



Neue Zeitung für Einsiedler

Mitteilungen
der Internationalen
Arnim-Gesellschaft

Jahrgang 3 (2003)

Herausgegeben von
Walter Pape

Köln 2003



Mitgliederversammlung in Halle, 27. Juli 2003

Anschrift der IAG:

Internationale Arnim-Gesellschaft e. V.

Prof. Dr. Walter Pape

Institut für deutsche Sprache und Literatur

Universität zu Köln

D-50923 Köln

Tel. (0221) 470-2444/2460 · Fax: 470-5107

email: w.pape@uni-koeln.de

© der Beiträge bei den Autoren

Gedruckt mit Unterstützung der Universität zu Köln

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

Inhalt

Aufsätze

- ULRICH WEISSTEIN, Graz
Achim von Arnims „Die Majoratsherren“ in neuer Sicht
Ein Interpretationsversuch im Lichte einer bisher unberücksichtigten Bildquelle
für das Titelpuffer 7
- STEFAN NIENHAUS, Bari
„Private Öffentlichkeit“
Verkehrsformen und Kommunikationsstrategien der deutschen Tischgesellschaft 27
- HEINZ HÄRTL, Weimar
Wann wurde Clemens Brentano geboren?
Zum 225. Geburtstag des Dichters 37

Miszellen

- FLORIAN GELZER, Bern
Arnims Affen. Eine Miscelle 43
- HOLGER SCHWINN, Offenbach
Mit Arnim in die Pilze gegangen
Warum Günter Grass den Dichter in den Märchenwald schickte 47

Lokales

- PETER-ANTON VON ARNIM, Zernikow
Aktivitäten der „Initiative Zernikow e. V.“ 57
- CAROLINE VON LABES
Lebensbeschreibung, Berlin, 13. September 1777 63
- Zernikow in der regionalen Presse 68

Literarisches

- LOTHAR PETZOLD
Literarisches Zwiegespräch 75

Mitteilungen

5. Kolloquium der IAG im Juli 2004 in Heidelberg	79
Abstracts der Beiträge	80
BETTINA ZSCHIEDRICH, Weimar	
Neues von und über Arnim. Ein Symposium zur historisch-kritischen Weimarer Gesamtausgabe der Werke und des Briefwechsels von Ludwig Achim von Arnim	92
CHRISTOPHER BURWICK, Claremont	
Goethe in Hollywood	96
STEFAN SCHERER	
Stefan Scherer: Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik (Selbstanzeige)	97
Protokoll der Mitgliederversammlung 2003 in Halle	98
Die Weimarer Arnim-Ausgabe	99
Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft	100
Abbildungen zum Aufsatz von Ulrich Weisstein:	
Achim von Arnims „Die Majoratsherren“ in neuer Sicht	101

Aufsätze

ULRICH WEISSTEIN

Achim von Arnims „Die Majoratsherren“ aus neuer Sicht
Ein Interpretationsversuch im Lichte einer bisher unberücksichtigten Bildquelle für das Titelnkupfer

Wie sich Verdienst und Glück verketten,
Das fällt dem Toren niemals ein;
Wenn sie den Stein der Weisen hätten,
Der Weise mangelte dem Stein.
Mephisto in Goethes Faust, der Tragödie zweiter Teil, Vers 5061–64

Im Zuge der Recherchen für den Kommentarteil meiner Übersetzung ins Englische¹ der im obigen Titel genannten, teils gesellschaftskritischen, teils ausgesprochen surrealen² Erzählung stieß ich durch einen glücklichen, wohl vom Unterbewußtsein gesteuerten Zufall beim Studium des von Wilhelm Hensel entworfenen, von S. Büscher gestochenen Titelnkupfers für den Erstdruck dieses erstaunlich modernen Werkes im *Taschenbuch für das gesellige Vergnügen für das Jahr 1820*³ – ob mit oder ohne Kenntnis möglicher kunstgeschichtlicher Einflüsse vom Verfasser selbst in Auftrag gegeben – auf eine von Hensel aller Wahrscheinlichkeit nach ins Kalkül gezogene Vorlage.

Diese mit der Zeit immer plausibler werdende Vermutung erklärt mein „Verdienst“ in diesem Falle als den eigentlichen Impuls zur Suche nach einem geeigneten Objekt für die hiermit vorgelegte Arbeit. Um es kurz zu machen: Ein Gespür verwies mich aus noch zu erörternden Gründen auf ein ganz bestimmtes,

¹ Diese erscheint demnächst unter dem Imprint der Edwin Mellen Press.

