wegen ihrer Nähe zum Volk von Interesse:

wer nicht ohne gute Laune ist, kann leicht einen Scherz erfinden, der sich ihm bewährt, jene [Anekdoten] sind aber durch das Wiedererzählen vieler Menschen bewährt worden, ohne vom besondern Verhältniß des Einzelnen gestört oder getragen worden zu seyn (Arnim 1813, S. 306).

¹⁶ Vgl. Arnim an Jacob Grimm am 12. April 1811: »[D]er Mensch kommt nur dazu, etwas Eigenes aufzustellen, wenn er sich überzeugt, daß das Vorhandene ihm nicht genügt hat« (Steig 1904, S. 110).

Hier wird der Unterschied zwischen Natur- und Kunstpoesie, zwischen kollektiver und individueller Identität, deutlich angesprochen. Arnim gibt dabei der Natur- bzw. Volkspoese den Vorzug, da sich darin etwas Allgemeines ausdrücke, das von einem Einzelnen gar nicht zu leisten sei, wodurch seine in der Debatte mit Jacob Grimm vertretene Meinung, Naturpoesie sei auch in moderner Dichtung noch möglich, wiederholt wird.

In der Anmerkung zum zweiten Stück der *Schaubühne* mit dem Titel *Der Auerhahn* kommt Arnim auf die geschichtliche Dimension dieses Dramas, das im Untertitel als *Geschichte in vier Handlungen* bezeichnet ist, zu sprechen – wobei der Untertitel als Benennung eines von stark episch-narrativen Elementen geprägten Dramas zu verstehen ist (Arnim 1813, S. 19):

In dieser Geschichte ist wenig Geschichtliches [...], man wird daher verzeihen, daß ich mir ein Stück: Otto der Schütz, dessen ich mich aus Catalogen wohl erinnere, nicht verschafft habe, um zu sehen, in wie fern meine Tragödie dadurch etwa überflüssig gemacht wäre; auch in diesem Frühling sind nicht zwei Blätter von ganz gleicher Gestalt gewachsen, und ich habe die Ueberzeugung, daß meine Arbeit nicht weniger frei und nothwendig in mir entstanden ist als irgend eine andre (Arnim 1813, S. 306).

Durch die Metapher der ungleich wachsenden Blätter spielt Arnim implizit auf den fortschaffenden Trieb des Dichters an, der abhängig von seinen zeitlichen Umständen je individuell die Umgestaltung eines alten Stoffes vornimmt, ohne dabei auf historische Korrektheit zu achten. Zugleich rückt er durch die verwendete Metapher den Begriff der Natur in den Vordergrund. Das Kunstwerk entsteht, es wächst »frei und nothwendig« im Dichter. Das Changieren zwischen Aktivität und Passivität, das in der Debatte mit Jacob Grimm durch den Begriff der »getäuschten Täuschung« erläutert wurde, wird hier implizit wieder angesprochen. Über die »höhere Nothwendigkeit«, die durch die »Ahndung« einer transzendenten Sphäre zustandekommt, schreibt Arnim auch noch in seiner 1818 veröffentlichten Rezension über die von den Grimms herausgegebenen *Deutschen Sagen* (1816/1818):

Was aber in Dichtungen jeder Zeit gut ist, das ist gewiß nicht willkürlich, sondern der Künstler befand sich in einer höheren Nothwendigkeit, es gerade so und nicht anders denken zu können. Daß diese Sagen anderer Zeit in der unseren zu anderer Ansicht sich lösen und binden werden, ist natürlich: was lebendig ist, das bleibt es auch; es wird sich manche Erfindung daran knüpfen, und während dem Einen das Alttheil darin das Liebste ist, wird sich die Mehrzahl immer am Neubau ergötzen; denn so will es das Bestehen der geistigen Welt (Arnim 1818, S. 532).

Vor diesem Hintergrund wird Arnims Umgang mit den in das Stück *Der Auerhahn* integrierten Sagenstoffen, die z. T. einer starken Veränderung unterzogen werden, verständlich.

Bei dem Stück *Herr Hanrei und Maria vom langen Markte* geht Arnim ähnlich vor wie bei *Jann's erster Dienst*: Auch hier betont er die Eigenständigkeit gegen-

über seiner Vorlage, indem er sein Stück als »[f]rei bearbeitet« bezeichnet (Arnim 1813, S. 307), ist aber der Auffassung, »keinen bedeutenden komischen Moment versäumt, hingegen manches Lustige hinzugefügt, manches durch Abkürzung mehr herausgehoben« zu haben (ebd., S. 307). Arnims Tendenz, »das Ueberlieferte mit seiner einzelnen Natur« zu verknüpfen«, wodurch die Vorlage »in ihrem eigenthümlichen Werthe recht bestätigt« wird (Steig 1904, S. 248), kommt dadurch erneut zum Ausdruck.

Die Anmerkung zu *Jemand und Niemand* bestätigt dies noch einmal: »Bei der Umarbeitung« sei »manches Langweilige verschwunden«, wobei Arnim einräumt, daß »auch einzelne komische Züge verloren gegangen« seien (Arnim 1813, S. 307). Deshalb rechtfertigt er seine Umarbeitung dadurch, daß er das Originalstück in seine »altdeutsche Bühne« aufnehmen werde (ebd., S. 307).

Bei den *Appelmännern* betont Arnim, daß es sich bei dem verwendeten Stoff um eine »wahre Geschichte« (ebd., S. 308) handelt:

[S]ie hätte auch unverändert Stoff genug zu einem Schauspiele gegeben, gegenwärtig lag mir aber mehr am Herzen, ich wünschte manchen scheinbaren Widerspruch in dem Gemüthe der Menschen zu einer wohlthuenden befriedigenden Einheit zu bringen (ebd., S. 308).

Erneut wird hier die Operationalisierbarkeit eines alten Stoffes für die eigene Zeit artikuliert. Arnim hat seinen Zeitgenossen – ähnlich wie im Fall des zweiteiligen Dramas *Halle und Jerusalem* – etwas mitzuteilen, das nur durch die Veränderung des geschichtlichen Stoffes bewerkstelligt werden kann. Dies korrespondiert mit seiner Auffassung, daß die Schauspielkunst ein »Abbild des vollen mannigfaltigen Weltlebens« geben soll, wie Arnim abschließend in seinen *Anmerkungen zur Schaubühne* schreibt (ebd., S. 308).

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß sich in den *Anmerkungen zur Schaubühne* implizit einige in der Debatte mit Jacob Grimm artikulierte programmatische Äußerungen Arnims finden. Dabei werden die Unterscheidung zwischen Natur- und Kunstpoesie, wirklichem Geschehen und poetischer »Übersetzung«, der Bezug zur gegenwärtigen Lebenssituation sowie der aktive und passive Aspekt des dichterischen Schaffensprozesses indirekt angesprochen. Arnim bemüht sich bei den dargebotenen Anmerkungen um Verständlichkeit und versucht, die Dramen seinen Lesern näherzubringen. Daß er mit seinen esoterischen Anschauungen beim zeitgenössischen Publikum auf Unverständnis stieß und nicht nur durch die beiden Rezensionen zur *Schaubühne*,¹⁷ sondern auch von Freunden Kritik erntete, hielt ihn jedoch nicht davon ab, auch in der Folgezeit seinen poetologischen Anschauungen treu zu bleiben.

¹⁷ Die *Schaubühne* wird in zwei öffentlichen Blättern besprochen, zum einen in der *Wiener Allgemeinen Literaturzeitung* am 21. Januar 1814, zum anderen im Januar 1816 in den *Blättern zur Kritik und Charakteristik deutscher Literatur und Kunst*, einem Beiblatt der in Erfurt verlegten Zeitschrift mit dem Titel *Erholungen, thüringisches Unterhaltungsblatt für Gebildete*.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Arnim 1808: Ludwig Achim von Arnim, Ankündigung und Aufforderung, in: VI. Intelligenzblatt der Heidelbergischen Jahrbücher, 5. Abteilung. Heidelberg 1808, S. 61–63.
- Arnim 1811: Ludwig Achim von Arnim, Halle und Jerusalem. Studentenspiel und Pilgerabenteurer. Heidelberg 1811.
- Arnim 1818: Ludwig Achim von Arnim, Deutsche Sagen, herausgegeben von den Brüdern Grimm. 2ter Theil. (Berlin, Nicolaische Buchhandl. 1818), in: Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz 2 (1818), 133. Bl. (21.8.1818), S. 532.
- Arnim 1813: Ludwig Achim von Arnim's Schaubühne. Berlin 1813.
- Schultz 1998: Achim von Arnim und Clemens Brentano. Freundschaftsbriefe II. 1807 bis 1829. Vollständige kritische Edition von Hartwig Schultz. Frankfurt/ M. 1998.
- Steig 1904: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm, bearb. v. Reinhold Steig. Stuttgart, Berlin 1904. (Achim von Arnim und die ihm nahe standen, hg. v. Reinhold Steig, Herman Grimm. Bd. 3).
- ZfE: Zeitung für Einsiedler. In Gemeinschaft mit Clemens Brentano hg. v. Ludwig Achim von Arnim. Heidelberg 1808. Mit einem Nachwort zur Neuausg. v. Hans Jessen. ND der Ausg., Stuttgart 1962.

Sekundärliteratur

- Burwick 1978: Roswitha Burwick, Exzerpte Achim von Arnims zu unveröffentlichten Briefen, in: JbFDH 1978, S. 298–395.
- Burwick 1989: Roswitha Burwick, Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim. Berlin, New York 1989.
- Burwick 1990: Roswitha Burwick, Achim von Arnims Ästhetik. Die Wechselwirkung von Kunst und Wissenschaft, Poesie und Leben, Dichtung und Malerei, in: Neue Tendenzen der Arnimforschung: Edition, Biographie, Interpretation; mit unbekanntenen Dokumenten, hg. v. Roswitha Burwick, Bernd Fischer. Bern, Frankfurt/ M., New York, Paris 1990, S. 98–119.
- Engel 1934: Carlo Engel, Studien zum Dichterbegriff und zur poetischen Anschauung der Heidelberger Romantiker. Würzburg 1934.
- Fischer 1983: Literatur und Politik. Die »Novellensammlung von 1812« und das »Landhausleben« von Achim von Arnim. Frankfurt/M., Bern 1983.
- Göres 1956: Jörn Göres, Das Verhältnis von Historie und Poesie in der Erzählkunst L. Achim von Arnims. Phil. Diss. masch. Heidelberg 1956.
- Kastinger-Riley 1985: Helene M. Kastinger-Riley, »Acht Aufsätze über Epikurs Philosophie«: Die Entwicklung moralphilosophischer und ästhetischer Grundsätze des Romantikers Ludwig Achim von Arnim anhand eines unbekanntenen Traktats aus den Jugendjahren, in: Aurora 45 (1985), S. 205–282.
- Kremer 2000: Detlef Kremer, Durch die Wüste. Achim von Arnims uferloses Drama »Halle und Jerusalem«, in: Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation, hg. v. Uwe Japp, Stefan Scherer, Claudia Stockinger. Tübingen 2000, S. 137–158.
- Liedke 1937: Literary Criticism and romantic theory in the work of Achim von Arnim. New York 1937.
- Neuhold 1994: Martin Neuhold, Achim von Arnims Kunsttheorie und sein Roman »Die Kronenwächter« im Kontext ihrer Epoche. Mit einem Kapitel zu Brentanos »Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter« und Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«. Tübingen 1994.

- Niggel 1987: Günter Niggel, Geschichtsbewußtsein und Poesieverständnis bei den »Einsiedlern« und den Brüdern Grimm, in: Heidelberg im säkularen Umbruch: Traditionsbewußtsein und Kulturpolitik um 1800, hg. v. Friedrich Strack. Stuttgart 1987, S. 216–224.
- Ricklefs 1990: Ulfert Ricklefs, Magie und Grenze. Arnims »Päpstin Johanna«-Dichtung. Göttingen 1990. (Palaestra Bd. 285; zuerst phil. Diss. Göttingen 1966).
- Ricklefs 1997: Ulfert Ricklefs, Sprachen der Liebe bei Achim von Arnim, in: Codierungen von Liebe in der Kunstperiode, hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 1997, S. 237–291.
- Rudolph 1958: Gerhard Rudolph, Studien zur dichterischen Welt Achim von Arnims. Berlin 1958. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge I [125]).
- Schradi 1987: Manfred Schradi, Naturpoesie und Kunstpoesie. Ein Disput der Brüder Grimm mit Achim von Arnim, in: Perspektiven der Romantik. Beiträge des Marburger Kolloquiums zum 80. Geburtstag Erich Ruprechts, hg. v. Reinhard Görisch. Bonn 1987, S. 50–62.
- Walzel 1936: Oskar Walzel, Jenaer und Heidelberger Romantik über Natur- und Kunstpoesie, in: DVjs 14 (1936), S. 325–360.
- Wingertzahn 1990: Christof Wingertzahn, Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim. Mit einem Anhang unbekannter Texte aus Arnims Nachlaß. St. Ingbert 1990.

ULRICH WEISSTEIN

Achim von Arnim and the Visual Arts: The Chodowiecki Connection

Rounding out my three-part survey of Arnim's links to the Visual Arts (primarily painting) with an emphasis on their presence in *Die Majoratsherren*¹ and its frontispice, which consists of the present paper and its predecessors – »Achim von Arnim's *Die Majoratsherren* in neuer Sicht: Ein Interpretationsversuch im Lichte einer bisher unberücksichtigten Bildquelle für das Titelkupfer« in Volume 3 (2003), 7–26, of this journal and its sequel »To Frame or Not to Frame, That is the Question: An Intermedial Study of *Die Majoratsherren*, its Frontispice and Robert Campin's Mérode Altarpiece«, forthcoming in the *Festschrift für Hans Lund* (Lund, Sweden, 2007) with the working title: *The Contest of the Muses*) – the present paper is primarily concerned with a connection hitherto ignored in the secondary literature. This posthumous partnership with the »chronicler of his time«, as which Daniel Chodowiecki is presented in the prologue to Arnim's narrative, should be seen as an invitation to follow that track.

While, given the modest scope of my undertaking, it would be foolish to offer a global survey of Arnim's »Kunstverständnis« – all the more so because this task has already been tackled on a larger scale in Roswitha Burwick's monograph *Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim* (Berlin/New York 1989). Still I may be permitted to offer a thumbnail sketch of the author's life as seen from the vantage point of his esthetics and aimed at readers unfamiliar with the art-historical background. Here goes:

Himself an amateur, Arnim, the universalist, dabbled not only in the Philosophy of Art² but also regarded himself as a connoisseur, that is an enthusiast unlicked by scholarship,³ a collector,⁴ a self-styled art critic of sorts⁵ and sporadic reviewer of books on art and art exhibitions,

¹ Throughout this paper, all references to and quotations from the text of *Die Majoratsherren* as reproduced in Gisela Henckmann's edition of Arnim's *Erzählungen* (Stuttgart: Reclam, 1991) are earmarked by the signature »Reclam« followed by the appropriate page number(s) in order to facilitate the reader's exegetic work and provide a sense of orientation.

² In this domain Arnim was light years away from matching the skill and sophistication evident in Johann Jakob Winckelmann's *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) and Lessing's *Laocoön* (1766).

³ In other words, he was a »Kenner« rather than a »Forscher«.

⁴ He collected German prints from the age of Luther and was, on the whole, well informed about such activities, especially in connection with late Medieval (Gothic) painting hailing from Germany and the Netherlands as were carried on by such giants in the field as the Brothers Boissérée and their chief competitor, Ferdinand Wallraff, all of them active in Co-

as well as someone who toyed with an academic discipline still in its cradle but beginning to come into its own in the wake of the Napoleonic Wars of Liberation – an era in which the burgeoning patriotism encouraged its pioneers all over Europe to found museums or restructure those already in place along national or regional lines.⁶

Fascinated by this development, Arnim cultivated his personal tastes within the domain of Western art. But, at the same time, he felt the urge to contribute actively to the »schönen Künste«, only to realize that his lack of creativity stood in the way. Stymied in his desires, he made a clean breast of his frustration in a letter addressed to his mentor, Wilhelm Grimm, written at the time he was working on *Die Majoratsherren*, lamenting: »Mein Hauptschmerz ist es, dass ich kein Maler bin und nicht festhalten kann, wie ich im glücklichen Augenblick das himmlische Kleid des gefallen Geistes erblicke.«⁷ This affinity for an art he himself preached but could not practice is also reflected in his original plan to present the Lord of the Entail as a Sunday painter at work on a miniature portrait of his soulmate Esther; for as he puts it in one of the few surviving sketches for his novella: »Gleich setzte er sein Malgerät in Ordnung, zeichnete Esther [...] und hatte den Entwurf in einer Stunde so glücklich in Miniaturfarben angelegt, dass es ihm für die Vollendung des Bildes gleich sein konnte.«⁸

Even more to the point and, therefore, ideally suited for the issue at stake are Arnim's art-historical preferences. His interest in »Kunstgeschichte« was initially fanned by the Italian Renaissance as an era privileging works of an idealistic nature and deeply concerned with symbolic, allegorical and mythological subjects. That truly classical style reached its apogee in the universal admiration for

logne and referred to in an early book review. Today their treasures grace Munich's Alte Pinakothek and the Cologne Museum named after Wallraff and his colleague Richartz.

⁵ His performance as an art critic and reviewer was far from being spectacular and from matching, in either quality or quantity, the famous Paris *Salons* of Denis Diderot (written between 1757 and 1781) and his nineteenth-century »successor« Charles Baudelaire (penned between 1845 and 1859). – Nor was he following in the footsteps of Friedrich Rumohr, one of the pioneers in the field, whose widely acknowledged role as a gourmet Arnim praises in a gloss entitled »Verein für Schmecker« (1826) without referring to his other merits. (A stylized portrait of Rumohr is provided in Wolfgang Hildesheimer's fictional *Marbot. Eine Biographie* (Frankfurt: Suhrkamp, 1980).

⁶ Among the fathers of German art history, Johann Dominique Fiorillo, professing that discipline at the University of Göttingen – a scholar admired by Goethe and revered by the young Heidelberg clan »inventing« Romanticism – and Gustav Friedrich Waagen, co-founder, director and custodian of the picture gallery in the Berlin institution subsequently known as the Kaiser Friedrich-Museum, were the most influential. Arnim reviewed Fiorillo's *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Vereinigten Niederlanden* and commented on Waagen's catalogue of the collection in his charge.

⁷ This passage is found in a letter, dated December, 1820, as reproduced in Reinhold Steig's three-volume compendium *Achim von Arnim und die ihm nahestanden* (Stuttgart, 1904), III, 34.

⁸ Cited by Renate Moering in IV, 1042, of Arnim's *Werke*, the volume which contains the latter's *Erzählungen*, as published in the Deutsche Klassiker Verlag (Frankfurt a. M., 1992).

the genius of Raphael⁹ and his disciples, many of them preoccupied, as Arnim was decidedly not, with cultivating a much more elegant and, therefore, strictly anti-classical style later to be known as Mannerism.

But well before Arnim's faible for Italian art had fully matured, his attention shifted from Idealism to Realism in all its facets, and thus from transalpine to cisalpine art, primarily graphic.¹⁰ In a letter written to his wife Bettina née Brentano from Dresden in 1817, when he was in his mid-thirties, he admits this change of mind freely. At the heart of his enthusiastic report lies the sentence: »Ich habe mit einigen Niederländern die Bildergalerie mit neuem Staunen gesehn.«¹¹ (At that time, The Netherlands meant the territory north of France which, prior to the Revolution of 1830, encompassed today's Holland as well as Belgium, which became independent precisely in that year.)

The apex of Arnim's enthusiasm for Flemish art is marked by a gloss entitled »Genrebilder, Staffage«,¹² a *Plädoyer* for an art geared to mimetic representation of ordinary life – in other words, the species known as genre painting.¹³ This belief on his part was confirmed and strengthened during his *petit tour* of Flanders re-enacting the famous journey which Albrecht Dürer undertook three centuries earlier and which also culminated in a sojourn in that province's capital, Antwerp (*vide* his own description of that visit in *Werke* VI, 1062–76).

⁹ Arnim's first art-historical publication (*Werke* VI, 285–288), the review of a book entitled *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphael*, appeared as early as 1809. – That famous painter is also featured in a mediocre piece of fiction entitled *Raphael und seine Nachbarinnen*. – Arnim never took the Grand Tour of Italy, which, in his days, was *de rigueur* for German and English noblemen and almost mandatory for European artists. It is, therefore, hardly surprising that his name does not crop up in the catalogue of *Auch ich in Italien: Kunstreisen 1600–1900*, an exhibition held in 1966 at the Schiller-Nationalmuseum in Marbach.

¹⁰ Arnim's »conversion« is foreshadowed in the final paragraph of the review cited in footnote 8 above, which runs as follows: »Sein [Arnim's] Wunsch, dass auch von deutscher und flämischer Schule ähnliche Sammlungen aus frühester Zeit von Dürer und Lucas von Leyden veranstaltet würden, ist in unserer Zeit an mehreren Orten, besonders in München und Cölln, erfüllt worden. [...] Besonders in letzterer Stadt [...] findet sich durch die schönen Sammlungen des [sic] Hrn. Wallraf, Boisseret [sic] u. a. in dem Besitz unschätzbaren Bilder. Möge es doch einem so gründlichen und würdigen Gelehrten wie Hr. Wallraf gefallen, dem Wissbegierigen eine Übersicht dieser alttümlichen Kunstschatze zu geben und den Reisenden einen Leitfaden, sie kennen zu lernen und nach allen Beziehungen zu benutzen.« (*Werke* VI, 287 f.)

¹¹ Quoted from *Arnim und Bettina in ihren Briefen*, ed. Werner Vordtriede (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, I, 61).

¹² *Werke* VI, 1045–50. This is a critique of Friedrich Waagen's *Verzeichnis der Gemälde des Museums zu Berlin* (1830) in which Arnim enters a plea for dropping the term "Genre" altogether from the art-historical vocabulary by arguing: »Es würde mich zu weit führen, wenn ich dartun wollte, dass alles Gute und Echte in der Malerei zu einer gewissen Zeit Genrebild gewesen sei und dass man daher wohl tue, diesen fatalen, wegen der darin enthaltenen Unbestimmtheit ganz unübersetzlichen Ausdruck für immer aufzugeben« (p. 1049).

¹³ *Webster's Collegiate Dictionary*, a most reliable source of information, does not share this view but defines genre painting as a »class of art in which subjects of everyday life are treated realistically«, that is to say, aiming at »Wahrscheinlichkeit« rather than »Wahrheit«.

* * *

After this brief art-historical excursion, I am ready to introduce my story's actual protagonist, Chodowiecki, and the role assigned to him, at least indirectly in *Die Majoratsherren*. Let me begin by relating the biographical and historical data which, in large measure, explain the spiritual and professional ›Wahlverwandtschaft‹ between the extraordinarily gifted draftsman/engraver and his posthumous admirer. Whereas, born in 1726 in the city of Danzig on the Baltic Sea then firmly in Polish hands, Chodowiecki moved to Berlin in 1746, making the Prussian capital his residence until his death in 1801, while Arnim, a genuine *Berliner*, born in 1781, that is, nearly two generations later, was already of age when Chodowiecki passed away. The two never met in person because Arnim was a student, first at the University of Halle and subsequently at its sister institution in Göttingen.

What is perhaps most striking about this unilateral partnership is the fact that Chodowiecki is the only artist and, for that matter, the only historical figure referred to by name in *Die Majoratsherren*, where he is lavishly praised as the person best qualified for providing visual record of the German people's middleclass manners and mores of that Age¹⁴ – in short, someone whom the great American Transcendentalist Ralph Waldo Emerson (1803–1882) might have called a Representative Man. Here's the pertinent extract from Arnim's eulogy:

Wir durchblättern eben einen älteren Kalender,¹⁵ dessen Kupferstiche manche Torheiten seiner Zeit abspiegeln. Liegt sie doch jetzt schon wie eine Fabelwelt hinter uns! Wie reich erfüllt war damals die Welt, ehe die allgemeine Revolution, welche von Frankreich den Namen erhielt, alle Formen zusammenstürzte; wie gleichgültig arm ist sie geworden! Jahrhunderte scheinen seit jener Zeit vergangen, und nur mit Mühe erinnern wir uns, dass unsere früheren Jahre ihr zugehörten. Aus der Tiefe dieser Seltsamkeiten, die uns Chodowieckis Meisterhand bewahrt hat, lässt sich die damalige Höhe geistiger Klarheit erraten [...]¹⁶ (Reclam, 211).

This assessment, embedded in a piece of fiction, is confirmed, as it were, *ad personam*, in Arnim's explanatory note affixed to the »Ungedruckte Briefe der Karschin«¹⁷ (1819) written while he was at work on *Die Majoratsherren*:

Berlin war damals von so ganz verschiedenen Elementen bewegt, dass eigentlich eine lebendige Darstellung davon noch ganz fehlt. Aus der ärgsten Kleinstädtereier war es der Mittelpunkt

¹⁴ I say »German people« because the chronicler and occasional caricaturist Chodowiecki addressed himself primarily to his adopted compatriots and only belatedly found an echo abroad. The same applies to Honoré Daumier (1808–1879), the French Chodowiecki, in his capacity as a pictorial satirist of his society in the third quarter of the nineteenth century.

¹⁵ As far as I know, it has not yet been determined – nor is it of particular interest in this context – which almanac that was and in what year it appeared.

¹⁶ The expression »geistige Klarheit« (spiritual clarity) is clearly addressed to the Age of Enlightenment (›Aufklärung‹).

¹⁷ *Werke* VI, 655 ff., where the item is subtitled »Bekannt gemacht von L. Achim v. Arnim«. For further information see Renate Moering's commentary, *ibid.* 1317 f.

großer Weltbegebenheiten geworden. Das große Talent auf dem Throne¹⁸ versammelte mancherlei wunderliche Talente um sich her. Menschen aus allen Ständen hatten sich emporgeschwungen; die größten Widersprüche – Pietismus und Freimaurerei [z. B.] – entwickelten sich nebeneinander und es gab einen Haufen von Eigentümlichkeiten und noch mehr von Sonderbarkeiten, wie sie Chodowiecki der übrigen Welt in ihrer äußeren Erscheinung mitteilte.

There is, however, quite another and, as far as the present inquiry is concerned, far more substantial difference between literature and the Plastic Arts which, intermedial in nature, is more to the point – more specifically that which pertains to the ›mixed‹ genre known as Illustration, whose semantic variants can be assigned to three different levels. These are, in an ascending order:

1. The common, and essentially literal, usage of the term in everyday speech, such as is commonly called explanation, explication, elucidation and illumination used in the broad sense of mental and spiritual enlightenment, all of them abstract concepts and, therefore, of little interest to the intermedialist.
2. In the ›Fachsprache‹ of esthetics and by general consensus, the term illustration is usually taken to mean a picture ›decorating‹ or embroidering a text, presupposing a *transposition d'art* from the verbal to the visual sphere and thus from description to depiction.
- and 3. The figural use of that term inverts the usual sequence and puts the cart before the horse by progressing from picture to text instead. This is exactly what happened in the case of the Arnim/Chodowiecki connection. For Arnim, a real fan of Chodowiecki's œuvre, seems to have reverberalized some of its details in what might be called a second *transposition*. Insofar as, given this rare constellation, the inquisitive reader will be forced to begin his search by ferretting out which of the realia and paraphernalia in question were actually borrowed from that Master. Having separated the goats from the sheep, the reader will then have the unenviable task of trying to ascertain whether some or all of the remaining features were lifted from sources other than Chodowiecki or are of Arnim's own invention.

Regarding this point it might be worth noting that in a letter to Ludwig Emil Grimm,¹⁹ an etcher and engraver with whom he planned to collaborate – not to be mistaken for one of the Brothers Grimm. Arnim, aware of this dilemma, observed, perhaps with tongue-in-cheek: »Gewissermaßen bin ich Ihnen, was Lichtenberg dem Hogarth. Ich mache den Text zu Ihren Bildern.«²⁰

¹⁸ The great talent on the throne is Friedrich der Große, who ruled Prussia from 1741 to 1786.

¹⁹ For details regarding this joint project, which was never realized, see the »Stellenkommentar« in *Werke* VI, 1283–85.

²⁰ Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) was a Professor of Physics at the University of Göttingen and a notorious wit. He wrote an extensive commentary on two of the major works of William Hogarth (1742–1799).

* * *

Throwing such speculations to the wind, I shall now turn to those realia and paraphernalia which, present in Chodowiecki's works, found, or could have found, their way into *Die Majoratsherren*.

In the early part of his narrative, Arnim, setting the stage for its central action, uses what might be called the holistic approach to the »Kleidung« (English: garb)²¹ of his two male protagonists, the Lord of the Entail and the Cousin, respectively, without ignoring the decorative parts of their outfit, to be discussed in the final segment of my commentary. He obviously did this in order to stress the generation gap responsible for the disparity between the two dress codes in question, namely, the stodgy, uncomfortable and thoroughly oldfashioned one of the pre-revolutionary by contrast with its immediate, and presumably progressive, successor. In doing so unwittingly (?), he suggests an affinity between the description of the Lord's »streifige[m] Rock mit prächtigen Stahlknöpfen und große[n] silbernen Schuhschnallen« and Chodowiecki's portrait of the merchant Levin.²²



Illustration 1: Portrait des Kaufmanns Levin, aus: Kaemmerer, *Chodowiecki* (cf. note 22), p. 121, Abb. 191.

²¹ In the sense most likely intended here, »Kleidung« means a male or female garment encompassing the major elements viewed as a whole.

²² This painting is reproduced (in black-and-white) on p. 121 (Ill. 191) of Ludwig Kaemmerer's monograph on Chodowiecki (Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing, 1897) and briefly commented on the following page. On the whole, the secondary literature on Chodowiecki is vast but of uneven quality and not really up-to-date. In addition to Kaemmerer's study I have found two booklength surveys especially useful for my enterprise, namely, Wolfgang von Oettingen's *Daniel Chodowiecki: Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert* (Berlin: Grote, 1895) and most of all the lavishly illustrated catalogue of an exhibition mounted in the summer of 1978 at the Städelsches Kunstinstitut and the Städtische Galerie in Frankfurt a.M. as published under the title *Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert: Daniel Chodowiecki, Zeichnungen und Druckgraphik*.

Having characterized the Lord of the Entail as a member of the upper class, including the lower aristocracy, distinguished by its wealth and unwilling or unable to adjust to changes of any kind, I now turn to the other half of this odd couple – no offense meant –, his poor and socially underprivileged relative, the Cousin, a discharged soldier, actually a Lieutenant, in shabby clothes and representing »die alte Art« of dressing, as is implied by the following passage from *Die Majoratsherren*:

Unter den gemeinen Leuten hieß er nur der Leutnant, weil er diese Stelle in seinen jungen Jahren bekleidet hatte, so wie sie ihn noch jetzt bekleiden musste. Es schien ihm nämlich völlig unbekannt, dass der Kleiderschnitt sich in den dreißig Jahren [ca. 1750 to 1780], die seither verflossen waren, gar sehr verändert hatte. (Reclam, 213)

The pun on »Kleidung« connects the Cousin's former profession figuratively with his current dilemma. But only a few pages further down the line he is shown to have converted from a Saul into a Paul – a transformation which, sartorially speaking, inclines his compatriots to regard him as a fop:

Es geschah an einem Frühingssonntag, dass die Hofdame [...] auf eine außerordentliche Neuigkeit aufmerksam gemacht wurde. Diese war diesmal der Leutnant oder sein vom Frühling verjüngtes Laub.²³ Ein neuer moderner Hut [...], ein glänzendes Degengehenk, eine neue Uniform und neue Sammethosen [...] verkündeten eine neue Periode der Weltgeschichte. (Reclam, 215)

Here, by contrast to the more detailed description of the Lord of the Entail's clothing, the Cousin's outfit is referred to in general terms like »neu« and »modern«.

At this point and at the risk of losing track of the Arnim/Chodowiecki connection, it might be appropriate to cast a glance at the presumed »Realism« of the other characters in *Die Majoratsherren* as well. But before doing so, I should like to follow the careers of the Lord of the Entail and the Cousin, who, except for minor figures like the Lady-in-Waiting and the assorted housekeepers, are the only individuals in Arnim's story who seem to have their feet firmly planted on the ground – at least initially so – but ultimately lose their hold on reality and, as a consequence, cease to be grist for Chodowiecki's mill as well.

To begin with the Lord of the Entail, a voyeur of sorts and inveterate *spoekenkiecker*, he can hardly be called a man of this world, especially since, in due time, he is propelled into the surreal ambiente of Esther's progress and, like her, suffering from a galloping »Realitätsverlust«, and ends up, at the heels of her death by committing suicide in partaking of the poisonous liquid in the cup into which the Angel of Death has dipped his sword. – As for the Cousin, a real eccentric, to begin with, he fades out of view before the climactic scene which the makers of

²³ It is hard to believe that, realist that he was, Chodowiecki would have tried to rivisualize that term.

the frontispice have illustrated, only to reemerge in the epilogue, where he figures as the new Lord of the Entail joined in marriage to his old love, only to vanish, a victim of the Restoration and Vasthi's takeover of the deserted House of the Entail (»ausgestorbenes Majoratshaus«).

This leaves us, as far as my quest for Chodowieckian Realism in *Die Majoratsherren* is concerned, with the three characters assembled in the frontispice: the Angel of Death, the fair Esther in the throes of death and her stepmother Vasthi, geometrically arranged in a triangle. Arnim did not see fit to describe their »Kleidung« in detail simply because they are more or less timeless figures and thus immune to stereotyping, and we can be reasonably sure that, had Chodowiecki been asked to illustrate this climactic scene, dominated by an allegorical figure, he would have turned down the offer.

Vasthi, however, would have fared somewhat better in his hands insofar as her status and behavior in the opening and closing portions of *Die Majoratsherren* is unspectacular whereas her role in its middle section would have offended the Master since its plot is not governed by verisimilitude, the ›mother‹ of Realism. At the beginning, that is, she is described as the neglected wife of the Jewish horse dealer, whom, when he returns from a business trip he has undertaken in the company of his adopted daughter, Vasthi welcomes »in Schmutz« accompanied by the younger children, who may well have been in the same deplorable state. Subsequently, she functions briefly as Esther's senior colleague and fierce rival in the textile trade (!); and in the epilogue, renormalizing herself, she emerges as a down-to-earth harbinger of the Industrial Age and proud owner of a factory producing, a noxious chemical such as might have been the *sujet* of a Naturalist writer of the late nineteenth century which, before that time, even a pre-Naturalist like Adolf Menzel (1815 to 1905) would not have touched with a tenfoot pole.

In the central segment of *Die Majoratsherren*, Vasthi, slipping into an entirely different role, turns into a ghoul, modeled on Henry Fuseli's famous »Nightmare«.²⁴ In this ugly disguise she threatens, and actually seems to strangle, her moribund stepdaughter. (What offers a real challenge for the makers of a frontispice such as the one created on Arnim's behalf is the fact that, whereas in Arnim's text the Angel of Death and Vasthi, killers and Samaritans alike, are duplex figures – an irony which cannot be expressed in a visual medium but is well within the range of verbal expression. But this is a moot question in the case of the Arnim/Chodowiecki connection; for while Chodowiecki might have illustrated Vasthi's activities before and after her ›Verwandlung‹, he, fully committed to the doctrine of pictorial Realism would never have condoned, let alone approved or recreated, the strange goings-on in the central part.

²⁴ For a fair reproduction of Fuseli's famous painting, see pp. 122 and 123 in the Catalogue of the comprehensive one-man show of Fuseli's work held in February/March 1975 at London's Tate Gallery.



Illustration 2: Titelpuffer zu *Die Majoratsherren* von Achim von Arnim.



Illustration 3: *The Nightmare* by Henry Fuseli, from: Catalogue of an exhibition held in 1975 at the Tate Gallery in London, p. 122, Abb. 159.

With the third member of the triad, Esther, things are, or at least appear to be, simpler from the structural point of view because, unlike Vasthi who, like a jack-in-the-box, emerges unscathed from all the toil and trouble of her restless life, is a kind of Wandering Jewess, while her stepdaughter's Pilgrim's Progress constitutes a linear forward (and upward) movement culminating in the parting of body and soul. Beginning with her youth, governed by vanity, a sin which she freely confesses to the Lord of the Entail and, more reluctantly, to Adam and Eve in their brief conversation – Esther progresses steadily from one to the other end of the spectrum until, after her final agony, in which the soul is breaking through its cocoon, ›Tod‹ and ›Verklärung‹ are her lot. This progression, however, is periodically interrupted by interludes of »gesellschaftlicher Wahnsinn« during which, dipping into her own subconscious, she recapitulates, though with distortion, some memorable scenes in her past in whose reenactment fact and fiction commingle in a way such as only a Surrealist painter would have had the courage to choose.

Given the metaphysical tasks assigned to the Angel of Death and Vasthi, it is not surprising that Esther, a central figure in Arnim's story downgraded in the frontispice, is the ›Dritte im Bunde‹, standing inbetween the other two and vacillating between them, does not mind but her body finds spiritual fulfillment. Moving toward her ultimate destination, she totally ignores her ›Kleidung‹ and considers all things sartorial to be instruments of vanity – though not until after scattering her wild oats as exemplified by her wearing a domino of intensive red (»feuerfarbiger Maskenmantel«), fit to serve in the Venetian Carnival, at the turbulent Ball over which she presides in one of the episodes devoted to her subconscious search for time past.

There is, with regard to Esther, an almost total blank of pertinent information concerning her Kleidung in the latter part of *Die Majoratsherren*. In fact, the only other reference to her garments is an observation made by the Lord of the Entail who, watching her from his hideout in the house of the Cousin, sees her stretched out on her bed, dressed only in a »Hemdchen« (chemise) which, being frivolous, one might well associate with the shift like the one she wears in the frontispice. This much for her flight from reality and the alienation, which the other two figures in the ›Titelkupfer‹ share with her. In short, this otherworldly threesome is tied up in such a knot as Chodowiecki, an *homme moyen sensuel*, would have found unpaintable.

* * *

After this pardonable deviation from my course I now return to the Arnim/Chodowiecki connection by switching from the general, and generic, level of

»Kleidung«,²⁵ taken to be a concerted sartorial ensemble with matching ingredients, to the particular one in which the sum total of the parts does not amount to a whole and which includes both what the French call *accoutrements*, defined as »trappings and equipment, especially of a soldier's outfit, other than clothes and weapons«, and *accessoires*, as, according to *Webster's New Collegiate Dictionary* contribute only »in a secondary way«, while the *Brockhaus Enzyklopädie* defines them as a »Sammelbegriff für funktionales und dekoratives modisches Beiwerk historischer und zeitgenössischer Kleidung, z. B. Hüte, Gürtel, Handschuhe, Fächer, Schirme, Stöcke, Taschen, Tücher und Schmuck«.²⁶

In these two domains as well I shall attempt to pinpoint items on my list which Chodowiecki included in his countless contributions to diverse almanacs and other publications of interest to the fashion-crazy hoi polloi of his time, verbal echoes of which might have found their way into *Die Majoratsherren*. This is, at any rate, a search full of frustrations insofar as sound proof of such borrowings is hard, if not impossible, to find. Still an effort along these lines – much too tedious to be made in the present context – would be worth while if analogies and parallels between the œuvre of Chodowiecki and Arnim's text could be found in their »Umfeld« constituted by other chroniclers in either medium or other observers of social life in the late eighteenth or early nineteenth century – not to forget those observers who have processed their own or other people's experiences along these lines by creatively transforming them.

Such a ponderous *procedere* would make little sense when one focuses on the makers of illustrations of the ordinary kind like the Hensel/Büscher frontispiece for *Die Majoratsherren* which, using a literary model as its point of departure and having to stick to the author's blueprint cannot significantly change the pattern except at the latter's behest or with his approval, and that most likely on technical grounds necessitated by the medium.

Here, then, is my catalogue of paraphernalia,²⁷ figuring, in one way or another, in Arnim's story as well as in Chodowiecki's corpus of drawings, etchings, engravings and, to a lesser degree, even paintings:

1. Frisur (*coiffure*; hairdo or hair style);
2. Kosmetik: including »Schminke« (*macillage*, make-up) forming part of an ensemble consisting of a piece of furniture known as toilette or dressing table and the related activities which a lady's levée requires;
3. Kopfbedeckung (once again: *coiffure*; headgear);
and
4. Arms and weapons of both practical – military or civil – and decorative use.

²⁵ According to the *Brockhaus Enzyklopädie*, 19th ed. (Mannheim 1990), XII, 62, »Kleidung« is »die Bedeckung des menschlichen Körpers zum Schutz gegen Nässe, Kälte, zum Verhüllen [und] zum Schmuck«.

²⁶ Ibid. I, 102.

²⁷ In modern usage, paraphernalia are generally considered to be trifles or appurtenances of relatively little value.

Ad 1) The two pertinent references in *Die Majoratsherren*, one of them focussed on a male and the other on a female character – couched in language fitting the style of the grotesque and striking the reader as being outrageous – are literary transpositions of visual data such as may (or might) have been furnished by any illustrator of the time. Whether, or to what extent, these eccentric ›portraits‹ of the couple's *coiffures* were viewed as caricatures by their contemporaries cannot be ascertained. What brooks no doubt, however, is the critical and somewhat ironical distance from their descriptions/depiction on the part of the visualist and the verbalist creators thereof –, not to forget the absurdly stylized, manneristic female contraptions generated by Heinrich Füssli/Henry Fuseli and (coincidentally?) dating from ca. 1820, that is the year in which *Die Majoratsherren* was published. These are conveniently reproduced in the catalogue of that pictorial ›Stürmer- und Dränger's‹ retrospective held, a few decades ago, at the London Tate Gallery.²⁸



Illustration 4: A Seated Woman with an Extremely Eccentric Hairstyle, Turning away from the Spectator, a Book in her Left Hand by Henry Fuseli, from: Catalogue of an exhibition held in 1975 at the Tate Gallery in London, p. 136, Abb. 198.

The first of these descriptions, being fairly detailed, runs as follows:

Seine [that is the Lord of the Entail's] Haare waren phantastisch ohne strenge Ordnung empor frisiert und Figaroslocken in leichten dünnen Röhren umliefen wie ein Halbkreis die Ohren.

²⁸ See especially the pencil drawing depicting a Woman with an Eccentric hairstyle and the pen-and-wash drawing labelled ›A Seated Woman With an Extremely Eccentric Hairstyle‹, nos. 197 and 198, respectively, on pp. 135 and 136 in the catalogue of the exhibition listed as *Henry Fuseli 1741–1825* and issued by the Tate Gallery in 1975, the year of Fuseli's two hundred and fiftieth birthday.

Hinten vereinigte ein Katillon die Haare, welche in eine Locke hinübergekämmt waren.
(Reclam, 216)

Regarding potential models in Chodowiecki's œuvre, for the Figaro curls (with or without a pouch), one should take a look at one of the artist's portraits, largely in profile, of distinguished-looking middle-aged citizens, such as the one which Kaemmerer (fn. 22, p. 110, ill. 172) takes to be the likeness of a clergyman named Hermes), that of an unidentified sitter on the facing page (ibid., p. 111, ill. 174) and, much more spectacular, the »Brustbild eines alten Geistlichen nach links« (displayed in the Frankfurt exhibition catalogue (fn. 22, p. 157, ill. 190).



Illustration 5: Porträt des Pastor Hermes, from: Kaemmerer, *Chodowiecki* (cf. note 22), p. 110, Abb. 172.



Illustration 6: Brustbild eines alten Geistlichen nach links, Rötrel, from *Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert: Daniel Chodowiecki* (cf. note 22), p. 157, Abb. 190.

As for the Cousin's lady love, the Lady-in-Waiting, called a »hochfrisierte Hofdame« in Arnim's text, a quick glance at one of the countless examples of such extravagant products of the hairdresser's art were immortalized by Chodowiecki – one of it in the »Zwölf Blätter« representing the »Fortgang der Tugend und des Lasters« (ibid., p. 105, ill. 134) or the emblematic figure of »Ziererei« in the series »Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens, zweite Folge« (ibid., p. 126, ill. 150) – may suffice to convey the writer's message.



Illustration 7: Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens, Affectation, aus: *Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert*: Daniel Chodowiecki (cf. note 22), p. 126, Abb. 150.

(Since this is a double portrait, it does not limit itself to ridiculing the female *coiffure* depicted but also demonstrates that the males as well, though in a more modest way, fell into the trap.)

The second item on my agenda – Cosmetics, with a strong emphasis on make-up ('Schminke'), offers relatively little food for thought in our case of inter- and transmedial comparisons, largely, I suppose, because the use of color, playing such an important role in real life as well as in certain branches of the visual arts, primarily painting, was in Chodowiecki's and Arnim's time an unknown quantity in the graphic ones. Actually, the only colors used at the time by practitioners of that genre were black and white, respectively, the latter being conceived of either as blank space or as the absence of black. In this domain, then, Arnim could not

possibly have had recourse to the »chronicler of his time«; for, whereas the verbal arts, including literature, are in a position to convey, though but indirectly, sensations and their effects, the visual arts are largely deprived of that privilege. Thus all I can do in this respect is to register, and briefly comment upon the facts linked to macillage and as recorded in *Die Majoratsherren*.

To be brief: in their separate meetings with the Lady-in-Waiting, both the Cousin and the Lord of the Entail are confronted with their hostess's uncanny make-up, which resembles that of an American Indian in warpaint – a grotesquery which their fellow citizens judge to be »ein starres, in weiß und rot mit blauen Adern gemaltes Antlitz«. In the first of these uncomfortable meetings, the Cousin, serenading his bride-to-be and, for that reason, diverted, seems to take little notice of her »schneeweiß eingepuderte[s], feurig geschminkte[s] und mit Schönheitspflästerchen beklebte[s] Gesicht« (Reclam, 214) and, in so doing, verbally enlarges the limited color scale available to the graphic arts. The Lord of the Entail, for his part, being less specific than his relative, compares her make-up to a »Chinesisches Feuerwerk mit dem steifen Wechsel seiner Farben« before realizing in shock that the monster (»die Abscheuliche«) before him is, in fact, his mother.

But even though the pickings *re* macillage in *Die Majoratsherren* are slim indeed, this is by no means the end of Chodowiecki's role in this segment of my Commentary. For, as will shortly be seen, the man whom Arnim calls a »chronicler of his time« also figures, if only fleetingly, in the remainder of my discourse. Before abandoning this subject we shall have to cope with a shift of gears in style and subject matter from Realism, the bailiwick of graphic artists and illustrators, to the Rococo, primarily viewed as a painter's domain and thus representing an entirely different esthetic world view. Only when this operation is completed and the patient, »Kosmetik«, still alive, the time for putting the Arnim/Chodowiecki connection to rest will have come.

To come to the point: Believe it or not, as a budding artist, Chodowiecki, not exactly known as a man for all seasons, was apprenticed to an enamel painter and miniaturist and, in that capacity, must have been acquainted with the work of François Boucher (1703–1770), the Grand Master of French Rococo painting specializing in erotic large-sized canvases. Under these circumstances, it is only natural to assume that the scene in *Die Majoratsherren* which describes Esther's toilette in preparation for her tea party (Reclam, 222) – both belonging to the series of tableaux »illustrating« her sociable madness (»geselliger Wahnsinn«), presupposes Arnim's knowledge of and indebtedness to one of Boucher's favorite *sujets*. What I have in mind here is the group of a dozen paintings or so, catalogued and reproduced in an exhaustive catalogue,²⁹ which is devoted to *La Toilette de Venus* – mostly outdoor scenes describing this activity and featuring Cupids assisting the Goddess of Love while she is dressing. The most popular of

²⁹ *L'Opera completa di Boucher*, ed. Alexandre Ananoff (Milan: Rizzoli, 1980).

these near-monumental works is undoubtedly the one now in the possession of the New York Metropolitan Museum of Art.³⁰



Illustration 8: Boucher, *La Toilette de Venus*, aus: *L'Opera completa di Boucher*, ed. Alexandre Ananoff (cf. note 29), Abb. XL.

In this particular context, it is worth mentioning that a handful of Boucher's canvases fitting the same general scheme thematizes the toilette of Psyche, a complementary allegorical figure – this one relating to Arnim's Esther –; for while the Goddess of Love is usually presented as a stately woman, her counterpart, an incarnation of the soul, having rid herself of all worldly temptations, achieves the transparency needed for her metempsychosis and subsequent transfiguration. Thematizing the confrontation of these ›twins‹ in a painting known as Heavenly and Profane Love resulted in one of Titian's finest creations.³¹

Boucher's toilettes or similar paintings by his French or Italian contemporaries working on a smaller scale in genre or miniature have been prematurely suggested as possible sources for the following text in Arnim's story:

³⁰ Two versions of the *Toilette de Venus*, both in New York City, are illustrated in color in the above catalogue. These are, on the one hand, the famous and highly decorative one in the Metropolitan Museum, dating from 1751 (ill. XL) and an earlier, more erotic one, in a private collection, dating from 1743 (ill. XXIII).

³¹ The painting, dating from 1508, is owned by the Galleria Borghese in Rome.

[Der Majoratsherr] hörte zuerst einen Schuss oder ähnlichen Schlag. Da sprang Esther auf und las ein italienisches Gedicht mit vielem Ausdruck, in welchem der Dienst der Liebesgötter bei einem Putztisch beschrieben wurde; gleich sah er unzählige dieser zartbeflügelten Gestalten das Zimmer beleben, sah, wie sie ihr Kamm und Bänder reichten und ein zierliches Trinkgefäß und wie sie die abgeworfenen Kleider ordneten nach dem Winken ihrer Hände. (Reclam, 222)

It is, therefore, high time for looking for literary sources as well, the more so insofar as the author/narrator himself provides a clue by mentioning an Italian poem whose recital on Esther's part causes the Lord of the Entail, a *clairvoyant* and *transpositeur d'art* on the psychological level that he is, immediately to *see* what she has *spoken*.

Fortunately, while I was pondering this problem, two colleagues of mine, both experts in the field of Italian literature³² came to my rescue by calling my attention to a famous Italian Rococo poem – surely the very one which Arnim must have read either in the original or in translation. The work in question turns out to be a Comic Epic by Giuseppe Parini (1729–1799) entitled *Il Giorno* which, in its first section, »Il Mattino« (1763), describes in great detail »the levée of an effete Milanese nobleman«.³³

Here, echoed in a passage from the text cited above, we encounter the lines »... un balen fur visti/ Mille alati ministri alto volando/ scoter le piume« (... in a flash of lightning a thousand winged servants, flying high and moving their wings, were seen«) as matched by Arnim's »zartbeflügelten Gestalten [...], die das Zimmer beleben«. One of these colleagues, commenting on this analogy, further strengthened my suspicions by observing »Auch der Kamm ist da« (»Ma giunto e al fino del dotto pettin l'opra« – »und zuguterletzt fügte der Gelehrte [the learned poet] auch den Kamm hinzu«) »und möglicherweise findet man sogar, wenn man sich etwas genauer umsieht, auch noch Bänder und Trinkgefäß«.³⁴ Thus, for all practical purposes, we are able to confirm the non-Chodowieckian nature of Arnim's model taking its clue not from a painting but from a verbalized »illustration« of a verbal precedent.

Turning now to the third and fourth items on my list, Hieb-, Stich- and Schlagwaffen on the one hand and Schusswaffen on the other, I begin with the latter even though they are not subject to depiction and in this case limited to a single Pistole – one can hear but not see when it is discharged. This is a dilemma often faced in intermedial studies, especially in cases where incompatible media are involved and when, as in the present instance, the noise made by the discharging pistol is not actually heard but has been internalized by Esther, who after the

³² For providing this information I am greatly indebted to Professors Werner Helmich of the Karl-Franzens-University in Graz and Heinrich Hudde of the University of Halle.

³³ For an entry on Parini which includes this statement see III, 289, of *Cassell's Encyclopedia of World Literature*, ed. H. Steinberg et al. (New York: William Morrow and Co., revised version, 1973), prepared by D. M. White.

³⁴ Quoted from a letter written by Professor Helmich on October 24, 2006.

shot that she connects with her early lover's death is echoed in her mind and invariably causes her to have one of her attacks of sociable madness (gesellschaftlicher Wahnsinn).

* * *

But »revenons à nos moutons«, that is to say, the assorted objects of little thematic importance which figure both in Chodowiecki's *orbis pictus* and in Arnim's *Die Majoratsherren*. There is, first of all my third category, headgear, and, more specifically, that strange-looking hat commonly known as a ›Dreisplitz‹ (three-cornered hat or simply tricorn) and defined as a »Männerhut mit hochgebogener, an drei Stellen des Hutkopfes befestigter Krempe. Im späten 17. Jahrhundert entstanden. Teil der zivilen Kleidung und der militärischen Uniform; auch von Frauen als ›hunting hat‹ zur Reiterbekleidung getragen. Vom Zylinder (top hat) verdrängt wurde er nach der [Französischen] Revolution als Zeichen des *ancien regime*« – a reference to the pre-revolutionary form of organized government. By way of contrast to this potentially sensational piece of headgear, we have its younger sibling, the ›Zweispitz‹, »ein breiter Männerhut mit an zwei gegenüber liegenden Seiten hoch aufgeschlagener Krempe, dem die dazwischen liegenden Spitzen den Namen gaben« (Brockhaus XXIV, 652), actually a variant of its elder brother and, in that function, its successor, replacing it when what Arnim calls the »neue Periode der Weltgeschichte« had run its course. This was the hat worn by Napoleon Bonaparte and, in his later years, by Frederick the Great as well.

As for the Arnim/Chodowiecki connection manifested in *Die Majoratsherren* and given the size and quality of the reproductions found in the secondary literature, one cannot always be sure whether a given illustration represents one or the other type of headgear. This is especially true of the portraits in which the sitter is shown in profile, as is the case with an engraving entitled »König Friedrich II« (alias Frederick the Great of Prussia Wachparade in Potsdam, reproduced in *Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert: Daniel Chodowiecki* [cf. note 22], p. 144, Abb. 173) is wearing a ›Dreisplitz‹, which, given the date mentioned above, is plausible, as a ›Zweispitz‹, whereas the same monarch's undated miniature portrait in ivory leaves no doubt (Kaemmerer, ill. 13 on p. 9) that there he is sporting a tricorn).

Let us not forget another kind of headgear replacing those listed above, the Zylinder (tophat), »ein Männerhut aus Filz, Seide und Seidenplüsch mit hohem steifen Kopf und fester Krempe, im späten 18. Jhdt. in Mode« (Brockhaus XXIV, 677), and an emblem of Republicanism, subsequently depoliticized. Having to call a spade a spade, on the other hand, Arnim, speaking of the Cousin's metamorphosis and himself in constant search for time lost, pits the Cousin's outmoded »fuchsroten dreieckigen Militärhut« against a »neuen und modernen Hut mit einer Feder statt der Wolle« (Reclam 215 and Reclam 216, respectively).



Illustration 9: König Friedrichs II. Wachtparade in Potsdam, from *Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert*: Daniel Chodowiecki (cf. note 22), p. 144, Abb. 173.



Illustration 10: Miniaturporträt Friedrichs d. Gr. auf Elfenbein, from Kaemmerer, *Chodowiecki* (cf. note 22), p. 9, Abb. 13.



Illustration 11: Der Schauspieler de Bollange, from *Daniel Chodowiecki: Ein Berliner Künstlerleben im achtzehnten Jahrhundert* (cf. note 22), p. 75, Abb. 114.



Illustration 12: Berlinsche Folgsamkeit, from *Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert*: Daniel Chodowiecki (cf. note 22), p. 95, Abb. 128.

In none of these or similar cases, however, the question of a posthumous influence of Chodowiecki on Arnim arises.

In our particular case, several viable sources of information about transmedial comparisons by analogy, as reflected in the mirror of the Arnim/Chodowiecki connection or the absence thereof, can be gleaned in the last two categories on my list, namely, the class of objects including the species Hieb-, Stich- and Schlagwaffen – notably the medieval ›Schwert‹, partly in its original form and partly in its less unwieldy and more elegant variant, the so-called ›Flammenschwert‹, according to Brockhaus (note 25), a »Schwert mit ganz oder teilweise welliger (glammenförmiger, geflammter) Klinge« (VII, 356), as carried by the Angel of Death and his activities in the frontispice for *Die Majoratsherren*, and its successor, the ›Degen‹, defined *ibid.*, V, 199, as a »aus dem mittelalterlichen Schwert entwickelte Hieb- und vor allem Stichwaffe mit langer, schmaler ein- oder mehrschneidiger und im Utnerschied zum Säbel gerader Stahlklinge«, as well as of the Schusswaffen or fire arms solely represented by the ›Pistole‹ figuring in the account of the suicide committed by Esther's former lover, on the other. Thus, in the Cousin's report on his conversation with the suicidal soldier, for instance, we read: »Er kam zu mir, was er tun sollte. Ich sagte ihm: Schießt Euch tot, weiter ist nichts zu tun. Und der Mensch nimmt das Wort buchstäblich und schießt sich tot« (Reclam, 241).

Such a scene would be unthinkable in the *orbis pictus* of Chodowiecki, who, for obvious reasons, could not possibly have become his illustrator. Nor were the two artists, though staunch realists at heart, of one mind in every respect but differed in their Welt- and Kunstanschauung. For, to say the least, the »chronicler of his time« quite obviously, was a peace-loving person at home in his familiar middle-class environment was most likely to have refused to translate this verbal sparring into his own visual language. What is more, to all appearances he liked his artistic independence to a point of refusing to take commissions, except those involving portraits, a genre in which he patently excelled. Thus this keen observer of everyday life preferred to select his own subjects rather than aping, or embroidering, a sujet that did not suit his taste in essence, then, he was what we today would probably call a Pacifist in the most general sense of the word and thus, even in his art, an ›homme moyen sensuel‹ rather than a sensation-hunting journalist of the kind ruling the roost in our day.

Even more striking in its own way is the two artists' handling of the problem of positioning their characters‹ Degen, as described by Arnim and seemingly depicted by Chodowiecki, who was active long before his brother-in-arms entered the scene.

Let us compare the verbal and visual presentations of these figures by confronting Arnim's text with Chodowiecki's matching graphics:

Nach der Kirche aber pflegte er jedesmal bei der alten Hofdame anzutreten, vor deren Tür er jedesmal ... den geckenhaften Hahnentritt und Stutzerlauf sich vertrieb, der ihn in das Haus

hineinzutreiben drohte, während ihm dabei der Degen, den er nach alter Art durch die Rocktasche gesteckt hatte, zwischen die Beine schlenkerte. (Reclam, 214)

and

Ein neuer, moderner Hut, ein glänzendes Degengehenk, eine neue Uniform mit geschmälerten Rockschößen [und] verkürzten Taschen ... verkündeten eine neue Periode der Weltgeschichte.



Illustration 13: Habillemeent Berlinois, from *Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert*: Daniel Chodowiecki (cf. note 22), p. 49, Abb. 29.



Illustration 14: Bürgermeister Conradi. Zeichnung, from Kaemmerer, Chodowiecki (cf. note 22), p. 39, Abb. 51.

Examining Arnim's lively descriptions, the unsuspecting reader/observer might be deceived into thinking of this unusual relationship as one consisting of literary models and their pictorial imitations, re-creations or illustrations. But such is far from being the case.

Given this proviso, what more can be said about the Arnim/Chodowiecki connection, which, except for some ascertainable ›borrowings‹ on Arnim's part, did not take the form of tangible influences but existed and operated on the level of a spiritual kinship, affinity and timeless congeniality.

Kleinere Beiträge

JÜRGEN KNAACK

Die Quelle einer Anekdote

Anekdote zur Zeitgeschichte.

Den 5. December wurde ein Dänischer Soldat auf so sonderbare Art gefangen, daß er es selbst gar nicht dafür annehmen konnte. Das Dorf Elmenhorst nicht fern von Oldeslohe wurde von Dänischer Infanterie gegen Kosacken sehr ausdauernd vertheidigt, besonders zeichnete sich durch gute Schüsse ein Schütze aus, der in dem Dorfe gebürtig, dort auch einen Hof besaß. Als sich die Dänen endlich zurückziehen mußten, war der brave Schütze nicht zu bewegen fortzugehen, sie hörten ihn noch schießen, als alle fort waren. Der gute Kerl war aber nicht des Schiessens wegen, sondern um Ordnung zu halten bei der Austheilung der Fourage dort geblieben, er hatte sich schnell in seinen Bauernrock gesteckt, ging den Kosacken entgegen, wußte ihnen alles Nöthige so ordentlich anzuweisen, daß an kein Plündern zu denken war, alle waren mit ihm zufrieden bis zum Abend. Als es nun dunkel war, ging er wieder in seine Kammer, hatte wieder Zeit an den Krieg zu denken, zog seine rothe Uniform an und nahm eben sein Gewehr als ein Kosacke, der ihn sprechen wollte, die Thüre öffnete und ihn nach der Uniform als Feind behandeln wollte. – Nein, sagte der gute Hausvater, des ist keine Sache, hier gilt es noch nicht, hier bin ich Hausvater und muß auf Ordnung sehen, das ist nun geschehn, jezt gehe ich zu meinem Regiment und wenn ihr mich draussen krieget, so habe ich nichts dagegen, so aber ist es nichts. – Der Kosack hatte schon deutsch gelernt, ausserdem hatte jener ein Gewehr und er keins, er ließ ihn also bis über den Kohlgarten hinaus fortziehen und eilte ihm dann zu Pferde nach. Aber der gute Hauswirth hatte seine gute Kenntniß von allen Gräben und Wegen, der Kosacke konnte ihm nicht nach. Morgen komm ich wieder, rief der Soldat aus einem Bruche wo nicht durchzukommen war, auf dem Tische liegt der Bodenschlüssel, thu mir den einzigen Gefallen und halt auf Ordnung und gieb keinem Pferde mehr als drei Metzen, meinen aber nur zweie. Haltst du auf Ordnung, so bring ich morgen einen feinen Schnaps mit. Der Kosack lachte, that auch, wie der ihn gebeten und am andern Tage kam der gute Hauswirth richtig, wie er versprochen, mit seinem Fäßchen aufrichtigen Husarenkaffee angeschritten. Erst besah er die Wirtschaft, dann hieß es, Gläser her; beim ersten Glase sagte er, eins ist keins, beim zweiten, auf zwei Beinen steht der Mensch, beim dritten, auf Frieden und Freundschaft. Glück zu, rufen wir mit, der Friede ist gekommen und die Freundschaft wird kommen mit dem Zutrauen und dem guten Glauben.

Diese Anekdote hat Achim von Arnim fast am Ende seiner Herausgeberschaft im *Preußischen Correspondenten* Nr. 11 vom 21.1.1814 veröffentlicht. Zehn Tage später endete seine viermonatige Redaktionszeit. Die Anekdote ist eine von sieben, die während Arnims Herausgeberschaft vom 1.10.1813 bis 31.1.1814 im *Preußischen Correspondenten* erschienen sind. Renate Moering hat diese Anekdoten im Band 3, S. 895 bis 906 der Frankfurter Werkausgabe Arnims wieder veröffentlicht und kommentiert. Einige Quellen für die Anekdoten konnte sie ermitteln, für diese aus dem dänischen Elmenhorst war jedoch noch keine bekannt. Nun bin ich im Zuge meiner Arbeiten für die historisch-kritische Weimarer Arnim-Ausgabe auf die Quelle für diese Anekdote gestoßen und möchte sie vorab als kleine Miscelle veröffentlichen.

Die Geschichte steht in der von Karl August Varnhagen von Ense herausgegebenen *Zeitung aus dem Feldlager* Nr.14 vom 25.12.1813, S. 3–4:

Verpflegung in Holstein.

Ohnweit Oldeslohe ward am 5ten December ein dänischer Soldat auf eine Art gefangen gemacht die seltsam genug ist. Das Dorf Elmenhorst war von dänischer Infanterie besetzt, die Kosacken griffen das Dorf an, und warfen die Infanterie hinaus, die Infanterie vertrieb später wieder die Kosacken, diese wieder jene, und so ging es einigemal hin und her, bis endlich die Kosacken das Dorf behaupteten. Einer von den dänischen Soldaten war im Dorf ansäßig und Landwirth, als seine Kameraden sich nach Endigung des Gefechts zurückzogen, ließ er sie ziehen und blieb im Dorfe, doch nicht etwa um zu desertiren, sondern um als tüchtiger Oeconom und als Feind jeder Unregelmäßigkeit dem willkürlichen Fouragenehmen der Kosacken durch eine der Ordnung gemäße Vertheilung vorzubeugen, wo er dann nach vollendetem Geschäfte wieder zu seiner Kompagnie zu gehen gedachte. Nachdem der Soldat im gehörigen Bauernkostüm die Verpflegung der Kosacken mit Pünktlichkeit besorgt hatte, ging er in seine Kammer, zog den rothen Rock wieder an und nahm sein Gewehr zur Hand, um unter dem Schutze der Dunkelheit zu seiner Kompagnie zurückzukehren. In dem schönen Doppelbewußtsein seine Pflicht zuerst als Soldat und treuer Unterthan des Königs, und dann als tüchtiger Hauswirth und Familienvater erfüllt zu haben, war unser Däne eben mit seiner militärischen Toilette beschäftigt, als die Kosacken ihn entdeckten und gefangen nahmen. Vor den General gebracht erzählte er den Hergang der Sache sehr treuherzig, wie er zuerst gefochten, dann Fourage ausgetheilt habe und nun wieder fechten wolle; er fand das sehr natürlich und setzte hinzu daß die meisten seiner Kameraden es bald eben so machen würden. Hierzu läßt sich weiter nichts sagen als: wohl der Armee bei welcher die feindlichen Soldaten die Verpflegung übernehmen! Höher läßt sich gewiß die Menschenfreundlichkeit unter Feinden nicht steigern, und weiter kann gewiß die Abwesenheit des Hasses nicht getrieben werden.

Ein Vergleich dieser Texte macht die Vorgehensweise Arnims beim Verarbeiten vorgegebener Quellen in eigene literarische Arbeiten sehr deutlich. Die realistische Darstellung der Quelle wird zugunsten der angestrebten moralischen Bedeutung des Geschehens umgedichtet. Im ersten Teil hält sich Arnim weitgehend an die Fakten der vorgegebenen Darstellung, erfindet nur kleinere Details dazu und gibt dem ganzen einen flüssigeren Erzählstil, die zweite Hälfte jedoch erfindet er völlig neu, um zu einem weit positiveren Ergebnis als in der dargestellten Wirklichkeit zu kommen. Nicht die *Abwesenheit des Hasses*, sondern *der Friede ist gekommen und die Freundschaft wird kommen mit dem Zutrauen und dem guten Glauben*, das soll die Botschaft der Geschehnisse sein, und um das deutlich zu machen, muss die wirkliche Begebenheit ein wenig umgeschrieben und ergänzt werden. Übrigens eine Vorgehensweise, die Arnim in fast allen Fällen anwandte, wenn er vorgegebene Texte literarisch verwertete. Insofern ist es auch vertretbar und richtig, wenn Moering die Anekdoten aus dem *Preußischen Correspondenten* in die Ausgabe der Sämtlichen Erzählungen aufgenommen hat.

GEORG STANITZEK

Rezension: Stefan Nienhaus: Geschichte der deutschen Tischgesellschaft. Tübingen: Niemeyer 2003 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 115)¹

Es ist ein wichtiges, ein überfälliges Desiderat der Sozialgeschichte der deutschen Literatur um 1800, das diese aus den Quellen gearbeitete Studie erfüllt. Sie stellt Zustandekommen, Mitgliedschaft, Struktur und Aktivitäten der deutschen Tischgesellschaft (bzw. »Christlich-deutschen Tischgesellschaft«, wie sie in der Forschung bis dato genannt wurde (S. 3, 114)) dar, welche auf maßgebliche Initiative Achim von Arnims hin Anfang 1811 in Berlin gegründet wurde. Damit wird zugleich ein ebenso problematisches wie bedeutendes Kapitel der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte neu zugänglich und diskutierbar.

Preußisch-romantischer Elite-Stammtisch

Die patriotische Tischgesellschaft ist nicht einfach als eine Variante der bürgerlichen Geselligkeits- und Vereinskultur einzuschätzen. Vielmehr lässt sich sagen, dass an ihr – in einer eigenwilligen Variante von »Interaktion in Oberschichten«² – zusammen mit wichtigen Vertretern der Berliner Romantik die Elite der preußischen Gesellschaft teilnahm. Eine Auswahl von Namen der insgesamt 86 ermittelbaren Beteiligten mag sie in dieser Hinsicht charakterisieren: August Ferdinand Bernhardt, Clemens Brentano, Carl von Clausewitz, Karl Friedrich Eichhorn, Johann Gottlieb Fichte, August Wilhelm Iffland, Adam Müller, Carl von Raumer, Johann Friedrich Reichardt, Georg Andreas Reimer, Friedrich Carl von Savigny, Karl Friedrich Schinkel, Friedrich Schleiermacher, Karl Wilhelm Ferdinand Solger, Friedrich August Staegemann, Friedrich August Wolf, Karl Friedrich Zelter. Es handelt sich mithin um die Crème de la crème des preußischen Berlin – und zugleich der deutschen Geistesgeschichte zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Gruppe konstituiert sich demokratisch und stellt als elitärer Stammtisch-Zirkel durchaus eine Vor- oder Anfangsform des deutschen Parteienwesens dar; noch die verschiedenen politischen Gruppierungen des 1848er Pauls-

¹ Zuerst erschienen als »Starke Sozialgeschichte« in IASLonline, 14.11.2006.

² Niklas Luhmann: Interaktion in Oberschichten: Zur Transformation ihrer Semantik im 17. und 18. Jahrhundert, in: ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 72–161.

kirchenparlaments werden ja nach ihren Versammlungs-Wirtshäusern benannt werden.

Bemerkenswert ist nun, dass es *dieser* Personenkreis ist, der in seinem konstituierenden Akt rassistisch-antisemitische Positionen und Praktiken ausprägt³ und damit in nuce vorwegnimmt, was die deutsche Gesellschafts- und Kulturgeschichte erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dann massenhaft hervorbringen wird. Nicht zuletzt dieser Umstand macht die Geschichte der Tischgesellschaft nach wie vor brisant und sollte ihr als einem möglicherweise paradigmatischen Phänomen ein großes Interesse sichern.

Die Darstellung gliedert sich folgendermaßen: Rekonstruiert wird im Kapitel II zunächst dankenswert detailliert der Charakter dieses »Vereins« (S. 7ff.). In einem weiteren Schritt werden in Kapitel III die aus dem »literarischen Leben« der Tischgesellschaft überlieferten Texte beschrieben und diskutiert (S. 75ff.), wobei deren politik-, sozial- und (mikro-)ereignisgeschichtliche Bezüge angemessene Aufmerksamkeit erfahren. Dem folgt Kapitel IV über »[z]eitgenössische Reaktionen« auf die Tischgesellschaft (S. 272ff.). Sodann wird mit Kapitel V ein Überblick über die »Forschungsgeschichte« und die in ihr vorfallenden »Bewertung[en]« des Phänomens gegeben (S. 293ff.), um schließlich in Kapitel VI eine »Neubewertung« vorzunehmen (S. 334ff.), gefolgt von einem außerordentlich nützlichen Kapitel VII: »Bio-bibliographisches Verzeichnis der Mitglieder« (S. 351ff.).

Die Tischgesellschaft wurde am 18. Januar 1811 gegründet, ihr Vereinsleben ist für die ersten fünf Jahre gut dokumentiert, und sie soll – was der Vf. mit einem aus dem Jahr 1834 datierenden Dokument zumindest nahelegen vermag – bis in die 1830er Jahre bestanden haben. Entstammten ihre Mitglieder verschiedensten gesellschaftlichen Gruppen, so ergibt die vom Vf. vorgelegte Analyse der Zusammensetzung im Gegensatz zu Positionen der älteren Forschung, dass keine Rede von einer junkerlich-reaktionären Formation sein kann. Vielmehr handelt es sich um einen »Spiegel der höheren Bürger- und Adelsgesellschaft der preußischen Hauptstadt« (S. 23); zudem stehen die Beteiligten, nicht nur die professorale Bildungselite, sondern ebenso die beteiligten Militärs, insgesamt »positiv zu

³ Von »funkelnagelneuem *Rassenhass* romantischer Faktur«, der damit an die Stelle des traditionellen »*Glaubenshass*[es]« tritt, sprach bereits Josef Körner: *Romantischer Antisemitismus*, in: *Jüdischer Almanach auf das Jahr 5691*, Prag 1931, S. 144–149, hier S. 145; die hier rezensierte Studie schließt sich dieser Diagnose i.w. an – und widerspricht damit Forschungspositionen (wie etwa Wolfgang Frühwald: *Antijudaismus in der Zeit der deutschen Romantik*, in: Hans Otto Horch/Horst Denkler (Hg.): *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Interdisziplinäres Symposium der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg*, 2. Tl., Tübingen: Niemeyer 1989, S. 72–91), die der Tischgesellschaft eher die Diagnose eines überkommenen Antijudaismus gestellt haben. – Pointiert: Stefan Nienhaus: *Grattenauer, Brentano, Arnim und andere. Die Erfindung des antisemitischen Nationalismus im frühen neunzehnten Jahrhundert*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 65 (2005), S. 183–199.

den preußischen Modernisierungsprozessen« (S. 20), sofern sie nicht ohnehin im Rahmen der preußischen Verwaltung an ihnen mitwirkten.

Ostentative Exklusion

Was die Gesellungsform angeht, stellt die Studie sie umsichtig vergleichend und abgrenzend in den Zusammenhang anderer zeitgenössischer Organisationsweisen. Zu konstatieren sei eine gewisse Kontinuität zu denen der Aufklärungssozietäten, etwa den einschlägigen Lesegesellschaften, mit hier nun aber einerseits deutlich akzentuierter patriotischer – preußisch-kleindeutscher – Ausrichtung, die sich insbesondere in forcierter Verehrung des preußischen Königshauses äußerte, andererseits »kritisch-selbstbewußter Haltung gegenüber der Obrigkeit«, wie sie sich in »scharfer Detailkritik an der Politik der Regierungsverwaltung« niederschlug (S. 27).⁴ Von freimaurerischen Bestrebungen unterscheidet die Tischgesellschaft sich durch das Fehlen strikt arkaner und binnenhierarchischer Strukturen. Hat sie insbesondere in der Art des von ihr gepflegten Literaturbezugs manches mit der um 1800 in Berlin gegebenen Salonkultur gemeinsam, so ist sie von dieser jedoch prägnant abgegrenzt, wie der Vf. in Übereinstimmung mit der Salonforschung feststellt: Schon als reiner Männerclub mit fester Mitgliedschaft steht der Tischgesellschaftsverein zu den frauen-zentrierten und fluktuierenden Salons in Opposition; und der Ausschluss von Juden charakterisiert die Tischgesellschaft schlichtweg »als Negation der Salonbewegung, in deren gesellschaftlichem Sonderbereich die Akkulturation verwirklicht worden war« (S. 36).

Insofern ist auch der Bezug auf die romantische Geselligkeitsutopie, wie sie Schleiermacher in seinem »Versuch einer Theorie des geselligen Betragens« (1799) formuliert hat, als zumindest zwiespältig zu bezeichnen (S. 36 ff.). Als Verein ist die Tischgesellschaft von einer ausgeprägten Regelungsfreudigkeit. Wie immer witzig-ironisch man sich in dieser Frage gibt, so bildet man doch eine eigene Satzung aus, über deren einzelne Statuten demokratisch verhandelt und abgestimmt wird, engagiert sich in einer »geradezu pedantischen Festlegung verschiedener Funktionsrollen« (S. 56), erhebt Mitgliedsbeiträge, führt ordentlich Protokoll und Akten. Der Ablauf der Versammlung – mit Berichten über die je vergangene Sitzung, Gesang, Tischreden, Trinksprüche, Tischgesprächen – ist entsprechend ritualisiert (S. 66–76).

⁴ Gerade unter dem Gesichtspunkt der Beteiligung von Angehörigen der preußischen Verwaltungselite beerbt die Tischgesellschaft in gewisser Weise die als »Mittwochsgesellschaft« bekannte gelehrte »Gesellschaft von Freunden der Aufklärung« (1783–1798), die als »Clearingstelle preußischer Spätaufklärung« freilich unter anderen politischen Vorzeichen operierte (vgl. Günter Birtsch: Die Berliner Mittwochsgesellschaft, in: Peter Albrecht/Hans Erich Bödeker/Ernst Hinrichs (Hg.): Formen der Geselligkeit in Nordwestdeutschland 1750–1820, Tübingen: Niemeyer 2003, S. 423–439, hier S. 438).

Diese Tisch- ist eine geschlossene, aber keine Geheimgesellschaft, im Gegenteil. Für ihr Funktionieren nach innen wie nach außen kann darin das entscheidende Charakteristikum gesehen werden. Die Studie findet zur Formel »[p]rivat Öffentlichkeit« (S. 44 ff.), womit tischgemeinschaftliche Sozialität im allgemeinen treffend pointiert wird.⁵ In einem für die deutsche Tischgesellschaft spezifischeren Sinn lässt sich von *ostentativer Exklusion* sprechen. Denn diese Tischgesellschaft konstituiert sich als exklusive Öffentlichkeit, deren psychosozialer Sinn in zwei Dimensionen besteht: einerseits darin, die Exklusivität im Zirkel der Inkludierten zu feiern; andererseits darin, die konstitutive Exklusion zugleich nach außen zu kommunizieren. Damit findet eine wie immer indirekte,⁶ so gleichwohl gezielte Provokation der externen Berliner Öffentlichkeit statt, welche ihrerseits kritisch reagiert – was vereinsintern wiederum sehr genau zur Kenntnis genommen wird: »Stadtgeträtsch und Judengeklatsch haben uns auf alle mögliche Weise zu verunglimpfen getrachtet. Man hat uns zuletzt sogar in den Mund der Journale gebracht«, heißt es in einer Tischrede des gelehrten Mediziners Ludolph Beckedorff vom 18. Juni 1811 (S. 51).

Die Provokation liegt gewiss darin, dass in der Exklusivität zugleich ein repräsentativer Anspruch behauptet wird, wie die Studie herausstellt: Die Tischgesellschaft versteht sich als Vorgriff auf eine als »Volksmeinung« (Achim von Arnim) apostrophierte »öffentliche Meinung« (S. 52 f.). Dass die Gesellschaft sich jeweils in öffentlichen Berliner Lokalen angegliederten Versammlungsräumen trifft, entspricht genau dieser ostentativ exklusiven Struktur. Sinnfällig platziert man recht bald in der Mitte des Versammlungstischs einen großen Schinken, der als nicht-koscheres Lebensmittel ein maximal apotropäisches Objekt abgibt (S. 55, 64, 85). Die auf diese Weise symbolisierte Exklusion bildet den Mittelpunkt dieser Geselligkeit.

Ausgeschlossen: Franzosen, Frauen, Juden, Philister

Die von der Tischgesellschaft vorgesehenen Ausschlussregelungen hat Hannah Arendt konzipiert auf den Punkt gebracht: »Die Statuten verbieten Frauen, Franzosen, Philistern und Juden den Zugang.«⁷ In letzter Instanz stellt die Konsistenz dieser Bestimmungen bis heute ein Rätsel dar (und Nienhaus' Arbeit ändert daran we-

⁵ Vgl. die sozialphilosophischen Darlegungen von Eva Meyer: Tischgesellschaft, in: dies.: Tischgesellschaft, Basel–Frankfurt/M.: Stroemfeld 1995, S. 7–23 sowie, im Anschluss an Georg Simmels »Soziologie der Mahlzeit«, Albert O. Hirschman: Tischgemeinschaft. Zwischen öffentlicher und privater Sphäre. Jan Patočka-Gedächtnisvorlesung des IWM 1996, übers. v. Niels Kadritzke, Wien: Passagen 1997, insb. S. 19 ff.

⁶ Durchaus im Sinn des in den Kommunikations- bzw. Publizistikwissenschaften sogenannten »third-person effect«; vgl. W. Phillips Davison: The Third-Person Effect in Communication, in: Public Opinion Quarterly 47 (1983), S. 1–15.

⁷ Hannah Arendt: Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik, München: Piper 1981, S. 120 f.

nig, obwohl sie freilich künftige Lösungsversuche mit einer Reihe ausgezeichneter Hilfsmittel versorgt). Dass gerade jene Kategorie, in Opposition zu der sich die Vereinigung zuvörderst formiert: die Franzosen, das heißt: das Frankreich der Französischen Revolution in ihrer napoleonisch-imperialen Form, äußerst wortkarg bedacht wird, ist leicht zu verstehen. Allein in der Bezeichnung als »deutsche« macht die Tischgesellschaft ihre romantisch-patriotische Ausrichtung gegen die französische Besatzung – und unter ihr! – kenntlich. Demgegenüber wird der Ausschluss von Frauen wenigstens in einem ursprünglichen Zirkular Arnims explizit vorgetragen: »Frauen können nicht zugelassen werden« (S. 10). Dies bleibt freilich lapidar und wird im Folgenden von den Tischgenossen wohl als selbstverständlich vorausgesetzt, jedenfalls nicht weiter thematisiert.

Ganz im Gegensatz dazu wird der Ausschluss der Juden vom Verein obsessiv traktiert. Hier artikulieren die Tischgesellschaftler ihre Kritik an jenem zeitgleich von der preußischen Verwaltung ausgearbeiteten Teil der Hardenbergschen Reformen, der im Emanzipationsedikt vom 11. März 1812 dann den Juden das – allerdings auf die privatrechtliche Dimension beschränkte – Staatsbürgerrecht zusprechen wird (S. 204–215). Das Novum dieser Zugangsbeschränkung seitens der Tischgesellschaft besteht nun darin, dass sie als Kriterium nicht die jüdische Religion, sondern die genealogische bzw. rassische Zugehörigkeit ansetzt: Mitgliedschaft stehe nur »in christlicher Religion [G]eboren[en]« zu, heißt es im einschlägigen Arnim'schen »Bericht« (S. 10). Wobei hinzugesetzt zu werden verdient, dass ausgerechnet diese Bestimmung, welche auch Konvertierte ausschließt, sich einer demokratischen Entscheidung verdankt, bei der Achim von Arnim ursprünglich anderweitiger Vorschlag überstimmt wird (S. 237). Dass Frauen wie Juden nicht zugelassen werden sollen, hat seinen Sinn in der hier übergeordneten Gegnerschaft zur Französischen Revolution und den ihr zuzuordnenden Emanzipationsbestrebungen, wie sie auch von der deutschen Aufklärung als politisch-rechtliche Projekte einer *Bürgerliche[n] Verbesserung der Juden* (Christian Conrad Wilhelm von Dohm, 1781/1783) einerseits sowie *der Weiber* (Theodor Gottlieb von Hippel, 1792) andererseits entworfen worden sind.