² Mit diesem Aspekt befaßt sich Gustav Beckers im fünften Abschnitt seines Nachworts zur Einzelausgabe der „Majoratsherren“ (Stuttgart: Reclam 1980), 69–72.

³ Über die Genese und die wenigen überlieferten Vorstufen und Varianten sowie über die Druckgeschichte dieses Werks und die Geschichte des Titelnkupfers informiert Renate Moering in ihrem Kommentar zu Band 4 (*Sämtliche Erzählungen I*) von Arnims *Sämtlichen Werken* (Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1992), 1031–34. Was Arnims Rolle bei der Auswahl und Gestaltung der Illustrationen zu seinen Werken anbelangt, so bemerkt Roswitha Burwick: „Er bot den Herausgebern von Taschenbüchern Material zu Illustrationen und kümmerte sich auch selbst um die Ausstattung der eigenen Werke. Entweder machte er Vorschläge, vereinzelt sogar Skizzen, oder wählte die Kupferstiche aus.“ (*Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim* [Berlin: de Gruyter, 1989], 3.) Siehe auch Burwicks gleichgerichtete Aussage auf S. 93 ihrer Monographie.

vom Thema her nahezu allein dastehendes Gemälde⁴ der flämischen Schule, genauer gesagt: auf das sogenannte Mérode-Triptychon des nunmehr einhellig als Robert Campin aus Tournai im heutigen Belgien identifizierten, vormals als Meister von Flémalle bekannten Malers, das sich, im vierten Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden, seit 1957 in „The Cloisters“, der der Kunst des Mittelalters vorbehaltenen *Dépendance* des New Yorker Metropolitan Museum of Art im Fort Tryon Park, befindet und mir im Verlauf dieser Studie als Kronzeuge dienen soll.⁵

Was die, mögliche oder wahrscheinliche, Kenntnis des Mérode-Triptychs auf Seiten Arnims anbetrifft, so läßt sich z. B. ins Feld führen, daß dieses Werk im Jahre 1820, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu seiner Arbeit an den „Majoratsherren“, in Brügge aus anonymem Privatbesitz in die Hände eines Prinzen von Arenberg übergang, ein Umstand, der ihm insofern nicht entgangen sein dürfte als er sicher in der damaligen (Fach-)Presse Erwähnung fand. Ferner berichtet Felix Thürlemann in seiner Monographie⁶ unter Hinweis auf eine heute in Brüssel befindliche Variante desselben, daß diese, und wohl auch Kopien davon, im Rheinland und in Westfalen verbreitet waren. Arnim könnte eines von diesen Werken durch Vermittlung der Brüder Boisserée, deren Sammlung niederländischer Gemälde in Köln und Heidelberg ausgestellt war, ehe sie nach München transferiert wurde, wo sie den Grundstock zur Alten Pinakothek bildet, gesehen haben.

Was die Gestaltung bzw. den Inhalt meiner Studie angeht, so wäre eingangs zu sagen, daß auf die literarische Komponente von Arnims Erzählung, die den logischen Ausgangspunkt für mein intermediales Unterfangen bildet, in diesem Rahmen nicht eingegangen werden kann, weil die Germanistik gute Vorarbeit geleistet hat und es müßig wäre, diese zu rekapitulieren. Ich denke hierbei einerseits an den feinsinnigen Aufsatz Heinrich Henels⁷ und das ausführliche Nachwort zu

⁴ Ich sage „nahezu allein“, weil, die Existenz zumindest einer, wenngleich nicht deckungsgleicher Ausnahme zu dieser Regel bestätigend, Margaret B. Freeman in einem Beitrag („The Iconography of the Mérode Altarpiece“) zu der diesem Werk gewidmeten Nummer des *Metropolitan Museum of Art Bulletin* (XVI [1957], 130–139) eine der „rare interpretations“ des Interieurs, Martin Torners „The House of Mary and Joseph in Nazareth“ (ca. 1480) aus der Sammlung Mir in Palma di Mallorca, erwähnt und abbildet.