Konvergieren also die zuletzt genannten beiden Ausschlusskategorien in der antifranzösischen Ausrichtung, so steht die Zurückweisung von »Philistern« hierzu in eigentümlicher Weise quer. Und die Kombination von Juden- und Philisterexklusion – welche von den Beteiligten häufig und nachdrücklich, in der Art einer Scherzformel, parallel thematisiert wird – ist nun keineswegs leicht zu verstehen.⁸ Dies hängt mit dem schillernden Charakter des Philisterbegriffs zu

⁸ Der Forderung Günter Oesterles, die Ausschlusskategorien in ihrem Zusammenhang zu bedenken, bleibt also weiter nachzukommen; vgl. Günter Oesterle: Juden, Philister und romantische Intellektuelle. Überlegungen zum Antisemitismus in der Romantik, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 2 (1992), S. 55–89. – Vielleicht wäre dabei Hannah Arendts merkwürdige These, Juden würden hier *als* Philister abgelehnt (Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus, 8. Aufl., München–Zürich: Piper 2001, S. 256 f.), nicht einfach als Fehllektüre zu übergehen, sondern als

sammen. Er ist es gerade, den Clemens Brentanos *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* besonders herausstellt, ohne dass dabei antijüdische Ausfälle fehlen würden. Für die genannte als Ostentation von Exklusion zu kennzeichnende Strategie der Tischgenossen kommt diesem Text – einem im übrigen kanonischen Stück romantischer ›poetischer Prosa‹ – eine ganz exponierte Bedeutung zu. Denn einerseits ist die dieser »Scherzhafte[n] Abhandlung« zugrunde liegende Tischrede Brentanos von geradezu jubelndem Erfolg unter den Anwesenden gekrönt (S. 202). Andererseits aber wird sie sodann ausgearbeitet zum Druck gegeben, so dass auf diese Weise die ausgeschlossene Öffentlichkeit – wie immer mystifizierend – über das Innenleben des Vereins informiert wird (in der Vorrede des Drucks gibt es den Hinweis, dieser sei in der »Wittichische[n] Kunsthandlung, Jägerstraße, gegen der Bank über« zu erwerben).

Antisemitisch, anti-philiströs

In der Geschichte der Philistersemantik bildet Brentanos »Abhandlung« – so unverständlich im romantischen Sinn sie über weite Passagen sein mag⁹ – insofern eine wichtige Station, als in ihr eine vertrackte Problematik hinsichtlich der Reflexivität des Begriffs erkannt wird: »Kein Philister kann glauben, daß er einer sei; er kann überhaupt nur sein und nicht glauben.« (So der dreizehnte der »Sätze, die verteidigt werden können«, welche Brentanos »Abhandlung« voranstehen.) Damit erhält die Philister-Bezeichnung einen konstitutiv unsicheren Status. Wenn Johann Gottlieb Fichte in einer verärgerten Reaktion auf Brentanos Argumente den »satirische[n] Kampf gegen die Philister [...] grundsätzlich [ablehnt] als das Tor zu einem Universalverdacht, vor dem niemand sicher sein kann« (S. 91), bedürfte es dieses Hinweises eigentlich nicht; denn genau das ist – wie die von der *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft* gebotene Interpretation der Brentano'schen Philister-Abhandlung (S. 182–203) en passant festhält – als Implikation in Brentanos Bestimmung bereits enthalten (S. 198).

Nimmt man den weiteren ›zu verteidigenden Satz‹ hinzu: »4. Kein Jude kann ein Philister sein«, wäre um so mehr zu fragen, welcher Sinn der Kombination dieser Ausschlusskategorien zukommt. Nienhaus' Arbeit geht dieser Frage zwar in Ansätzen nach, scheint hier aber der Quellsprache, nämlich den (in der Forschung vordem Adam Müller zugeschriebenen) Aussagen Beckedorffs das letzte

spekulative Anregung zu nehmen, der man nachgehen sollte. – Zur in diesem Zusammenhang notorischen Frage der Bewertung des Buchstabens – als Tertium, Juden und Philistern gleichermaßen zugeschrieben – vgl. Jeffrey S. Librett: *The Rhetoric of Cultural Dialogue. Jews and Germans from Moses Mendelssohn to Richard Wagner and beyond*, Stanford, CA: Stanford University Press 2000.

⁹ Künftige Lektüren des rätselhaften Textes – sowie der ihm beigegebenen noch rätselhafteren Abbildung – werden zurückgreifen können auf: Heinz Röllecke: Clemens Brentanos Entwurf eines Gänsepielbretts nach Christian Reuters barockem ›Schelmuffsky‹-Roman, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2004, S. 197–233.

Wort lassen zu wollen, in dessen bereits zitierter Tischrede es heißt, die Tischgesellschaft führe zweierlei ›Krieg‹: »einen oberflächlichen, scherzhaften und ironischen gegen die Philister, gegen ein Geschlecht, welches, wenn es überhaupt existiert, wohl ebenso schwer zu vertilgen oder nur abzuhalten seyn möchte, [...] und einen anderen gründlichen, ernsthaften und aufrichtigen gegen die Juden, gegen ein Gezücht, welches [...] sich in den Staat, in die Wissenschaft, in die Kunst, in die Gesellschaft und letztlich sogar in die ritterlichen Schranken des Zweikampfes einzuschleichen, einzudrängen und einzuzwängen bemüht ist« (S. 238). Ob Scherz und Ernst jedoch in dieser Weise zu differenzieren sind, steht dahin; aus den von Nienhaus aufgearbeiteten Quellen geht hervor, dass die Gruppe selbst beide ›Kriege‹ hinreichend amüsan fand.

Interessant ist jedenfalls, dass in bezug auf beide Gegner strukturell die Motive der eigentlichen Existenz und Identität sowie der camouflierten Invasion eine wichtige Rolle spielen. Mit der Frage wird sich künftige Forschung zu befassen haben. Dabei wäre zu bedenken, ob nicht die Philisterunterscheidung – die ja alttestamentlich ethnischen Ursprungs ist – nach ihrer akademisch-ständischen Neuerfindung im 17. und ihrer humanistischen Universalisierung im 18. Jahrhundert hier nunmehr zumindest näherungsweise so etwas wie eine ethnische Recodierung erfährt. Wenigstens legt dies Arnims spiegelbildlich zu Brentanos Rede gebaute antisemitische Judenkritik nah, deren Titel Programm ist. »Über die Kennzeichen des Judentums« ist motiviert durch einen modernisierungsbedingten Verlust ständisch-kultureller Unterscheidungen und sucht sie naturalisierend zu restabilisieren. Und dass es in diesem Zusammenhang durchaus um ein – der Philisterfrage nicht ganz unvergleichbares – Problem der Erkennbarkeit gehen kann, macht man sich wohl am besten anhand der Tatsache klar, dass Clemens Brentano selbst auf einer 1802 zusammen mit Achim von Arnim unternommenen Bootspartie auf dem Rhein zur Zielscheibe jüdenfeindlicher Attacken seitens Mitreisender geworden ist.¹⁰

Nienhaus' Studie bietet eine intensive Lektüre dieser Arnim'schen Tischrede, welche deren Einzugsbereiche der einschlägigen antijüdischen Topik ebenso zutreffend herausarbeitet wie ihre zotige und grotesk-brutale Zuspitzung (S. 216–237). Zu den Verdiensten der Arbeit gehört, dass sie sich keineswegs auf die damit genannten prominenten und berüchtigten Tischreden beschränkt. Vielmehr bettet sie diese Lektüren in einen typologisierenden Überblick der aus dem Zusammenhang der deutschen Tischgesellschaft überlieferten rednerischen und

¹⁰ Vgl. Achim von Arnim an Clemens Brentano, Paris, 5.5.1803, in: A.v.A./C.B.: Freundschftsbriefe. Vollständige kritische Edition v. Hartwig Schultz, Frankfurt/M.: Eichborn 1998, Bd. 1: 1801 bis 1806, N° 24, S. 129–134, hier S. 129; zur Interpretation: Martina Vordermayer: Antisemitismus und Judentum bei Clemens Brentano, Frankfurt/M. u.a.: Lang 1999, S. 68. – Vgl. die These, der akkulturierte Jude fungiere für die Tischgesellschaftler als »unerkannter Doppelgänger« – Ethel Matala de Mazza: Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik, Freiburg i. Br.: Rombach 1999, S. 378.

poetischen Texte ein. Dabei fallen aufschlussreiche Analysen etwa der in der Gruppe besonders gepflegten Luisen-Panegyrik (S. 106ff.)¹¹ ebenso ab wie die Vorstellung von Schwänken und Anekdoten ›vaterländischen‹ Typs (S. 138ff.) sowie von Vorträgen zu kulturellen Themen (S. 151ff.). Ein ausführlicher Abschnitt ist der Goethe-Verehrung gewidmet (S. 162ff.): »Der Königin [Luise] entspricht der Dichterkönig« (S. 177), dem die Tischgenossen eine »patriotische Führungsrolle« ansinnen (S. 179). Die *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft* nimmt in diesem Zusammenhang jeweils umsichtige Kontextualisierungen mit den einschlägigen literarischen und nicht zuletzt politisch-sozialen Realien der Zeit vor.

Ereignis- als Sozialgeschichte: der Arnim-Itzig-Skandal

Besonders aufschlussreich ist dieses Verfahren in jenen Passagen, welche der im Sommer des Jahres 1811 vorgefallenen Arnim-Itzig-Auseinandersetzung nachgehen (S. 243ff.). Denn diese Episode macht deutlich, dass es sich bei den wie spielerisch auch immer verfassten Texten dieser romantischen Gruppe letztlich um alles andere als um Elemente bloßen Spiels handelt, mit anderen Worten: welche Gewaltnähe dieses Geschehen auszeichnet. Wie die Mitglieder der Tischgesellschaft durchaus an anderweitigen geselligen Treffen, auch der Berliner Salonkultur, teilnehmen, so erscheint Achim von Arnim gelegentlich im Salon der besonders aufgrund ihres Musikgeschmacks renommierten Sarah Levy, wo er möglicherweise durch als unangemessen empfundene modische Kleidung oder durch eine andere Provokation unangenehm auffällt. Ein Neffe der Salondame, Moritz Itzig, sieht sich hierdurch beleidigt und fordert Arnim zum Duell. Als dieser sich in längerem Hin und Her beharrlich weigert, die Herausforderung anzunehmen, geht ihn Itzig am 16. Juli 1811 in einem Badehaus handgreiflich mit einem Knüttel an.

»Dieser Skandal ist symptomatisch für die Provokation, welche die antisemitische Haltung der Tischgesellschaft für das akkulturierte Berliner Judentum bedeutete« (S. 245). Das heißt, einmal mehr wird an diesem Vorfall der strategische Öffentlichkeitsbezug des Vereins deutlich: Seine antisemitische Stoßrichtung wirkt in eine gesellschaftliche Atmosphäre – und an dieser Atmosphäre mit –, die so angespannt ist, dass bereits ein relativ geringfügiger Anlass gewalttätige Folgen zu zeitigen vermag. Arnim und seine Tischgenossen verstehen das Geschehen auch keineswegs als eine Art Unfall oder auch nur als Privatsache; sondern auch in dieser Angelegenheit wird die externe Reaktion mit dem internen Vereinsgeschehen rückgekoppelt. So unterbreitet Arnim den Fall seinen Tischgenossen in extremer Ausführlichkeit, holt Rechtsgutachten bei ihnen ein, welche auf jüdische Satisfaktionsunfähigkeit abstellen, wobei die Frage der ›Ehre‹ des

¹¹ Zum Luisenmythos inzwischen: Philipp Demandt: *Luisenkult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen*, Weimar: Böhlau 2003.

Moritz Itzig im besonderen und der Juden im allgemeinen verächtlich erörtert wird (S. 250ff.). – Freilich ist festzuhalten, dass die judenhasserischen Tendenzen der Gruppe nach diesen Ereignissen merklich zurückgehen; was möglicherweise auf moderierende Einsprüche seitens Fichte zurückzuführen ist (S. 259).

Den »Wirkungen und Nachwirkungen« des Arnim-Itzig-Skandals (S. 260ff.) geht die Studie sodann mit der Conclusio nach, dass er »von jüdischer wie von antijüdischer Seite als symptomatischer Vorfall aufgefasst wurde, der je nach Interpretation eine entscheidende Weichenstellung für den Ausgrenzungs- oder Integrationsprozeß der Juden in Preußen bedeuten konnte« (S. 270f.). – Das daran unmittelbar anschließende Kapitel über »[z]eitgenössische Reaktionen auf die Tischgesellschaft« (S. 272ff.) zentriert die Darstellung auf die publizistische »Ideologiekritik« (S. 285) des einsamen Spätaufklärers Saul Ascher, der in den 1810er Jahren nicht aufhört, der romantischen »Germanomanie« Paroli zu bieten,¹² welche er in der Organisation und den Ideen der Tischgesellschaft repräsentiert sieht.

Nach- und Forschungsgeschichte

Das folgende Kapitel über die einschlägige Forschungsgeschichte zeichnet in vielen Facetten die Erfolgsgeschichte eines einzigen Buchs nach (S. 293 ff.): Reinhold Steigs *Kleists Berliner Kämpfe* (Berlin–Stuttgart: Spemann 1901). Die Forschung hat sich von dieser irreführenden, übrigens selber antisemitisch grundierten Darstellung nur schrittweise und mit Mühe freimachen können. Die Zählbarkeit bestimmter auf Steig zurückgehender Annahmen führt Nienhaus u.a. darauf zurück, dass das Buch mit seinen griffigen Thesen Einzug in den Quellenkanon der Historiker gehalten hat, um in diesem Rahmen als redundant-referierbar-gesichertes Handbuchwissen zu fungieren (S. 332). Dies gelte allem voran für die ideologie- und sozialhistorische Charakterisierung der Gruppe als reaktionäre junkerliche Fronde. Es gelte des weiteren für die literaturhistorische Annahme, Heinrich von Kleist sei Antisemit gewesen und habe in der Tischgesellschaft eine führende Rolle gespielt. Obwohl beide Argumente bereits in der Weimarer Zeit falsifiziert worden sind, hat sich das Wissen darum erst langsam nach dem Ende der NS-Zeit etablieren können.

Die abschließende »Neubewertung« (S. 334 ff.) fasst das von der jüngeren Forschung und vom Vf. selbst Geleistete bündig zusammen. Sie betont, dass die deutsche Tischgesellschaft auf eine »deutsche Einheit qua deutscher Sprache und Kultur« abzielte; man in konkret politischer Hinsicht jedoch noch keine »deutsch-nationalistische«, sondern nur eine »preußisch-nationalistische« und in diesem Sinne »partikularistische« Orientierung der Gruppe finde (S. 336). Der in der

¹² Die einschlägigen Texte hat Peter Hacks in Reaktion auf die deutschen Wiedervereinigungseuphorien der frühen 90er Jahre wieder zugänglich gemacht: Saul Ascher: 4 Flugschriften: Eisenmenger der Zweite, Napoleon, Die Germanomanie, Die Wartburgfeier, Berlin: Aufbau 1991.

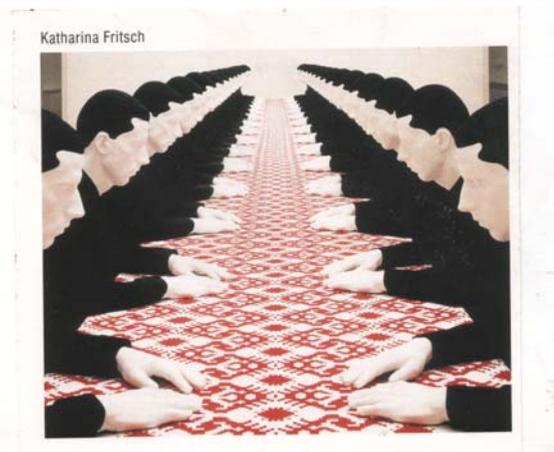
ersten Jahreshälfte nach ihrer Gründung florierende Antisemitismus sei zum einen als eine Art Ersatz-Ausdruck für die unter der napoleonischen Herrschaft vermiedene Artikulation des Franzosenhasses zu verstehen. Zum anderen jedoch finde hierin zugleich – besonders in Abgrenzung von jüdischer »Vaterlandslosigkeit« – der Versuch statt, der einigermaßen unscharfen eigenen »deutschen« Identität durch die Konstruktion eines »feindliche[n] Fremde[n]« zu fassbarer Kontur zu verhelfen (S. 339). Die nach 1815 nur noch sehr ausgedünnte Quellenlage lässt Antworten auf die Frage nach den Reaktionen der Tischgesellschaft auf den Wiener Kongress und dessen Folgen ebensowenig zu wie Spekulationen über ihren weiteren politischen Einfluss.

Acta und Agenda

Die Arbeit, deren Detailreichtum und differenzierte quellengestützte Argumentation im Rahmen dieser Besprechung nur arg reduziert zur Sprache kommen können, stellt ein solides Fundament für wünschenswerte weitere Forschung bereit. Kritisch wäre allenfalls anzumerken, dass die Edition der vielen neu erschlossenen Quellen, aus denen die Untersuchung erhellend zitiert, leider nicht in der vorliegenden Druck-, sondern nur in der maschinenschriftlichen Habil.-Fassung enthalten ist. Interessierte Leser/innen seien daher auf den zweiten Band der Ende 2000 in Jena eingereichten Habilitationsschrift verwiesen, die sich in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena befindet (*Geschichte der deutschen Tischgesellschaft. Monographie und Textedition*, Signatur: 2001 J 226:2). Aber auch ohne diesen editorischen Teil handelt es sich um ein sehr verdienstvolles, in manchem überdies vorbildliches Buch. Es bietet ein starkes Stück Sozialgeschichte der Literatur. Deren große Leistungsfähigkeit stellt es in der gelungenen Kombination von luzider Strukturanalyse einerseits mit der intensiven Interpretation einzelner Texte, deren kommunikative Dimension auf diese Weise allererst erschlossen wird, andererseits unter Beweis. Auf dieser überzeugenden methodischen Basis entsteht – in der Art einer historischen »Eigenethnologie« – ein faszinierend lehrreiches Bild der deutschen Literatur, Politik und Mentalität um 1800.

Die bemerkenswerte Disziplin, welche sich der Vf. in Sachen nur zu naheliegender moralisch-ideologiekritischer Urteile auferlegt – um statt dessen Tatsachen sprechen zu lassen –, geht so weit, dass er in dieser Hinsicht auf ein anderes Medium ausweicht: Am Ende des diskursiven Darstellungsteils stellt er kommentarlos, daher selbst als Kommentar wirkend, eine Abbildung von Katharina Fritschs bekannter Skulptur »Tischgesellschaft« (1988).¹³

¹³ Künstlerplakate – Galerie für moderne Kunst und Plakatkunst: Fritsch, Katharina – 2000 – Museum für Moderne Kunst Frankfurt [19070]: URL: http://artistsposters.com/popup_image.php/pID/19470?osCsid=e69cbb1fc35c1d9906ac3a434d33f32c [05.09.2007].



Tischgesellschaft, 1988

Sie steht hier in ihrer gefroren-reglosen Uniformität möglicherweise für die Unheimlichkeit, deren Eindruck man sich kaum erwehren kann, wenn man sich intensiver mit der Geschichte der romantischen Tischgesellschaft einlässt. Allerdings ließe sich einwenden, dass dieses Bild zwar als eine Art Gegenzauber funktionieren mag, jedoch gerade mit seinen ununterscheidbar-uniform multiplizierten Tischgenossen dem hochmobilen Geschehen in vieler Hinsicht nicht gerecht wird. Vielleicht gehört es zu den Aufgaben künftiger Forschung, an Stelle dessen mit anderen Bildern zu arbeiten, mit jenen Beziehungs-Diagrammen nämlich, wie sie in der Salonforschung gelegentlich mit Gewinn zum Einsatz gebracht werden. Fälligen kommenden Netzwerkanalysen arbeitet Nienhaus' *Geschichte* jedenfalls mit den ihr anhängenden prosopographischen Informationen erfreulich zielgenau zu. Netzwerktheoretisch wäre dann freilich nach verschiedenen Beziehungstypen zu differenzieren – nicht nur solchen, die in die Welt der Salons reichen und hier wohl spezifisch zerstörerisch wirken;¹⁴ auch keineswegs nur im engeren Sinne intertextuellen Vernetzungen; sondern ebenso solchen, die in die höfische, und natürlich solchen, die in die politische Sphäre der preußischen Verwaltung reichen. Die zwischenzeitlich aufgeworfene Frage, wie es zur Fehlinterpretation der Rolle Kleists kommen konnte – vermutlich in einer Verknüpfung von auch im Zusammenhang der *Berliner Abendblätter* wirksamen

¹⁴ Vgl. etwa den von Gertrud Vobis gebotenen schematischen Überblick (vgl. Abb. nächste Seite): Gertrud Vobis: Die jüdische Minderheit in Westeuropa: Die literarischen Salons im 19. Jahrhundert als Quelle für Netzwerkanalysen, in: Thomas Schweizer (Hg.): Netzwerkanalyse. Ethnologische Perspektiven, Berlin: Dietrich Reimer 1988, S. 167–184, hier S. 168. – Es handelt sich um ein ›Netzwerk‹, in das die Tischgesellschaft vielfach ›einschneidet‹.

publizistischen Usancen¹⁵ –, dürfte auf dem Wege einer medienhistorisch instruierten Netzwerkanalyse ebenfalls einer genaueren Antwort zugeführt werden können.



Als Desiderat wäre darüber hinaus, wie bereits angedeutet, eine weiter vertiefende Untersuchung der tischgesellschaftskonstitutiven Ausschlussbestimmungen anzusprechen. In dieser Hinsicht ist zu monieren, dass in der Germanistik zwar die Geschichte der Genie- und Bildungssemantik facettenreich ausgearbeitet worden ist und wird, deren sie immer begleitender ›Schatten‹ jedoch noch auf eine entsprechend intensive Zuwendung wartet: das »Philister«-Konzept und seine Geschichte. Es scheint hier literaturwissenschaftlicherseits nach wie vor ein Zug zur Befassung mit ›positiven‹ Begriffen zu herrschen – obwohl doch neuere differenztheoretische Diskussionsansätze in den Kulturwissenschaften hinreichend nahelegen, dass auch Perfektionsbegriffe wie das Schöne, Gute und Wahre allererst in ihrer Gegenbegrifflichkeit reflexionsfähig werden. Wie auch immer, für ein genaueres Verständnis der Tischgesellschaft und ihrer Texte könnte die Philister-Kategorie hilfreich sein. Es wäre der Hypothese nachzugehen, dass im Bezug auf sie tentativ der eigene prekäre Status der Tischgenossen verhandelt wird.¹⁶ Man hat es dabei sicher mit keinem reinen Oppositions-, sondern zugleich

¹⁵ Vgl. Konrad Feilchenfeldt: Die Christlich-deutsche Tischgesellschaft als Thema interdisziplinärer Literaturwissenschaft. Zu Stefan Nienhaus' archivalischen Studien – mit einem Seitenblick auf eine bisher unbekannte Handschrift von Clemens Brentanos Philister-Abhandlung, in: Internationales Jahrbuch der Bettina-von-Arnim-Gesellschaft. Forum für die Erforschung von Romantik und Vormärz 17 (2005), S. 163–179, hier S. 169.

¹⁶ Von romantischer »Selbstdistanzierung« spricht Alexander Košenina: Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung, Göttingen: Wallstein 2003, S. 124.

mit einem durchaus inklusiven Übergangs- im Sinne eines Generationenbegriffs zu tun, in dem sich akademische, ästhetische, moralische, theologische und letztlich, wie gesagt, wohl auch ethnische Aspekte auf komplexe Weise verschränken. Hermeneutisch gilt aber auch umgekehrt: Die Evolution der Philistersemantik dürfte mit dem Phänomen des von der deutschen Tischgesellschaft ins Werk gesetzten Inklusions-Exklusions-Zusammenhangs eine entscheidende Weichenstellung erfahren haben und einschlägige begriffsgeschichtliche Forschung daher ihrerseits von der Analyse dieses Geschehens sehr profitieren.

JOHANNES BARTH

Rezension: Stefan Nienhaus: *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft*. Tübingen: Niemeyer 2003 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 115).¹

Es ist meist kein schlechtes Zeichen, wenn eine wissenschaftliche Arbeit einen kurzen Titel trägt; vielmehr zeigt sich darin häufig, daß die Relevanz des behandelten Gegenstandes für die Forschung unmittelbar evident ist, ohne daß der Verfasser dies erst umständlich erklären und rechtfertigen müßte. Der Titel von Stefan Nienhaus' *Geschichte der deutschen Tischgesellschaft* – ohne Untertitel oder andere Zusätze – dürfte zu den kürzesten der in letzter Zeit erschienenen germanistischen Bücher gehören; und in der Tat ist er völlig ausreichend, um die Bedeutung des Themas anzuzeigen. Jedem Leser, der sich näher mit der deutschen Literaturhistorie oder auch mit der politischen Geschichte des frühen 19. Jahrhunderts befaßt hat, sollte die 1811 in Berlin durch Ludwig Achim von Arnim gegründete Tischgesellschaft ein Begriff sein; dennoch fehlte bislang eine Monographie über diese in vielfacher Hinsicht bedeutsame und einflußreiche Gruppierung. Dieses Desiderat war besonders gravierend, weil, wie Nienhaus in einem detaillierten Forschungsbericht noch einmal darlegt, die Rezeptionsgeschichte dieses Vereins eins der bedenklichsten Beispiele innerhalb der Geschichte der Germanistik für eine krasse Entstellung der historischen Tatsachen durch eine ideologisch tendenziöse Forschung bietet. Es war der eigentliche wissenschaftliche ‚Entdecker‘ der Tischgesellschaft, der Germanist Reinhold Steig, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts die von ihm als »christlich-deutsche Tischgesellschaft« bezeichnete Gruppierung im Geiste seiner eigenen nationalistischen Anschauungen im wahrsten Sinne des Wortes re-konstruierte. Obgleich innerhalb der Kleistforschung bereits seit den zwanziger Jahren (Helmut Rogge), innerhalb der Arnimforschung seit Anfang der siebziger Jahre (Heinz Härtl, Jürgen Knaack) Steigs Bild der Tischgesellschaft in Frage gestellt und widerlegt wurde, ist es außerhalb dieser Spezialistenkreise, etwa in vielen literaturhistorischen Darstellungen, nach wie vor das dominante. Tatsächlich ist Steigs Auffassung in allen wesentlichen Punkten nachweislich falsch: Heinrich von Kleist spielte keine zentrale Rolle bei Gründung und weiterer Entwicklung des Vereins – bis heute ist nicht einmal völlig geklärt, ob er überhaupt Mitglied war (vgl. S. 363) –, die von Kleist herausgegebenen *Berliner Abendblätter* standen in keiner unmittelbaren

¹ Diese Rezension erschien zuerst im *Wirkenden Wort* 56 (2006), Heft 2, S. 321–324. Nachdruck mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber.

Beziehung zur Tischgesellschaft und waren keinesfalls deren »Organ«, wie Steig behauptete, und vor allem war die Tischgesellschaft keine reaktionäre Junkerfronde, die sich primär über die Ablehnung der Hardenbergschen Reformen definierte. Nienhaus kann vielmehr zeigen, daß die Mehrheit der Mitglieder dem Reformprozeß in Preußen durchaus aufgeschlossen gegenüberstand, ja teilweise sogar an diesem aktiv beteiligt war; zudem handelte es sich nicht vorwiegend um Adelige, sondern es gab auch einen beträchtlichen Anteil von Mitgliedern aus dem gehobenen Bürgertum.

Während Nienhaus bei der Widerlegung von Steigs Zerrbild der Tischgesellschaft auf ältere Vorarbeiten zurückgreifen kann, betritt er fast völliges Neuland bei der bedeutsameren Frage, wie Charakter und Tendenzen des Vereins tatsächlich einzuschätzen sind. Die Beantwortung ist dadurch möglich, daß Nienhaus erstmals das komplette überlieferte Handschriftenmaterial analysiert hat, das er demnächst in einer kommentierten Edition im Rahmen der historisch-kritischen Weimarer Arnim-Werkausgabe vorlegen wird. Die Sichtung dieses Materials ergibt laut Nienhaus freilich auch, daß den aus der Quellenforschung zu gewinnenden Erkenntnissen über die deutsche Tischgesellschaft recht enge Grenzen gesetzt sind: Die Gesellschaft bestand nach den Recherchen des Verfassers mindestens bis 1834 – schon dies ein überraschender Befund –; Dokumente aus dem Vereinsleben sind jedoch nur für die ersten Jahre, von 1811 bis 1816, erhalten. Zudem »fehlen weitgehend Berichte über das tatsächliche Geschehen bei den einzelnen Eßgemeinschaften, ist man vor allem, was die bei Tisch geführten Gespräche betrifft, auf Vermutungen angewiesen« (S. 66). Dennoch gelingt es Nienhaus, mit der bei den genannten Einschränkungen gebotenen Vorsicht, ein überzeugendes neues Bild der deutschen Tischgesellschaft zu entwerfen. In dezidiert Abgrenzung vom Klischee eines reaktionären »Herrenclubs« sieht er die Tischgesellschaft vielmehr, bei allen sicher auch vorhandenen Differenzen, in mancher Hinsicht in der Tradition der seit dem späten 18. Jahrhundert in Deutschland verbreiteten »Aufklärungsgesellschaften«. Mit diesen habe sie etwa die demokratische, nicht standesgebundene interne Organisation und vor allem den Anspruch auf die Funktion einer »Ersatzöffentlichkeit« angesichts äußerer politischer Unterdrückung (in diesem Fall durch die französische Besatzungsmacht) gemein; Nienhaus kennzeichnet diesen wesentlichen Zug mit der paradoxen Formel einer »privaten Öffentlichkeit«.

Im Zentrum des Buches steht angemessenerweise die thematisch strukturierte Analyse der erhaltenen Tischreden und Gedichtvorträge, wobei Nienhaus sich teilweise auf eigene frühere Untersuchungen stützen kann. Einen Schwerpunkt bilden dabei die beiden Texte, die aus heutiger Sicht als die bedeutsamsten erscheinen: Brentanos Abhandlung *Der Philister vor, in und nach der Geschichte*, die als einzige Tischrede von ihrem Verfasser publiziert wurde, sowie Arnims Vortrag *Ueber die Kennzeichen des Judenthums*. Die beiden Reden stehen in einem komplementären Verhältnis zueinander: »Philister und Juden« waren laut den Vereinsstatuten die Hauptgegner der Tischgesellschaft und – wie auch alle Frauen – von der Mitgliedschaft ausgeschlossen. Nienhaus stellt allerdings mit

Recht fest, daß die Parallelität zwischen diesen beiden Feindbildern nur eine scheinbare ist: Der Philister war letztlich eine halb scherzhafte Fiktion und konnte gar, so das Fazit von Nienhaus' Interpretation der Philisterabhandlung Brentanos, in der eigenen Person der Vereinsmitglieder gefunden und bekämpft werden; die Auseinandersetzung mit jüdischen Mitbürgern war hingegen eine gesellschaftliche Realität. Dies erkannten die Mitglieder der Tischgesellschaft auch durchaus selbst; so stellte etwa Georg Philipp Ludolph Beckedorff in einer (bislang fälschlich Adam Müller zugeschriebenen) Rede fest: »Wir führen Krieg und zwar einen doppelten, einen oberflächlichen, scherzhaften und ironischen gegen die Philister, gegen ein Geschlecht, welches, wenn es überhaupt existirt, wohl ebenso schwer zu vertilgen oder nur abzuhalten seyn möchte, [...] und einen andren gründlichen, ernsthaften und aufrichtigen gegen die Juden [...]« (S. 238). Nienhaus kann die wichtigen Ergebnisse neuerer Untersuchungen zum Antisemitismus der Tischgesellschaft etwa von Günter Oesterle weiterführen durch die Einbettung des Konflikts in den Kontext der Situation der Juden in Preußen um 1811 sowie durch die Einbeziehung bislang unbekannter antijüdischer Texte anderer Mitglieder der Gesellschaft wie des zitierten Beckedorff. Hierbei zeigt sich, daß die Tischgesellschaft in dieser Frage in der Tat reaktionär orientiert war und sich den Tendenzen zur Emanzipation der Juden im zeitgenössischen Preußen ausdrücklich entgegenstellte. Nienhaus sieht hier einen Zusammenhang mit der antifranzösischen Haltung des Vereins, dessen Mitglieder die angeblich »vaterlandslosen« deutschen Juden als »inneren Feind« mit dem »äußeren Feind« Frankreich parallelisiert hätten, den sie für die preußischen Bestrebungen zu einer rechtlichen Gleichstellung der Juden verantwortlich machten (S. 338ff.). Ein Text wie die Rede des Vereinsmitglieds Peter Christian Wilhelm Beuth, der ganz offensichtlich Brentanos und vor allem Arnims »scherzhafte« Abhandlungen nachahmen wollte, ohne über ein vergleichbares literarisches Talent zu verfügen, zeigt, wie Nienhaus formuliert, den Judenhaß seiner Vorbilder gleichsam ohne »ästhetischen Filter« (S. 241) und ist somit eine aufschlußreiche, wenn auch erschreckende Ergänzung zu diesen: Ganz offen greift Beuth etwa auf das alte antijüdische Klischee der Gleichsetzung von Schweinen und Juden (die mittelalterliche Vorstellung der »Judensau«) zurück und äußert den Wunsch, daß möglichst viele »Judenjungen« bei mißlungenen Beschneidungen verbluten mögen. Hier zeichnet sich bereits der Umschlag von den »nur« metaphorischen »brutalen Vernichtungsphantasien« (S. 203) bei Arnim und Brentano zu deren gänzlich unmetaphorischer Realisierung in der weiteren Entwicklung des deutschen Antisemitismus ab. Nienhaus' ausführliche und wiederum durch bislang unbekannte Dokumente gestützte Darstellung des letztlich aus dem Judenhaß der Tischgesellschaft resultierenden Konflikts zwischen Arnim und dem Berliner Juden Moritz Itzig belegt, daß dieser Vorfall mehr als eine bloße »Affäre« war, sondern noch Jahrzehnte später vielfach als symptomatisch für die Situation der Juden in Preußen angesehen wurde. Obwohl die Tischgesellschaft, vor allem auf Betreiben Fichtes, bereits ab der zweiten Jahreshälfte 1811 von explizit judenfeindlichen Äußerungen Abstand nahm, war es, wie Nienhaus nachweist, vor allem der Antisemitismus ihrer

Mitglieder, der von den Zeitgenossen mit dem Verein verbunden wurde – und wie sich in der jüngsten Rezeptionsgeschichte andeutet, scheint sich hier in gewisser Weise der Kreis zu schließen.

Insgesamt ergibt Nienhaus' Analyse der erhaltenen Dokumente den Befund, daß die »deutsche« Tischgesellschaft trotz ihres Namens zunächst mehr preußisch-partikularistisch als deutsch-national ausgerichtet war – auch Arnim stellte, jedenfalls in seinen erhaltenen Vorträgen in der Tischgesellschaft, seine grundsätzlich eher gesamtdeutsch ausgerichteten Anschauungen zunächst eher zurück. Erst nach den Befreiungskriegen, also ab 1813, scheint sich diese Haltung dann gewandelt zu haben, wobei nun, wie vor allem eine Rede Arnims vom Januar 1815 belegt, der preußische Patriotismus in einen gesamtdeutschen überführt wurde durch die Vision einer einigen deutschen Nation, in der Preußen die Führungsrolle übernehmen sollte. Gerade hier allerdings ist, wie auch Nienhaus einschränkt, aufgrund der für die spätere Zeit der Gesellschaft fehlenden Zeugnisse nur mit Vorsicht ein Urteil abzugeben. Fast gänzlich unbeachtet blieb bislang ein spezifisch romantischer Aspekt der Tischgesellschaft, den Nienhaus neben den politischen Intentionen als quasi kulturpolitisches Programm Arnims und Brentanos herausheben will: Durch Würdigungen Goethes und Schillers etwa, durch die Präsentation »altdeutscher« Schwänke und Kupferstiche sei die Vorstellung einer deutschen Nationalkultur bereits in der Anfangszeit der Tischgesellschaft präsent gewesen, selbst als die politischen Äußerungen noch im Zeichen eines preußischen Partikularismus standen.

Die Publikation der Schriften der Tischgesellschaft in der Weimarer Arnim-Ausgabe wird eine willkommene Ergänzung der vorliegenden Darstellung bilden; schon jetzt ist Nienhaus' Geschichte des Vereins aber eine in sich geschlossene und abgerundete Arbeit, die zudem im Anhang erstmals eine zuverlässige, da auf den Originalverzeichnissen beruhende Aufstellung der Mitglieder gibt. Einziges Manko des Bandes ist das Fehlen eines Registers, das gerade bei diesem Thema angesichts der zahlreichen behandelten literatur- wie zeitgeschichtlich bedeutsamen Personen äußerst nützlich gewesen wäre. Alles in allem darf man wohl zuversichtlich sein, daß mit Nienhaus' Untersuchung dem Steigschen Klischee von der Tischgesellschaft als ausschließlich reformfeindlicher preußischer Junkerfronde endgültig der Garaus gemacht worden ist und daß man insbesondere Ludwig Achim von Arnim auch außerhalb der Spezialforschung nun nicht mehr als Repräsentanten einer solchen einseitig rückwärtsgewandten Haltung ansehen wird – ohne daß dabei freilich unbestreitbar vorhandene reaktionäre Züge wie die antisemitischen Tendenzen der Gruppierung unterschlagen werden dürfen.

HEINZ HÄRTL

Moderne Arnim-Rezeptionen. Eine Dokumentation
Peter-Anton von Arnim zum 70. Geburtstag



Stephan Klenner-Otto, Frontispiz (nach Peter Eduard Ströhlings Arnim-Portrait von 1804) in: Achim von Arnim, The Marriage Blacksmith. Translated with notes by Sheila Dickson. Hannover 2007.

Arnims Erzählung *Die Majoratsherren* [...] setzt ein mit einer Thematisierung des Erinnerns unter den zeitgenössischen Bedingungen um 1820. Ein Erzähler, der sich als Teil einer bestimmte Überzeugungen teilenden Gruppe zu verstehen scheint, da er von sich und jenen unbekannt anderen im Plural – »wir« – spricht, fühlt sich beim Durchblättern eines älteren Kalenders an eine frühere Zeit erinnert, die ihm unwiderruflich vergangen, abgeschlossen, fern scheint »wie eine Fabelwelt«. Gleichwohl handelt es sich um eine historisch nicht allzu lange zurückliegende Zeit, an die er – und seine unbekannt Gesellschaft – sich noch, wenn auch »nur mit Mühe«, erinnern kann: es geht um die Jahre, »ehe die allgemeine Revolution, welche von Frankreich den Namen erhielt, alle Formen zusammenstürzte«. Der Text beginnt also mit einer Thematisierung der Situation des Erinnerns unter den Bedingungen des fortgeschrittenen Historismus um 1820,

dessen Tendenz zur Verzeitlichung aller Formen möglichen Erlebens als Fremdwerden der eigenen Erinnerungen eines zwar nicht als Person hervortretenden, doch über sich selbst und das eigene Verhältnis zur Zeit nachdenkenden, zudem mit einer gewissen Gesellschaft einigen Erzählers greifbar wird. [...]

Der Schluß der Erzählung wirft indes rückblickend viele Fragen auf. Denn es heißt explizit, daß die Käuferin des Majoratshauses, Vasthi, »durch Gunst der neuen Regierung« an das alte Haus kommt, das sie zur Fabrik umbauen läßt: die neue Regierung hat also Günstlinge wie die alte. Trotz der Aufhebung der Lehnsmajorate genießen unter dieser neuen Regierung einige wenige Privilegierte Vorrechte vor der Allgemeinheit. Zudem erscheint der Rechtsvorgang des Hauskaufs äußerst fragwürdig: Vasthi kann das Majoratshaus für eine »Kleinigkeit« erstehen, die ihr »durch den Verkauf einiger darin übernommenen Bilder völlig wieder erstattet« wird. Die neue, nachrevolutionäre Ordnung, die auf einen »Kredit« gegründet ist, welcher rechtlich betrachtet nicht als Kredit gelten kann, erscheint somit als extrem zwielichtig. Da dieser »Kredit« an »die Stelle des Lehnrechts« tritt, könnte sich in dieser Ersetzung ein deutlicher Hinweis darauf verbergen, daß auch dem alten Lehnrecht und den auf dieses Recht gründenden angeblichen Ordnungen besser nicht ungeprüft »Kredit« eingeräumt wird: erweist das neue System sich dem alten doch von Anfang an als strukturhomolog. Vom Ende der Erzählung her wird der Leser mithin durch einige Unstimmigkeiten auf versteckte Weise darauf aufmerksam gemacht, daß möglicherweise in beiden Systemen nicht alles mit rechten Dingen zugeht. Sehnt sich der Erzähler eingangs beim Durchblättern alter Kalender und beim Betrachten alter Stiche nach einer untergegangenen Epoche zurück, die er explizit als eine von Ordnung gekennzeichnete Welt charakterisiert, zieht er sich am Ende seiner Erzählung sogar vor der Aufgabe zurück, die bereits weit v o r dem Eintreffen der Revolutions-truppen aus den Fugen geratene Hausordnung des einstigen Veters und jetzigen Majoratsherren, der sich von seiner eigenen Frau und ihren Hunden demütigen läßt, noch länger zu beobachten und zu beschreiben: ein Horcher, der diese unwürdigen Szenen von außen durch die Fenster des Hauses beobachtet habe, habe sich durch ein Lachen verraten; man habe das Haus »mit einem hohen eisernen Gitter umgeben, so daß niemand mehr diesen Heimlichkeiten zusehen konnte«; auch der sich selbst indirekt als Voyeur erweisende Erzähler muß sich nach dem Errichten des Gitters von seinem Beobachtungsposten zurückziehen: »mit diesem Gitter schließen sich auch, zufällig oder historisch, je nachdem man es ansehen will, die Nachrichten von den Majoratsherren«. Der Erzähler, der eingangs als einer gezeigt wurde, der sich innerhalb des Historismus des 19. Jahrhunderts an die untergegangene Ordnung des Alten Reiches als an eine von Verzeitlichungstendenzen freie, hierarchisch gestufte, rechtmäßige Raumordnung erinnern möchte, erweist sich am Ende als einer, der einer Gesellschaft angehört, in welcher ein »Kredit« regiert, der seinerseits auf nichts anderem als einem kriminellen Täuschungsmanöver der Öffentlichkeit unter Duldung der neuen Obrigkeit beruht. Soll man einem solchen Erzähler blind vertrauen? Zumal er diese Welt im zweiten Satz des Textes als »eine Fabelwelt« bezeichnet, die er ausdrücklich in Ge-

gensatz zur eigenen Zeit setzt, die »arm« geworden sei: er benennt also selbst die Verarmung seiner eigenen Gegenwart, die dafür sorgt, daß die zu erinnernde Vergangenheit als deren Gegenteil konzipiert wird. Seine Erzählung wird also von Anfang an von einem spezifischen, zunächst nicht recht durchschaubaren Interesse regiert, die Vergangenheit in einem bestimmten, schönfärbenden Licht zu »erinnern«. Dieses verschwiegene Interesse motiviert ihn jedenfalls, die eigene Zeit gegen den vorgeblichen Reichtum, die scheinbare Ordnung, die angebliche Klarheit einer Vergangenheit herunterzusetzen, die er – wie der Gang der Erzählung ausweist – sogar falsch datiert. Dazu aber muß er die dunklen Seiten der Geschichte ausblenden. Oder: er wird die »Nachrichten von den Majoratsherren«, die sich offensichtlich einem standortgebundenen »Horcher« verdanken, noch einmal verfälschen müssen, damit sie seiner Absicht einer kulturkritisch auf die eigene Zeit berechneten Erzählung entsprechen.

Harald Tausch, »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«. Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik. Würzburg 2006, S. 283f., 287f.

Des Knaben Wunderhorn
(Manuskript)

Geh ich nach Ziegenhain,
fällt mir mein Liebchen ein.

Wollte ich tanzen gehn
sah ich mein Liebchen stehn.

Später im Paradies
sagte sie dies:

Unter dem Dirndlstrauch
dreht sich dein Liebchen auch.
(aus Jena)

Hans Arnfried Astel, in: Michael Buselmeier (Hg.), Der Knabe singts im Wunderhorn. Romantik heute. Heidelberg 2006, S. 18.

Am 26. Juni 2005 wird in Luxembourg die Achte Sinfonie – Lieder der Vergänglichkeit von Krzysztof Penderecki uraufgeführt, ein Liederzyklus für drei Solisten (Sopran, Mezzosopran, Bariton), gemischten Chor und Orchester.

»In neun Sätzen werden deutschsprachige Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe, Achim von Arnim, Joseph von Eichendorff, Karl Kraus, Rainer Maria

Rilke und Hermann Hesse vertont, in denen Bäume Anlaß der poetischen Reflexion sind. [...]

Auch wenn sie von Bäumen und Wäldern handelt: Mit der fortschreitenden Bedrohung der Natur durch die Menschen hat Penderecki's Achte Symphonie wenig zu tun. Sie ist vielmehr eine lyrische Reflexion über die Themen Leben und Tod, Einsamkeit, Verwandlung und Verfall. [...]

Ihre Tonsprache ist – trotz gelegentlicher Zwölftonmelodik, einiger Clusterklänge und eines deutlichen Bezugs zum Werk Dmitrij Schostakowitschs – tief im Klangkosmos der Spätromantik verwurzelt. Mit seiner Achten schuf Penderecki neun expressive, mal düstere, mal farbige Stimmungsgemälde, die Eichendorffs nächtliche Waldeinamkeit und Hesses mondbeglänzte Kastanienbäume mit Rilkes Memento-mori-Lyrik konfrontieren. [...]

Einem tief gläubigen Komponisten wie Penderecki kann es nicht zuzusagen, über die Vergänglichkeit nachzudenken, um zu dem Schluß zu kommen, daß nach dem Tode nichts mehr ist (wie es Schostakowitsch in seiner 14. Symphonie vorgebracht hat). Nein, vielmehr ist die Achte als ein weiteres persönliches Glaubensbekenntnis zu verstehen. In der christlichen Symbolik bietet der Baum mit seiner aufrechten, zum Himmel weisenden Gestalt ohnehin viele Bezüge.

Er verkörpert in seiner sich immer wieder erneuernden Lebenskraft, durch sein Absterben und Neuerstehen, den Sieg über den Tod. Folgerichtig beendet Penderecki seine Achte im festen Glauben an die Erlösung. Brentanos [*recte: Arnims*] Gedicht ›O grüner Baum des Lebens‹, das dem Finale zugrunde liegt, schließt mit den Worten: ›Die Welt mir aufgetan / Der Geist in Gott erweitert, / Unendlich ist die Bahn.‹ Der Komponist kommentiert das, indem er am Ende seiner Symphonie den Chor und die Streicher in langsamem Glissando emporsteigen und entschwinden läßt: in das ewige Leben.«

Verena Großkreutz. »Ich glaube an Musik, die Wurzeln hat«. Krzysztof Penderecki und seine 8. Symphonie. In: Zeitschrift der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, November 2006. <http://www.musikverein.at/monatszeitung>.

Allerdings wehrte Gadamer zugunsten seiner sprachtheoretischen Grundlegung empirische Argumente ab, auch wenn dazu gar kein Anlass bestand. So schließt er aus, dass Shakespeare mit Hamlet sein letztes Königsdrama geschrieben habe, hinter dem sich Jacob I. verbarg, damaligen Zuschauern völlig einleuchtend. Diesen Einbruch der Zeit in das Spiel, wie es Carl Schmitt politisch auslegte, und zu welchem Ergebnis Achim von Arnim schon 1829 mit erstaunlicher Klarsicht gekommen war – eine solche politische Funktionalisierung der Dichtung lehnte Gadamer zugunsten poetischer Eigenständigkeit von Autor und Werk als rein sprachdichterischer Emanationen strikt ab.

Reinhart Koselleck, Er konnte sich verschenken. Hans-Georg Gadamer's gedenkend, des Lehrers und Freundes, der vor einem Jahr starb. In: Süddeutsche Zeitung, 14. März 2003, Nr. 61, S. 14.

Wiepersdorf

Umknarrt von Kiefernstangen
 Park, Ententeich und Schloß.
 Am Wegrad steht Apollo.
 Ach drehte er sich um.

[...]

Geh in Gedanken mit Arnim spazieren.
 Angeberisch weiß starrt das Schloß durch die Bäume.
 An der Terrasse steht: Zutritt nur
 für Künstlerhausgäste. Kopfschüttelnd legt er
 die Hand an den Stamm der noch von ihm gepflanzten
 riesigen Eiche, durchs kahle Geäst
 schiebt sich ein Nörgeln in Richtung Berlin.
 Das ist ein Flugzeug, erläutere ich –
 Welches Jahrhundert haben wir jetzt? –
 Das Übernächste – Ihm scheint es recht.
 Erst wer vergessen ist, kann wieder sein,
 was er gewesen war, um zu werden.
 Die Arnimschen Gräber sparen wir uns.

*Thomas Rosenlöcher, Am Wegrad steht Apollo. Wiepersdorfer Tagebuch.
 Gedichte. Mit vier Zeichnungen von Dieter Goltzsche. Frankfurt/M.-Leipzig
 2001, S. 11, 50.*

Kaum hatte er sein Studium in Halle begonnen, griff der junge, gerade achtzehnjährige Ludwig Achim von Arnim mit seinem Erstling *Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen* in die Diskussion um die dynamistische Naturphilosophie und ihre naturwissenschaftliche Bedeutung ein. Darin schließt sich Arnim der Kräftelehre der *Metaphysischen Anfangsgründe* [Kants] an, fordert aber ebenfalls über Kant hinaus die Annahme einer dritten Kraft, genauer: eine innere Unterscheidung und Modifizierung der Repulsivkraft, als Voraussetzung für die Differenzierungs- und Einigungsbewegung der Natur, ohne die diese gar nicht Gegenstand der Erfahrung werden könnte [...].

Arnims *Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen* enthält als Beilage noch die Konstruktionsbeschreibung verschiedener, von Arnim selbst erfundener Elektrometer. Die implizite Sprengkraft des genialen Wurfes, den dieses kurze, aber dichte Jugendwerk darstellt, und die »Wichtigkeit seiner Folgen«, so Arnim später in einem nachgelassenen Rückblick, »bemerkte keiner [...] und eigentlich übersah ich es selbst nicht ganz« (GSA 03/226,11). Die weiteren Arbeiten sind geprägt durch die Aufnahme anderer grundlegender Naturphänomene wie Magnetismus oder Licht und die damit verbundenen Anstrengungen zur

Vereinheitlichung und, wo nötig, Umgestaltung seines ›Systems‹. Dieses konnte einerseits mit dem Bekanntwerden neuer empirischer Fakten und durch die Auseinandersetzung mit konkurrierenden Theorien (vor allem Schellings und Ritters) ständig verändert werden, und es blieb doch im Kern, nämlich als Variation des grundsätzlichen Schemas des Dynamismus, mit sich selbst und dem aller anderen Vertreter des neuen dynamistischen Paradigmas gleich: als Versuch, die Einheit der Natur ineins mit ihrer Vielheit als ständigen und durchgehenden Prozeß des Ausgleichs und der Störung des Gleichgewichts von produktiven und hemmenden Kräften zu begreifen.

Michael Gerten, Die Bedeutung Kants und Baaders für die dynamistische Naturphilosophie um 1800. In: »Frische Jugend, reich an Hoffen«. Zernikower Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Hg. von Roswitha Burwick und Heinz Härtl. Tübingen 2000, S. 80, 83f.

In dem *Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen* aus dem Jahr 1799 beschreibt der junge Arnim sein wissenschaftliches Vorhaben als eine Fortsetzung und Vervollständigung der Dynamik bzw. Kraftlehre der Materie von Kant. [...] Gegenüber Kant, der die allgemeinen, aller Materie gemeinsamen Gesetze der Gravitation und die auf ihnen gegründeten Phänomene der Himmelsmechanik und -geometrie als alleiniges Objekt der Naturphilosophie gelten ließ, schlug der junge Physiker Arnim seinen Weg in eine andere, mit der experimentellen Physik und Chemie zusammenhängende Richtung ein. Nicht die Gemeinsamkeiten, sondern die Differenzen der Materie sollen zum Gegenstand einer vollständigen Naturphilosophie werden; solche Verschiedenheiten der Materie müssen vorausgesetzt und gedacht werden, wenn man die ständigen Veränderungen der Natur verstehen will [...]

Arnims Wendung von der Physik zur Chemie bedeutet den Übergang von einer Wissenschaftsauffassung als Erkenntnis der Naturdinge aufgrund ihrer bloßen Möglichkeit d. h. a priori, entsprechend Kants Metaphysik der körperlichen Natur, zu einer Erkenntnis des wirklichen Vorgehens der Natur in ihren einzelnen, verschiedenen Veränderungen. In ihren endlosen Mischungen und Trennungen wirkt die Natur nämlich wie eine Dichterin, die, ständig auf der Suche nach dem geeigneten Reim, das Unerwartete zusammenbringt. Der dichtende Geist der Natur ist somit die Ahndung, ein dunkles und doch sicheres Suchen nach dem Geeigneten wie bei der Nutrition von Pflanzen und Tieren; dieses Suchen kann nicht auf die lebendige Natur beschränkt werden, weil es sich auch in den mineralischen Kombinationen zeigt.

Francesco Moiso, Arnims Kraftlehre. Ebd., S. 85f.

oktoberlied II

in ruhe
die heidelberger romantik:

schäumender berg –
flüssigkrystall!

Thomas Kling [1998], in: Michael Buselmeier (Hg.), Der Knabe singts im Wunderhorn. Romantik heute. Heidelberg 2006, S. 7 (Eröffnungsgedicht).

1 8 0 2

Arnims Erstling, *Hollins Liebeleben*, ein wenig wie Brentanos *Godwi* teils aus Briefen bestehend, teils aus berichtender Prosa, enthält auch sehr viel mehr *Werther* als uns noch guttut so aus zweiter Hand. Vor allem macht er bei weitem noch nicht so strahlend wie dann die *Gräfin Dolores* von 1810 klar (in dieses Buch hat Arnim eine sehr schöne Kurzfassung seines *Hollin* eingearbeitet), oder wie die schon zitierte *Isabella* oder dann die *Kronenwächter*, daß Arnim das wahre Genie unter den Prosaisten seiner romantischen Generation ist; alle Tugenden Jean Pauls sind hier aufgehoben und vereinigen sich mit der Intimität und Klarheit des Goetheschen Schreibens (wenigstens seit der *Theatralischen Sendung*) zu einer so fließend-lebendigen Sprache, wie sie seither im deutschen Roman – eben leider niemals mehr auch nur annähernd erreicht worden ist (und sicher auch nicht, und seis aus Blindheit, erreicht werden wollte, denn Arnim war bald noch vergessener als Jean Paul: aber das sind ganz andre Geschichten).

[...]

1 8 1 0

In diesem Jahr erscheint eines der wahnsinnigsten und schönsten Bücher der Zeit, Achim von Arnims *Gräfin Dolores*, mit vollständigem und ein bißchen sicher an Jean Paul erinnernden Titel *Armut Reichtum Schuld und Buße der Gräfin Dolores*. Es geht hier um zwei Schwestern, deren eine gut und angenehm heiratet, die andre geht nach Sizilien und heiratet auch, nämlich den Verführer der einen. Diese mit ihrem Mann Versöhnte besucht jene in Sizilien, eine dortige Fürstin will nun den Mann verführen, schläft aber, in einer »unseligen Nacht am Ätna«, wie es später heißt, aus Versehen und ohne den Irrtum zu merken, mit einem Sekretär – eine alte und je nachdem lustige oder traumatisierende Idee, Shakespeare hat sie schon, Casanova kennt sie natürlich auch, später taucht sie bei Immermann leise verschleiert noch einmal auf, danach ist mit ihr, wenn es einmal Elektrizität gibt, nicht mehr soviel anzufangen. Arnim hat diese Geschichte, in der jeder Leser damals natürlich Goethes eben erschienene *Wahlverwandtschaften* wiedererkannte, mit einem hinreißenden Schwung geschrieben, seine Prosa ist wirklich ein Wunder an Elastizität, sie hat einen solchen inneren Rhythmus, daß

Arnim mit einem Minimum an syntaktischen Floskeln auskommt, er hat wie keiner vor ihm die alte immer noch ein bißchen lateinisch gehende Periode (die Wieland so glänzend beherrscht) ganz und gar ins Fließen gebracht, es ist, als ob das natürliche Reden (so weit auch Goethe gerade in den *Wahlverwandtschaften* mit dem kunstvoll lässigen Schreiben geht) erst bei ihm wieder ins Deutsche zurückgekommen wäre. Nun hat aber Arnim den Fluß der Erzählung durch Dutzende und Aberdutzende von Einschüben unterbrochen, vorhin habe ich schon eine Kurzfassung von *Hollins Liebeleben* in diesem Zusammenhang erwähnt, hinzu kommen eingestreute Märchen, Legenden, Puppenspiele und grausig vieles mehr; Arnim und die Seinen hatten (neben dem Bedürfnis, kleine Sachen irgendwo unterzubringen) eine Theorie, wonach der Roman eine offene Form in jenem Sinne wäre, daß man ihm immer wieder den ungebrochenen Gang nehmen dürfe, ja nehmen müsse, etwa wegen der Vielfältigkeit der Aspekte, oder aus hundert andern Gründen. Unser unbefangenes Lesen nun aber (meines jedenfalls) kehrt sich nicht so recht an solche Theorien, die übrigens von allen Herausgebern mit Lust aufgegriffen werden, wir fühlen uns durch diese fortwährenden Einschübe zu nichts verführt als einem ebenso fortwährenden Überblättern, Überlesen, mit Maughams Erlaubnis; es sind aber so viele dieser Einschübe, daß unsre Mühe dabei fast so wächst wie unser denn doch schwer unterdrückbares schlechtes Gewissen (das wir nicht haben sollten, natürlich). Im Grunde also wird da unsrer Leselust ein sehr schlecht begründeter Tribut abverlangt an eine Theorie, die uns egal sein darf; denn erst wenn wir den sozusagen reinen Roman Arnims restituiert haben, erleben wir staunend, wie strahlend er herauskommt aus den Verstecken seiner Entstehung, als hätten wir ihn erweckt aus seinem selbstverschuldeten Dornröschenschlaf; oder wie es bei Arnim selber einmal heißt; als die schöne Ilse ihre Zärtlichkeit von Waller nicht erwidert sieht, der vielmehr einfach immer neue Lieder singt: »... das nahm kein Ende, die kalte Nachtluft wehte durch das halb offene Fenster herein und Ilse kalt wie Eis in ihrer leichten Bedeckung nahm einen Mantel um, und setzte sich ihm gegenüber, um zu warten, bis das verfluchte Gesinge endlich ein Ende nähme.« – Schön ist noch die Stelle, als die so schrecklich düpierte Fürstin, da ihr der Mann, den sie will und mit dem sie doch geschlafen zu haben glaubt, so gar kein Zeichen seines Begreifens gibt, wild phantasierend sich ans Klavier setzt und singt: »Nur was ich liebe, das ist mein, / und kann nur immer meiner werden, / du weißt von nichts ...« – dieses sonderbar bezaubernde Gedicht schickte Arnim Ende Februar 1810 an Bettina, die wir kennen, es tat seine Wirkung, sie verlobten sich im Dezember, und heirateten dann im März. Gedichte in Romanen hörten dann mit der Zeit aber auf.

[...]

1 8 1 2

In diesem Jahr stellte Achim von Arnim die erste Fassung seiner *Kronenwächter* fertig; später überarbeitete er sie, der erste Band erschien 1817 (dort nehmen wir sie wieder auf), ein zweiter Band, der sogenannte *Antonsroman*, blieb unbearbeitet liegen, wir hätten ihn also, wenn wir wollten, dieses Jahr. Wirklich erschien

von Arnim aber jetzt jene nie genug gerühmte, gleich zu Beginn dieses Buchs schon genannte und ausgeplünderte *Isabella von Ägypten, Kaiser Karls des Fünften erste Jugendliebe*, ich will davon aber noch erzählen, daß Karl, als er die schöne Isabella im Nebenzimmer weiß, und er hat sie bislang nur einmal vor langer Zeit als einen neckenden Geist gesehen, seinen Freund Cenrio bittet, ein Loch in die Tür zu bohren (»Schade wars«, setzt Arnim hinzu, »daß die Mühe unnütz, denn die Türe war seinetwegen offen gelassen« – Arnim hat oft dieses wissende, gelassene Auge, während seine Leute sich durchs Leben mühen); Karl sieht dann die Schöne und: »Cenrio, sagte er, wir sind in den Händen von wunderbaren Geistern, wir glaubten mit ihnen zu spielen und sie spielen mit uns; ich möchte fliehen, aber ich kann nicht, sie ist zu schön!« – diese Romanciers, diese Dichter sprechen doch unvergleichlich die Wahrheit aus; ich hätte eigentlich auch gern dieses leidenschaftlich-kluge Wort als ein Motto vor mein ganzes Buch gesetzt.

[...]

1 8 2 6

Und dann einer der schwierigsten und zugleich glänzendsten kleinen Romane Arnims, *Metamorphosen einer Gesellschaft*; erzählen kann man das nicht; es geht um falsche Frömmigkeit und um das Aufkommen rechtmäßiger staatlicher Vernünftigkeit, verdeutlicht wird das an einigen Figuren, die miteinander reden, sich kleine Geschichten aus der Vergangenheit erzählen; alte Liebesgeschichten wachen wieder auf; und das alles wird vorgetragen im Tone jenes, jetzt will ich sagen, und ich verschweige noch die große Artistik, mit der er das macht: lakonisch-sorglos fließenden Melos, für das ich hier Arnim über alle andern heben will, die bei uns geschrieben haben. Einmal geht dem Rittmeister, der Hauptfigur, dem werdenden Minister, eine Pistole in seinem Zimmer los, der Schuß geht durchs Fenster, dann durchs Fenster der benachbarten Kirche, in der die Frommen gerade sind: niemand sei verletzt, erzählt dann einer, den man hinüberschickt, »nur die Taube, welche über dem Taufbecken schwebte, wurde bei einer Stelle des Gesanges, der so etwas ausdrückte, von der Kugel herabgestürzt, und während ein Teil dieses Ereignis mit Rührung und Erhebung gedeutet, so hatte es ein anderer auf das morsche Holz geschoben, und den Wunderglauben bestritten, ohne doch den eigentlichen Grund der Erscheinung erraten zu können«. Eine ganz andre Stelle noch: »Der neue Minister versprach, alles zu überlesen, warf aber, als die Herren sämtlich entlassen waren, den ganzen Kram in den Windofen, wo noch die letzten Reste der galanten Bibliothek glühten, denn zum Vorzeichen ihrer Ewigkeit verbrennen Bücher ungemein langsam ...«. Arnims kleiner Roman, auf den er stolz war (selbst er also noch stolz!), ist wirklich nicht ganz leicht zu lesen; aber mit einem Male dann, wenn man sich, man weiß nicht wie, und es kann einem da auch gar keiner helfen, hineingefunden hat in den wunderbar gleitenden Duktus dieser Sprache, dieses Erzählens, mit einem Male dann ist das Lesen ganz leicht und belebend wie Luft wäre, wenn wir nichts als das Atmen zum Leben brauchten, und wir fragen uns, ob eigentlich die andern

alle ihre Romane für Kinder schreiben, daß sie immer so langsam und umständlich und schwerfällig und albern sein müssen.

Rolf Vollmann, Die wunderbaren Falschmünzer. Ein Roman-Verführer. 1800 bis 1930. Frankfurt/M. 1997, S. 33f., 60–63, 70f., 142f.

Waldeinsamkeit

In der Dämmerung
Ist meine Nachtigall
Schwarz legt sich der Wind
Auf Arnims Grab.

Sarah Kirsch, Bodenlos. Gedichte. Stuttgart 1996, S. 14.

Jeder Mensch fängt die Welt an, und jeder endet sie.

Achim von Arnim, Die Majoratsherren

Reiner Kunze, eines jeden einziges leben. gedichte. Frankfurt/M. 1986, S. (5), Motto.

Ludwig Achim von Arnim
Der Geschäftsmann

Es walten drei Hammer in lustigem Schlag,
Sie schmieden in Gluthen mein Leben,
Vom Weltrauch gedunkelt erleuchtet der Tag,
Ich schau sie mit ahndendem Leben.

Die Nothdurft ergreift mich mit haltender Zang'
Und hält mich hier fest und verbogen,
Der härteste Hammer ertönt jetzt bang',
Er hat mich zum Leben erzogen.

Der andere Hammer schlägt dumpfig und breit,
Er drückt mich mit Lehren der Alten,
Ich bin hier zum Lernen noch gar nicht bereit,
Da muß ich beim dritten erkalten.

Der schlägt mir durchs Innre ein viereckig Loch,
Man nagelt ans Pflugholz zum Schneiden,
Es ziehet mich jedes Paar Ochsen am Joch,
Ihr Vorsitz will's Leben verleiden.

Ich werde nun dünner, ich werde nun blank,
 Im Feld ist kein Blümchen geblieben,
 Für diese Beschwerden zum herrlichen Dank
 Wird ich nun vom Saatfeld vertrieben.

Ausgehn dem Geschäftsmann frühe die Haar,
 Der Plüsch ist vom Sitzen geschoren;
 Ein ander Systemchen im anderen Jahr,
 Und alle die Müh ist verloren.

Das Wort Mensch. Ein Bild vom Menschen in deutschsprachigen Gedichten aus drei Jahrhunderten. Hg. und mit einem Vorwort von Bernd Jentzsch. Halle 1972, S. 256. (Früdl. Hinweis von Wulf Kirsten, Weimar)

Achim von Arnim
 Eiserne Wege

Jenem bahnet das Schwerdt den Weg und diesem der Spaten,
 Wo die Wege noch schlecht, legen wir eiserne Spur,
 Wo er vom Flusse gesperrt, da spannen wir eiserne Brücken,
 Also ein eiserner Will, schaffet sich immer den Weg.

1803

Die Eisenbahn. Gedichte, Prosa, Bilder. Hg. von Wolfgang Minaty. Frankfurt/M. 1984, S. 33 (Eröffnungsgedicht).

»Zeit seines Lebens war Max Ernst ein leidenschaftlicher Leser. Wer seine Bilder kennt, vermag zu ahnen, wie weit der Horizont seines literarischen Interesses reichte, wie brennend seine Neugier auf ihm noch unbekannte Texte war. Als er im Frühjahr 1971, nach Düsseldorf kam, um die Bronzeplastik *Habakuk* einzuweihe, fragte ich ihn, ob er den von Clemens Brentano und Achim von Arnim, dann durch Heinrich von Kleist überarbeiteten Essay über Caspar David Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer* kenne. Erstaunlicherweise war ihm, dem genauen Kenner romantischer Dichtung und Bildkunst, dieser Text nicht geläufig. So war es mir ein Vergnügen, ihm auf dem Düsseldorfer Flughafen zum Abschied und als Reiselektüre ein Bändchen mit eben jener Abhandlung zu schenken. Max Ernst zögerte keinen Moment und versenkte sich im Warteraum in die Lektüre. Als er viel später (und ohne meine Anwesenheit wieder »auf-taucht«, hatte er diese wunderbar hellsichtige Auslegung des Bildes durch die Dichter ins Französische übertragen sowie mit Lithographien und Collagen illustriert. Hans Bolliger hat dieses kostbare Zeugnis 1972 in Zürich verlegt. Es ist vielleicht das Schönste seines umfangreichen graphischen Werkes der späten Jahre geworden.«

»In dem ihm durch Eduard Trier zugänglich gemachten Text sah Max Ernst nun dieses Hauptwerk romantischer Landschaftsmalerei in einer Kompilation auf zwei ganz konträre Weisen gespiegelt, nämlich in einer szenischen, satirischen Bearbeitung von Clemens Brentano und Achim von Arnim einerseits und einer tiefgründigen, von Betroffenheit zeugenden Bildbeschreibung Heinrich von Kleists andererseits. Die beiden Textkomponenten und das solcherart gespiegelte Gemälde mußten Max Ernst wie eine Collage dreier »Faszinationen« vorkommen. So scheint es folgerichtig, daß er sofort begann, die Texte ins Französische zu übersetzen. [...] Das Ergebnis dieser Bearbeitung wurde ein Manifest [...].«

Eduard Trier, Schriften zu Max Ernst. Hg. von Jürgen Pech im Auftrage der Stadt Brühl. Köln 1993, S. 200 (erstes Zitat); Ursula Lindau, Max Ernst und die Romantik. Unendliches Spiel mit Witz und Ironie. Köln 1997, S. 191f. (zweites Zitat). Vgl. Kleist – Brentano – Arnim, Caspar David Friedrich. Paysage marin avec un Capucin. Seelandschaft mit Kapuziner. Illustré et traduit de l'allemand par Max Ernst. Edition Hans Bollinger. Zürich 1972.

1968 Uraufführung von Werner Herzogs erstem abendfüllenden Spielfilm *Lebenszeichen*, dessen Story der Regisseur nach Arnims Erzählung *Der tolle Invalid auf dem Fort Ratonneau* geschrieben hat.

»1942 auf der griechischen Insel Kos: Hier soll sich der Fallschirmjäger Stroszek (Peter Brogle) »unbehelligt, fast wie ein Urlauber« nach einem Lazarett-Aufenthalt erholen. Mit seiner griechischen Frau Nora (Athina Zacharopoulou) und zwei Kameraden, Meinhard (Wolfgang Reichmann) und Becker (Wolfgang von Ungern-Sterberg), muß er das Munitionsdepot in einem alten Kastell am Hafen des Inselstädtchens bewachen. Kaum etwas passiert, bis Stroszek die drei anderen vom Kastell verjagt, sich dort verbarrikadiert und droht, sich und das Kastell in die Luft zu sprengen. Wütend erklärt er allen den Krieg und versucht, die Stadt mit Feuerwerksraketen in Brand zu schießen. Nach einem nächtlichen Feuerwerk wird er überwältigt. [...]

Dieser Schauplatz ist vom Rest der Welt in mehrfacher Weise abgetrennt: auf der Insel wurde nie gekämpft, das Städtchen ist gänzlich vom Krieg verschont geblieben; im wuchtigen, uneinnehmbar anmutenden Kastell fühlt sich Stroszek bald eingesperrt. Nicht nur diese außergewöhnliche Isolation teilt sich Stroszek (und dem Zuschauer) mit, stärker noch belastet ihn das mediterrane Klima. Unaufhörlich brennt die Sonne auf das ausgedorrte, verkarstete Land. Grelles Licht durchflutet die Bilder, wird von den weiß verputzten Häusern und den hellen Steinen reflektiert. Flimmernde Hitze ist so allgegenwärtig wie das Zirpen der Grillen. [...]

Wo die Zeit still steht, verwischen sich die Grenzen von Gegenwart und Vergangenheit. Diese ist präsent in steinernen Resten im Kastellhof, in Trümmern, Kapitellen und Motivtafeln, die Hinweise auf eine gewalttätige, nicht schon klassizistisch verharmloste Antike geben [...].

Stroszeks Revolte, ausgelöst von einem irreal anmutenden, in einem minutenlangen Schwenk erfaßten Anblick eines Tales voller Windmühlen, richtet sich gegen derartige irritierende Zeichen, von denen er sich umstellt fühlt; kehrt sich gegen Stagnation, Erstarrung und Stillstand, und vor allem gegen die Natur, die sie ihm mit archaischer Gewalt aufzwingt. Der extremen Untätigkeit schleudert er seine extreme Tat entgegen, welche die Dinge und Menschen plötzlich in Bewegung bringt, und für ein paar Tage die Stadt und die Garnison in Atem hält. Mit Beginn von Stroszeks offener Revolte geht die Kamera auf Distanz zu ihm, den man nur noch insektenhaft winzig im Kastell herumrennen sieht. Herzog konzentriert sich auf die (Lebens-)Zeichen, die Stroszek in seinem aberwitzigen Privatkrieg setzt.

Mit ziellosen Schüssen in die Menge scheucht der ›tolle Invalide‹ – die Story des Films hat Herzog Achim v. Arnims Erzählung ›Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau‹ entnommen – die Leute auseinander. Doch er trifft nur einen Esel, so wie er am Morgen, als er die Sonne attackierte, nur einen Stuhl in Brand zu schießen vermochte. Die sengende Sonne bekämpft er mit Feuerwerk, weil man ›Licht nur mit Licht begegnen könne‹. Gegen die Gewalt, die ihm durch die Sonne und die Landschaft widerfuhr, setzt er sich mit Zeichen der Gewalt zur Wehr. Irre geworden an der übermächtigen Präsenz der Stadt, bei der er schon zu Anfang eine ›Bereitschaft, eine Art Wartestellung‹ verspürt hatte, beschießt er sie; so will er ›die Erde zum Beben bringen. Da käme dann schon heraus, was wirklich in den Häusern sei und was wirklich unter den Dingen liege. Er wolle das endlich ans Licht bringen.‹ (Kommentar)«

Kraft Wetzel, Werner Herzog. Kommentierte Filmographie. In: Herzog/Kluge/Straub. Reihe Film 9. Mit Beiträgen von Ulrich Gregor, Rudolf Hohlweg u.a. München 1976, S. 88–90.

DEINEM, AUCH DEINEM

fehldurchläuteten Schatten

gab ich die Chance,

ihn, auch ihn

besteinigt ich mit mir

Gradgeschattetem, Grad-

Geläutetem – ein

Sechsstern,

dem du dich hinschwiegst,

heute

schweig dich, wohin du magst,

Zeitunterheiligt schleudernd,

längst, auch ich, auf der Straße,

tret ich, kein Herz zu empfangen,

zu mir ins Steinig-Viele
hinaus.

Das Substantiv Zeitunterheiligt (V. 12) in dem im Mai 1968 entstandenen Gedicht Paul Celans geht zurück auf seine Notiz unterheilig! Sie ist eine Kontrafaktur zu dem Verb überheiligen in Arnims Einleitung zu dem Roman Die Kronenwächter und steht auf einem Blatt unter zwei Sätzen, die Celan daraus exzerpierte:

Aber der Geist hielt seine vergänglichen Werke als ein Zeichen der Ewigkeit ...
Arnim

»Dies sei unserer Zeit ernstlich gesagt, die ihr Zeitliches überheiligen möchte mit vollendeter, ewiger Bestimmung, mit heiligen Kriegen, ewigen Frieden und Weltuntergang.«

-i-: unterheilig!

Paul Celan. Schneepart. Vorstufen – Textgenese – Reinschrift. Bearbeitet von Heino Schmull unter Mitarbeit von Markus Heilmann. Frankfurt/M. 2002, S. 71. (Paul Celan. Werke. Tübinger Ausgabe. Hg. von Jürgen Wertheimer.)

»Warum hast du mich zum Menschenleben aus dem sichern Schoße meiner Vorwelt durch höllische Künste herausgerissen? Ohne Falsch bestrahlten mich Sonne und Mond; ruhig sinnend stand ich da am Tage und faltete abends meine Blätter zum Gebete; ich sah nichts Böses, denn ich hatte keine Augen, ich hörte nichts Böses, denn ich hatte keine Ohren ... mein Leben werde ich aufgeben und werde es ewig suchen, aber dieses Suchen soll deine Qual sein ...«

Rede der Alraunwurzel, in *Isabella von Ägypten*
von Achim von Arnim

Julio Cortázar, Rayuela. Himmel und Hölle [1963]. Frankfurt/M. 1987, S. 565.

Nieder zieht der Abendwind,
Wiegt in Schlaf manch schönes Kind,
Löscht die Lichter,
Doch es weckt der Vollmondglanz
Blumen zu dem Abendtanz
Himmlische Gesichter.

Achim von Arnim

Peter Rühmkorf, Abendliche Gedanken über das Schreiben von Mondgedichten. In: P. R., Kunststücke. Fünfzig Gedichte nebst einer Anleitung zum Widerspruch. Reinbek bei Hamburg 1962, S. 99.

Ceterum Censo: während der Briefwechsel von Arnim und Bettina an sich eine Publikation von unschätzbarem Wert ist, wird sie arg entstellt, ebenso durch die philiströse Einleitung des werten Schröder, der schwerlich mehr mit seinem eige-

nen Niveau identisch ist, wie vor allem durch das Nachwort und die kommentierenden Zwischenbemerkungen des Herrn Vordtriede. Das Niveau ist, trotz offenbar anständiger Gesinnung, unsäglich; jene Sphäre die über literarische Dinge mit Kategorien wie »erfreulich« und »unerfreulich« zu richten sich anmaßt. Überdies in einem schlampigen und subalternen Deutsch geschrieben. Die Razzia auf Literarhistoriker ist heute so aktuell wie zu der Zeit, als Karl Kraus, der ja angeblich veraltet ist, eine durchführte. Für die abscheuliche Konfiguration des Akademischen und des Verwahrlosten ist charakteristisch, daß derselbe Brief der Bettina über Arnims Tod, wörtlich, zweimal abgedruckt ist, in der Einleitung und im Nachwort. Wenn mein Rat Ihnen etwas gilt, so verhindern sie derartige Leute daran, große Dokumente des deutschen Geistes zu betasten. Es fehlte ja weiß Gott nicht an solchen, auch in unserem nächsten Umkreis, die die beiden Bände würdig hätten einleiten und kommentieren können, Enzensberger oder auch Arno Schmidt.

Theodor W. Adorno an Siegfried Unseld, 11. Januar 1962, über die Ausgabe des Ehebriefwechsels zwischen Arnim und Bettina durch Werner Vordtriede, mit einer Einleitung von Rudolf Alexander Schröder (Frankfurt/M.: Suhrkamp 1961), in: »So müßte ich ein Engel und kein Autor sein«. Adorno und seine Frankfurter Verleger. Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld. Hg. von Wolfgang Schopf. Frankfurt/M. 2003, S. 399f. (Frdl. Hinweis von Peter Staengle, Heidelberg.)

HEINZ HÄRTL

Nachträge zu den ersten beiden Briefbänden der
Weimarer Arnim-Ausgabe

Hinterher ist man immer schlauer. Das gilt selbstverständlich und insbesondere auch für die Arbeit an Editionen. Man lernt sehr viel aus der intensiven Beschäftigung mit den edierten Texten, die man sich und den Benutzern verständlich zu machen versucht hat, vergißt dann allerdings auch – Gottseidank – sehr vieles wieder. Und andererseits fällt einem nach Abschluß einer Edition dies und jenes ein, was man zuvor übersehen oder anders gesehen hat, oder man stößt auf eine bisher nicht herangezogene Literaturstelle, oder man wird auf Desiderate mehr oder weniger freundlich hingewiesen. Das war und ist auch bei den ersten beiden Briefbänden der Weimarer Arnim-Ausgabe (WAA) der Fall, in denen der Briefwechsel der Jahre 1788–1801 (WAA 30, Nr. 1–189) bzw. 1802–1804 (WAA 31, Nr. *190–*359) ediert ist. Um die Interessenten nicht bis zum Erscheinen des letzten Briefbandes, für den Nachträge für alle Bände vorgesehen sind, warten zu lassen, werden im folgenden bisherige neue Funde und Erkenntnisse zusammengestellt.

Zu den Texten

**Nr. *68a. An Carl Friedrich Hindenburg in Leipzig
Halle, vmtl. Frühjahr 1799**

Arnim an Carl Friedrich Hindenburg, vmtl. Frühjahr 1799: Vor ungefähr 14 Tagen etwa schickte ich eH. einen kleinen Aufsatz über H Hauffs Berichtigung mit der Post (Nr. 68.K1a).

Arnim an Carl Friedrich Hindenburg, vmtl. Frühjahr 1799: Es ist dies eine neue Bestätigung meines Beweises, daß von dieser Seite den Eigenschaften der Parallellinien nicht beyzukommen sey, welchen ich ungefähr vor vierzehn Tagen Ew. Hochwohlgeboren durch die Post übersendet habe. (Nr. 68.K2a.)

Kommentar

Erschlossener Brief:

Bezugsbrief: –.

Antwortbrief: –.

Beilage: Aufsatz Arnims zu: Neuer Versuch einer Berichtigung der Euklidischen Theorie der Parallelen; von J. K. F. Hauff, Professor der Mathematik zu Marburg.

In: Archiv der reinen und angewandten Mathematik. Hg. von Carl Friedrich Hindenburg. H. 9. Leipzig 1799, S. 74–80. Der eingeschickte Aufsatz ist nicht bekannt, die überlieferten Konzepte zu ihm (GSA 03/306a) werden von Roswitha Burwick im dritten Band der WAA (Naturwissenschaftliche Schriften II: Nachlaß) ediert und erläutert.

Erläuterung: Arnim hatte seinen Aufsatz als Beitrag zu der angegebenen Veröffentlichung des Euklid-Verehrers Johann Karl Friedrich Hauff (1766–1844) vorgesehen, der 1794–1808 Professor der Philosophie und Mathematik in Marburg und mit Arnims späterem Freund Friedrich Carl von Savigny bekannt war (vgl.: Stoll 1927, S. 40–43; Schnack 1984, S. 19–21). Vierzehn Tage später schickte Arnim noch einen Nachtrag zu seinem Aufsatz, wie aus den Konzepten Nr. 68a.K1 und 68a.K2 ersichtlich ist. Der Arnimsche Aufsatz nebst Nachtrag ist jedoch in dem Leipziger Archiv der reinen und angewandten Mathematik, an dessen Herausgeber, den Mathematik-Professor Carl Friedrich Hindenburg (1741–1808), er sie geschickt hatte, nicht erschienen. Hindenburg hatte bereits in einer Anmerkung zu Hauffs Beitrag in Heft 9 mitgeteilt: Ich könnte mehrere, zum Einrücken ins Archiv von Zeit zu Zeit mir zugesendete, Versuche einer neuen Theorie der Parallellinien hier mittheilen. Aber der Raum dieser Zeitschrift ist dafür zu enge; auch bin ich überzeugt, die Leser des Archivs werden eine strenge Auswahl in diesem Punkte nicht misbilligen. (A.a.O., S. 75.) Diese Materialfülle wird der Hauptgrund für das Nichterscheinen der Arnimschen Beiträge gewesen sein. Falls Hindenburg eine spätere Veröffentlichung vorgesehen hatte, wurde sie dadurch hinfällig, daß das Archiv mit Heft 11 (1800) sein Erscheinen einstellte.