⁵ Die ernsthafte wissenschaftliche Befassung mit dem Triptych beginnt mit Erwin Panofskys Interpretation im ersten Band seiner zweibändigen Monographie *Early Netherlandish Painting* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953), 142f. Eine Beschreibung und kurze Deutung dieses Werkes im Kontext seines musealen Ambientes, dem Spanish Room, erfolgt in der dritten Auflage des Katalogs der „Cloisters“-Sammlung (New York 1963), 186–190. Die ältere Zuschreibung des Triptychs an einen anonymen Meister von Flémalle stammt von Hugo von Tschudi und datiert aus dem Jahre 1898.

⁶ *Robert Campin: Das Mérode-Triptychon. Ein Hochzeitsbild für Peter Engelbrecht und Gretchen Schrinmechers aus Köln* (Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1997), S. 48f. Siehe dort den bibliographischen Hinweis auf eine mit diesem Thema befaßte Amsterdamer Dissertation aus dem Jahre 1990. Siehe jetzt auch Thürlemanns Buch *Robert Campin: Eine Monographie mit Werkkatalog* (München: Prestel, 2002), insbesondere S. 58–77 und 269–272.

⁷ Heinrich Henel, „Arnims ‚Die Majoratsherren‘“ in *Weltbewohner und Weimaraner*. Festschrift für Ernst Beutler, hsg. von Benno Reifenberg u. Emil Staiger (Zürich: Artemis, 1969), 73–104.

Gustav Beckers' Ausgabe der Erzählung und andererseits an die Anmerkungen und Kommentare Walther Migges⁸, Gisela Henckmanns⁹ und Renate Moerings (Anm. 3), zu denen sich in Kürze der Anhang meiner Übertragung gesellen wird.

Noch im Vorfeld des eigentlichen Mediensprungs in dieser intermedialen Studie sollte, wenngleich in aller gebotenen Kürze, ein biographischer Aspekt zur Sprache kommen, welcher, der Analyse des Titelpupfers in Relation zum illustrierten Text vorausgehend, das Verstehen von Arnims Verhältnis zur Bildenden Kunst erleichtert. Die notwendige Vorarbeit für eine ausführliche und systematische Behandlung dieses Themas hat Roswitha Burwick in ihrer aus dem vollen schöpfenden Monographie (Anm. 3) geleistet. Zunächst sei ein- für allemal festgehalten, daß sich Arnim im Gegensatz zu seinem auf die Musik fixierten Mitstreiter Clemens Brentano nie wirklich ernsthaft mit dieser Musen-Kunst beschäftigte, was, statistisch gesehen, im sechsten Band seiner *Werke*¹⁰ zum Ausdruck kommt, in welchem kein einziger Beitrag diese Kunst tangiert. Hingegen sind die „visual arts“ – vordringlich die Malerei und in zweiter Linie die Graphik – mit rund einem Dutzend, zum Teil gewichtiger Beiträge (ästhetische und kunstphilosophische Überlegungen, Berichte über cisalpine Bildungsreisen sowie Buch-Rezensionen und kritische Begutachtungen von Ausstellungen) vertreten.

Es handelt sich dabei um eine breit gefächerte Palette von Arbeiten, die sich über zwei Jahrzehnte – von etwa 1810 bis 1830 – erstrecken. Daß am Beginn dieser stattlichen Reihe die Besprechung eines Titels *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*¹¹ aus dem Jahre 1809 und an ihrem Ende ein detaillierter Bericht über eine Reise nach Antwerpen und das soeben unabhängig gewordene Belgien¹² steht, ist kein Zufall, hatte sich doch der Geschmack des Dichters im Laufe der Jahre insofern grundlegend gewandelt, als sich der zunächst im Gefolge Winckelmanns und Lessings stehende Idealist und Verfechter klassizistischer Doktrinen zusehends zum Realisten und rückhaltlosen Bewunderer der niederländischen Genre-Malerei entwickelte,¹³ ohne die Kunst der Italiener gänzlich ins Hintertreffen geraten zu lassen.¹⁴

⁸ Achim von Arnim, *Sämtliche Romane und Erzählungen*, hsg. von Walther Migge (München: Hanser, 1965) III, 756–761.

⁹ Achim von Arnim, *Ausgewählte Erzählungen*, hsg. von Gisela Henckmann (Stuttgart: Reclam, 1991), 358f. Alle Zitate aus dem Text der „Majoratsherren“ im vorliegenden Aufsatz verweisen auf diese textgetreue Ausgabe unter der Signatur H.