Entstehung: Heft 9 des Archivs war vmtl. im März 1799 oder bald danach erschienen, wie aus einer Verlegeranzeige auf dem hinteren Schutzumschlag geschlossen werden kann, die auf den 16. Februar 1799 datiert ist. Arnim, der vom Frühjahr 1798 bis zum Frühjahr 1800 in Halle studierte, wird seinen Nachtrag und den Begleitbrief bald nach dem Erscheinen des Heftes, wohl höchstens zwei/drei Monate später, geschrieben haben. Im folgenden Heft 10, das zufolge einer Buchhändler-Mitteilung auf dem vorderen Schutzumschlag zur Leipziger Michaelismesse 1799 herauskam, erschien von Hauff noch ein Nachtrag zu dem neuen Versuche einer Berichtigung der Euklidischen Theorie der Parallelen. Archiv 9tes Heft N. VI (S. 178–182). Es ist unwahrscheinlich, daß Arnim seinen Aufsatz zu diesem Nachtrag und nicht zum Basis-Artikel, dem Neuen Versuch, verfaßt hat.

**Nr. 68a.K1. An Carl Friedrich Hindenburg in Leipzig
Halle, vmtl. Frühjahr 1799**

Vor ungefähr 14 Tagen etwa schickte ich eH.<e1> einen kleinen Aufsatz über H<v1> Hauffs Berichtigung mit der Post, ich denke daß er richtig in ihre Hände gekommen seyn wird. Ich überlasse es ihrem Urtheile ob jener Aufsatz<v2> und dieser<v3> kleine Nachtrag<v4> in ihrem Archive einen Platz finden werden,

wichtig<v5> für die Wissenschaft mögen<v6> sie dazu vielleicht<v7> nicht<v8>
seyn, aber in Rücksicht des Hauffschen Aufsatzes |2^v| und der grössern Men-
ge<v9>, die gern annimmt, ohne zu prüfen halte ich ihn für nicht ganz unwichtig.
Ihr

A ---mZ<v10>
|2^v|

Kommentar

Nr. 68a.K1 und 68a.K2 wurden von Roswitha Burwick (Claremont/CA.) bei der
Transkription des naturwissenschaftlichen Nachlasses Arnims im GSA ermittelt.
Erstes Konzept zu Nr. 68a.

Bezugsbrief: –.

Antwortbrief: –.

Handschrift: GSA 03/306a.

Format: 1 Dbl. ca. 197 x 165 mm; 1^r-2^v 3¼ beschr. S., davon 1^r-2^r Nachschrift zu
dem Aufsatz über H. Hauffs Berichtigung, 2^r-2^v Briefkonzept; nicht gefaltet.

Wz: Posthorn.

Beilage: Nachtrag Arnims zu seinem Aufsatz zu: Neuer Versuch einer Berichti-
gung der Euklidischen Theorie der Parallelen; von J. K. F. Hauff, Professor der
Mathematik zu Marburg. In: Archiv der reinen und angewandten Mathematik.
Hg. von Carl Friedrich Hindenburg. H. 9. Leipzig 1799, S. 74–80. Der einge-
schickte Nachtrag ist nicht bekannt. Vgl. Nr. *68a.

Erläuterung: Vgl. Nr. *68a.

Datierung: Vgl. Nr. *68a.

Druckvorlage: Handschrift.

Varianten

<v1> H] aus die

<v2> Aufsatz] über der Zeile, nicht eingewiesen

<v3> dieser] danach gestrichen Aufs

<v4> Nachtrag] aus <xxx>

<v5> wichtig] danach gestr. an sich | über der Zeile für die Wissenschaft

<v6> mögen] aus wird

<v7> vielleicht] danach gestr. wohl

<v8> nicht] danach gestr. dazu

<v9> Menge] über der Zeile

<v10> Z] aus S

Erläuterung

<e1> eH.] euer Hochwohlgeboren.

**Nr. 68a.K2. An Carl Friedrich Hindenburg in Leipzig
Halle, vmtl. Frühjahr 1799**

Es ist dies eine neue Bestätigung meines Beweises, daß von dieser Seite den Eigenschaften der Parallellinien nicht beyzukommen sey, welchen ich ungefähr vor vierzehn Tagen Ew. Hochwohlgeboren durch die Post übersendet habe. Ich überlasse es ganz Ihrem Urtheile, ob jener Aufsatz und diese<v1> Nachschrift<v2> einen Platz in Ihrem Archive finden können. Wichtig für die Wissenschaft sind sie nun wohl eben nicht, wie fast alle Widerlegungen; in Rücksicht des Haufschens Aufsatzes und wegen der vielen Leser, die einem Manne von Ansehen in der Gelehrtenwelt gern alles glauben, möchte er vielleicht nicht ganz unwichtig seyn.

Ew. Hochwohlgeb.

ergebenster

A ---Z

|1^v|

Kommentar

Zweites Konzept zu Nr. 68a.

Bezugsbrief: –.

Antwortbrief: –.

Handschrift: GSA 03/306a.

Format: 1 Dbl. ca. 227 x 186 mm; 1^r-1^v 2 beschr. S., davon 1^r Nachschrift zu dem Aufsatz: Ueber H. Hauff's Berichtigung, 1^v Briefkonzept; gefaltet.

Wz: Bekrönter Posthornschild, darunter C & I HONIG.

Beilage: Vgl. Nr. 68a.K1.

Erläuterung: Vgl. Nr. 68a.K1.

Datierung: Vgl. Nr. 68a.K1.

Druckvorlage: Handschrift.

Varianten

<v1> diese] aus dieser

<v2> Nachschrift] N aus Z

Nr. 188.K. An Friedrich von Raumer, vmtl. erste Hälfte Dezember 1801

Zu den bisherigen Drucken nachzutragen ist:

D¹: Kat. Henrici 155, S. 42, Nr. 128 (Teildruck, kurzer Auszug), datiert: 1809, Empfängerannahme: Clemens Brentano.

**Nr. 219. An Stephan August Winkelmann in Göttingen
Wien, 6., 7. und 15. März 1802, Sonnabend, Sonntag und Montag**

Arnim hat den Brief nicht an Clemens Brentano in Marburg geschrieben, sondern an ihren gemeinsamen Jugendfreund, den Göttinger Dozenten Stephan August

Winkelmann. Ich hatte mich schon während der Arbeit an der Edition gefragt, warum Arnim die 182seitige Historische Darstellung der Hamburgischen Anstalt zu Unterstützung der Dürftigen, Verhütung des Verarmens, und Abstellung der Betteley (Wien 1802), die dem Brief beilag, über die Erfolge und Methoden der Hamburger Armenanstalt berichtete und in Wien wegen der dortigen Bemühungen um den Pauperismus Interesse erregte, mit der Bemerkung an Brentano schickte, sie betreffe dessen Lieblingsgegenstand. Erst post festum kam ich darauf, daß der Empfänger nicht Brentano gewesen sein kann, sondern Winkelmann, dessen Lieblingsgegenstand sie betraf, der nicht derjenige Brentanos war. Winkelmann arbeitete damals an einer 64seitigen Broschüre bibliographischen Charakters zum Pauperismus: Litteratur der öffentlichen Armen- und Krankenpflege in Teutschland. Ein Versuch (Braunschweig 1802), über deren Intention er in der ersten Hälfte des letzten Dezemberdrittels 1801 an den skeptischen Brentano schrieb: Du ärgerst dich an meiner Sammlung von Nachrichten über die Armenanstalten. Diese kennen heißt die Verfassung verschiedener Länder kennen, die Stimmung der Bürger beurtheilen, in das ganze Verhältniß bis ins Innerste dringen. Über sie schreiben kann heissen: den Bemühungen vieler gutmüthiger Männer eine höhere Richtung geben, unter einem deutlichen Vorwande die bürgerlich Gesinnten kennen lernen, ein Recht sich erwerben, nach diesem oder jenem zu sehen. (DjB Nr. 547.) Bereits am 8. oder 9. Juni 1801 hatte Brentano an Savigny über Winkelmann berichtet: das Armenweßen faßt [...] sein Hauptleben (DjB Nr. 455), und wenn er sich auch reserviert zu dem Projekt verhielt, unterstützte er es doch, wie aus seinem Brief an Winkelmann von vmtl. Anfang Februar 1803 hervorgeht, nachdem die Broschüre im Herbst 1802 erschienen war: Daß dir der [spanische Humanist] Vives so viel Freude gemacht, ist mir recht lieb, ich habe ihn in einer Eke von Sav.[ignys] Bibliothek gefunden, und dir gleich bestimmt, waß deine Armenlitteratur angeht folgendes. Warum hast du nicht die wichtichsten Bibliothek-Cataloge bei den Artikeln Polizei ect. nachgelesen. Ich habe auch manches gefunden waß du nicht hast. und Bang gegeben, der wieder ein 50 Stück hat, dann wäre die Frage, gehören nicht alle Schrifte über grose Theurung dahin? in Zinkens Cameralisten Bibliothek steht auch manches. Auch solltest du in alle Hauptstätte an die Pfarrer schreiben, die sich eine Ehre draus machen würden, dir zu dienen – ich fürchte sehr du wirst wegen Unvollständigkeit etwas mitgenommen. (DjB Nr. 733.) In den Zusammenhang der Unterstützung von Winkelmanns Armenbuch-Projekt gehört auch der ihm als Empfänger zuzuschreibende Wiener Brief Arnims. Er bezeugt eine bisher übersehene Aktivität in der Übergangsphase von der Jenaer zur Heidelberger Romantik. Der Urheber war zweifellos Winkelmann, aber Arnim und Brentano beteiligten sich. Die in ihren Werken vielfach belegte Sympathie mit den Ausgepowerten und Außenseitern war nicht nur eine emotionale und poetische Geste, sondern in Literatur- und Sachkenntnis fundiert. Daß ihnen die armenpflegerische Anteilnahme und philanthropische Pauperismus-Zuwendung nicht genügte, ist ein größeres Thema.

**Nr. 240. Von Clemens Brentano nach Bern
Marburg, vmtl. zwischen 3. und 7. August 1802**

Karl August Varnhagen von Ense, den Bettina von Arnim zur Mitarbeit an der Ausgabe der Sämtlichen Schriften Arnims herangezogen hatte und dem im Vorwie Nachmärz nicht nur der preußische Justizminister Friedrich Carl von Savigny, sondern auch dessen Gemahlin suspekt war, exzerpierte unter der Überschrift Kunigunde von Savigny. auf einem Blatt (Biblioteka Jagiellońska Kraków, Autographa) den Passus:

Betine aber sagt sie liebe dich nicht mehr, weil Gundel so breit und eitel von dir zu erzählen weiß, sie habe sich sogar gerühmt, du habest sehr raisonable mit ihr über mich gesprochen. Du magst vielleicht Betinen nicht verstanden haben, und in der Gundel dich zu wenig schenirt, ich habe Jahre lange Beweise für die gutherzige Platitude, Lügenhaftigkeit, Koquetterie und Histerie der Letzen (Z. 70–75).

**Nr. 279. Von Clemens Brentano nach Genf
Düsseldorf, etwa Mitte – etwa 18. Dezember 1802**

Karl August Varnhagen von Ense exzerpierte unter der Überschrift Savigny. auf einem Blatt (Biblioteka Jagiellońska Kraków, Autographa) den Passus:

o Arnim ich wollte ich wäre bei dir, nun werde ich wieder zu Savigny fliehen, ins tode, stumme, ernste Heiligthum, auch er ist mir drückend einfach (Z. 140–142).

**Nr. 295. Von Clemens Brentano nach Paris
mit der Teilabschrift eines Briefes von Gustav Ludwig Johann von Wrangel durch Bettina Brentano
Frankfurt, 30. April 1803, Sonnabend**

Karl August Varnhagen von Varnhagen exzerpierte unter der Überschrift (Frau von Savigny.) auf einem Blatt (Biblioteka Jagiellońska Kraków, Autographa) den Passus:

biß zum September bin ich frei von diesen Krämern, die für alle ihre Mishandlungen noch viel dank verlangen. Diese Bleikugel von Familie zieht meinen Geist nieder, und mein Muth zu dichten geht verloren, unglücklich bin ich durch Betine an Sie gebunden, die ich noch mehr leiden sehe, als mich. Gundel ist gleich den andern, waß du nicht begreifen wirst, weil sie mit den Männern eine feine Buhlerin spielt, ich habe gar keinen Zusammenhang mehr mit ihr, denn die andern sind doch wahr, das heist wahrhaftig schlecht, sie aber stellt sich in der Gegenwart jedes Bessern, besser als sie ist, und ist mir eine empörende Lüge. (Z. 57–66.)

Im edierten Text (Z. 290–300) ist der Übergang von der Mitteilung Wrangels, der ausführlich über Goethes Drama Die natürliche Tochter berichtet, zu der Fortsetzung durch Brentano unklar. Der Absatz, in dem der Übergang stattfindet, lautet:

»So schließt sich dieser erste Theil des Trauerspiels, der in mir
 »(Wrangl) einen ganz reinen und hohen tragischen Effect
 »hervorgebracht hat. Die feinen Seher wollen schon darin
 »ein Gegenstück zum Wilhelm Meister entdeckt haben,
 »ich halte dafür, daß es eine würdige Critik ist, der neuesten Bemühungen Schlegels und Schillers (Braut von Messina) Moderne Sujets, moderne Sujets im modernen Gewande ganz antick bearbeitet auf die Bühne zu bringen. Man sagt die folgenden Theile sollen noch gar nicht in der Arbeit sein. Auch soll es einen französischen Roman Eugenie geben, dem eine Begebenheit der letzten franz. Hofgeschichte zu grunde liegt, ob Göthe seinen Stoff daraus genommen weiß man nicht. – .

Die Unklarheit ist darauf zurückzuführen, daß Brentano im Manuskript die ersten fünf Zeilen des dreizehnzeiligen Absatzes jeweils am linken Rand durch Anführungszeichen als Zitat Wrangels markiert hat, doch ist nicht erkennbar, wo es aufhört. In einer Edition, die den Zeilenfall des Manuskripts reproduziert, wie hier geschehen, wäre die Textsituation ohne Erläuterung nachvollziehbar, aber wer möchte einen Großbriefwechsel insgesamt so lesen geschweige denn drucken?

Nr. 229 *An Clemens Brentano, Kahlenberg, 17. April 1802*

Nr. 234.E *An Louise von Schlitz, Zürich(?), vmtl. zwischen Anfang und Mitte Juli 1802*

Nr. 236 *An Clemens Brentano, Zürich, 9. Juli 1802*

Nr. 290.K *An Clemens Brentano, Paris, 4./5. April 1803*

Zu den bisherigen Drucken nachzutragen ist jeweils der Teilnachdruck (nach der Edition Steig 1894) in der wegen ihrer Unkonventionalität noch immer rühmenswürdigen Arnim-Ausgabe von Monty Jacobs (Jacobs 1908, Bd. I, S. 117f., 118f., 119–121, 121f.), der von den zwölf Arnim-Briefen, die er aufnahm, vier aus der Zeit der Bildungsreise mitteilte.

Nr. 298.E. An Clemens Brentano, Paris, 5. Mai 1803

D¹: Kat. Henrici 155, S. 42, Nr. 172 (nicht als Exzerpt, sondern inkorrekt als Konzept; Teildruck, kurzer Auszug).

Nr. 314.E1. An Clemens Brentano, London, 5. Juli 1803

Zu den bisherigen Drucken nachzutragen ist:

D¹: Kat. Henrici 155, S. 42, Nr. 172 (nicht als Exzerpt, sondern inkorrekt als Konzept; Teildruck, kurzer Auszug).

**Nr. AI.32a. Eintragung Arnims in das Stammbuch von Carl von Raumer
Göttingen, 28. Juli 1801, Dienstag**

Man muß sich um die Zeit nicht quälen,
So lange man lebt, kann sie uns nicht fehlen,
Und dann kommt vollends die Ewigkeit,
So hat man dann noch mehre Zeit. (Tieck)

Göttingen d. 28 July
1801

Zur Erinnerung an
deinen Freund Achim Arnim.

Kommentar

D¹: Antiquariatskatalog Stenderhoff. Münster 1981, Juli, S. 5, Nr. 23 (mit Faksimile).

Druckvorlage: D¹ (Faksimile).

Auf den Stammbucheintrag machte mich dankenswerterweise Ulfert Ricklefs (Erlangen) aufmerksam, leider erst nach dem Erscheinen von WAA 30. Der Eintrag gehört in den Zusammenhang ähnlicher Texte, die Arnim Ende Juli 1801, bevor er seinen zweiten Studienort Göttingen verließ, zur Erinnerung für Kommilitonen und weitere Bekannte schrieb, die sich ihrerseits in seinem Stammbuch verewigten. (Vgl. WAA 30, Nr. AI.29–AI.46.) Carl von Raumer, der spätere Mineraloge, den Arnim bereits als Mitschüler am Joachimsthal'schen Gymnasium in Berlin kennengelernt hatte, trug sich am selben Tag in Arnims Stammbuch ein (ebd., Nr. AI.33). Die von Arnim zitierten Verse stehen in Ludwig Tiecks Parodie Der neue Hercules am Scheidewege, die im ersten Stück des von Tieck herausgegebenen Poetischen Journals (Jena 1800, S. 128) erschienen war. Arnim hat sie unverändert wiedergegeben. Es sind Worte, die der Autor zum besten gibt, nachdem ihn ein Bewunderer devot gefragt hat, ob er ihn auch nicht bei seinen Arbeiten störe. Das Zitat bezeugt den dominierenden Einfluß, den der zehn Jahre ältere

re Tieck auf den jungen Arnim ausübte und der auch in anderen Stammbucheinträgen zum Ausdruck kommt. Ebenfalls am 28. Juli 1801 bekam ein weiterer Göttinger Kommilitone, den Arnim schon von der Berliner Schulzeit her kannte, Johann Daniel Ferdinand Sotzmann, andere Verse aus der Parodie Der neue Hercules am Scheidewege zu lesen (ebd., Nr. AI.36), und Ludwig Alberthal, noch ein Berliner Schul- und Göttinger Studienfreund, erhielt am 30. Juli ein Albumblatt mit etwas veränderten Versen aus Leben und Tod der heiligen Genoveva (ebd., Nr. AI.42).

Zu den Erläuterungen

Am 31. Dezember 1795 berichtete der junge Arnim seinem Vater, der Chevalier Pinetti, ein Italiäner und großer Taschenspieler, habe den König in Berlin durch seine Kunststücke ergötzt und dafür eine außerordentliche Belohnung erhalten (WAA Nr. 21,33–39). Dieser Joseph Pinetti, der seine Kunststücke in Berlin ab 11. Februar 1796 auch öffentlich zeigte, war in der Tat ein großer Taschenspieler. 1750 in dem toskanischen Orbitella geboren, war er zunächst Professor der Mathematik und Physik in Rom, bis er das Katheder gegen die Bühne vertauschte und Zauberkünstler wurde. Erfolge in Paris wurden dadurch beeinträchtigt, daß ein Berufskollege, Henri Decremps, in einem Buch die Tricks Pinettis verriet, woraufhin dieser nach Berlin ging, wo er die Gräfin Lichtenau für sich einnahm, die ihm vmtl. den Titel eines Hofphysikus von Friedrich Wilhelm III. vermittelte, der ihm auch ein kleines Theater und eine ansehnliche Geldsumme schenkte. (Vgl. Waldmann 1983, S. 22f., 196.) »Mit seinem großsprecherischen Gehabe aber schuf er sich rasch neue Feinde. Decremps Buch brauchte es in Berlin gar nicht, denn ein Professor namens Kosmann, selbst ein Mathematiker, veröffentlichte in einer Artikelserie 1796 Pinettis Tricks und stellte anschließend daraus ebenfalls ein Buch zusammen. Pinetti war ein hitziger Mann und soll den Professor mit dem Dolch bedroht haben, worauf dieser beim König um Schutz nachsuchte. Friedrich Wilhelm warf Pinetti auf der Stelle aus der Stadt. Eine andere Version besagt, daß Pinettis Großmannssucht ihn um die Gunst des Königs brachte. Pinetti fuhr eine prunkvollere Kutsche als der König. Und als Pinetti einmal an dem Monarchen vorbeifuhr, ärgerte sich der darüber, daß ihn der kleine Zauberer übertrumpfen wollte. Das war das Ende von Pinettis Aufenthalt. So rasch die bürgerliche und feudale Welt dabei waren, einem weltmännischen Zauberkünstler Reverenz zu erweisen, so bedenkenlos entzogen sie ihm ihre Gunst auch wieder. Die Zauberkünstler waren die Hofnarren und Publikums-liebliche des 18. Jahrhunderts. Aber nicht mehr.« (Ebd., S. 23.) Fünf Jahre, nachdem Arnim über Pinetti berichtet hatte, starb dieser in Rußland. Es ist nicht belegt, jedoch anzunehmen, daß Arnim eine Vorstellung des Zauberkünstlers gesehen hat. Seine Vorliebe für Darbietungsformen wie Puppenspiele und Panoramen erstreckte sich auch, was bisher kaum zur Kenntnis genommen wurde, auf die Zauberkunst, und möglicherweise hat er einen Trick, den er in seinem

Brief an Brentano vom 18. bis 22. April 1806 erwähnt, durch Pinetti kennengelernt. Arnim umschreibt die Lage der Güter, die sein Onkel, der Graf von Schlitz, in Mecklenburg kultiviert, mit dem Vergleich: so daß sie wie der Vögel unter den Fischen in dem bekannten GlasApparate der Taschenspieler aussehn (DjB Nr. 1232). Was es damit auf sich hat, habe ich in der Zauberkunsthliteratur vergeblich gesucht, bis ich auf die Idee kam, im Internet eine einschlägige Adresse zu ermitteln. Gemeint ist vmtl. ein Aquarium, in das ein lebender Vogel hineingespiegelt wurde. Eine ähnliche Technik wurde auch im Theater angewendet. Dabei war eine schräggestellte Glasscheibe entweder nicht wahrzunehmen oder sie fungierte (je nach Beleuchtung) als Spiegel, der eine Figur, die sich im Orchestergraben befand, auf die Bühne projizierte. (Frdl. Mitteilung von Harold Voit, Zauberkentrale München.)

In seinem Briefkonzept an Carl Friedrich von Redtel von vmtl. Anfang August 1801 bezeichnet Arnim die schöne Jagdkunst als die ihm liebste von allen schönen Künsten [...] weil sie den Frieden und Krieg sorecht brüderlig vereinigt (WAA Nr. 164.K,51–53). Dieses Bekenntnis steht chronologisch am Anfang einer Reihe von Belegen für Arnims Jagdliebe. Von ihnen hervorgehoben seien Brentanos Mitteilung an seine Frau von vmtl. Mitte Oktober 1805, Arnim sei auf dem Savignyschen Gut Trages unter allen Jägern [...] der unermüdlichste, er laufe nach einem Vogel 6–7 Stunden (DjB Nr. 1158), und diejenige Arnims an Brentano (18.-22. April 1806) von Karstorf, dem Gut seines Onkels Hans von Schlitz, er lebe hier wieder im klingenden Walde mit meinem knallenden Rohre (DjB Nr. 1232). Vgl. zu dem Motiv in Arnims Werk und Briefen: Ricklefs 1990, S. 240, Anm. 483 und 492; Barth in WAA 10, S. 1018.

Nach dem Peinemannsche[n] gute[n] Kaffe, der Winkelmann in Göttingen zu guten Gedanken begeisterte, wie Arnim am 24. September 1801 (WAA Nr. 172,6–7) an ihn schreibt, hatte ich lange gesucht, vergeblich. Bis ich im Briefwechsel Johann Friedrich Herbarts, der sechs Jahre später in Göttingen studierte, auf die Stelle stieß: Ich habe von einer h ä u s l i c h e n Veränderung zu berichten. Nämlich, wozu Du mir gewiss von Herzen Glück wünschest – statt der alten Peinemann zieht eine andere Hausfrau herein. Die Sache hängt so zusammen: das Haus ist endlich verkauft; an einen Weissbinder, dessen Frau eine Garküche hat; diese nun soll hier unten angelegt werden [...]; und die alte russige Feuerbeherrscherrinn brauchen wir dann gar nicht mehr. (An Carl von Steiger, 22. November 1807; Herbart 1912, S. 306.)

Eine ziemlich verzwickte Stelle steht in Arnims Regensburger Brief an Brentano vom 8. Dezember 1801: Die Priesterin des höchsten Liebesopfers ist in Siebenbürger, hier ist eine gute Freundin von ihr, die ihre Verhältnisse zu Dir und die späteren Schicksale derselben ziemlich genau kennst. (WAA Nr. 189,50–52.) Arnim spielt auf eine verschleiernde Formulierung am Schluß von Brentanos Godwi an, in der es heißt: das höchste Opfer ist nicht das hei-

lige Liebeswerk – ich kenne es allein, und wenn ich aufgehört habe, zu staunen und zu verehren, will ich dieses höchste Opfer des Weibes bekannt machen. (FBA 16, S. 560.) Daß die geheimnisvolle Unbekannte, die Arnim meinte, Sophie Mereau gewesen sein soll (Werner Bellmann in FBA 16, S. 779; Schultz 1998, Bd. II, S. 795), ist nicht nachzuvollziehen. Sophie Mereau war für Arnim keine mysteriöses Wesen, es war bekannt, daß sie sich in oder bei Jena und nicht in Siebenbürgen aufhielt, und außerdem treffen die Angaben, die Arnims nächstem Brief an Brentano vom 21. Januar 1802 zu entnehmen sind, nicht auf sie zu. In diesem Brief bedauert Arnim, daß er eine ihm in Regensburg kolportierte Geschichte auf die falsche Person bezogen habe. Ihm war vielmehr, wie seine Ausführungen zu erkennen geben, von Caroline Tourmont berichtet worden, die Brentano Anfang Mai 1801 im hessischen Butzbach im Postwagen kennengelernt und dann im Verein mit Freunden auf dem nahegelegenen Schloß Ziegenberg als Verwandte Savignys untergebracht hatte. Für eine vordergründige Identifikation der Priesterin des höchsten Liebesopfers ist Arnims Mitteilung dennoch von Belang. Er schreibt, daß manche Umstände beyder Geschichten – der kolportierten und der Brentanoschen – mit einander über einstimmten, so daß Stichworte über jene auf diese bezogen werden können: aus Sachsen [...] von Dir aus dem Elende gerettet [...] mit ihren Aeltern versöhnt [...] in die Kost gegeben (WAA Nr. 198,5–13). Diesen Angaben zufolge kommt als Priesterin des höchsten Liebesopfers Jeannette Lehbach infrage, die Brentano im Herbst 1797 in Erfurt und anschließend in der Postkutsche kennengelernt hatte, in der sie nach Leipzig reiste, wonach er mit ihr korrespondierte, sie zu bessern suchte und ihr im Frühjahr 1798 mit Hilfe seiner Freunde zu einer Stelle als Gesellschafterin im Haus des gelehrten Berliner Juden Naphtali Herz Wessely verhalf. (DjB Nr. *175, 178, 195, 196, 229.) 1799 hielt sie sich in Jena (und Weimar) auf, wo sich Brentanos Kommilitone Theodor Friedrich Arnold Kestner in sie verliebte (DjB Nr. 242), den er am Ende des Jahres über das wenige Intreße, das er an diesem schön geschriebnen Wochenblatt nehme (DjB Nr. 278), zu beruhigen suchte. Sollte Brentano ihr tatsächlich am Schluß des Godwi als Priesterin des höchsten Liebesopfers gehuldigt haben? Die hintergründige Auflösung des Rätsels bekam Arnim drei Jahre später, mit Brentanos Stammbuchblatt vom 18. Dezember 1804 (WAA Nr. A1.50), zu lesen:

Allegorien.

Sophie – Reines Liebesopfer.

Die Allegorien sind nun in die Wirklichkeit getreten, ich bin wie damals.

Berlin 18. Decemb. 1804. Clemens.

Die Pointe der Allegorien besteht darin, daß Brentano Arnim Ende 1804, als er seit über einem Jahr mit Sophie Mereau verheiratet war und den Freund nach dessen Bildungsreise in Berlin wiedergesehen hatte, das Godwi-Rätsel mit der Auflösung Sophie anders und durchaus angemessen entschlüsselt, denn er hatte ja im Roman prognostiziert: ich kenne es allein, und wenn ich aufgehört habe, zu staunen und zu verehren, will ich dieses höchste Opfer des Weibes

bekannt machen. Bei dem ironischen Rückbezug auf die Godwi- und Briefpassagen wird ihm Sophie Brentanos Erinnerung in ihrem Heidelberger Brief vom 12. November 1804 gegenwärtig gewesen sein: Aber fast immer seh ich dich mit schönen Frauen, mit denen Du sehr intressante, kleine Romane spielst. Zwei waren besonders lebhaft. Die Eine hieß Jeannette u. war eine Abentheurerin, eine schöne Sünderinn wie du sie liebst. Sie war bei dir unter mancherlei Verkleidungen, u. du machtest mir ein Geheimniß daraus, bis ich es endlich erfuhr, u. aus dem Haus lief, Deiner Falschheit wegen. (DjB Nr. 1020.)

Der Mann Caroline Tourmonts sei, schreibt Arnim am 21. Januar 1802 aus Regensburg an Brentano, bey Feucht erschossen worden (WAA Nr. 558,7). Er fand den Tod bei einem Gefecht in der Nähe des etwa 10 km südwestlich von Nürnberg gelegenen Feucht, als im zweiten Koalitionskrieg eine französische Armee unter General Augereau bis in die dortige Gegend vorgedrungen war. »Am 18. Dezember 1800 wollten die Franzosen eine in Feucht liegende starke Ulanenabteilung aufheben, wurden aber durch ein österreichisches Korps von 1300 Mann, das unter General Klenau von Neumarkt heranrückte, zum Rückzug gezwungen und bis Dutzendteich verfolgt. Dort erhielten die Franzosen Verstärkung, die nun die Österreicher wieder bis Feucht zurückdrängte, in dessen Umgebung sie im Freien lagern mußten, weil alle Häuser in Feucht den Verwundeten, bis diese nach Neumarkt zurückgebracht wurden, eingeräumt waren. Erst nach drei Tagen zog General Klenau von Feucht wieder ab. An diesem Gefecht nahmen auch ungarische Husaren und die Artillerie der Reichsarmee teil. Die Zahl der Toten betrug angeblich 600.« (Schwemmer 1977, S. 20.)

Arnims Beschreibung des Blicks auf den Rhein vom Ostein, oberhalb Rüdesheim am Rhein, in seinem Briefexzerpt an Louise von Schlitz, vmtl. zwischen Anfang und Mitte Juli 1802 (WAA Nr. 234.E,74–91), hat literarisierten Charakter. Darauf und auf die Wahrnehmungsform, die der Sehschulung des Panoramas entspricht, hat Harald Tausch in seiner großen Studie »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«, die ein Arnimsches Bonmot im Titel zitiert, überzeugend aufmerksam gemacht (Tausch 2006, S. 275f.). Der Weg nach Ostein, den Arnim und Brentano im Juni 1802 während ihrer Rheinreise zurücklegten, woran dieser in seinem Brief an jenen vom 7./8. Oktober 1802 erinnert (WAA Nr. 260,299–303), verlief von Rüdesheim durch die Weinberge zu dem oberhalb des Ortes für den Grafen Johann Friedrich Carl Maximilian von Ostein angelegten Landschaftspark, dessen Aussichtspunkte weite Ausblicke über das Rheintal gegenüber Rüdesheim und Aßmannshausen bieten. Die nach den Plänen von Anton Süß 1763 bis 1766 erbaute Jagdschloßanlage wurde 1787–1794 von François J. Mangin umgebaut und durch einen weiträumigen Waldpark erweitert, der mit Gängen und Ruheplätzen, einer Einsiedelei, einer künstlichen Ruine (Rossel), einem achtsäuligen kleinen Tempel (Monopteros) ausgestaltet war. Das Jagdschloß wurde nach 1800 zu einem Hotel ausgebaut und nach einem Brand 1928 neu errichtet. Die Anlagen sind teilweise erhalten in denen des heutigen Nieder-

walds über Rüdesheim am Rhein, abgesehen von dem späteren Niederwald-Denkmal, das oberhalb des Tempels errichtet wurde, den 1944 ein Luftangriff beschädigte. Brentano hat die Landschaft im zweiten Band des *Godwi* geschildert. (Mit diesen Angaben zu DjB Nr. 689 sind diejenigen zu WAA Nr. 260 konkretisiert. Vgl. zusätzlich zu der ebd. angegebenen Literatur: Bettina von Arnim in Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde [BvA/Werke 1, S. 153, 440]; Backes 1982, S. 765; Schmandt 2002; Göttert 2004, S. 76–83 [Abb.])

In Arnims Zürcher Brief an Brentano vom 9. Juli 1802 steht die programmatische Äußerung: So wie Tieck den umgekehrten Weg einschlug die sogenannte gebildete Welt zu bilden, indem er die echte allgemeine Poesie aller Völker und aller Stände die Volksbücher, ihnen näher rückte; so wollen wir die in jenen höheren Ständen verlorenen Töne der Poesie dem Volke zuführen (Nr. 236, 192–196; ähnlich im zugehörigen Konzept Nr. 236.K, 70–76). Zu Tiecks Volksbücher-Intention, die Gebildetenkultur durch Volksbuch-Erneuerungen aufzufrischen, wäre der *Locus classicus* anzuführen gewesen, die Einleitung zur Denkwürdigen Geschichtschronik der Schildbürger in zwanzig lesenswürdigen Kapiteln, die sich im dritten Band der Volksmärchen (1797) befindet. Diese Einleitung wird Arnim insbesondere im Sinn gehabt haben. Aus ihr geht zudem hervor, wie unauflösbar der romantische Rückgriff auf die Volksbücher mit einem Angriff auf die spätaufklärerischen Bücher für das Volk verschränkt war. Der Autor erzählt, wie er auf der Leipziger Messe einen kleinen unansehnlichen Buchhändler fand, der die seltensten Werke feil hatte, die man vergebens in den größern Handlungen suchen wird, nämlich Volksbücher, die zum Leidwesen des Buchhändlers von den aufgeklärten Männern verachtet und durch neuere ungemein abgeschmackte zu verdrängen gesucht würden. (Tieck 1797, Bd. III, S. 239f.) Der Buchhändler wird vom Autor mit der Versicherung getröstet, es sei der pure Neid, der die neuen Schriftsteller dahin bringe, daß sie diese guten alten Deutschen zu verdrängen trachteten, denn sie fühlten, daß jene besser geschrieben hätten, als sie im Stande wären; daß überhaupt diese Vorschläge, dem Volke bessere Lesebücher unterzuschieben, eben ein Projekt sei, recht im Sinne der Schildbürger gedacht; daß die Menschen das Volk am liebsten erziehen möchten, die das Volk nicht kennen und selbst der Erziehung bedürfen, so wie diejenigen gern Lesebücher für alle Stände anfertigen, die für keinen Stand lesbar schreiben. Er sollte [...] der Noth- und Hilfsbücher, der Bothen aus Thüringen und dergleichen Bücher wegen nur unbesorgt seyn, eben so wegen der neuen moralischen Volkserzählungen, die so unbeschreiblich albern sind, weil sich die Verfasser das Volk so dumm vorstellen und daher nicht wissen, wie sie sich genug herablassen sollen, denn in jenen sogenannten Scharteken stecke eine Kraft der Poesie, eine Darstellung, die im Ganzen so wahr sei, daß sie beim Volk, so wie bei jedem poetischen Menschen noch lange in Ansehn bleiben würden. (Ebd., S. 241f.)

Ebenfalls am 9. Juli 1802 teilte Arnim den vorläufigen Titel von Ariel's Offenbarungen mit: Mein Zweifelprophet ist angefangen in mir und ausser mir, er heist,

wenn er nicht noch umgetauft wird: Ariel Wunderkind's Offenbahrungen (Nr. 236, 10–12). Als Wunderkind wird in Arnims Pöpstin Johanna die kleine Johanna bezeichnet, und auch in anderen Werken Arnims gibt es Wunderkinder, wie Johannes Barth (Wuppertal) in seiner Edition des Arnimschen Werks (WAA 10, S. 878f.) feststellte. Der Begriff gilt, worauf Barth außerdem verweist, »vor allem für ein nach Gaben und Fähigkeiten ungewöhnliches, staunen erregendes Kind«, jedoch auch für »ein Kind übernatürlicher Herkunft und Artung, im Sprachgebrauch der Religion und des Mythos als eine bes. in der erbaulichen Sprache des 17. und 18. Jhs. sehr geläufige Bezeichnung für Christus als Kind, den Jesusknaben« (DWb XXX, Sp. 1893f.).

Das Buch Don Diego Godoi oder pudelnährische Avanturen eines Hans Ohnesorge (Leipzig 1802), auf das Arnim Brentano in seinem Genfer Brief vom 18. November 1802 hinweist (WAA Nr. 271, 162–164), ohne es zu kennen, und das nichts mit dessen Godwi zu tun hat, ist nicht verschollen, sondern zufolge Karlsruher Virtuellem Katalog als Rarissimum der Wienbibliothek (vormals Wiener Stadt- und Landesbibliothek) überliefert. (Sign. A 156801; im internationalen Leihverkehr als Kopie erhältlich.) Der Verfasser war Karl Christian Hütter (1770–?), geboren in Profen bei Zeitz, 1812 Generalinspektor und 1830 Justizkommissar in Profen. Von ihm sind vier andere Veröffentlichungen aus den Jahren 1788–1797 nachgewiesen. (Vgl.: Goedeke 1913, Bd. V/2, S. 516; Kosch 1981, Bd. VIII, S. 247.)

Im selben Brief teilt Arnim mit, er reise demnächst von Genf über Lyon Marseille Nizza Genua hieher zurück und dann nach Paris (WAA Nr. 271, 282–283). Diese kleine Nebenreise (an Hans von Schlitz, 30. Dezember 1802; WAA Nr. 280, 3), über die nur wenige Details aus seinen Briefen an den Onkel Hans von Schlitz vom 30. Dezember 1802 und an Brentano vom Januar 1803 (ebd., Nr. 723) bekannt sind, ist nicht vollständig, aber doch etwas rekonstruierbar. Arnim wird, den beiden Briefen zufolge, von Genf über Chambéry nach Genua gereist sein, von dort zu Schiff nach Nizza, dann auf dem Land weiter nach Marseille, von wo er über Avignon die Rhône aufwärts nach Lyon gefahren sein dürfte, wo er Ende Dezember eintraf und das er am 19. Januar oder bald danach Richtung Paris verließ. Die Reise wird also nicht in der Reihenfolge verlaufen sein, wie vor ihr in der zitierten Aufzählung angegeben, sondern in umgekehrter Richtung. Darauf läßt vor allem die Unterschrift Panorama meiner Seereise von Genua nach Nizza zu der Nr. 723 vorangestellten Skizze schließen. Wäre Arnim über Lyon Marseille Nizza Genua gereist, hätte er die Seereise anders herum absolviert, und dann wäre er vmtl. auch nicht abschließend nach Lyon gefahren, sondern, wie zunächst vorgesehen, nach Genf zurückgekehrt. Die Rückkehr nach Genf wird sich jedoch erübrigt haben, als Lyon als Ziel der kleinen Nebenreise feststand.

Am 30. April 1803 schrieb Brentano an Arnim: Ich habe eine Idee, die dir vielleicht auch nicht unangenehm wäre, ich habe viele einzelne ungedruckte Lieder

von mir, die alle recht schön sind, du hast auch vielleicht vieles, wenn wir sie zusammen drucken ließen mit unsern beiderseitigen Nahmen, sollte uns das Büchelchen nicht immer ein freudige Umarmung unsrer Jugend sein (*WAA* Nr. 295,384–389). Arnim reagierte darauf am 5. Mai zustimmend mit dem Titelvorschlag *Lieder der Liederbrüder* (*WAA* Nr. 298,24). Dieses Projekt ging nicht in dem des Wunderhorns auf, sondern wurde von beiden parallel zum ersten Band der *Volksliedersammlung*, wenngleich mit wesentlich geringerer Energie betrieben. Am 25. Oktober 1804 kam Brentano, bevor er zu Arnim nach Berlin reiste, auf den eineinhalb Jahre zurückliegenden Plan zurück (*WAA* Nr. 351,56–57), der im Frühjahr 1806 in Vorbereitungen für den Druck überging. Am 12. März schrieb Arnim aus Neustrelitz an Brentano, wenn er wieder in Berlin sei, wolle er mit dem Buchhändler Reimer darüber sprechen. (DjB Nr. 1219.) Aus seinem Brief an Bettina vom 18. März geht hervor, daß die Lieder mit Melodien erscheinen sollten: schreiben Sie wohl einmal die älteren auf, die neueren dabey und einige neue hinzu? (H: FDH 7221; Betz/Straub 1986, S. 42.) Ende Mai/Anfang Juni 1806 erwog Arnim sogar, *Gedichte des verstorbenen Winkelmann* in die *Lieder der Liederbrüder* aufzunehmen (an Brentano; DjB Nr. 1249). Erst an den im Sommer 1806 einsetzenden Kriegswirren, die den Kontakt zwischen Arnim und Brentano erschwerten, und den darauf folgenden persönlichen Mißgeschicken scheiterte schließlich die Absicht einer gemeinsamen Ausgabe der eigenen frühen Gedichte – was für ein Verlust für die deutsche Literatur.