¹⁰ Achim von Arnim, *Sämtliche Werke*, Bd. 6 (*Schriften*), hsg. von Roswitha Burwick, Jürgen Knaack und Hermann F. Weiss (Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-Verlag, 1992).

¹¹ *Schriften*, 285–288. Der Autor des von Arnim besprochenen Buches war Alexis François Artaud de Montor.

¹² „Antwerpen“ (1831), ebd., 1062–76.

¹³ „Genrebilder, Staffage“ (1830), ebd. 1045–49. Hierzu Burwick (S. 108): „Auch beim zweiten Besuch in Antwerpen versteht [Arnim] den in der niederländischen Malerei beobachteten Realismus als eine Umsetzung des täglichen Lebens in die Kunst“.

¹⁴ So befaßte sich Arnim intensiv mit dem Bau und den darin unterzubringenden Gemälden des Berliner Königlichen Museums – nachmals Kaiser-Friedrich-Museum –, darunter, wie Burwick berichtet, die aus dem Besitz Edward Sollys stammenden frühitalienischen Bilder –

Dieser Schwenk war übrigens ansatzweise schon zur Zeit der Arbeit an den „Majoratsherren“ vollzogen, wie die im auktorialen Vorspann zu dieser Erzählung angestimmte Lobeshymne auf Daniel Chodowiecki als künstlerische Gallionsfigur seiner Zeit im deutschen Sprachraum zeigt, in dessen graphischem Werk das genrehafte Element sich mit dem satirischen und sozialkritischen verbindet. Dort heißt es bekanntlich: „Aus der Tiefe dieser Seltsamkeiten [gemeint ist das irrationale und esoterische Moment im Zeitalter der Aufklärung], die uns seine Meisterhand bewahrt hat, läßt sich die damalige Höhe geistiger Klarheit erraten.“¹⁵

So verwundert es kaum, daß dieser passionierte Liebhaber der Bildenden Künste in einem an Wilhelm Grimm gerichteten, während der Arbeit an seiner Erzählung verfaßten Brief seinem Bedauern darüber Ausdruck verlieh, daß es ihm nicht vergönnt war, die künstlerische Laufbahn zu ergreifen. „Mein Hauptschmerz“, so schrieb er an den Freund, ist es, „daß ich kein Maler bin und nicht festhalten kann, wie ich im glücklichen Augenblicke die Welt, das himmlische Kleid des gefallen Geistes, erblicke“¹⁶ – eine Formulierung, die auch deshalb aufhorchen läßt, weil hier Immanenz und Transzendenz (Realismus und Idealismus) aufeinander bezogen sind.

Wie sich herausstellt, hatte Arnim zudem ursprünglich geplant, der Malerei in den „Majoratsherren“ eine besondere Rolle zuzuteilen. Wie aus folgender Stelle eines uns überlieferten Fragments aus dem „work-in-progress“ hervorgeht, hatte er vor, seinen Helden zum Sonntagsmaler zu machen, der an einem Porträt der Esther arbeitet:

[Er] setzte sein Malgerät in Ordnung und zeichnete [sic] Esther, wie ihre Tränen auf die seidenen Stoffe fallen, die sie auf ihrem Schoße zusammenrollt, und hatte den Entwurf bei seiner Geschicklichkeit in einer Stunde so glücklich in Miniaturfarben angelegt, daß es ihm für die Vollendung des Bildes gleichgültig sein konnte, als sie nun in die Tiefe des Ladens mit einigen Käufern trat, wo er sie nicht mehr unterscheiden konnte. Hier hielt er einen Augenblick inne und sagte zu sich: So bedenklich ist ein Kranker. Kaum meine ich das Ende meines Bildes noch erleben zu können.¹⁷

dies, wenn man so will, im Gegenzug zu seiner Beschäftigung mit den von den Boisserées und Wallraf aufgebauten Sammlungen niederländischer und altdeutscher Kunst im vorhergehenden Jahrzehnt. – Nicht zu vergessen wäre in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß Arnim im Jahre 1823, also relativ kurz nach der Veröffentlichung der „Majoratsherren“, eine „Raphael und seine Nachbarinnen“ betitelte Novelle (Bd. 4 der *Sämtlichen Werke*, 257–313) publizierte, deren letzter Abschnitt sich mit Raffaels „Verklärung“ aus dem Jahre 1520 auseinandersetzt.