Zu den Büchern aus der goldenen Zeit Frankreichs, von deren ausschließlicher Lektüre Arnim Madame de Staël in seinem Pariser Brief vom 14. Mai 1803 berichtet (*WAA* Nr. 304,63–66; auch im zugehörigen Konzept Nr. 304.K,43–46), gehörte Lancelot du lac, ein wirkungsmächtiger Prosaroman, der erste Teil eines fünfgliedrigen Romanzyklus (1215–1230). Der Lancelot du lac erzählt, wie der Herausgeber der seit einem Jahrzehnt maßgebenden deutschen Ausgabe zusammenfaßt, »die Geschichte des durch die Liebe zu Ginover beflügelten, aber auch bis zur Selbsterstörung gefährdeten Minneritters Lancelot: die Jugend des land- und elternlosen Kindes in der Obhut einer Fee, die Schwertleite am Artushof und die Aventüren, deren Bewältigung dem Fremdling die Aufnahme in die Tafelrunde einträgt und seinen Rang als »besten Ritters der Welt« begründet. In Lancelot glaubt die aufgrund dunkler Verstrickungen erlösungsbedürftige Artuswelt den ersehnten Heilsbringer gekommen. Doch nicht Lancelot ist der erhoffte Erlöser, sondern sein Sohn Galaad. Am Ende des »eigentlichen« Lancelot steht fest, daß nicht Lancelot, sondern Galaad den Gral schauen wird.« (Steinhoff 1995, Bd. II, S. 747f.) Arnim hat den Roman nicht nur begeistert gelesen, sondern auch, wie anzumerken gewesen wäre, ein Stück davon übersetzt, das er in seine im Frühjahr 1803 in Paris entstandene Erzählung *Aloys und Rose* aufnahm, eine freie Verdeutschung des französischen Textes in sehr verkürzter Form, wie Ariane Ludwig (Weimar) feststellte, die *Aloys und Rose* für den vierten Band (Frühwerk) der *WAA* ediert. Außerdem ist auf das Interesse Brentanos an dem Roman hinzuweisen, den Savigny im März 1805 eine Ausgabe in Paris besorgte (DjB Nr.

1053, 1057) und der Arnim am 2. April 1805 über den Erwerb des Romans, den du so sehr liebst (DjB Nr. 1061), benachrichtigte.

Brentano rühmt gegenüber Arnim am 3. April 1804 als die schönste rührendste der alten Liebes und Heldengeschichten der Minnesanger diejenige von Tristrand und Isote (Nr. 337,68–70). Damit ist nicht Gottfried von Straßburgs Tristan-Epos gemeint, das durch die Edition in Christoph Heinrich Myllers Sammlung altdeutscher Geschichte (Berlin 1785) bekannt geworden war, sondern der Versroman Tristrant (um 1170) von Eilhart von Oberge, der erste deutsche Tristanroman, der auf einer nicht überlieferten französischen Vorlage fußt und die Grundlage für die Prosabearbeitung des 15. Jhs. bildete, nachdem Gottfrieds artistisches Epos einem breiten Publikum unzugänglich geworden war.

Abgekürzt zitierte Literatur

- | | |
|------------------|---|
| Backes 1982 | Georg Dehio. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Hessen. Bearb. von Manfred Backes. Darmstadt 1982. |
| Betz/Straub 1986 | Bettine und Arnim. Briefe der Freundschaft und Liebe. Bd. I. 1806–1808. Hg., eingeführt und kommentiert von Otto Betz und Veronika Straub. Frankfurt/M. 1986. |
| BvA/Werke 1 | Bettina von Arnim. Werke. Bd. 1: Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Hg. von Heinz Härtl. Berlin–Weimar 1986. |
| DjB | Der junge Brentano. Briefwechsel 1791–1806 und »Clemens Brentano's Frühlingskranz«. Kritische Ausgabe. Hg. von Heinz Härtl unter Mitarbeit von Ursula Härtl. 4 Bde. Göttingen 2009 (voraussichtlich). |
| DWb | Deutsches Wörterbuch. Hg. von Jacob und Wilhelm Grimm [u. a.]. Leipzig 1854–1960. Reprint München 1984 (danach zitiert; andere Bandaufteilung). |
| FBA 16 | Frankfurter Brentano-Ausgabe. Bd. 16: Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Hg. von Werner Bellmann. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1978. |
| Goedeke 1913 | Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. 2. Aufl. Fortgeführt von Edmund Goetze. Bd. V/2. Dresden 1913. |
| Göttert 2004 | Rolf Göttert, Rudesheim am Rhein im Wandel der Zeiten. Erfurt 2004. (Die Reihe Archivbilder.) |
| Jacobs 1908 | Arnims Werke. Auswahl in vier Teilen. Hg., mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Monty Jacobs. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart [1908]. |
| Herbart 1912 | Briefe von und an J. F. Herbart. Bd. I. Hg. von Theodor Fritsch. Langensalza 1912. (Herbart. Sämtliche Werke. Bd. XVI.) |
| Kosch 1981 | Wilhelm Kosch, Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch. 3. Aufl. Hg. von Heinz Rupp und Carl Ludwig Lang. Bd. VIII. Bern-München 1981. |

- Ricklefs 1990 Ulfert Ricklefs, Kunstthematik und Diskurskritik. Das poetische Werk des jungen Arnim und die eschatologische Wirklichkeit der »Kronenwächter«. Tübingen 1990.
- Schmandt 2002 Rheinromantik. Bilder von Bingen 1780–1880. Eine kleine Geschichte der rheinromantischen Druckgrafik. Sammlung Dr. Ingrid Faust. Begleitpublikation zur Ausstellung im Historischen Museum am Strom – Hildegard von Bingen. Konzeption und Text: Matthias Schmandt. Bingen 2002. (Binger Museumshefte. Nr. 2.)
- Schnack 1984 Der Briefwechsel zwischen Friedrich Carl von Savigny und Stephan August Winkelmann (1800–1804) mit Dokumenten und Briefen aus dem Freundeskreis, gesammelt, hg. und kommentiert von Ingeborg Schnack. Marburg 1984.
- Schultz 1998 Hartwig Schultz (Hg.), Achim von Arnim und Clemens Brentano, Freundschaftsbriefe. Vollständige kritische Edition. 2 Bde. Frankfurt/M. 1998.
- Schwemmer 1977 Wilhelm Schwemmer, Alt Feucht. Aus der Geschichte einer Marktgemeinde am Lorenzer Reichswald. Nürnberg 1977.
- Steinhoff 1995 Lancelot und Ginover. Nach der Heidelberger Handschrift Cod. Pol. Germ. 147, hg. von Reinhold Kluge, ergänzt durch die Handschrift Ms. allem. 8017–8020 der Bibliothèque de l’Arsenal Paris. Übersetzt, kommentiert und hg. von Hans-Hugo Steinhoff. 2 Bde. Frankfurt/M. 1995. (Bibliothek des Mittelalters. Bde. 14, 15.)
- Stoll 1927 Adolf Stoll (Hg.), Der junge Savigny. Kinderjahre, Marburger und Lands-huter Zeit Friedrich Karl von Savignys. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Berlin 1927. (Friedrich Karl von Savigny. Ein Bild seines Lebens mit einer Sammlung seiner Briefe. Bd. I.)
- Tausch 2006 Harald Tausch, »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«. Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik. Würzburg 2006.
- Tieck 1797 [Ludwig Tieck], Volksmärchen herausgegeben von Peter Leberecht. 3 Bände. Berlin 1797.
- WAA 10 Ludwig Achim von Arnim. Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. In Zusammenarbeit mit der Stiftung Weimarer Klassik hg. von Roswitha Burwick, Lothar Ehrlich, Heinz Härtl, Renate Moering, Ulfert Ricklefs und Christof Wingertzahn. (Weimarer Arnim-Ausgabe.) Bd. 10: Die Päpstin Johanna. Hg. von Johannes Barth. Tübingen 2006.
- WAA 30 Dasselbe. Bd. 30. Briefwechsel 1788–1801. Hg. von Heinz Härtl. Tübingen 2000.
- WAA 31 Dasselbe. Bd. 31. Briefwechsel 1802–1804. Hg. von Heinz Härtl. Tübingen 2004.
- Waldmann 1983 Werner Waldmann, Zauberkunst. Geschichte, Hilfsmittel, Anleitung. Mit einem Vorwort von Peki und Beiträgen von Rudolf Braunmüller und Fergus Roy. München 1983.

CHRISTA RUDNIK

Zur Arnim-Rezeption im Nachlass
von Walther von Goethe, dem ältesten Enkel Goethes

Im handschriftlichen Nachlass Walther von Goethes im Goethe- und Schiller-Archiv (Vgl. GSA 37/ XXIV,3,1) befindet sich ein umfangreicher Stapel von Blättern zu einem geplanten Drama: *Der Golem. Duodrama mit Chören. In drey Abtheilungen*. Den Stoff zu diesem Stück hat W. v. Goethe aus Ludwig August Frankls *Sonntags-Blättern für heimathliche Interessen. Redigirt und herausgegeben von Dr. L. A. Frankl. Wien, am 16. Jaenner 1842. Nro 3* entnommen, wo er auf den Aufsatz *Der Golem. Böhmisch-jüdische Sage* von Isidor Heller stieß. (Vgl. GSA 37/XXIV, 3, 2). Er schrieb den Aufsatz vollständig ab, fügte während der Abschrift jedoch schon kleine Änderungen bei, d. h. er setzte sich schon während des Abschreibens mit dem Text auseinander.

Außer dieser Abschrift befinden sich in der Archivalieneinheit umfangreiche Verzeichnisse zum Golem-Stoff und zur jüdisch-talmudischen Literatur. Es gibt u. a. eine wortgetreue Abschrift der Stelle aus der *Isabella von Ägypten*, wo der Golem erklärt wird. Die Quelle ist genau nachgewiesen: *Achim von Arnims Sämmtliche Werke. Novellen. 1^{er} Band (Isabella von Aegypten)*.

Bibliographie

GERT THEILE¹

Achim von Arnim-Bibliographie 2005/2006

Die Bibliographie soll die gegenwärtige Arnim-Rezeption dokumentieren; sie verzeichnet deshalb digitale, Print- und Hörbuch-Ausgaben, literarische Rezeptionszeugnisse und Vertonungen sowie die Forschungsliteratur ebenso wie kürzere, aber wichtige Erwähnungen in Lexika, Literaturgeschichten und ähnlichen Werken. Ergänzungen werden direkt an den Herausgeber der Zeitschrift erbeten.

2005

Primärliteratur

Arnim, Ludwig Achim von: Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften Erste Jugendliebe. Cirencester: Paperbackshop. Co. UK Ltd – Echo Library 2005.

Wunderhorn Almanach 2006. Gestaltung: Roland Reuß und Peter Staengle. Heidelberg: Das Wunderhorn 2005.

Anthologie mit Texten von Arnim (»Von Volksliedern«, Lieder aus dem »Wunderhorn«, Briefzitate) und von anderen zum »Wunderhorn«.

Digitale Ausgaben:

Arnim, Ludwig Achim von: Ausgewählte Gedichte. Nachlese. Des Knaben Wunderhorn. – In: Deutsche Lyrik von Luther bis Rilke. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2005 (10 Jahre Digitale Bibliothek. Digitale Bibliothek. 75). CD-ROM. Lizenzausgabe der Erstausgabe: Berlin: Directmedia Publishing 2002.

Arnim, Ludwig Achim von: *Gedichte*: Ausgewählte Gedichte. Nachlese. Des Knaben Wunderhorn. *Dramen*: Halle und Jerusalem. Das Loch. Marino Caboga. *Romane*: Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores. Die Kronenwächter. *Erzählungen*: Der Wintergarten. Novellen. Isabella von Ägypten. Die drei liebevollen Schwestern und der glückliche Färber. Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau. Die Majoratsherren. – In: Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky. Großbibliothek. Auswahl und Redaktion: Marie Endres, Martina Gödel, Thomas Hafki. Berlin: Directmedia Publishing 2005 (Digitale Bibliothek. 125). CD-ROM.

Arnim, Ludwig Achim von: Halle und Jerusalem. Das Loch. Marino Caboga. – In: Deutsche Dramen von Hans Sachs bis Arthur Schnitzler. Hrsg. von Markus Finkbeiner. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2005 (10 Jahre Digitale Bibliothek. Digitale Bibliothek. 95). CD-ROM. Lizenzausgabe der Erstausgabe: Berlin: Directmedia Publishing 2003.

Arnim, Ludwig Achim von: *Liedsammlung*: Des Knaben Wunderhorn. *Romane*: Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores. Die Kronenwächter. *Erzählungen*: Isabella von Ägypten. Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau. Die Majoratsherren. – In: Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Studienbibliothek. Hrsg. von Mathias Bertram. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2005 (10 Jahre Digitale Bibliothek. Digitale Bibliothek. 1). CD-ROM. Lizenzausgabe der Erstausgabe: Berlin: Directmedia Publishing 2000.

¹ Ergänzt von Heinz Härtl, Renate Moering und Walter Pape.

Sekundärliteratur

- Andermatt, Michael: [Rez.] Claudia Nitschke: Utopie und Krieg bei Ludwig Achim von Arnim. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004. – In: Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft 17 (2005), S. 197–200.
- Barkhoff, Jürgen: Arnim's »Die Pöpstin Johanna« as a Romantic Critique of Male Science. – In: Rüdiger Görner (ed.): Tales From the Laboratory; or, Homunculus Revisited. München: Iudicium 2005, S. 70–90.
- Bode, Christoph: Europe. – In Nicholas Roe (ed.): Romanticism. An Oxford Guide. Oxford: Oxford University Press 2005, S. 126–136.
Zu Arnim: S. 129.
- Böhmel Fichera, Ulrike: [Rez.] Stefan Nienhaus: Geschichte der deutschen Tischgesellschaft. Tübingen: Niemeyer 2003. – In: Annali. Sezione germanica. Università degli Studi di Napoli »l'Orientale« N. S. 15 (2005), 1/2, S. 401–403.
- Borgards, Roland: Experimentelle Aeronautik. Chemie, Meteorologie und Kleists Luftschifferkunst in den »Berliner Abendblättern«. – In: Kleist-Jahrbuch (2005), S. 142–161.
Zu Arnim: S. 155–156.
- Brittnacher, Hans Richard: Traumwissen und Prophezeiung: Zigeunerinnen als Hüterinnen mantischer Weisheit. – In: Peter-André Alt und Christiane Leiteritz (Hrsg.): Traum-Diskurse der Romantik. Berlin: de Gruyter 2005 (Spectrum Literaturwissenschaft. 4), S. 256–279.
Darin zu »Isabella von Ägypten«.
- Ehrhardt, Holger: Die Fron des Ehealltags. Editionsphilologische Gedanken beim Erscheinen des zweiten Briefbandes der historisch-kritischen Arnim-Ausgabe. – In: Text. Kritische Beiträge. Im Auftrage des Instituts für Textkritik hrsg. Bd. 10. Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 2005, S. 167–174.
- Erhart, Ingo: [Rez.] Glückliche Tage der Kindheit: Zernikow. Geschichte und Geschichten um ein Gut und seine Besitzer. Berlin 2004. – In: Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft 17 (2005), S. 189–192.
- Feilchenfeldt, Konrad: Die christlich-deutsche Tischgesellschaft als Thema interdisziplinärer Literaturwissenschaft. Zu Stefan Nienhaus' archivalischen Studien – mit einem Seitenblick auf eine bisher unbekannte Handschrift von Clemens Brentanos Philisterabhandlung. – In: Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft 17 (2005), S. 163–179.
- Furst, Lilian R.: Lighting Up Night. – In: Michael Ferber (ed.): A Companion to European Romanticism. Oxford [u.a.]: Blackwell 2005, S. 505–521.
Zu Arnim: Arnim S. 517.
- Hartwich, Wolf-Daniel: Messianische Mythen und Romantischer Antisemitismus. Von Achim von Arnim zu Richard Wagner. – In: Alexander von Bormann (Hrsg.): Romantische Religiosität. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (Stiftung für Romantikforschung. 30), S. 243–263.
- Hartwich, Wolf-Daniel: Romantischer Antisemitismus. Von Klopstock bis Richard Wagner. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005. Zugl.: Heidelberg, Univ., Habil.-Schr., 2002.
Über Arnim bes. S. 154–204 das Kapitel »Romantischer Antisemitismus als messianische Mythologie (Achim von Arnim und Clemens Brentano)«.
- Hrbata, Zdeněk, und Martin Procházka: Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty. Univerzita Karlova v Praze: Nakladatelství Karolinum [Prag: Carolinum-Verlag] 2005.
Zu Arnim: S. 55, 285–286 (Arnim über C. D. Friedrich u. zum »Wunderhorn«).
- Japp, Uwe: Achim von Arnim und der Surrealismus. – In: Steffen Martus, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hrsg.): Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur. Bern [u.a.]: Lang 2005 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. 11), S. 405–417.

- Meier, Franziska: [Rez.] Fabian Lampart: Zeit und Geschichte. Die mehrfachen Anfänge des historischen Romans bei Scott, Arnim, Vigny und Manzoni. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. – In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 157 (242) Nr. 2 (2005), S. 393–395.
- Mücke, Dorothea von: Blut und Wunder bei Achim von Arnim. – In: Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald (Hrsg.): Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 143–156.
- Neumeyer, Harald: „Ehre den Schmerz“ (Achim von Arnim). Geschichten vom Grab um 1800. – In: Roland Borgards (Hrsg.): Schmerz und Erinnerung. München: Fink 2005, S. 135–172. *Zu Arnim: S. 168–172.*
- Nienhaus, Stefan: Grattenauer, Brentano, Arnim und andere. Die Erfindung des antisemitischen Nationalismus im frühen neunzehnten Jahrhundert. – In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 65 (2005), S. 183–200.
- Ottmann, Dagmar: Modell Clarissa. Religiöser Kontext des Schuld- und Sühnemotivs in Achim von Arnims »Armut, Schuld und Buße der Gräfin Dolores«. – In: Alexander von Bormann (Hrsg.): Romantische Religiosität. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (Stiftung für Romantikforschung. 30), S. 149–161.
- Pál, S. Varga: A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszere a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban. Budapest: Balassi Kiadó 2005. *Zu Arnim und der nationalen Dichtkunst: S. 133–135*
- Pape, Walter (Hrsg.): Das »Wunderhorn« und die Heidelberger Romantik: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Performanz. Heidelberger Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005. (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft. 5) – Darin: Heinz Rölleke: »Des Knaben Wunderhorn« – eine romantische Liedersammlung: Produktion – Distribution – Rezeption, S. 3–20. – Konrad Feilchenfeldt: Zur Entstehung der romantischen Liedersammlung aus der Verseinlage im Roman der Jahrhundertwende 1800: »Des Knaben Wunderhorn« als Beispiel, S. 21–34. – Dieter Martin: »Fliegende Blätter: Eine »Wunderhorn«-Quellengruppe zwischen Literalität und simulierter Oralität, S. 35–38. – Günter Häntzschel: »Des Knaben Wunderhorn« im Kontext der Anthologien des 19. Jahrhunderts, S. 49–60. – Achim Hölter: Eichendorff und der »Eleusische Bund« in Heidelberg, S. 61–78. – Jürgen Knaack: Achim von Arnim und die »Heidelbergischen Jahrbücher der Literatur«, S. 79–88. – Klaus Peter: Nach dem Krieg: Für Versöhnung im Alten Europa – Achim von Arnims Erzählung »Seltsames Begegnen und Wiedersehen«, S. 89–100. – Johannes Barth: »Des Knaben Wunderhorn« und Arnims »Päpstin Johanna«, S. 111–122. – Uwe Japp: Auftritte: Inszenierte Dramatik in Prosa (»Melück Maria Blainville«, »Don Juan«, »Massimilia Doni«), S. 123–134. – Yvonne Pietsch: »Wie soll ich mich gebärden, was soll ich sprechen?« Die sprachlichen Gestaltungsprinzipien Arnims im Drama am Beispiel der »Schaubühne«, S. 135–146. – Ulfert Ricklefs: Das »Wunderhorn« im Licht von Arnims Kunstprogramm und Poesieverständnis, S. 147–194. – Detlef Kremer: »grelle Verkettungen von Altem und Neuem«: Die Präsenz der Stimme und das Archiv der Schrift bei Achim von Arnim, S. 195–206. – Dieter Borchmeyerr: Poesie für das Ohr – Tönende versus gelesene Dichtung: Zur Geschichte eines Strukturproblems von Klopstock bis Wagner, S. 207–224. – Walter Pape: »keineswegs unmittelbar und augenblicklich aus dem Boden entsprungen«: Goethes »Wunderhorn«-Rezension und sein Konzept des Naturpoeten und der Improvisation, S. 225–238. – Claudia Nitschke: Die legitimatorische Inszenierung von »Volkspoesie« in Achim von Arnims »Scherzendem Gemisch von der Nachahmung des Heiligen«, S. 239–254. – Ann T. Gardiner: Cultural Transfer as Performance: Achim von Arnim and Mme de Staël, S. 255–272.

- Pape, Walter: Empathized with Immediacy: Improvisation, Romantic Folk Song and Goethe's Concept of the »Born Poet«. – In: *European Romantic Review* 16 (2005), S. 361–372.
Leicht abweichende englische Fassung von Pape: »keineswegs unmittelbar und augenblicklich aus dem Boden entsprungen«: Goethes »Wunderhorn«-Rezension und sein Konzept des Naturpoeten und der Improvisation. In: Pape (Hrsg.): Das »Wunderhorn« und die Heidelberger Romantik (2005), S. 225–238.
- Paulin, Roger: German Romantic Fiction. – In: Michael Ferber (ed.): *A Companion to European Romanticism*. Oxford [u.a.]: Blackwell 2005 (Blackwell companions to literature and culture. 38), S. 123–137.
Zu Arnim: S. 131–132 und 135–136.
- Polaschegg, Andrea: Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin; New York: de Gruyter 2005 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 35), S. 1f., 201, 530.
Darin u.a. zu Arnims Werken »Isabella von Ägypten« und »Lalla Rukh«.
- Polaschegg, Andrea: Genealogische Geographie. Die orientalistische Ordnung der ersten und letzten Dinge in Achim von Arnims »Isabella von Ägypten«. – In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* (2005), S. 95–124.
- Pott, Sandra: Poetics of the Picture. August Wilhelm Schlegel and Achim von Arnim. – In: Rüdiger Görner (ed.): *Images of Words. Literary Representation of Pictorial Themes*. München: Iudicium 2005 (London German Studies. 10), S. 76–90.
- Reinhardt-Becker, Elke: Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit, Frankfurt a. M., New York: Campus 2005. Zugl.: Duisburg, Essen, Univ., Diss., 2003.
Zu Arnim u.a. S. 79–115 [Kap. Die romantische Liebe].
- Riedl, Peter Philipp: Die »wahrhafte Tragödie der neuen Zeit«. Romantische Faust-Lektüren. – In: *Aurora* 65 (2005), S. 107–125.
Zu Arnim: S. 108–109.
- Riedl, Peter Philipp: Epochenbilder – Künstlertypologien Beiträge zu Traditionsentwürfen in Literatur und Wissenschaft 1860–1930. Frankfurt a. M.: Klostermann 2005 (Das Abendland. N. F. 33).
Zu Arnim: S. 233–234, 271–272, 372–373.
- Scherer, Stefan: Künstliche Naivität. Lyrik der Romantik. – In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung* 57 (2005) H. 3: Thema Romantik. Hrsg. von Detlef Kremer, S. 44–54.
Darin zu Arnim und der Anthologie »Des Knaben Wunderhorn«.
- Schlich, Jutta: [Rez.] Romantische Identitätskonstruktionen. Nation, Geschichte und (Auto-) Biographie. Glasgower Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft, hrsg. von Sheila Dickson und Walter Pape. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003. – In: *Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft* 17 (2005), S. 194–197.
- Schultz, Hartwig: Die Wunderhornisten Clemens Brentano und Achim von Arnim. Ein Freundschaftsbriefwechsel. – In: Veronika Leggewie (Hrsg.): *Briefwechsel im 19. Jahrhundert*. Bell: TOP Music, Musik- und Bühnenverlag 2005 (Vortragsreihe / Koblenzer Mendelssohn-Tage. 3. Edition linea classica), S. 27–60.
- Stockinger, Claudia: Das Drama der deutschen Romantik – ein Überblick (Tieck, Brentano, Arnim, Fouqué und Eichendorff). – In: *Goethezeitportal* (http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/romantik/stockinger_drama.pdf), eingestellt am 16.9.2005.
Die englischsprachige Fassung ist erschienen unter dem Titel: The Romantic Drama: Tieck, Brentano, Arnim, Fouqué, and Eichendorff. – In: Dennis F. Mahoney (ed.): The Literature of German Romanticism. Rochester, NY: Camden House 2004 (Camden House History of German Literature. 8), S. 125–145.

- Strobel, Jochen: [Rez.] Ludwig Achim von Arnim: Werke und Briefwechsel. Bd 1. Schriften der Schüler- und Studentenzeite; Bd 31. Briefwechsel 1802–1804. – In: Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft 17 (2005), S. 192–194.
- Thiesse, Anne-Marie: [Rez.] Romantische Identitätskonstruktionen: Nation, Geschichte und (Auto-)Biographie. Glasgower Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Hrsg. von Sheila Dickson und Walter Pape. Tübingen: Niemeyer 2003. – In: Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle No. 128: La virtuosité (2005), S. 143–144.
- »Treffsichere Einsamkeit«. Bettina und Achim von Arnim in Wiepersdorf. – In: Literaturland Brandenburg. Ein Wegweiser zu den literarischen Gedenkstätten des Landes. Red.: Peter Walther. Fotos: Luise Schröder. Hrsg. im Auftr. des Brandenburgischen Literaturbüros, Potsdam. Potsdam: vacant 2005, S. 51–53.
- Wiesenfeldt, Gerhard: Achim von Arnim. – In: Dirk Bach und Olaf Breidbach (Hrsg.): Naturphilosophie nach Schelling. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 2005 (Schellingiana. 17), S. 19–40.
- Wingertszahn, Christof: Pop im Spree-Athen? Achim von Arnims »herzfressende Zauberin« Melück Marie Blainville. – In: Iwan D'Aprile, Martin Disselkamp, Claudia Sedlarz (Hrsg.): Tableau de Berlin. Beiträge zur »Berliner Klassik« (1786–1815). Hannover-Laatzten: Wehrhahn 2005 (Berliner Klassik. 10), S. 409–427.

2006

Primärliteratur

- Arnim, Ludwig Achim von, und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Kritische Ausgabe. Hrsg. und kommentiert von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam 2006.
- Arnim, Ludwig Achim von: Dreikönigslied. – In: Franz-Heinrich Hackel (Hrsg.): Das große Buch vom Weihnachtsfest. Die schönsten Lieder, Geschichten und Gedichte. Hamburg: Hoffmann und Campe 2006, S. 275–276.
- Arnim, Ludwig Achim von: In allen meinen Sinnen. Ingolstadt: Alpha-C-Performance-Projekt-Ed. Sulzbach: Alpha-Press 2006 (WVZ. 66. Texte über die Liebe).
Siebdruck von Katarzyna Lewandowska zu einem Gedicht Achim von Arnims.
- Arnim, Ludwig Achim von: Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. In Zusammenarbeit mit der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, hrsg. v. Roswitha Burwick, Lothar Ehrlich, Heinz Härtl, Renate Moering, Ulfert Ricklefs und Christof Wingertszahn. Bd. 10: Die Pöpstin Johanna, hrsg. v. Johannes Barth, Teil 1: Text, Teil 2: Kommentar. Tübingen: Niemeyer 2006.
- Arnim, Ludwig Achim von [zus. mit Clemens Brentano]: Wir verstehen sie nicht. – In: Michael Buselmeier (Hrsg.): Der Knabe singt im Wunderhorn. Romantik heute. Heidelberg: Wunderhorn 2006, S. 76–78.
- Wunderhorn Almanach 2007. Gestaltung: Roland Reuß und Peter Staengle. Heidelberg: Das Wunderhorn 2006.
Anthologie mit Texten von Arnim (»Das Rautenströuchlein«, aus dem »Wunderhorn«), Arnim an Bettine, Brief Sept./Okt. 1807; Auszüge aus den »Majoratsherren«.

Hörbuch

- Frühlingsbote. Mit Gedichten Achim von Arnims u.a. Patmos-Hörbuch. Düsseldorf: Patmos 2006. Audio CD.
Von Arnim die Gedichte »Der Kirschbaum blüht« (Sprecher: Otto Mellies) und »Frühlingsnacht« (Sprecher: Hans Zischler).

Vertonungen

Reichardt, Louise: Lieder romantischer Dichter, für Singstimme und Klavier. Bd. 1: Lieder für hohe Stimme. Bd. 2: Lieder für tiefe Stimme. [Notenedition] Hrsg. von Renate Moering. Kassel: Furore-Verlag 2006.

Bd. 1 und Bd. 2, S. 3–21: Renate Moering: Louise Reichardt – Ihr Leben und ihre Freundschaft mit romantischen Dichtern; Zum Charakter von Louise Reichardts Liedern! Louise Reichardt an Johann Friedrich Reichardt; Bericht. – In Bd. 1 von Arnim: S. 31: »Lilie, sieh mich...«; S. 32: Heymdal: »Ist Lerchenklang...« (aus: »Ariels Offenbarungen«); S. 38: »Ein recht Gemüt...«; S. 40: Frühlingsblumen: »Herzlich tut mich erfreuen...« (aus dem »Wunderhorn«); S. 44: Wachtelwacht: »Hört, wie die Wachtel im Grünen schön schlägt...« (aus dem »Wunderhorn«); S. 46. Bettelei der Vögel: »Es ist kommen der gewünschte Frühlingsbot... (aus dem »Wunderhorn«); S. 60: Mutwille: »Wißt ihr, wie ich möchte ziehen...« (Handschrift); S. 62: Einsamkeit: »Wird mir von Trauerlarven...« (Handschrift). – Bd. 2, S. 24: »Wenn ich gestorben bin...«; S. 29: Volkslied: »Zu Koblenz auf der Brücke...« (aus dem »Wunderhorn«); S. 30: Unruhiger Schlaf: »Der Kirschbaum blüht...«; S. 37: Kriegslied des Mais: »Wenn des Frühlings Wachen ziehen...«; S. 38: Der traurige Wanderer: »Der Blinde schleicht am Wanderstabe...«; S. 40: Käuzlein: »Ich armes Käuzlein kleine...« (aus dem »Wunderhorn«); S. 42: Der Mond: »Weidet meine Schäflein, weidet...« (aus dem »Wunderhorn«); S. 44: Hier liegt ein Spielmann begraben: »Guten Morgen, Spielmann...« (aus dem »Wunderhorn«). – Die Gedichttitel der Wunderhornlieder stammen von Louise Reichardt.

Literarische Rezeption

Astel, Hans Arnfried: Des Knaben Wunderhorn. (Manuskript.) – In: Michael Buselmeier (Hrsg.): Der Knabe singt im Wunderhorn. Romantik heute. Heidelberg: Das Wunderhorn 2006, S. 18.

Kling, Thomas: oktoberlied II. – In: Michael Buselmeier (Hrsg.): Der Knabe singt im Wunderhorn. Romantik heute. Heidelberg: Das Wunderhorn 2006, S. 7.

Sekundärliteratur

Achim von Arnim (1781–1831). 225. Geburtstag. – In: Reclams Literaturkalender 52 (2006), S. 46–50.

Bahl, Peter: [Rez.] Das Geschlecht von Arnim, Teil 4 und 5, im Auftrag des von Arnimschen Familienvorstandes Dietlof Arnim-Boitzenburg [...] bearb. v. Werner Konstantin von Arnswald [...] unter Mitwirkung der Zentralstelle für deutsche Personen- und Familiengeschichte-Leipzig 2002. – In: Archiv für Familiengeschichtsforschung 10 (2006) H. 2, S. 143–146.

Barth, Johannes: [Rez.] Stefan Nienhaus: Geschichte der deutschen Tischgesellschaft. Tübingen: Niemeyer 2003. – In: Wirkendes Wort 56 (2006), S. 321–324.

Baumgart, Hildegard: Bettine und ihre »Herren«. Die Geburt einer Autorin im Windschatten männlicher Macht. – In: Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft 18 (2006), S. 55–84.

Darin zu Bettina und Achim von Arnim S. 55–56, 60.

Brieger, Anton: Clemens Brentanos Weg und Wandlung. Stein a. Rhein: Christiana-Verlag 2006. *Zu Arnim: S. 158–162, 209–215, 234–244, 261–264, 535–536.*

Burwick, Roswitha: Eine Quelle zu Arnims »Der Tolle Invalide auf Fort Ratonneau«. – In: Neue Zeitung für Einsiedler 4/5 (2004/2005) [2006], S. 81.

Debon, Günther: Fragmente zur Heidelberger Romantik. Ubstadt-Weiher: Regionalkultur 2006.

Darin mehrfach zu Arnim und Heidelberg.

Drösch, Christian: Zu Gartentypen und ihrer Funktion in Achim von Arnims Romanen »Hollin's Liebeleben« und »Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores«. – In: Christian

- Drösch, Hubert Roland, Stéphanie Vanasten (Hrsg.): Literarische Mikrokosmen. Begrenzung und Entgrenzung. Festschrift Ernst Leonardy = Les microcosmos littéraires. Bruxelles [u.a.]: PIE Lang 2006 (Collection Comparatisme et société. 2), S. 79–106.
- Ein Knab auf schnellem Roß. Die Romantik in Heidelberg. Ausstellungskatalog Universitätsbibliothek Heidelberg. Bearb. von Armin Schlechter unter Mitwirkung von Martina Rebmann. Heidelberg: Winter 2006 (Schriften der Universitätsbibliothek Heidelberg. 7).
Zu Arnim, S. 8–11, 15–16, 31–33, 44, 48–53, 87–89, 91.
- Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft: Caspar David Friedrichs Gemälde »Der Mönch am Meer« betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist. Eine Ausstellung des Kleist-Museums Frankfurt (Oder) in Zusammenarbeit mit dem Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, dem Freundeskreis Schloß Wiepersdorf und der Alten Nationalgalerie Berlin. Hrsg.: Lothar Jordan. Red. und Ausstellung: Monika Tschirner. 2. Aufl. Frankfurt (Oder): Kleist-Museum 2006 (Katalog des Kleist-Museums. 3).
- Feilchenfeldt, Konrad: Romantischer Antisemitismus. Zu Wolf-Daniel Hartwichs literaturwissenschaftlicher Untersuchung eines unliterarischen Themas. – In: Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft 18 (2006), S. 145–179.
Darin zum Problem des Antisemitismus bei Arnim.
- Gemeaux, Ch. de: [Rez.] Stefan Nienhaus: Geschichte der deutschen Tischgesellschaft. Tübingen: Niemeyer 2003. – In: Etudes germaniques 61 (2006), S. 479–480.
- Heymach, Petra: [Rez.] »Anekdoten, die wir erlebten und hörten«. Ludwig Achim von Arnim, Bettina von Arnim, Clemens Brentano. Hrsg. von Heinz Härtl. Göttingen: Wallstein 2003. – In: Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft 18 (2006), S. 184–186.
- Jagow, Bettina von, und Florian Steger (Hrsg.): Literatur und Medizin. Ein Lexikon. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
Zu Arnim: S. 336, 337, 388, 403, 422, 439, 531, 532, 623, 692, 706, 851.
- Kiesel, Helmuth: Neues zur Heidelberger Romantik – ein Forschungsbericht. – In: Michael Buselmeier (Hrsg.): Der Knabe singts im Wunderhorn. Romantik heute. Heidelberg: Das Wunderhorn 2006, S. 201–205.
- Kittsteiner, Heinz Dieter: Adam Müllers Berliner Kämpfe. – In: Christian Aspalter, Wolfgang Müller-Funk, Edith Saurer et al. (Hrsg.): Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert. Wien: WUV-Universitätsverlag 2006, S. 148–185.
Zu Arnim: S. 162–164.
- Knaack, Jürgen: Arnim und Niebuhr. Ein gespanntes Verhältnis. – In: Neue Zeitung für Einsiedler 4/5 (2004/2005) [2006], S. 21–41.
- Knaack, Jürgen: Etwas Neues zu Arnims Biographie im Brockhaus-Lexikon. – In: Neue Zeitung für Einsiedler 4/5 (2004/2005) [2006], S. 82–86.
- Kolago, Lech: Christkindleins Wiegenlied aus der Sammlung »Des Knaben Wunderhorn«, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, in der Vertonung Karol Szymanowskis. – In: Edward Bialek und Detlef Haberland (Hrsg.): Zwischen Verlust und Fülle. Studien zur Literatur und Kultur. Festschrift Louis Ferdinand Helbig. Dresden: Neisse-Verlag; Wrocław: ATUT 2006 (Orbis linguarum. Beihefte zum Orbis linguarum. 50), S. 36–55.
- Krechel, Ursula: Frauensprache: renitent, hausbacken. – In: Michael Buselmeier (Hrsg.): Der Knabe singts im Wunderhorn. Romantik heute. Heidelberg: Das Wunderhorn 2006, S. 78–80.
- Kurz, Gerhard: Das Alphorn hat mir solches angetan. – In: Michael Buselmeier (Hrsg.): Der Knabe singts im Wunderhorn. Romantik heute. Heidelberg: Das Wunderhorn 2006, S. 81–86.
- Leibfried, Erwin: [Rez.] Claudia Nitschke: Utopie und Krieg bei Ludwig Achim von Arnim. Tübingen: Niemeyer 2004. – In: Germanistik 47 (2006), S. 274.

- Lemm, Uwe: [Rez.] Lothar Petzold: »Diese treffliche Einsamkeit macht mich glücklich«. Romantische Reise nach Wiepersdorf zu Bettina und Achim von Arnim, Dresden: Hille 2004. – In: Internationales Jahrbuch der Bettina von Arnim-Gesellschaft 18 (2006), S. 191–192.
- Mahoney, Dennis F.: Olt, new, and (un)known worlds: history and fiction in Achim von Arnim's »Die Kronenwächter« and Edward P. Jones's »The known world«. – In: Werner Frick (Hrsg.): Literatur im Spiel der Zeichen. Festschrift für Hans Vilmar Geppert. Tübingen: Francke 2006, S. 155–166.
- Meid, Volker: [Art.] Arnim [,] (Ludwig) Achim von. – In: Volker Meid: Reclams Lexikon der deutschsprachigen Autoren. 2., aktualisierte u. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 2006 (Universal-Bibliothek. 17664), S. 32–33.
- Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serien. Berlin, New York: de Gruyter 2006. (Spectrum Literaturwissenschaft. 6). Zugl.: Karlsruhe, Univ., Diss., 2004.
Zu Arnims »Wintergarten«: S. 226–233.
- Moering, Renate: Ein neu aufgefundener Brief Arnims. Achim von Arnim an Luise Caroline Gräfin von Schlitz. – In: Neue Zeitung für Einsiedler 4/5 (2004/2005) [2006], S. 67–68.
- Nitschke, Claudia: Die Darstellung des Unlesbaren. Korrespondenzen zwischen Arnims »Kronenwächtern« und Kafkas »Schloß«. – In: Neue Zeitung für Einsiedler 4/5 (2004/2005) [2006], S. 7–20.
- Nitschke, Claudia: Unterhaltung im Dienst der politischen Ideen. – In: Johannes Birgfeld und Claude D. Conter (Hrsg.): Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne. Hannover: Wehrhahn 2006 (Forum für deutschsprachiges Drama und Theater in Geschichte und Gegenwart. 1), S. 189–207.
Darin zu Arnims Schauspielen.
- Pasdzierny, Matthias: Die musikalische Rezeption des Knaben Wunderhorn. – In: Die Musikforschung 59 (2006), S. 253–254.
- Riedl, Peter Philipp: Raphael und Rembrandt. Künstlerbilder im Werk Achim von Arnims. – In: Konrad Feilchenfeldt, Ursula Hudson, York-Gothart Mix, Nicholas Saul (Hrsg.): Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung. Festschrift Roger Paulin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (Publications of the Institute of Germanic Studies. 89), S. 397–419.
- Sammons, Jeffrey L.: Heinrich Heine. Alternative Perspectives 1985–2005. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
Zu Arnim: S. 155–157, 180, 261.
- Schellenberger-Diederich, Erika: Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2006.
Zu Arnim: S. 150–160»...im kühlen Hochzeitsbett: Bergwerk und Braut bei E. T. A. Hoffmann, Johann Peter Hebel und Achim von Arnim, – Exkurs 2.« Über Arnims Ballade »Des ersten Bergmanns ewegie Jugend«.
- Schifter, Roland: »ich habe immer klüger gehandelt... als die philisterhaften Ärzte...«. Romantische Medizin im Alltag der Bettina von Arnim – und anderswo. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
Darin zu den Auslassungen von Bettina und Achim von Arnim in ihren Ehebriefen zwischen 1811 und 1831 zu den alltäglichen Problem von Gesundheit und Krankheit S. 41–43, 47–115.
- Schwedt, Georg: Achim von Arnims Besuch beim Alchemisten Beireis in Helmstedt. – In: Neue Zeitung für Einsiedler 4/5 (2004/2005) [2006], S. 87–90.
- Schwinn, Holger: Kein Arnim. Nirgends. Weshalb Christa Wolf jemand anders an den Rhein versetzte. – In: Neue Zeitung für Einsiedler 4/5 (2004/2005) [2006], S. 42–51.