¹⁵ H 211. Siehe hierzu den als Pendant zu dieser Stelle, aber ganz auf Berlin zugeschnittenen Passus aus den „Ungedruckten Briefen der Karschin“ (1819; *Schriften*, 656), der sich gleichfalls auf Chodowiecki bezieht.

¹⁶ Aus einem Brief vom 26. 12. 1820, zitiert von Burwick aus Reinhold Steigs *Achim von Arnim und die ihm nahestanden* (Anm. 3), S. 34.

¹⁷ Zitiert bei Moering (Anm. 3), 1042f. Diese Passage entspricht in etwa einer Textstelle der kanonischen Fassung (H 225).

Wie die Fassung letzter Hand beweist, verwarf er diesen Plan jedoch letztendlich und verschob das visuelle Element auf ein ganz anderes Gleis, indem er aus der Künstlernovelle, die ihm vorgeschwebt haben mochte, eine Erzählung machte, in der er die Dialektik von Sein und Schein – genauer gesagt: von „sight“ (im Sinne von „Sehen“) und „vision“ (im Sinne von „zweites Gesicht“) – zum Grundmuster der Handlung wählte. Es ist hier nicht der Ort, diese kontrastive Komplementarität der zwei Schlüsselbegriffe, die im Kommentar zu meiner Übersetzung beleuchtet wird, ausführlich zu behandeln.

* * *

Im Anschluß an diese kurzen, sowohl kunstgeschichtlich als biographisch getönten Vorbemerkungen erfolgt nunmehr, der inneren Logik meines Verfahrens gehorchend, im Hauptteil dieser, der „Wechselseitigen Erhellung der Künste“¹⁸ anhand eines Paradebeispiels gewidmeten Untersuchung eine Ausweitung von der Literatur auf deren Schwesterkünste, die sogenannten „plastic arts“. Hierbei wird zunächst auf das Verhältnis der Vorlage zu deren bildlicher Umsetzung eingegangen; und erst im zweiten, für meinen Ansatz entscheidenden Schritt in wissenschaftliches Neuland soll die Möglichkeit einer bisher unbeachtet gebliebenen kunstgeschichtlichen Quelle für Hensel/Büschers Titeltupfer näher ins Auge gefaßt werden.

Im Grunde genommen geht es also darum, ob und inwieweit der im *Taschenbuch für das gesellige Vergnügen für das Jahr 1820* publizierte Kupferstich also als bloße Illustration, will heißen: mimetischer Abklatsch im Sinne eines intermedialen Naturalismus, zu qualifizieren wäre oder als echte „transposition d’art“ zu gelten hat, die auf den Text von Arnims Erzählung zurückgreift bzw. -wirkt, diesen jedoch in neuem Licht erscheinen läßt und somit zum unverzichtbaren Vehikel der Forschung wird. So wird aus dem doppelten Vergleich – dem intermedialen von Erzählung und Titeltupfer und dem intramedialen von Titeltupfer und Mérode-Triptych – unversehens ein dreifacher, der zur textlichen Vorlage zurückkehrt und gleichsam zum wissenschaftlichen Krebsgang wird, an dessen Ende die sprichwörtliche Katze sich, den hermeneutischen *circulus vitiosus* vollendend, in den Schwanz beißt.

Vorab jedoch einige theoretische bzw. methodologische Bemerkungen zum Wesen der (Buch-)Illustration mit Rekurs auf die seit dem Erscheinen von Les-

¹⁸ Die Formel „Wechselseitige Erhellung der Künste“ findet sich programmatisch im Titel von Oskar Walzels 1917 bei Reuther und Reichard in Berlin erschienenen Abhandlung, deren Untertitel „Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe“ lautet, was darauf hindeutet, daß es dem Verfasser um die Übertragung der Wölfflinschen Grundbegriffe auf die Literatur zu tun war. Der mit dieser Materie befaßte Zweig der Geisteswissenschaft wurde, noch ehe die Bezeichnung „Intermedialität“ in den Vereinigten Staaten aufkam, zunächst als „Literature and the Other Arts“ und später als „Comparative Arts“ bezeichnet, was allein schon wegen der ungeschickten Formulierung Anstoß erregte.