- Simon, Manfred: Achim von Arnim als Gymnasiast und seine lateinischen Schularbeiten. – In: Die Alten Sprachen im Unterricht 53 (2006) H. 2, S. 8–14.
- Simpson, Patricia Anne: The Erotics of War in German Romanticism. Lewisburg: Bucknell University Press 2006.
Zu Arnim: S. 202–205.
- Solms, Wilhelm: Die »schöne Zigeunerin« und ihre hässliche Umgebung. – In: Alexander von Bormann (Hrsg.): Ungleichzeitigkeiten der europäischen Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (Stiftung für Romantikforschung. 39), S. 329–346.
Darin zu Arnims Zigeunerbild.
- Stanitzek, Georg: Starke Sozialgeschichte. [Rez.] Stefan Nienhaus: Geschichte der deutschen Tischgesellschaft. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 115). – In: IASLonline, 14.11.2006.
- Steinig, Martina: »Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder...«. Lied- und Gedichteinlagen im Roman der Romantik. Eine exemplarische Analyse von Novalis' »Heinrich von Ofterdingen« und Joseph von Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«. Mit Anmerkungen zu Achim von Arnims Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores. Berlin: Frank und Timme 2006 (Literaturwissenschaft. 3). Zugl.: Passau, Univ., Phil. Diss. 2005.
- Strobel, Jochen: »Ein hoher Adel von Ideen«. Zur Neucodierung von »Adeligkeit« in der Romantik (Adam Müller, Achim von Arnim). – In: Konrad Feilchenfeldt, Ursula Hudson, York-Gothart Mix, Nicholas Saul (Hrsg.): Zwischen Romantik und Aufklärung. Neue Perspektiven der Forschung. Festschrift Roger Paulin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (Publications of the Institute of Germanic Studies. 89), S. 318–339.
- Tausch, Harald: »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«. Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
Mehrfach zu Arnims Prosa; der Titel ist ein Arnim-Zitat.
- Thiele, Johannes: Achim von Arnim. – In: Thiele: Die großen deutschen Dichter und Schriftsteller. Wiesbaden: Marix-Verlag 2006 (marix wissen), S. 85–86.
- Vratz, Christoph: Geburt eines neuen Seins: Ein Gespräch mit dem »Wunderhorn«-Experten Heinz Rölleke und dem »Wunderhorn«-Interpreten Thomas Hampson. – In: Opernwelt 2006, H. 6, S. 38–40.
- Vratz, Christoph: »Herzschlag des deutschen Volkes«: Vor zweihundert Jahren erschien die Liedersammlung »Des Knaben Wunderhorn«, eine der wichtigsten Inspirationsquellen der musikalischen Fantasie. – In: Opernwelt 2006, H. 6, S. 34–38.

Mitteilungen

»und trat in ein Zimmer, das er nie betreten«:
Romantische Räume des Abschließens und Öffnens
Zimmer und Grüfte, Wälder und fremde Länder

7. Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft
Donnerstag, den 24. Juli, bis Sonntag, den 27. Juli 2008
Hotel Haus Hainstein, Eisenach

In der Zeit um 1800 werden die »Räume des Inneren«, werden geistige und psychische Prozesse, Zustände oder Beziehungen, die sich unmittelbarer Anschauung entziehen, neu symbolisiert und narrativiert: die Gehirnhöhlen werden begehbar (Novalis, BOGS etc.), die subjektivierten Landschaften des Werther werden zu phantastischen Bildern des Inneren. Im Gegensatz dazu soll das Kolloquium vor allem die erzählten »realen« Räume als analytische Ausgangspunkte in ihrer Symbolfunktion und der Art ihrer Narrativierung erfassen. Es geht dabei um die kulturelle Kodierung solcher Raumkonfigurationen: Häuser und Zimmer, Schlösser und Türme, Klöster, Kirchen und Grüfte, Opern- und Ausstellungsräume mit ihren je verschiedenen Möglichkeiten des Abschließens und der Öffnung durch Fenster, Türen und anderen Schwellen. Jedoch auch die sich öffnenden Natur-Räume: Wälder, Gebirge und ferne Länder sollen in ihrer Konkurrenz zum geschlossenen Raum untersucht werden. Das Moment des Öffnens und Abschließens von Räumen kann die Perspektive von narratologischen Untersuchungen produktiv lenken, so können Erfahrungen der Grenze und räumlichen Beschränkung die Figurenzeichnung maßgeblich strukturieren.

Er sprang die Treppe hinunter, aber er fehlte die Tür, und trat in ein Zimmer, das er nie betreten. Und ihm und seiner Laterne entgegen drängten sich ungeheure gefiederte Gestalten, denen rote Nasen, wie Nachtmützen über die Schnäbel hingen. Er flieht zurück und steigt zum Dache empor, indem er sein Zimmer sucht. Er blickt umher in dem Raume, und still umsitzen ihn heilige Gestalten, fromme Symbole, weiße Tauben; [...].

Arnim: Die Majoratsherren

Die Analysen der erzählten Räume und Architekturen und ihrer Beziehung zu ihren »Bewohnern« und »Besuchern« sollen während des Kolloquiums im Rahmen des *spatial* oder *topographical turn* zu einer neuen Vermessung eines sowohl erzähl- und darstellungstechnisch als auch kulturanthropologisch zentralen Komplexes beitragen.

Die Beiträge werden als Band 7 der *Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft* im Niemeyer Verlag, Tübingen veröffentlicht.

I. Heimat-Räume, fremde Räume

1. Roswitha Burwick, Claremont, California

Vielschichtigkeit der Raumvorstellungen in Arnims »Isabella von Ägypten«

Dachkammern, Kellerräume, einsame Häuser stehen Palästen und Prunkgemächern gegenüber, kleinste Wohnflächen brechen auf in Traumwelten und geographische Weiten, seelenvolle Gestalten sind schicksalhaft verbunden mit seelenlosen Gefährten, die sie verführen und korrumpieren. Diese vielschichtigen Räume existieren mit- und gegeneinander, vermischen sich oder stehen sich feindlich gegenüber. Und in diesen Räumen bewegen sich die Figuren, die aus Mythologie, Märchen und Sage heraustreten und sich unter die Lebenden mischen, ihre Räumlichkeiten verändern und sie entfremden. Isabella, die Vertreterin eines Volkes ohne Raum führt am Ende der Novelle ihr Volk zurück in die »Heimat«, nach »Ägypten«, das jedoch keineswegs eine greifbare geographische Region ist, sondern als gestaltloser Raum konzipiert wird, dessen Vorstellung in der Imagination und den Traumvisionen der Hauptgestalten verankert ist, die damit dem Leser mitgeteilt werden. Das Finden des eigenen Lebensraumes ist letzten Endes keine Heimkehr in eine ideale Wirklichkeit, die Rückkehr in das gelobte Land, sondern mit Enttäuschung, Leid und Trauer verbunden, die sich nur in einer grandiosen Traumvision auflösen kann.

Der Vortrag wird versuchen, die Vielschichtigkeit der Raumvorstellungen und ihre komplexen Vernetzungen zu skizzieren. Dabei soll gezeigt werden, wie Arnim moderne Konzepte von Exil, Heimatlosigkeit und Verlust des eigenen (persönlichen und nationalen) Raumes gestaltete.

2. Antje Roeben, Köln

Wahrnehmung und Raum in Therese Hubers Erzählungen

Therese Hubers bisher wenig in den Blick genommene Erzählungen *Die Verkannte* und *Die Hässliche* leben von ersten Eindrücken von Gebäuden und dessen Räumen, die aus der intern fokalisierten Figurenperspektive des Ankommenden erzählt werden. Auf diese Weise wird der Rezipient »auf den Weg mitgenommen« hin zum Ziel – bei dessen Beschreibung romantische Topoi als Begleiterscheinungen – wie Gewitter und Mondnächte – nicht fehlen. Das Ziel ist mit einem Geheimnis (in diesen Fällen die versprochene Braut, die in Schwierigkeiten steckt) behaftet, das sich in Außen- und Innenbeschreibungen abbildet: So erscheint z.B. die avisierte Burg als »Todtengerüst«. Das Unheimliche des Nicht-Wissens und das in aller Regel nächtliche Äußere des Gebäudes setzt sich in detaillierter Raum-Erfahrung fort: Die Innenräume und der Blick durch das Fenster auf die unzugängliche Gebäudeseite helfen bei der Konstruktion des noch unbekanntes Gastgebers, lädt zur Spekulation ein; der Leser, ohne jeglichen Wissensvorsprung, entdeckt mit dem Protagonisten die Geheimnisse, die auf den Räumen lasten.

In den Blick soll dabei auch die »Suche nach dem eigenen Raum« (Krug) gerückt werden, die den ankommenden Schwiegersohn betrifft, der sein zukünftige

ges Zuhause erwartet und die die erwartenden Frauenfiguren betrifft, die im Haus ›raumlos‹ bzw. nicht heimisch sind. Daran knüpfen sich vor allem Konzepte bürgerlicher Sesshaftigkeit (wie sie sich in der strukturell ähnlichen, doch wesentlich späteren Erzählung *Brigitta* Stifters harmonisch auflösen) an, die genderspezifisch ausgeprägt werden und alternative Raumkonzepte erzwingen.

3. Barbara Becker-Cantarino, Columbus, Ohio

Die »Grillenhütte«. Erinnerungs-Räume an die Kindheit in Bettina von Arnims Briefbüchern

Der Vortrag geht den vielen versteckten Anspielungen und Erwähnungen der Großmutter in Bettina von Arnims *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, *Die Gündertode* und dem *Frühlingskranz* nach. Auf der realistischen Ebene sind es Reminiszenzen an die Jahre 1797 bis 1801 (und später), die Bettina in der »Grillenhütte«, dem Hause der Großmutter und Schriftstellerin Sophie von La Roche in Offenbach, zusammen mit ihren zwei Schwestern verbracht hat. In der Fantasie und im Kontext der Briefbücher haben diese Reminiszenzen als Räume eine Bedeutung. Da ist das Haus, die Bücher und der Schreibtisch als Zeichen für die literarische und geistige Welt; der Garten, die Blumen, die Beete, die Pappeln als Zeichen für die Natur und ihre Nähe zu den Menschen; und da sind die Besucher als Zeichen für die ›Philister‹, die die Kindheitsidylle stören und bedrohen. Aus (teilweise noch nachweisbaren) Briefen hat Bettina von Arnim die »Grillenhütte« der Großmutter-Schriftstellerin als Räume der Kindheit gestaltet.

4. Norbert Wichard, Köln

Eingerichtete Sehnsucht: Narrativierung des Wohnens in Bettina von Arnims Goethes »Briefwechsel mit einem Kinde«

»Die Welt wird mir manchmal zu eng. [...] Aber Du, freundlicher *Goethe!* Sonnenschein! Der auch mitten im Winter auf den beschneiten Höhen liegt und in mein Zimmer guckt. – Ich hab mir des Nachbars Dach, das morgens von der Sonne beschienen ist, als ein Zeichen von Dir gesetzt« – es sind Worte voller Schwärmerei, die Bettina von Arnim ihrem Alter Ego in *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* in die Feder diktiert. Die verehrende Einbildungskraft der Briefschreiberin erscheint grenzenlos, fixiert auf Goethe. Die narrative Struktur jedoch rückt das Prinzip der Räumlichkeit auf den Plan: Die ersehnte Nähe wird räumlich über das Wohnen, die Zimmereinrichtungen und die damit verbundene Privatheit imaginiert, auch wenn vorerst nur des »Nachbars Dach« die öffnende Verbindung zu Goethe darstellt. Der geplante Vortrag will Bettinas *Goethebuch* auf seine räumlichen Konfigurationen hin untersuchen und ihre narrativen Funktionen bestimmen. Die bürgerliche Kultur des Wohnens, die spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts auch zum Kultur- und Modediskurs der Zeit gehört, soll dabei die Untersuchungsperspektive lenken. Einerseits soll damit für Bettina von Arnims sprachgewaltigen Text eine weitere Beschreibungsebene erschlossen werden, andererseits wird auch die von der Briefschreiberin vorgestellte Goethefigur von Interesse sein: Schließlich ist es auch Goethe selbst, der große Energien

auf die Beschäftigung mit Wohnungseinrichtungen und Architektur verwendet. Es wird daher zu untersuchen sein, welches Goethebild in dieser Hinsicht vermittelt bzw. erzählerisch integriert wird, wenn Bettina z.B. die Einbildungskraft Goethes in ihr Zimmer und in ihres »Herzens Kammer« zu führen sucht: »[I]ch bitte also: komm, – nur immer höher, – drei Stiegen hoch – hier in mein Zimmer, setz Dich auf den blauen Sessel am grünen Tisch, mir gegenüber; – ich will Dich nur ansehen, und – *Goethe!* – folgt mir Deine Einbildungskraft immer noch? [...] Ich führ Dich noch weiter; – tritt sachte auf in meines Herzens Kammer«.

5. Hartmut Kircher, Köln

Vom Missbrauch der Räume. Untersuchungen zu Heinrich Heine

Einen bestimmten Ort zu haben, dem man sich uneingeschränkt zugehörig weiß, kann ein Gefühl von Geborgenheit und Selbstgewissheit vermitteln. Ein Verlassen dieses vertrauten Schutzraums oder eine gravierende Änderung der Funktionsbestimmung dieses Ortes kann Entfremdung, Gefährdung, Heimatlosigkeit zur Folge haben. In zahlreichen Varianten und auf unterschiedlichen Ebenen ist dies bei Heine thematisiert. Der Weggang des unglücklich Liebenden aus Hamburg, der »schönen Wiege seiner Leiden«, die Flucht vor Zensur und polizeilicher Verfolgung aus dem restaurativen Deutschland ins Pariser Exil sind zwei bekannte Beispiele. Gewollte, hingenommene und erzwungene Dislozierungen hat Heine erlebt und literarisch verarbeitet. Im vorliegenden Beitrag sollen vor allem die Umfunktionierung bzw. Zweckentfremdung sakraler Räume sowie die sich daraus ergebenden Konsequenzen untersucht werden.

Im *Rabbi von Bacherach* erneuern Fremde den alten Ritualmordvorwurf, indem sie den Leichnam eines Kindes in den jüdischen Gemeindesaal schmuggeln, um anschließend alle Teilnehmer der Feier des Pascha-Festes umzubringen. Der Sinn des religiösen Aktes wird in sein Gegenteil verkehrt, der sakrale Ort wird zum Mordschauplatz. In der Romanze *Almansor* beschreibt Heine den von Mauern erbauten und dann zwangsweise zum katholischen Gotteshaus umfunktionierten Dom zu Cordoba, in dem sich der Protagonist ohne innere Überzeugung taufen lässt, um seine im Kollektiv zum Christentum übergetretene Geliebte nicht zu verlieren. (Autobiografische Probleme des Autors bilden den Hintergrund.) Gleichsam »im Gegenzug« hat Heine, der seine ebenso opportunistische wie erfolglose Konversion bald bereut hat, sich zugute gehalten, seinerseits christliche Kirchen auf provozierend unangemessene Weise zu »nutzen«, indem er ironisch den Katholizismus wegen der kühlen Kirchen als »gute Sommerreligion« preist oder mit betenden Frauen flirtet oder sogar die Madonnen in seine frivolen Träume mit einbezieht. Gleichermäßen despektierlich-komisch ist die Beschwerde des getauften Juden Hirsch Hyazinth, der in seiner Einfalt die Kirchenliedzahlen in einem protestantischen Gotteshaus als Lotterienummern gezogen und rein gar nichts gewonnen hat.

Solche antireligiösen Polemiken sind Ausdruck von Heines sensualistischem Konzept, das er dem asketisch-sinnenfeindlichen Spiritualismus des Christentums wie des Judentums entgegensetzt. Architektonische Gebäude werden zweckent-

fremdet, um die ideologischen Gedankengebäude, deren materielle Manifestationen sie sind, zu destruieren. Heines Enttabuisierungsabsicht geht sogar so weit, dass er den von der Theologie apostrophierten Raum transzendentaler Geborgenheit, den vermeintlichen Ort der Seligen, als elendes Jammertal darstellt. Die intendierte Reduktion auf den irdischen Denkraum bedeutet freilich auch einen Verlust, den Heine selbst im Rückblick für unkompensierbar gehalten hat. In letzter Konsequenz führt er zu jener Gottlosigkeit, von der Heine im Alter wieder Abstand genommen hat. Aber für ihn steht fest: Die alte Ordnung hat ihre Gültigkeit verloren, eine neue ist noch nicht etabliert.

II. Raumperformanz: Kultur- und Technikräume

6. Monika Cseresznyak, Budapest

Reale und fiktive Sammlungen um 1800: Museumskonzepte in Goethes Kunstschriften

Der Beitrag soll sowohl fiktive als auch reale Orte von Antikensammlungen um 1800 untersuchen. Zunächst soll untersucht werden, wie zeitgenössische Reisende, Kunstliebhaber, Sammler, »Archäologen« Griechenland und Italien als natürliche, organische Orte der Antike dargestellt haben. Anschließend sollen Berichte über die damaligen bedeutenden deutschen Antikensammlungen (Dresden, Mannheim, Göttingen, Kassel) vor allem unter dem Aspekt betrachtet werden, wie sie zu den Raumerfahrungen und Raumbeschreibungen der vorigen Quellen stehen.

Vor diesem Hintergrund werden Goethes Beiträge aus den *Propyläen*, Texte seiner autobiographischen Werke (wie *Dichtung und Wahrheit*, *Italienische Reise*) analysiert. Hier werden fiktive, imaginäre und reale Raumerfahrungen immer wieder und sogar in mehrfacher Hinsicht miteinander konfrontiert: Der reale Ort der Antike, Italien, wird zu dieser Zeit durch den Napoleonischen Kunstraub zerstört; vor dem Hintergrund der Reflektion auch dieser Ereignisse schafft Goethe einen idealen Raum, einen Ort der Antike in Form der Kunstzeitschrift *Propyläen*. Die Texte selbst umreißen aber auch den Plan eines sog. »idealen Kunstkörpers«, der die natürlichen Orte der antiken Kunst, also Griechenland und Italien, kompensieren und ersetzen sollte. Auch hier soll untersucht werden, wie sich die Raumerfahrungen gestaltet werden. Der Leser wird durch den Text, aber auch durch die beigelegten Kupferstiche bedeutender antiker Kunstwerke (die wiederum die realen kompensieren) sowohl mit dem Gefühl der Grenzenlosigkeit als auch dem der Begrenztheit konfrontiert.

7. Konrad Feilchenfeldt, München

Ausstellungsraum und/oder Theaterbühne: Zur Rolle der bildenden Kunst im Selbstverständnis der romantischen Kunstkritik bei Brentano und Arnim mit einem neuen Ausblick auf Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer«

In der Interpretationsgeschichte des Œuvres von Caspar David Friedrich bildet die zeitgenössische, kritische Würdigung seiner »Seelandschaft« von 1810 durch

Heinrich von Kleist im Verbund mit Clemens Brentano und Achim von Arnim eine exemplarische Schnittstelle, nämlich bis in die Fachdiskussion von heute. Die Kunstwissenschaft betrachtet die zeitgenössische Kritik als heuristische Hilfe einer historischen Würdigung des Gemäldes, für die engere Literaturwissenschaft bleibt dagegen von der Begegnung mit dem Gegenstandsbereich der bildenden Kunst nur die undankbare Rolle einer Hilfswissenschaft, die die Sorglosigkeit der Kunstgeschichte im Umgang mit den textphilologischen Voraussetzungen ihres Quellenmaterials durchleuchtet und dabei auf die Anteile von Arnim und Brentano an dem von Kleist in den »Berliner Abendblättern« bearbeiteten Text der Friedrich-Kritik hinweisen kann. Unter diesen Voraussetzungen geht es im vorliegenden Beitrag um eine Entflechtung, in deren Vollzug die von Kleist bearbeitete Text-Vorlage aus der Feder von Brentano und Arnim ins Zentrum der Betrachtung gerückt werden soll und nicht die Bearbeitung. Dabei geht es im autorgeschichtlichen Kontext um die Fortsetzung ihrer, schon aus ihrer Arbeit am »Wunderhorn« datierenden gemeinschaftlichen Produktivität, jetzt im Umfeld der »Berliner Abendblätter« und der christlich-deutschen Tischgesellschaft.

Damit sind erste Räume umrissen, die im Fall der in Dialogform gestalteten Auseinandersetzung mit dem Gemälde von Friedrich auf die Räumlichkeiten der Ausstellung, in der es gezeigt wurde, eingegrenzt werden können, und gleichzeitig auf einen Raum, der aus einer solchen dialogischen Perspektive das in geradezu dramatisches Geschehen einbezogene Bild auf den Status eines Bühnenbildes eingrenzt: Also keine kunstkritische Auseinandersetzung mit der romantischen Malerei am Beispiel Friedrichs, sondern eine sozialgeschichtliche Satire auf die Berliner Gesellschaft, die in den Auftritten der Ausstellungsbesucher und ihren Dialogen an die gerade im Ausklingen begriffene Kultur der Berliner Salongesellschaft erinnert und damit an die französische Ausstellungskultur des Kunstsalons. Die Nähe zum Antisemitismus der Tischgesellschaft liegt auf der Hand. Die Rolle jüdischer Mäzene für die Gegenwartskunst der romantischen Epoche (Bartholdy) beginnt sich abzuzeichnen. Die Ablehnung des Artikels durch Kleist könnte eine brisante Erklärung finden, nicht nur wegen des mangelnden Veröffentlichungsplatzes in den »Berliner Abendblättern« (auch dies übrigens eine Frage des »Raums«!).

8. Ariane Ludwig, Weimar

Das Opernhaus als literarischer Ort

Um 1800 wird vor allem in deutschsprachigen Romanen und Novellen ein Raum erschlossen, der in der Literaturgeschichte der folgenden Jahrhunderte häufig zu einem bedeutenden Ort der Handlung, zu einer zentralen Gelenkstelle innerhalb der narratologischen Struktur wird: das Opernhaus. Motivische Konstellationen, die in Prosatexten bei Wilhelm Heinse, Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann und Wilhelm Hauff um 1800 angelegt sind, werden von späteren Dichtern variierend aufgenommen und erweitert – das Opernhaus wird in der Literatur zu einem Ort der Begegnung von Liebenden, zu einem exponierten Raum der gesellschaftlichen Selbstdarstellung z.B. in den Romanen von Honoré de Balzacs *comédie*

humaine, zu einem erzählerischen Punkt, an dem sich die Handlungen von zwei Fiktionsebenen – der Roman- und der Opernhandlung – berühren und in einen oft spannungsvollen Dialog miteinander treten. Die spezifischen Raumstrukturen eines Operngebäudes werden fruchtbar gemacht im dialektischen Spiel von (der Enge der) Loge und (der Weite des) Zuschauerraums und in der Ansiedlung von Kriminalfällen in der labyrinthartig geschilderten Welt des Opernhauses. Diese Momente, die sich vor allem für die deutschsprachige und französische Literatur beschreiben lassen und in der Bildenden Kunst und später im Film bedeutende Entsprechungen finden, sollen exemplarisch vorgestellt werden anhand eines Vergleichs von E.T.A. Hoffmanns *Don Juan*-Novelle mit Wilhelm Hauffs Erzählung *Othello* und Henning Boëtius' Roman *Undines Tod*, wobei eine komparatistische Perspektive auf andere künstlerische Darstellungen von Opernszenen in die Überlegungen einbezogen werden wird.

9. Kerrin Klinger, Matthias Müller, Jena

Die Raumkonstrukte der Camera obscura

Die Camera obscura war im 18. und 19. Jahrhundert ein weit verbreiteter und viel genutzter Apparat, der in Kunst, Wissenschaft und zur Kurzweil Anwendung fand. Am Beispiel Goethes werden verschiedene Camera-obscura-Typen und deren Nutzungsweisen vorgestellt. Goethe nutzte Räume wie sein Arbeitszimmer, seine Bibliothek und den Weimarer Theatersaal als *Dunkle Kammer* und richtete eine solche auch im Altan des Jenaer Stadtschlusses ein, um Licht der Außenwelt ins Innere zu lenken. Ferner besaß er als Zeichen- und Darstellungsinstrumente zwei *Camerae obscurae* in apparativer Form. Generell nutzte Goethe die Camera obscura auf zweierlei Art: Zum einen als Apparat zur Bildprojektion; zum anderen als Einrichtung für optische Experimente, die das Sonnenlicht in gebündelter Form als Voraussetzung benötigten.

Durch die Invertierung des projizierten Bildes in der Camera obscura, d.h. je nach Bautyp nicht nur von links und rechts, sondern auch von oben und unten, wird die gewohnte Raumerfahrung obsolet. Der Betrachter ist gefordert, durch diese Dispositionierung des Sehens seine visuelle Wahrnehmung neu zu interpretieren. Dies betrifft auch das Abschätzen von Größenverhältnissen im Raum: Wie im Teleskop wird ein Objekt in veränderten Relationen zum Erfahrungsraum des Betrachters wiedergegeben. Der Betrachter muss, um das Bild als Raum lesen zu können, auf eine optische Skalierung zurückgreifen. So ist er gewissermaßen gezwungen, über mathematische und geometrische Verfahren, den betrachteten Raum als solchen zu konstruieren. Eine Camera obscura schafft einen Abstand zur Umwelt und somit eine Distanzierung – durch Invertierung und Rahmen –, die ein Neu-Sehen ermöglicht.

Bei einer Betrachtung der Welt mit einer Camera obscura erhält man kein stillstehendes Abbild. Der Vortrag soll deshalb nicht nur das Verhältnis von Camera-obscura-Projektion und Realität, sondern auch die speziellen bildgebenden Eigenschaften der Camera obscura darstellen, um so den Sinneseindrücken des Subjekts auf die Spur zu kommen. Mit den auf diese Weise formulierten

Dispositionen wird das sensationelle Moment und der wahrnehmungsnaher Charakter einer Camera-obscura-Projektion beschrieben und ihre Eignung zur Bewegungsdokumentation herausgestellt.

III. Poetologie des Raumes

10. Daniel Fulda, Halle

Himmel und Halle. Zur poetischen und poetologischen Funktion eines konkreten Ortsbezugs

Arnims erster Studienort Halle an der Saale ist in mehreren seiner Werke als Schauplatz erkennbar, sei es mit ausdrücklicher Nennung (bei *Halle und Jerusalem* schon im Titel), sei es mit Kürzel und durch Bezug auf spezifische bauliche oder landschaftliche Umstände (*Gräfin Dolores*). Ungewöhnlich – und aufschlussreich für das romantische Poesieverständnis – ist vor allem die Konkretisierung des Ortsbezugs im genannten Drama, denn ihm liegt kein historischer oder mythologischer Stoff zugrunde, der mit einem bestimmten Ort verknüpft wäre (im Subtext des Stücks, Gryphius' *Cardenio und Celinde*, gibt ein fiktives »Bononien, die Mutter der Wissenschaften und Freien Künste«, den Schauplatz ab). Von der Annahme ausgehend, daß Arnims Schauplatzwahl sich nicht in autobiographischen Reminiszenzen erschöpft, wird mein Beitrag den poetischen Effekten der bis ins Folkloristische reichenden Konkretisierung des Ortsbezugs nachgehen. Innerdramatisch sind dabei die unterschiedlichen Zeichenfunktionen der beiden Titelhälften des Doppeldramas (Halle vs. Jerusalem) herauszuarbeiten. Literatur- und kulturgeschichtlich verweist der Bezug auf Halle auf die Zentralortfunktion der preußischen Universitätsstadt für die Aufklärung im Allgemeinen sowie für philosophische und religiöse Reformen im Besonderen. Vor diesem Hintergrund kann die Art und Weise, wie Halle in Arnims Texten erscheint, als Versuch der Verabschiedung und »romantischen Überwindung« eines das gesamte 18. Jahrhundert überspannenden topologischen Musters verstanden werden.

11. Ulfert Ricklefs, Erlangen

Raumphilosophie und Romanpoetik. Topologische Positionen und topographische Strukturen am Beispiel von Arnims »Universalroman« »Die Gräfin Dolores«

Vor allem Topologisches, reale Raumentwürfe messen den geistigen Raum des romantischen Romans aus. Bei Eichendorff ist das erkannt: Blicke über ganze Landschaften und Räume, der Fensterblick aus dem Gesellschaftstreiben in die Weite der Natur (wie ins Innere), der Verborgenenraum der Wälder usw. Arnim arbeitet mehr mit transsubjektiv und transfiktional vorgegebenen, topologischen Codes, mit kulturhistorisch beglaubigten Sinn- und »Denkmälern«. Das Ergebnis sind Räume mit Aura, Magie und Bedeutung. Nicht die symbolische Qualität und kulturelle Kodierung der Orte und Dinge an sich ist erstaunlich, aber das knappe Ausspielen solcher Sinnmarken als Chiffren im geistigen Spielraum der Romankonstruktion, sei es im indirekten Zitat: »geht in ein Nonnenkloster –

statt an den Spieltisch« (156). Die Enzyklopädie gab den Dingen ihren festen Ort im Wissenssystem; der romantische Roman tut dies auf seine Weise, und mit Sinn für Offenheit. Das Netz der biographisch relevanten Orte arrangiert sich bei Standortveränderungen neu, sei es bei Umzug oder im Urlaub; die Lebensäußerungen verändern sich spontan und ohne Zutun. So definieren Orte das Leben; durch ihre Realpräsenz (sie wurde erst im Realismus intensiver Gegenstand der Gestaltung) wie durch ihre kulturelle und symbolische Aura, die zum Lebensraum wird: »O des ewigen Abschieds von einer stark durchlebten Gegend [...]« (462). Orte sind Sinnmarken mit auratischen Kontexten, stets ›Symbole‹ und ›typologische‹ Realitäten, die über sich hinausweisen. Arnim baut im Roman zwei Systeme auf, in Deutschland und Sizilien. Des Grafen Geschäft ist Orts-gestaltung: »Weg, Baumgänge, Denkmale« (370), aber der gefundene Stein ist, Zeuge größerer Weltbegebenheiten, der einzelne Grashalm Zeuge des Frühlings, das Herz schlägt als Zeuge seiner ganzen Liebe (361). Die »Riesensteine« und das Hünengrab, Lieblingsorte des Grafen, assoziieren frühe Weltzusammenhänge. Die Stadt-Land-Spannung im ersten Teil des Romans nimmt zeitpolitische Themen wie die Kapitalisierung der Güter auf und ist durch die mannigfaltigsten symbolischen Lokalitäten und Referenzen bereichert und ausdifferenziert: Schloss-Palast-Opposition, das Gutshaus als Gesellschaftsmodell, der Antagonismus von Natur und Architektur, das wandernde Volk (Studenten, Zigeuner) und die Sesshaften, Ausreise und Rückkehr, Emigration (Indien-Motiv) und kulturell-symbolische Verflechtung des mit indischer Frau Repatriierten, Hünen-grab, Sternwarte als Geburtsort, Traugott und das Grab der Mutter, Symbolik des Wetters, die institutionalisierten Orte (Hof, Universität, Paris als Hauptstadt der Revolution, Militär- und Invalidenorte), die mannigfachen ex-zentrischen und Flucht-Bewegungen: Nach Italien, unter die Räuber, ins revolutionäre Frankreich, in den Krieg, ins Liebesabenteuer, in alchemistische Sonderwelten (Beireis), Traugotts Todessehnsucht. Der Wallfahrtsort, der Beichtstuhl (451) z. B. sind kodierte Topoi im sozialen System, das durchgehend topologisch ausgelegt und durchkonstruiert ist. Der zweite Teil, Sizilien, nutzt symbolisch aufgeladene Orte einer fremden Region: Fruchtbare ›paradiesische‹ Landschaft; ideale Güterbewirtschaftung; der Ätna als Symbol abgründiger Leidenschaften, die Staat und Sittlichkeit unterminieren; marine Orte mit mythologischer ›Staffage‹; der ver-zweifelte ›Unort‹ des Palagonienprinzen, wo jede architektonische und topologi-sche Ordnung auf den Kopf gestellt ist; der Leuchtturm am Meer als Emblem für das segensreiche Wirken der ›Mutter‹ Dolores. Sinn artikuliert sich in Arnims Roman bevorzugt in topographischen Konstruktionen, die in ihrer Kodierung, in dem benutzten symbolischen Material, nicht das Produkt von Fiktionalität und Erfindung sind, sondern auf topologische Ordnungen, auf historisch, kulturell und institutionell geprägte Topographien zurückgreifen. Dahinter steckt auch ein poetologisches, antifiktionales Prinzip: In realen Zeiten, Namen, Orten wollen die Menschen das Mythische, Phantastische und Poetisch-Fiktionale anschauen: »Auch gegen Tieck, daß er seinen Märchen so unbestimmte Zeit, so unbestimmten Ort giebt.«

12. Walter Pape, Köln

»nur eine Wirkung von der Herrlichkeit dieses Baues«: *Burgen, Schlösser und Paläste als poetologische Symbole in Klassik und Romantik*

Das Rokoko-Schloss des Grafen in *Wilhelm Meisters Lehrjahren* steht der kleinen Theatertruppe um Wilhelm »wie ein Feengebäude vor der Seele«, das Schloss Lotharios sieht Wilhelm als »altes unregelmäßiges Schloß« und die Architektur im Schloss des Oheims, »von seinem italienischen Baumeister« macht auf die schöne Seele »einen ernsten und harmonischen Eindruck«. Das ganze Panorama der Kunst und der gesellschaftlich-räumlichen Realität wird in den Schlössern zum Bilde. Auch das alte Schloss und die »neuen Anlagen« Ottilies in den *Wahlverwandtschaften* sind systematisch symbolisch aufgeladene Räume. Auf Goethes subtile Raumsymbolik antworten dann weniger die fast rein »romantischen« schönen Schlösser und einsamen, stillen Burgen Tiecks, sondern die augenfällige Gegenüberstellung von »romantischem« Schloss und verfallendem italienischem »kunstreichen Palast auf seinen schlanken Marmorsäulen« in *Arnims Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*, aber auch die Schlösser und Burgen in den *Kronenwächtern*. So ist das »auf eigensinnige Art« erbaute, »gar seltsam verwirrt« erscheinende Schloss Hohenstock, das die »hohen Erwartungen gräflicher Herrlichkeit« enttäuscht, der phantastischen Kronenburg ebenso entgegengesetzt wie Lotharios Schloss und das die Autonomieästhetik verbildlichende Schloss des Oheims.

Mit dem ganzen Schloss-Repertoire, das von den alten und neuen Schlössern in *Ahnung und Gegenwart* bis zum donnernden Zusammensturz des überlebten *Schlösses Dürande* reicht, kann dann Eichendorff virtuos spielen. Klassik und Romantik schaffen so ein literarisches Raumsymbol, dem wie kaum einem anderen architektonischen Artefakt historische, gesellschaftliche und ästhetische Verweiskraft innewohnt. Ein Ausblick kann zeigen, wie, vor allem über Stifter, Musil bis hin zu Thomas Bernhard, das »Schloß« sich als Ausdruck individueller und kultureller Identität weiterentwickelt.

IV. Offene Räume, Natur-Räume

13. Stefan Nienhaus, Neapel

»Waldeinsamkeit«: *Zur Vieldeutigkeit von Tiecks erfolgreichstem Neologismus*

Es dürfte wohl kaum ein Wort geben, das der von Tieck geprägten »Waldeinsamkeit« den Rang als Kernmetapher der Romantik streitig machen könnte. Allerdings hat der Erfolg dem Ausdruck ein kontextloses Eigenleben verschafft, das seine problematische Vieldeutigkeit meist vergessen lässt. Es ist ja nicht irgend ein romantischer Held, der im *Blonden Eckbert* das berühmte kurze Lied, dessen Auftaktvers von ihm gebildet wird, singt, sondern der »Waldhorn und Schalmein« suggerierende Ton ist das Werk eines Vogels »in einem glänzenden Käfig«, der in der Folge von Berta nur geöffnet wird, um den Sänger zu erwürgen. In Tiecks letzter Novelle, die eben den Titel »Waldeinsamkeit« trägt, wird die

Problematik des solipsistischen Rückzugs aus der »Galeere der Gewöhnlichkeit« explizit diskutiert, die aber im Wechselspiel von beengtem Raum und (der Sehnsucht nach) der offenen Natur bereits im frühen Text deutlich angelegt war. Es kann damit auch im Zusammenhang dieses zentralen Aspektes festgestellt werden, dass der weiterhin von Teilen der Forschung behauptete »Abschied von der Romantik« und der Bruch zwischen Früh- und Spätwerk von den Texten keineswegs bestätigt wird, sondern Tiecks Erfindung der romantischen Poesie von Beginn an (bekanntlich ja schon in der problematischen Gestalt des *William Lovell*) eine skeptische Selbstreflexion eingeschrieben ist.

14. Klaus Peter, Amherst, Massachusetts

Die beleidigte Natur. Undines Abschied und die Folgen

Friedrich de la Motte Fouqués Erzählung *Undine* beginnt mit der Beschreibung eines bestimmten Ortes. Es handelt sich um eine idyllische Landschaft an einem See, wo nur ein alter Fischer und seine Frau wohnen; von einer entfernten Stadt trennt sie ein großer Wald. Diesen Wald zu durchqueren, ist nicht leicht, denn es wimmelt dort von geheimnisvollen und bedrohlichen Erscheinungen. Die Idylle teilen der Fischer und seine Frau allerdings mit einer jungen Frau, die sie als kleines Mädchen vor ihrer Tür fanden und die sie, da das Kind offenbar keine anderen Eltern hatte, wie ihr eigenes Kind aufzogen. Undine, so heißt die junge Frau, besitzt, so wird früh deutlich, ein ganz besonderes Verhältnis zur Natur und unterscheidet sich dadurch von ihren Zieheltern, ja von den Menschen überhaupt.

Orte wie diese Idylle, wo die Menschen in einer wunderschönen Landschaft, einem Hain oder Garten, jedenfalls weit fort von der übrigen Welt leben und aufs innigste mit der Natur verbunden sind, haben eine lange Tradition. Schon in der Antike gab es den locus amoenus bei Theokrit und Vergil z.B. als eine Art Paradies, wo die Menschen glücklich waren, ungestört von dem Leid und dem Lärm des Alltags. Der Gegensatz Stadt-Land spielt hier eine Rolle ebenso wie der moralische Unterschied von Schuld und Unschuld. In der jüdisch-christlichen Tradition wurde diese Vorstellung in dem Mythos vom Paradies und der Vertreibung daraus, dem Sündenfall eben, festgehalten. Die Romantik schließlich hat diese Tradition auf vielfache Weise verarbeitet: in der Geschichtsphilosophie der Frühromantik Friedrich Schlegels und des Novalis etwa, bei Kleist und anderen. Ein berühmtes Beispiel ist Ludwig Tiecks Erzählung *Der blonde Eckbert*, wo der Verlust des Paradieses die Menschen in Tod und Wahnsinn treibt. Auch Fouqués *Undine* endet schlimm. Es scheint, dass es den Menschen auf die Dauer nicht möglich ist, in Einklang mit der Natur zu leben, dass die Entfremdung von der Natur jedoch schlimme Folgen hat. Auch die Probleme mit der Umwelt in unserer Gegenwart legen diese Vermutung nahe. Der Abschied Undines aus unserer Welt ist deshalb, wie Ingeborg Bachmann bereits betonte, auch und gerade heute von Bedeutung für uns alle. Wie es in Fouqués Erzählung zu diesem Abschied kommt und wofür dieser Abschied heute stehen kann, soll der Gegenstand meines Vortrags sein.

15. Judith Purver und Eva-Maria Broomer, Manchester

»Der Mund des Wirbels öffnet sich von Zeit zu Zeit dunkelblickend, wie das Auge des Todes«: Wasser-Räume und Poesie in der Romantik

Die Wasseroberfläche in der Romantik ist vielfach ein Treffpunkt der transzendentalen Welt und der Welt der Illusionen. Sie wird so einerseits zum Vermittler, der durch Spiegelung oder Brechung dennoch einen Ausblick über die Eingrenzungen der zeitlich und räumlich gebundenen Welt hinaus gewährleistet, andererseits aber – und im Verlaufe der Romantik zunehmend – zum Ort der Bedrohung und Gefahr, der sowohl auf den Dichter als auch den Leser nichtsdestoweniger eine Art fatale Anziehung ausübt. An Hand von ausgewählten Beispielen aus der romantischen Literatur untersucht der Vortrag diese duale Funktion des Motivs, dessen Wechselhaftigkeit sich in so unterschiedlichen Permutationen wie Novalis' Fluss im *Heinrich von Ofterdingen*, Coleridges Spiegel-See im *Kubla Khan* Fragment, dem bedrohlichen Wirbel in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* und der Meeresoberfläche in Heines Gedicht *Seegespenst* niederschlägt.

Die Zweideutigkeit des Wassers, das sowohl lebensspendend als auch tödlich sein kann, wird so zur Metapher für die Gefahren der Poesie selbst, sowie sich der Gedanke der Hingabe an sie mit dem der Hingabe an eine angebetete oder ersehnte Person verbindet. Das Bild des Wassers versinnbildlicht so die Bedrohlichkeit der Selbstauflösung und des Verlustes sowohl in der Poesie als auch in der Liebe. Die Räumlichkeit des Wassers erlaubt in besonderem Maße die Verbildlichung von Zeit, da die Reise in die Tiefe vielfach mit einer Reise in die Vergangenheit assoziiert ist, wie auch angedeutet in Heines *Seegespenst*, obwohl gerade das Bild des Wirbels im Legendenstoff auch mit der Vorhersage der Zukunft verbunden ist, und sich somit in zweifacher Hinsicht über die Linearität von Zeit und Raum hinwegsetzt. Die Verbindung mit Tod, wenn auch schon in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* zu erkennen, wird erst später, z. B. in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*, zunehmend unheimlich. Vielfach sind es so auch wirkliche konkrete Wasser-Räume, wie der spezifische Abschnitt der Donau bei Eichendorff, und nicht nur imaginäre Seen und Meere, die – in Anspielung auf Legendenstoff – die Gefahr der Hingabe und des Selbstverlustes dem Autor und Leser näherbringen.