sings *Laokoon* vor allem im deutschen Sprachraum heftig diskutierte Unterscheidung von Malerei und Dichtung – freilich nur insofern als die Debatte über die Gemeinplätze dieser Abhandlung die hier zur Diskussion stehende Problematik tangiert. Zunächst wäre tunlichst darauf hinzuweisen, daß, wie ein Blick auf die Begriffsbestimmung von „Illustration“ in gängigen Nachschlagewerken wie der *Brockhaus-Enzyklopädie* („Abbildung, die einen geschriebenen oder gedruckten Text veranschaulicht, erläutert oder schmückt“¹⁹), Wahrigs *Deutschem Wörterbuch* („Abbildung in einem Text“ bzw. für das entsprechende Verbum: „bebildern, veranschaulichen, erläutern“ in aufsteigender Reihenfolge²⁰) und *Kindlers Malerei-Lexikon* („Erläuterung und Ausschmückung von Texten durch Bilder“²¹) – zeigt, ein breites Spektrum bildet, das vom ganz konkreten, dekorativen „Schmücken“ bei steigendem Abstraktheitsgrad bis zum begrifflichen „Erklären“ reicht.

Zu beachten ist bei der Bewertung und Anwendung dieser lose gebündelten Kriterien, daß, philologisch und etymologisch gesehen, das lateinische Wurzelwort „illustrare“ sowohl „erleuchten“ (= *illuminare*) als „aufklären“ bedeutet, während das von zwei der drei obigen Quellen verwendete „schmücken“ für unsere Zwecke unergiebig ist, weil es selten auf die Bedeutungs-Ebene überschwappt. Grundsätzlich geht es hierbei, wie stets bei den „Comparative Arts“, um das Spannungsfeld von wörtlichem und übertragenem Sinn in der Beziehung zweier Medien zueinander, bei dessen Begutachtung man keinen Augenblick vergessen darf, daß, wie der amerikanische Ästhetiker James Merriman betont, „a feature that is literally present in one art is often only figuratively present in another“.²²

Zurück zu Lessing! Das Kernstück der vom deutschen Aufklärer entfesselten Debatte ist zweifelsohne der markante Satz:

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie, jene nämlich Figuren und Farben im Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen, so können nebeneinander angeordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen.²³

In Betreff des Verhältnisses zwischen Text (Literatur) und Bild (Malerei) kann ich hier natürlich das schon längst Bekannte nur in äußerster Kürze zusammenfassen,

¹⁹ *Brockhaus-Enzyklopädie*, 19. Auflage (Mannheim: Brockhaus), Bd. 10 (1989), 394.

²⁰ Gütersloh: Bertelsmann 1970, Spalte 1860.

²¹ *Kindlers Malereilexikon*. Hrsg. von Germain Bazin, Horst Gerson, Lawrence Gowing u. a. Bd. 1–6. München, Zürich: Kindler 1964–1971, Bd. 6, 170 („Buchillustration“).

²² „The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1972/73), 157.

²³ *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), Erster Teil, Kapitel XVI. Zitiert aus Lessings *Gesammelten Werken*, hsg. von Wolfgang Stammler (München: Hanser, 1959), II, 875.

indem ich auf die wichtigsten, will heißen: für die Befassung mit dem Thema (Buch-)Illustration entscheidenden, Kategorien hinweise. Dabei geht es zunächst um die Frage, inwieweit es überhaupt möglich ist, einen Text in Bilder „aufzulösen“. Da wäre, „first and foremost“, das von Lessing angesprochene Problem der Raum-Zeitlichkeit, wobei zutage tritt, daß die vom ihm gesteckten Grenzen rein rhetorisch sind, weil sie, wie die Entwicklung der modernen Malerei bis hin zur Avantgarde zeigt, durchlässig sind und mühelos überschritten werden können. Den Beweis hierfür lieferten u. a. Joseph Frank in seinem häufig zitierten, heute schon klassisch anmutenden Essay über „Spatial Form in Modern Literature“²⁴ sowie, mit einem Seitenblick auf den Futurismus, Etienne Souriau mit seinen Ausführungen zum Thema „Time in the Plastic Arts“²⁵. Was die Verzeitlichung von Bildern anlangt – von deren Verräumlichung wird gleich die Rede sein –, muß man zusätzlich auch ein für die Wirkung eines Bildes auf den Betrachter wesentliches psychologisches Moment in Rechnung stellen, nämlich den Umstand, daß es im Prinzip (und nicht nur in Extremfällen wie bei Paul Klee) dem Künstler möglich ist, das Auge des Betrachters, von diesem unbemerkt, nach seinem Wunsch und Willen zu lenken.

In Hensel/Büschers Titelpupfer z. B. (siehe Abb. 1, hintere Umschlaginnenseite) erfolgt diese unmerkliche Steuerung im Rahmen eines schiefen Dreiecks durch den das Geschehen eindeutig dominierenden (Todes-)Engel, und dies keineswegs nur aufgrund seiner imposanten Statur, majestätischen Pose und disproportionalen Größe, sondern auch in drei Parallelschritten, von rechts oben über links oben nach rechts unten: horizontal durch des Engels in einer eindringlichen Geste auf Adam (und Eva) gerichtete zwei Finger der rechten Hand, diagonal mit dessen Kopf, der durch seine Neigung den Anschein erweckt, er korreliere mit dem Kopf der hier im Verhältnis zu Arnims Text aufgewerteten und sowohl durch ihre Stellung als durch die Farbe ihrer Kleidung zur Zentralfigur gestempelten Vasthi,²⁶ und vertikal durch sein von der linken Hand gehaltenes, auf die erwartungsvoll geöffneten Lippen der Esther gerichtetes Flammenschwert.

²⁴ *Sewanee Review* 55 (1945), 221–240, 433–456 und 643–655. Siehe hierzu Walter Suttons Ausführungen „The Literary Image and the Reader: A Consideration of the Theory of Spatial Form“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 16 (1957), 112–123.

²⁵ Etienne Souriau, „Time in the Plastic Arts“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 7 (1949), 294–307. Siehe auch Micheline Sauvage, „Notes on the Superposition of Temporal Modes in Works of Art“ (1953), wieder abgedruckt in *Reflections on Art: A Source Book of Writings by Artists, Critics and Philosophers*, hsg. von Susanne Langer (New York: Oxford University Press, 1961), 161–173.

²⁶ Meine Interpretation mag insofern anfechtbar sein, als man nicht ausschließen kann, daß Hensel/Büschel mit den gesenkten Augenlidern des Engels andeuten wollten, daß dieser, wie in Arnims Text, auf Esther herabblickt, dies aber aus technischen Gründen nicht zuwege brachten. Auffällig ist ferner der Umstand, daß sie diese Figur offensichtlich mangels zeichnerischer Raffinesse gleichzeitig von vorn und im Profil zeigen. – Wie Burwick (Anm. 3, S. 263) richtig erkennt, stellten sie Vasthi in einer an Füßlis „Nachtmahr“ gemahnenden Pose dar, somit die Surrealität dieser Gestalt in Arnims Erzählung sub rosa bekräftigend.

Auch in ihrer Eigenschaft als Raumkunst ohne Beimischung von Zeitlichkeit haben Malerei und Graphik, insbesondere letztere, ihre eigene Problematik, und das schon deshalb, weil ihre vom Medium diktierte Zweidimensionalität sie zur Flächenkunst macht, welche aber durchaus keine Oberflächen-, geschweige denn eine oberflächliche Kunst sein muß. Dieses *handicap*, das bei der fast durchwegs kleinformatigen (Buch)Illustration besonders schwer wiegt und kaum ausgeglichen werden kann, wurde bei großformatigen Gemälden von der Renaissance bis ins ausgehende neunzehnte Jahrhundert bekanntlich dadurch kompensiert, daß mit Hilfe der sogenannten Zentral-Perspektive²⁷ dem Betrachter vorgegaukelt wurde, er sähe sich mit der Wirklichkeit statt mit einer bloßen Nachahmung derselben konfrontiert. (Man denke z. B. an die Anekdoten, die sich im klassischen Altertum um den griechischen Maler Apelles rankten, dem nachgesagt wurde, er habe die optische Täuschung so weit getrieben, daß die Spatzen gierig nach den von ihm gemalten Kirschen pickten.)