16. Roger Paulin, Cambridge

Das ferne und ersehnte Italien

Das ferne und ersehnte Italien ist für die romantische Generation ein Raum des Erinnerns, aber auch des Imaginierens. In Tiecks *Sternbald* (1798) z. B. stellt es lediglich ein auf Lektüre und Einfühlung basierendes Konstrukt dar; fast zwei Generationen später kann derselbe Tieck in *Vittoria Accorombona* (1840) auf Reiseeindrücke zurückgreifen und sie historisierend nachvollziehen. Inwieweit unterscheidet sich das imaginierte Italien (bei Hoffmann oder Eichendorff beispielsweise) von einem auf Erlebnis beruhenden Italienbild? Es sind Fragen, die die Romantik-Forschung lange beschäftigen.

Ich greife zwei Texte aus der Zeit 1800–1820 auf, motivisch und topographisch miteinander verwandt, um diese Frage in Bezug auf Goethe und Jean Paul und ihre jeweiligen Italienbilder tentativ zu beantworten. Der eine Text ist fiktiv und ›angelesen‹, der andere ›erlebt‹. Beide bedienen sich aber ähnlicher rhetorischer Mittel und Strukturen, um ein Landschaftsbild im Sinne der Erhabenheitstopoi symbolisch zu überhöhen. Was hier entsteht, ist keine Topographie mehr, sondern innere Landschaft.

V. Transitorische, bewegliche Räume

17. Michael Andermatt, Zürich

Liminaler Raum

Achim von Arnim vertritt die Auffassung, dass der Mensch beim Sterben in einen »Raum von vier Dimensionen« eingehe, der ihm die Augen öffne und alle »jenseits bestimmten Rätsel« löse. Im »Taschenbuch« führt Arnim dazu aus, unsere alltägliche Welt werde von einer »höheren Wahrheit« überlagert »wie die Stereometrie [von der] Planimetrie«: »Daß dann auch der Raum mehr als drey Dimensionen haben muß [...] ist wohl gewiß, also kann dann wohl in denselben Raume den wir jezt bewohnen in derselben Zeit noch eine andre Welt seyn [...].«

Nach Arnim hat der Künstler die Aufgabe, zwischen dieser »andren Welt« und der Alltagswelt zu vermitteln. Diese Auffassung berührt sich stark mit dem für die Romantik zentralen Theoriepostulats des Romantisierens. In Abwandlung von Novalis bekannter Formel lässt sich für Arnims Umgang mit der Raumgestaltung deshalb sagen: »Der Raum muss romantisiert werden.«

In meinem Beitrag untersuche ich Arnims romantisierten Raum als liminalen Raum, als Schwelle und Übergang. In Arnims Werk wird mit unseren Vorstellungen von Raum vielfach experimentiert, denn die erzählerische Gestaltung des Übergangs aus der alten dreidimensionalen in die neue Welt der vierten Dimension erweist sich in hohem Maße als prekär. Auf dem Spiel steht dabei nichts Geringeres als das Gelingen oder Scheitern romantischer Potenzierungsansprüche.

18. Renate Moering, Frankfurt

»Der grosse Einsiedler Pallast, worin viele tausend Gelehrte, Liebhaber, Sechswöchnerinnen, ungestört neben einander wohnen können«. Gedankenräume im Umkreis der »Zeitung für Einsiedler«

19. Detlef Kremer, Münster

Rahmen und Schwellen. Die topographische Ordnung in Achim von Arnims Romanen und Erzählungen

Mit einer Schwerpunktbildung unter dem Aspekt ›Topographien‹ wendet sich mein Vortrag der Frage zu, wie romantische Texte über die Kategorien Zeit und Raum Sichtbarkeit herstellen. Dabei ist ausgemacht, dass die beschriebenen Räume nicht in einer realistischen Referenz aufgehen, sondern dass sie einer allegori-

schen Zeichenordnung unterstehen. Dass in diesem semiotischen Bedeutungsüberschuss Höhlungen unsichtbare Strukturen des Unbewussten sichtbar machen, ist in der Forschung breit untersucht worden. Weniger einlässlich, zumal im Hinblick auf Achim von Arnim, sind die Topographien der Rahmung, Schwellen, Passagen und allgemein transitorische Räume analysiert worden. Anhand von ausgewählten Erzählungen – der Novellensammlung von 1812 sowie der *Majorsratsherren* – und den Romanen Arnims will mein Vortrag der Frage nachgehen, wie die ausgewählten, in engen Spielräumen variierten Räume selbstreflexive Funktionen in dem Sinne übernehmen, dass sie einerseits Aspekte des Visuellen und der Perspektive durchspielen, andererseits den Text selbst und insgesamt als literarische Passage einsichtig machen. Dieses Vorgehen impliziert ebenfalls eine kritische Auseinandersetzung mit Foucaults Begriff der Heterotopie, des ›Anderen Raums‹, der, obwohl Foucault ihn nur ein einziges Mal in einem kurzen Vortrag vom Ende der 1960er verwendet hat, in der Literaturwissenschaft der letzten Jahre eine erstaunliche Konjunktur erfahren hat.

20. Claudia Nitschke, Oxford

Sehnsucht als Chronotopos: Brentanos und Kleists »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«

Im romantischen Progressions- und Sehnsuchtsmodell wird die kontemporäre Verzeitlichungserfahrung (Reinhart Koselleck) oftmals mit einer räumlichen Dimension (als Reise, Fernweh, wandernder Blick) gekoppelt: Dieser spezifische Chronotopos soll in diesem Beitrag anhand der »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« genauer untersucht werden.

Brentanos Vorlage und Kleists Version des Textes arbeiten mit unterschiedlicher Axiomatik und verschiedenen Bezugspunkten das Verstörende an Caspar David Friedrichs »Seelandschaft« heraus. Die Öffnung des Horizonts wird hier im Rekurs auf spezifische Konventionen der Landschaftsbetrachtung (Rahmenschau, Panorama, Erhabenheitstopos etc.) als bedrohliche Entgrenzung erfahren, die eine mögliche kompensatorisch-utopische Qualität in der Reaktion auf den dargestellten Raum dezidiert zurücknimmt.

Die durch Friedrichs »Seelandschaft« hervorgerufene Irritation – als Erfahrung einer abweisenden Unerschließbarkeit des Raums – kommentiert dabei insbesondere die zeitliche Achse des romantischen Chronotopos: In der Romantik wurde die neue Qualität der Zeit partiell verräumlicht, so dass die Zukunft (oder Vergangenheit im Sinne einer zukunftsrelevanten Identitätssuche) als sehnsüchtiges Fernweh progressiv (im Sinne von progredierend) formuliert und räumlich gebunden werden konnte. Einschlägige Mechanismen einer solchen subjektiven Beherrschbarkeit des Raums erscheinen mit Blick auf die »Seelandschaft« jedoch aufgehoben. Angesichts dieses als total erfahrenen Raums kollabiert zwangsläufig auch die romantische Zeitutopie in ihrer verräumlichten Variante: Das ablehnende (Brentano) bzw. das anerkennende (Kleist) Befremden darüber illustriert auf diese Weise ex negativo die Bedeutung des Raums als eine romantische Bewältigungstechnik der neuen Zeiterfahrung.

21. Christian Schmitt, Münster

In der Kutsche: Produktive Räume in Arnims »Isabella von Ägypten« und Hoffmanns »Prinzessin Brambilla«

Arnims *Isabella von Ägypten* ist an merkwürdigen Raumkonstellationen nicht eben arm, doch einer der seltsamsten Räume, die der Text entwirft, ist vielleicht jene »vergoldete Kutsche«, in der sich eine illustre Gesellschaft auf den Weg macht. Auf engstem Raum kommt da zusammen, was gar nicht so leicht zusammen zu denken ist: »eine alte Hexe, ein Toter, der sich lebendig stellen mußte, eine Schöne aus Tonerde und ein junger Mann aus einer Wurzel geschnitten«. In einer »prächtigen Kutsche« wähen sich auch die Beobachter jenes karnevalistischen Umzugs, der Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* eröffnet. Allerdings können sie nicht sehen, was sich »wirklich« in der Kutsche befindet, sind deren Fenster doch »reine Spiegel«. Der hinter dem Spiegel angenommene Raum ist ein virtueller Raum und zugleich eine Projektionsfläche für den Betrachter.

Zwei Texte, zwei Kutschen, zwei Raumfigurationen, die zugleich poetologisch lesbar sind und in dieser Hinsicht Modelle für semantisch äußerst produktive Verfahren darstellen: Während Arnims Kutsche heterogene Figuren, Dinge und Erzählungen zusammenzwingt und daraus neue, hybride Realitäten entstehen lässt, fügt Hoffmanns Kutsche dem diegetischen Raum – mit Hilfe optischer Konstellationen – eine virtuelle Dimension hinzu und figuriert damit eine Poetik der Aufspaltung und Verdopplung. Beide literarischen Raumentwürfe nehmen zudem Gegebenheiten unserer Gegenwart vorweg, in der virtuelle Realitäten und transkulturelle Räume Tatsachen sind, mit denen zu rechnen ist und die es angemessen zu theoretisieren gilt. Mein Vortrag wird, ausgehend von den beiden Kutschen, das narrative und poetologische Potenzial dieser beiden Raumfigurationen erkunden – auch und gerade im Hinblick auf die Probleme einer räumlich komplexen Gegenwart, deren Koordinaten die Texte bereits literarisch vorformulieren.

VI. Geschlossene Räume

22. Carsten Lange, Oldenburg

Tapentüren und geheime Kammern. Zur Struktur und Funktion des verborgenen Raums in Erzähltexten der Romantik

Das Geheimnis stellt zweifellos eine Hauptingredienz romantischen Erzählens dar. Ob die Sehnsucht nach dem Wunderbaren, das Verfolgen von Traumbildern und Visionen oder die Suche nach der eigenen Herkunft oder der Identität der Geliebten – das Rätselhafte bildet oftmals den Anlass und Antrieb romantischer Narrationen. Räumlich schlägt sich dieses Konzept in dualistisch aufgebauten Topographien nieder, die den Bereich des Vertrauten mit Orten des Fremden konfrontieren. Das Fremde aber lauert in romantischen Texten nicht selten bereits in nächster Nähe: als verborgenes Zimmer in der eigenen Wohnung, hinter einem unscheinbaren Wandschrank, im Keller, im Nachbarhaus. Das Fremde ist dem

(scheinbar) Vertrauten inhärent. Antagonistische Raumfelder, scharfe Grenzen sowie das bedrohliche Eigenleben und die Metamorphose von Schauplätzen werden zu den beherrschenden Strukturmerkmalen romantischer Raumgestaltung, die auf Erzähltraditionen des Märchens und des Schauerromans zurückgehen, diese aber erweitern und umschreiben.

Von einem solchen Rahmen ausgehend, kann der verborgene Raum genauer als ein Geheimnis der Raumbewohner, ihrer Seele oder ihrer Familiengeschichte, bestimmt werden. So wie die romantische Landschaft eine Seelenlandschaft vorstellt, spiegelt auch die Architektur psychische Zustände und Prozesse der handelnden Figuren. Besonders in der Prosa E.T.A. Hoffmanns bewahrt der Geheimraum Erkenntnisse über das Ich, verbirgt das verbotene Nebenzimmer eine verdrängte Wahrheit, verdeckt die vermauerte Tür eine kollektive Familienschuld. Das Entdecken und Betreten solcher Orte ist ein zeichenhafter Akt, der über die konkrete Raumbewegung hinaus ein psychisches Geschehen verbildlicht. Das Eindringen in den verborgenen Raum ruft verlorene Erinnerungen wach oder treibt in den Wahnsinn. Die Analyse der Raumdarstellung verspricht damit auch Einsichten in die Konstruktion romantischer Subjektivität mitsamt der in der Forschung immer wieder diskutierten »Entdeckung des Unbewussten«.

Zwar sollen schwerpunktmäßig Texte von Hoffmann (*Nachstücke*, *Elixier des Teufels*) untersucht werden, doch erlauben Seitenblicke auf Arnim, Brentano, Tieck und Eichendorff ein (vorläufiges) Profil des architektonischen Geheimraums zu erstellen, das Gültigkeit für die gesamte Romantik beanspruchen könnte.

23. Uwe Japp, Karlsruhe

»Physik der Geister«: Arnims Erzählung »Die Majorats-Herren«: Eine topographisch-vergleichende Betrachtung

Eine ins Auge fallende Besonderheit der *Majorats-Herren* (1819) besteht darin, dass die Erzählung eine inhaltliche Fokussierung vornimmt, insofern das Geschehen – abgesehen von einigen ins Weite zielenden Allusionen am Anfang und dem komisch-satirischen Schluss – sich hauptsächlich in der Enge eines Ortes (der Judengasse) abspielt.

Dieser Umstand begründet den topographischen Ansatz, der es im Weiteren erlaubt, zwischen einem Ort der Beobachtung, einem Ort des Todes und einem Ort der Posse zu unterscheiden. Die Begebenheiten an den zwei erstgenannten Orten sind solcherart, dass sie das Phantastische berühren (insbesondere im Zusammenhang mit dem Tod der schönen Jüdin). Wie man sehen wird, ist das Phantastische in Arnims Erzählung eklatant mit Todorovs Theorie der Unschlüssigkeit in Einklang zu bringen. Arnims narrative Explikation einer Spezialität des Erbrechts erweckt den Eindruck einer äußersten Konzentration. Tatsächlich steht im Zentrum der perspektivischen Brechungen ein Fall von Voyeurismus, dessen Motive allerdings auf verschiedenen Ebenen rangieren, von denen vorläufig die folgenden zu nennen sind: Sexualität, Genealogie, Performanz, Pathologie. Arnims Erzählung unterhält Beziehungen zu ähnlich disponierten Texten, die entweder den Akt der Anschauung oder die Implikation der Genealogie exponieren:

nämlich einerseits Tiecks *Liebeszauber* (1812) und andererseits Hoffmanns *Das Majorat* (1817). Zwar ist nicht in beiden Fällen mit gleicher Berechtigung eine Bezugnahme anzunehmen, gleichwohl entsteht eine intertextuelle Verweisung im weiteren Sinn, der schließlich noch spätere Texte zuzuordnen sind. Hierin ist die vergleichende Reflexion begründet.

24. Yvonne Pietsch, Weimar

Die »(Un)Heimlichkeit« des Ofens in Texten der Romantik

Der Ofen ist in Texten der Romantik als ambivalenter Ort markiert: Zum einen sorgt er in positiver Hinsicht für gesellige, ›heimische‹ Atmosphäre. Zum anderen aber, ironisch abgewertet, ist es der ideale Platz der »Stubenhocker«, Ausdruck philiströser Beschränktheit (vgl. u. a. E.T.A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr*). Daneben aber ist vor allem das Innere des Ofens nicht nur ein Ort des Zerstörens, des Verzehrens von Brennmaterial (in einer zum Realismus hin tendierenden Novelle Ludwig Tiecks, *Des Lebens Überfluß*, in drastischer Form dargeboten), sondern auch ein ›unheimlicher‹ Ort, der Platz des Teufels, der Gespenster oder der Kobolde (vgl. u. a. Kleist, *Das Bettelweib von Locarno*). Dieser ›Raum im Raum‹ bietet demnach die Öffnung bzw. den Übergang zu unterschiedlichen Lebens-Welten, einerseits zur ›weiten Welt‹, andererseits zur dämonischen, phantastischen »Geisterwelt«.

In dem projektierten Vortrag soll diese Ambivalenz des Ofens im Wohnraum bzw. in der Küche anhand verschiedener Texte Arnims (u. a. *Der Wintergarten*, *Isabella von Ägypten*, *Gräfin Dolores*), aber auch anhand von den gesammelten und überarbeiteten Märchen der Brüder Grimm sowie der Sagen und der anderen oben genannten romantischen Texte herausgearbeitet werden.

Welche Bedeutung kommt gerade dem Umfeld des Ofens zu? Die Präpositionen ›hinter‹, ›vor‹, ›an‹ oder ›unter‹ bzw. ›in‹ dem Ofen, die die Befindlichkeit der Figuren beschreiben und auch durch eine Vielzahl von Sprichwörtern semantisch besetzt sind, deuten bereits an, dass es sich bei der Positionierung der Figuren am Ofen um unterschiedliche Zuschreibungen handelt, die stereotyp oder aber romantisch pointiert ins Blickfeld der Texte rücken.

25. Angela Thamm, Aachen

»Es war ein Getümmel von Begraurockten«: Märchenhafte Frei(t)Räume als kommunikative Kunst

Seit seiner ›Entdeckung‹ durch Otto Mallon im Jahre 1925 ist der Märchenroman *Das Leben der Hochgräfin Gritta von Rattenzuhausbeius* von Gisela von Arnim und ihrer Mutter Bettine, entstanden um 1940, Gegenstand einer regen literarischen Debatte. Die Insel-Ausgabe von 1986 vereint erstmals die Textfragmente von Gisela und ihrer Mutter Bettine von Arnim mit Zeichnungen von Gisela und ihrem Ehemann Hermann Grimm. Vielfach geht es in diesem Text um »romantische Frei(t)Räume«, um das Ringen um Freiheit angesichts verbotener Räume und verschlossener Zimmer in einem geräumigen Schloss, von dem die Ratten mehr Nutzen haben als die sich selbst einengenden Menschen.

Im Mittelpunkt des hier verfolgten Forschungsinteresses steht diese Textausgabe mit ihrem Zusammenspiel von szenischen Skizzen und Text in ihrer literaturtherapeutischen Präsenz sowie ihrer politisch-pädagogischen Aktualität: In einer integrativen Sichtung und im »ganzheitlich-szenischen Verstehen« von Bild und Text können die Lebensentwürfe und -konflikte der SchreiberInnen und ihrer Lösungsstrategie mit Feder, Tinte und Papier neu verstanden werden. Als Modell einer »kommunikativen Kunst« gewinnt das Werk in unserer technisierten Zeit heute hoch aktuelle Bedeutung.

Bilder vom 6. Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft auf Burg Schönburg, Oberwesel, 20.–23. Juli 2006



Protokoll der Mitgliederversammlung der Internationalen Arnim-Gesellschaft am 28. Juli 2007 in Weimar

Ort: Vortragsraum des Goethe-Nationalmuseums in Weimar

Beginn: 17:10 Uhr

Anwesende: 17 Mitglieder der IAG

TOP 1 Der Präsident Walter Pape begrüßt die anwesenden Mitglieder und stellt fest, dass ordnungs- und fristgemäß eingeladen worden ist. Die Tagesordnung wird um einen Punkt ergänzt und einstimmig angenommen.

TOP 1a Das allen Mitglieder mit der Neue Zeitung für Einsiedler zugesandte Protokoll der letzten Mitgliederversammlung am 30.7.2005 wird einstimmig akzeptiert.

TOP 2 Der Präsident berichtet über das Symposium der IAG 2006 in Oberwesel und die für den Herbst 2007 avisierte nächste Ausgabe der Neue Zeitung für Einsiedler. Außerdem berichtet er, dass das für 2008 geplante Symposium mit der Kleist-Gesellschaft aus organisatorischen und Termin-Gründen nicht zustande kommt. Stattdessen findet das Symposium 2008 zum Thema »Räume« im Juli in Eisenach statt. Es haben sich schon mehr als 30 Teilnehmer angemeldet, darunter sehr viele junge Wissenschaftler.

TOP 3 Der Schatzmeister Jürgen Knaack legt den von den Kassenprüfern Heinz Härtl und Lothar Ehrlich geprüften Kassenbericht vor, der für den Abrechnungszeitraum 2005 und 2006 insgesamt Einnahmen von 2.700,11 Euro und Ausgaben von 5.961,14 Euro ausweist. Der Kassenstand zum 31.12.2006 betrug 1.365,60 Euro. Die Mitgliederzahl zum gleichen Zeitpunkt belief sich auf 73.

TOP 4 Auf Antrag von Ulfert Ricklefs wird der Vorstand insgesamt einstimmig bei 3 Enthaltungen entlastet.

TOP 5 Zur Wahl des Präsidenten wird als einziger Walter Pape vorgeschlagen. Er wird einstimmig bei einer Enthaltung gewählt und nimmt die Wahl an.

TOP 6 Zur Wahl des Vizepräsidenten wird als einzige Roswitha Burwick vorgeschlagen. Sie wird einstimmig bei einer Enthaltung gewählt und nimmt die Wahl an.

TOP 7 Zur Wahl des Schatzmeisters wird als einziger Jürgen Knaack vorgeschlagen. Er wird einstimmig bei einer Enthaltung gewählt und nimmt die Wahl an.

TOP 8 Als Beiratsmitglieder werden vorgeschlagen: Ulfert Ricklefs, Lothar Ehrlich, Heinz Härtl, Renate Moering, Sheila Dickson, Yvonne Pietsch und Bettina Zschiedrich. Sie werden en bloc einstimmig bei zwei Enthaltungen gewählt und nehmen die Wahl an. Nur die nicht anwesende Renate Moering muss nachträglich befragt werden.

TOP 9 Als Kassenprüfer werden vorgeschlagen Yvonne Pietsch und Bettina Zschiedrich. Sie werden einstimmig bei zwei Enthaltungen gewählt und nehmen die Wahl an.

Top 10 Für das Jahr 2010 wird als Thema der Bereich »Gräfin Dolores« vorgeschlagen und akzeptiert. Vorschläge für ein griffiges Thema werden vom Vorstand erbeten. Kontrovers diskutiert wird der Tagungsort. Vorgeschlagen werden u.a. Wiepersdorf und Göttingen. Als weitere Themen für zukünftige Symposien werden u.a. die Arnim-Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert sowie der Bereich »Kronenwächter« vorgeschlagen.

TOP 11 Zukünftig sollen alle Mitteilung der IAG überwiegend per Email verbreitet werden. Nur wer keinen Email-Anschluss hat, wird per Briefpost unterrichtet.

TOP 12 Der Präsident und die Vizepräsidentin berichten über ein Treffen der Herausgeber der WAA, während dessen über die Optimierung der Arbeit der Arnim-Arbeitsstelle an der Stiftung Klassik Weimar beraten wurde.

TOP 13 Stand der Arbeiten der WAA: Band 10 »Päpstin Johanna« ist erschienen und vom Herausgeber Johannes Barth in Weimar vorgestellt worden. Band 2 »Naturwissenschaftliche Schriften« ist in der 3. Fahnenkorrektur. Band 11 »Deutsche Tischgesellschaft« ist in der ersten Fahnenkorrektur. Band 13 »Schaubühne« liegt als Fahne vor. Band 6 »Zeitung für Einsiedler« wird technisch eingerichtet. Die Bände 9 und 34 sind als Manuskripte weitgehend fertig. Band 4 ist schon recht weit fortgeschritten.

TOP 14 Zum Thema Verschiedenes wurde nichts beigetragen.

Ende der Versammlung: 18.20 Uhr

Henstedt-Ulzburg, den 30. Juli 2007

Protokollführer Jürgen Knaack

Ludwig Achim von Arnim
Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe
Weimarer Arnim-Ausgabe

In Zusammenarbeit mit der Stiftung Weimarer Klassik herausgegeben von Roswitha Burwick, Lothar Ehrlich, Heinz Härtl, Renate Moering, Ulfert Ricklefs und Christof Wingerts Zahn.

Insgesamt ca. 40 Bände. Gesamt-ISBN 3 484 15600 7. – Die Edition erscheint bis zur Publikation des letzten Bandes in Subskription. Der Einzelpreis der Bände liegt ca. 10% über dem Subskriptionspreis.

Bereits erscheinen:

Band 1:

Schriften der Schüler- und Studentenzei. Edition der lateinischen Schülerarbeiten von Manfred Simon unter Mitarbeit von Bettina Zschiedrich hrsg. von Sheila Dickson. 2004.

Der Band enthält die zwischen 1791 und 1800 entstandenen nichtnaturwissenschaftlichen Schüler- und Studentenarbeiten Achim von Arnims (1781–1831). Mit wenigen Ausnahmen sind die Texte bisher unveröffentlicht. Ihre Spannweite reicht von streng an eine Vorlage gebundenen Arbeiten, Übungen und Abschriften bis zu frei formulierten Aufsätzen oder Reden zu gesellschaftlichen, historischen, philosophischen und strafrechtlichen Themen mit zum Teil fiktionalem und autobiographischem Inhalt. Der Band bietet einen Einblick in die von der Berliner Spätaufklärung geprägte Entwicklung des Schülers und Studenten und dokumentiert sowohl seine Interessen für die Wissenschaft als auch seine Neigung zum Poetischen.

ISBN : 3–484–15601–5. – 2004. VIII, 904, 12* Seiten; 12 Abb. Leinen, 128,00 €

Band 2:

Naturwissenschaftliche Schriften I. Veröffentlichungen 1799–1811. Hrsg. von Roswitha Burwick. 2007.

Der zweite Band der Weimarer Arnim-Ausgabe enthält sämtliche veröffentlichten naturwissenschaftlichen Schriften Arnims. Mit Referaten und eigenständigen Abhandlungen zu Elektrizität, Magnetismus und Galvanismus konzentrierte sich Arnim auf die großen Entdeckungen der Zeit und erfasste damit im wesentlichen das Wissen der zeitgenössischen Naturwissenschaften. Seine Schriften fanden Beachtung in einschlägigen Fachzeitschriften und den großen physikalischen Wörterbüchern. Zusammen mit Johann Wilhelm Ritter, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling und Alexander von Humboldt sicherte sich der junge Student einen Platz in der ›scientific community‹ um 1800.

ISBN: 978–3–484–15602–9. – 2007. XIX, 1639 Seiten. 19 Abb.; in 2 Teilbänden. Leinen. Band 2/1: Text; Band 2/2: Kommentar, 220 €.

Band 10:

Die Pöpstin Johanna. Hrsg. von Johannes Barth. 2006.

Ludwig Achim von Arnims 1812/13 entstandene Bearbeitung der mittelalterlichen Sage von der Pöpstin Johanna, die in typisch romantischer Weise epische, lyrische und dramatische Elemente

verbindet, wird hier erstmals in authentischer Form nach den Handschriften publiziert. Mit dieser Dichtung, die schon von Zeitgenossen des Autors wie Jacob Grimm mit Goethes »Faust« verglichen wurde, ist eine der originellsten und reichhaltigsten Schöpfungen Arnims wie der deutschen Romantik überhaupt zu entdecken.

ISBN : 3-484-15610-4. – 2 Teile mit zusammen 1132 Seiten. Leinen, 214,00 €

Band 11:

Texte der deutschen Tischgesellschaft (1811–1816). Hrsg. von Stefan Nienhaus. 2008.

Der Band versammelt erstmals alle Dokumente der deutschen Tischgesellschaft, die am 18. Januar 1811 von L. Achim von Arnim mit Unterstützung Adam Müllers gegründet wurde. Es handelt sich um die bedeutendsten Zeugnisse für das kulturpolitische Engagement der Berliner Romantik mit nationalistisch-antifranzösischer und antisemitischer Tendenz. Zu diesen Texten gehören neben wichtigen patriotischen Liedern und satirischen Tischreden Arnims u.a. Brentanos Satire »Der Philister vor, in und nach der Geschichte« sowie Beiträge Fichtes (Vorsitzender der Tischgesellschaft ab Mitte 1811) zur Vereinsgeselligkeit.

ISBN: 978-3-484-15611-1. – Ca. 568 Seiten. Leinen. Erscheint ca. 1. Quartal 2008. Preis ca. 118,00 €; Subs.-Preis 108,00 €

Band 30:

Briefwechsel I (1788–1801). Hrsg. von Heinz Härtl. 2000.

Der Band enthält die in Arnims Kindheit und Jugend, während seiner Schul- und Universitätsjahre bis zum Beginn der Bildungsreise überlieferten sowie erschlossenen Briefe von ihm (107) und an ihn (94) mit Erläuterungen. Ein erheblicher Teil der Texte wird erstmals gedruckt. Die Briefe und die Erläuterungen zu ihnen sind nicht nur wegen der Informationen über Ludwig Achim von Arnim (1781–1831) von Belang. Seine hauptsächlichen Briefpartner waren Naturwissenschaftler verschiedener Disziplinen, die großenteils wegweisend an den wissenschaftlichen Innovationen um 1800 Anteil hatten, Schul- und Universitätsfreunde sowie Verwandte, die zur Elite des preußischen Staates im Zeitalter seiner Reform gehörten.

ISBN: 3-484-15630-9. – 2000. XVI, 682 Seiten. Leinen, 140,00 €

Band 31:

Briefwechsel II (1802–1804). Hrsg. von Heinz Härtl. 2004.

Der Band enthält Arnims Briefwechsel während seiner Bildungsreise: 117 überlieferte und erschlossene Briefe von ihm, 89 an ihn sowie detaillierte Erläuterungen. Ein erheblicher Teil der edierten Texte wird erstmals oder erstmals vollständig nach Handschriften gedruckt: 29 von Arnim, 28 von anderen. Arnim korrespondierte mit Familienangehörigen und Reisebekanntschäften, unter denen sich exorbitante Frauen (Madame de Staël u.a.) befanden. Den Hauptanteil bildet die frühe Freundschaftskorrespondenz mit Clemens Brentano, die während der Reisejahre zu einem der außerordentlichsten Briefwechsel der deutschen Literatur geriet. Bedeutsam ist er vor allem wegen der großartigen Unkonventionalität der Briefe, die in der Übergangszeit von der sich auflösenden Jenaer Romantik zur sich herausbildenden Heidelberger eine in ihrer Originalität noch kaum angemessen erfaßte Phase der deutschen Romantik bezeugen. Die Briefe sind großenteils Briefdichtungen nicht nur in dem Sinn, daß sie Gedichte enthalten, sondern vor allem in dem universalpoetischen der frühromantischen Ästhetik.

ISBN : 3-484-15631-7. – 2004. XIII, 984, 2* Seiten. 21 Abbildungen. Leinen, 162 €

Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft

Band 1:

Universelle Entwürfe – Integration – Rückzug: Arnims Berliner Zeit (1809–1814). Zernikower Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Hrsg. von Ulfert Ricklefs.

Tübingen: Niemeyer 2000 (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft. 1) XXI, 304 Seiten, kart. 78,00 €

Band 2:

»Frohe Jugend, reich an Hoffen«. Der junge Arnim. Wiepersdorfer Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Hrsg. von Roswitha Burwick und Heinz Härtl.

Tübingen: Niemeyer 2000 (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft. 2) XI, 245 S., kart. 64,00 €

Band 3:

Arnim und die Berliner Romantik. Kunst, Literatur und Politik. Berliner Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Hrsg. von Walter Pape.

Tübingen: Niemeyer 2001 (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft. 3) XI, 252 S., kart. 64,00 €

Band 4:

Romantische Identitätskonstruktionen: Nation, Geschichte und (Auto-)Biographie. Glasgower Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Hrsg. von Sheila Dickson und Walter Pape.

Tübingen: Niemeyer 2003 (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft. 4) X, 303 S., kart. 78,00 €

Band 5:

Das »Wunderhorn« und die Heidelberger Romantik: Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Performanz. Heidelberger Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Hrsg. von Walter Pape.

Tübingen: Niemeyer 2005 (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft. 5) XII, 293 S., kart. 96,00 €

Band 6:

Romantische Metaphorik des Fließens. Körper, Seele, Poesie. Hrsg. von Walter Pape. Schönburger Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft.

Tübingen: Niemeyer 2007 (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft. 6) X, 285 S., kart. 84,00 €

Mitglieder der IAG können die Bände direkt bei der IAG zu einem Vorzugspreis mit 25% Rabatt beziehen!

Veröffentlichungen von Mitgliedern

Von unserem Mitglied SHEILA DICKSON ist erschienen (siehe die Abbildung auf der Umschlaginnenseite dieses Heftes):

Achim von Arnim: *The Marriage Blacksmith*: (Die Ehenschmiede, engl.). Translated with notes by Sheila Dickson. Illustrations by Stephan Klenner-Otto. Hannover: Wehrhahn 2007 (New Encounters. 18th- and 19th-Century German Texts. 1), ISBN 978-3-86525-061-2. – 106 Seiten, Broschur, 12,00 €

The Marriage Blacksmith is the translation of a short story written in 1830 by a German writer, Ludwig Achim von Arnim (1781–1831). Set in Inveraray and Gretna Green, it describes a fictional visit to Scotland by a German natural scientist. Arnim's writing is characterised by a grotesque mixture of the realistic and the outrageous, and in this story he embroils the family of the Duke of Argyll and its Shakespeare-loving servants in the adventures of a German U-Boot inventor, a beetle-catcher, an Indian princess who happens to be riding through the Scottish countryside on an elephant, and a German femme fatale who brings everyone together at the end over the blacksmith's anvil, before herself flitting off alone into the sunset.

This story has never before been translated into English and it presents an unconventional and scurrilous view of Scotland and its people in the early 19th century from the perspective of a well-disposed and highly imaginative foreigner.

JOHANNES BARTH, CLAUDIA NITSCHKE, ULFERT RICKLEFS und CHRISTOPH WINGERTZAHN sind an einem Symposiumsband zu den *Kronenwächtern* beteiligt:

Dichtung und Geschichte in Achim von Arnims Roman »Die Kronenwächter«, hrsg. von Wolfgang Bunzel und Hans Schultheiss. Remshalden: BAG-Verlag 2007. ISBN 978-3-86705-008-1. – Hardcover, 184 S., 6 Farb- und 31 SW-Abbildungen, 14,90 €

Inhalt: Andreas Hesky: Vorwort des Oberbürgermeisters der Stadt Waiblingen. – Wolfgang Bunzel: »Weiblingen«. Zur symbolischen Topographie in Achim von Arnims Roman »Die Kronenwächter«. – Christof Wingertzahn: »Noch einmal heraus, du starker Kaiser Barbarossa«. Der Staufermythos in der Romantik. – Ulfert Ricklefs: »...diese Zeit in aller Wahrheit der Geschichte aus Quellen«? Die Kronenwächter als geschichtskritischer Roman: Historische Erinnerung, Deutung von Geschichtlichkeit, Zukunftsrelationen. – Ulfert Ricklefs: Quellenauswahl zu Achim von Arnims Roman »Die Kronenwächter«. – Claudia Nitschke: Achim von Arnims »Kronenwächter« zwischen Bildungsroman und historischem Roman. – Johannes Barth: »Die Kronenwächter« als Sagenroman. – Joseph Kiermeier-Debre: Besuch aus Kindlingen. Pars pro toto: zur Faustepisode in Achim von Arnims Roman »Die Kronenwächter«. – Hans Schultheiss: War Achim von Arnim von Waiblingen wirklich enttäuscht?

Unser Mitglied REINHARD ANDERS aus Meinsdorf hat, mit Unterstützung der IAG, die »Sagen des Kreises Jüterbog-Luckenwalde« mit einem Nachwort von ihm herausgegeben:

Sagen des Kreises Jüterbog-Luckenwalde. Gesammelt und nacherzählt von Erich Rühlmann und Hermann Bühnemann. Unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1937. Herzberg (Elster): BücherKammer 2006. 72 Seiten, Festeinband. 14,95 €. Im Jahr 1937 erschienen erstmals die »Sagen des Kreises Jüterbog-Luckenwalde«. Sie wurden von zwei Lehrern niedergeschrieben, die im Kreisgebiet von Schule zu Schule unterwegs waren, um die Sagen zu sammeln. Die absonderlichsten Gestalten, gute und böse Mächte, verheerende Naturgewalten und vor allem die Schicksale einfacher Menschen füllen die Sagenwelt mit Leben aus und lassen so auch in der heutigen Zeit das Interesse an diesen kleinen Geschichten wachsen.

Künstlerhaus Schloß Wiepersdorf



Am 1. Juli 2006 wurde das Künstlerhaus Schloß Wiepersdorf unter der Leitung von Anne Frechen in der Trägerschaft der Deutschen Stiftung Denkmalschutz wieder eröffnet. Wie schon in den früheren Jahren werden Künstlerstipendien vergeben, gleichzeitig dient das Schloß jedoch auch als Gästehaus. Fünf Suiten im Schloß und mehrere Zimmer im Seitenflügel sind auf Anfrage zu mieten.

Themenspezifisch interessierte Gruppen, bis maximal 15 Personen, haben die Möglichkeit, Tagungen, Workshops oder Meisterklassen im Künstlerhaus Schloß Wiepersdorf durchzuführen. Hierfür stehen Seminarräume mit moderner Konferenztechnik zur Verfügung.

Anschrift

Künstlerhaus Schloß Wiepersdorf
Deutsche Stiftung Denkmalschutz
Bettina-von-Arnim-Str. 13
14913 Wiepersdorf
www.schloss-wiepersdorf.de

Direktorin: Anne Frechen
Tel. 03 37 46/6 99-0
Fax 03 37 46/6 99-19
info@schloss-wiepersdorf.de

Öffnungszeiten Museum

Februar bis November
samstags, sonntags, feiertags
13.00 bis 16.00 Uhr
Führungen jeden ersten Sonntag im Monat um 14.00 Uhr.
Für Gruppen ab 10 Personen nach vorheriger Anmeldung
auch außerhalb der Öffnungszeiten.
Tel. 03 37 46/6 99-15
museum@schloss-wiepersdorf.de

Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger

PD Dr. Johannes Barth · Eintrachtstr. 72 · D-42277 Wuppertal

Publikationen zur Romantik: *Der höllische Philister. Die Darstellung des Teufels in Dichtungen der deutschen Romantik* (1993); 2003 Habilitation: Herausgabe der 2006 im Rahmen der Weimarer Arnim-Ausgabe erschienenen historisch-kritischen Edition von Arnims »Die Päpstin Johanna«.

Urs Büttner · Schwabstrasse 4 · D-72074 Tübingen

Studium der Fächer Germanistik, Philosophie-Ethik und Soziologie in Eichstätt, Konstanz, Tübingen und Harvard; z. Zt. Doktorand in Tübingen

Dr. Heinz Härtl · Cranachstr. 10 · D-99423 Weimar

Zahlreiche Veröffentlichungen zur Literatur der Goethezeit, vor allem zur Romantik; Editionen von Werken und Briefen Ludwig Achim und Bettina von Arnims, Clemens Brentanos, Johann Peter Hebels; Mitherausgeber der historisch-kritischen Arnim-Ausgabe

Dr. Jürgen Knaack · Adlerhorst 24 · D-24558 Henstedt-Ulzburg

Veröffentlichungen zu Arnim u. a.: *Achim von Arnim – Nicht nur Poet* (1976); Mithrsg. von Bd. 6 der *Werke in sechs Bänden* (1992)

Dr. des. Yvonne Pietsch · Schellingstr. 3 · D-80799 München

Wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der historisch-kritischen Ausgabe der Goethe-Briefe, Klassik Stiftung Weimar, und in der Forschergruppe »Anfänge (in) der Moderne«, Ludwig-Maximilians-Universität München

Christa Rudnik · Paul-Klee-Str. 8 · D-99425 Weimar

Wissenschaftliche Archivarin im Goethe- und Schiller-Archiv 1978–2001; gegenwärtig Arbeit an der Edition des Briefwechsels zwischen Walther von Goethe und Großherzog Carl Alexander

Prof. Dr. Georg Stanitzek · Universität Siegen · Fachbereich 3: Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften · Adolf-Reichwein-Str. 2 · D-57076 Siegen

Professor für Germanistik und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Siegen

Dr. Gert Theile · Klassik Stiftung Weimar · Hans-Wahl-Str. 4 · D-99425 Weimar

seit 1989 wissenschaftlicher Mitarbeiter Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur Weimar; seit 2006 in der Arnim-Arbeitsstelle des Goethe- und Schiller-Archiv der Klassik Stiftung Weimar tätig

Prof. Dr. Ulrich Weisstein · Baiernstr 54/IV · A-8020 Graz

Professor Emeritus für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Indiana University, Bloomington, Indiana

Achim von Arnim

The Marriage Blacksmith

Translated with notes by Sheila Dickson



Illustrations by Stephan Klenner-Otto

New Encounters – 18th- and 19th-Century German Texts, Vol. 1
Wehrhahn Verlag

Die Internationale Arnim-Gesellschaft am Fuß der Wartburg:

7. Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft
Donnerstag, den 24. Juli, bis Sonntag, den 27. Juli 2008
Hotel Haus Hainstein, Eisenach

Romantische Räume des Abschließens und Öffnens
Zimmer und Gräfte, Wälder und fremde Länder

Luther auf der Wartburg:



Doctor Luther zu Wartburg

Doctor Luther saß auf der Wartburg und übersetzte die Bibel. Dem Teufel war das unlieb und hätte gern das heilige Werk gestört; aber als er ihn versuchen wollte, griff Luther das Tintenfaß, aus dem er schrieb, und warf's dem Bösen an den Kopf. Noch zeigt man heutigestages die Stube und den Stuhl, worauf Luther gesessen, auch den Flecken an der Wand, wohin die Tinte geflogen ist.

Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsche Sagen, Nr. 556

Einzelpreis 12,00 €

ISSN 1613-3366