Dieser Illusionismus kommt beim Titelpuffer für die „Majoratsherren“ kaum oder nur ansatzweise zum Tragen, weil Hensel/Büscher, sozusagen im Rückgriff auf die mittelalterliche Praxis, darauf bestanden, die bei der mathematisch berechenbaren graduellen Verkürzung trotz fließender Übergänge unvermeidliche Segmentierung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund durch die Positionierung der dargestellten Personen in Relation zueinander zu ersetzen. Immerhin suchten sie diese Scharte wenigstens halbwegs dadurch auszuwetzen, daß sie die ca. sieben Achtel der ihnen zur Verfügung stehenden Fläche von 8½ mal 12½ cm, auf der sich die Haupthandlung ihres Tableaus abspielt, durch eine das verbleibende Achtel in Anspruch nehmende Nebenhandlung untermauerten und, diese quasi als Predella²⁸ verwendend, vermittels eines die Tiefendimension andeutenden Podiums von ihr absetzten.

Dieser Unterbau besteht, wie sich bei näherem Hinsehen zeigt, aus zwei ineinander verquickten, aber doch klar unterscheidbaren Teilen, einer oberen *couche* mit dem in die Haupthandlung integrierten Nachttisch der Esther auf der linken und dem flachen Tisch mit dem darauf plazierten Becher auf der rechten Seite und den am äußersten vorderen Bildrand aufgereihten, genrehaften Paraphernalia, die, für sich genommen, banal, ja nahezu schnörkelhaft anmuten, aber tiefere, symbolische Bedeutung haben dürften.

²⁷ Zur intermedialen Bestimmung und Bewertung der Perspektive siehe Claudio Guillén's Abhandlung „On the Concept and Metaphor of Perspective“ (1968) in dessen Sammelband *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History* (Princeton: Princeton University Press, 1971), 283–371.

²⁸ Unter Predella (Italienisch für Brettchen oder Fußbank) versteht man in der Kunstgeschichte einen „sockelartigen Unterbau am Flügelaltar [...] als Träger geschnitzter oder gemalter Darstellungen, die, oft auch in fortlaufender Szenenfolge, das Hauptmotiv des Altars ergänzen“. Zitiert aus *Kindlers Malerei Lexikon*, Band 6: *Sachwörterbuch der Malerei*, hsg. von Kurt Fassmann und bearbeitet von Wilhelm Rüdiger (München: Kindler, 1971), 523.

Was, psychologisch und rezeptionsästhetisch gesehen, das Problem des Perspektivismus bei Illustrationen wie der vorliegenden anbetrifft, so wäre zu sagen, daß sich beim Betrachter des Bildes zwangsläufig, beim Leser des Textes, der die Fäden bei wiederholter Lektüre in aller Ruhe entwirren kann, aber relativ selten die Frage nach dem „point of view“ stellt. Auf alle Fälle wäre dies eine müßige Frage für den *homme moyen sensuel*, der alles, was er sieht, für bare Münze nimmt, was in vorliegendem Fall schon deshalb tödlich wäre, weil es hier mit der Annahme eines einzelnen, verbindlichen Blickwinkels nicht getan ist, sondern vier verschiedene Standpunkte aufeinander bezogen werden müssen.

Da ist zunächst der Verfasser, Achim von Arnim *in persona*, der sich, was diesen Punkt angeht, wohlthuend neutral verhält und sich nur – wenngleich prononciert und nachdrücklich – im Rahmenteil seiner Erzählung, in dem er das historische Umfeld ausleuchtet, als solcher zu Worte meldet. Ansonsten schwebt er, wie in der traditionellen Epik, als „Geist über den Wassern“, was in diesem Zusammenhang bedeutet, daß er, selbst ein Außenseiter, in einer Verbildlichung des Textes, den er selbst verfaßt hat, fehl am Platze wäre.

Anders ist es um den ungenannten Erzähler bestellt, der sich in seiner Schilderung der von Hensel/Büscher illustrierten Szene als Intimkenner seines Helden ausweist und mit Goethes Mephisto sagen könnte: „Allwissend bin ich nicht, doch ist mir viel bewußt.“ Ohne Einfluß auf die visuelle Gestaltung des Titelpupfers bleibt freilich die auf den Majoratsherrn abzielende Bemerkung am Ende seines Berichts: „Erst jetzt fiel [diesem] ein, daß etwas Wirkliches auch für diese Welt an allem dem sein könnte, was er gesehen hatte“ (H 247) – ein Satz, der sowohl für den Majoratsherrn als für ihn selbst als bloßen Beobachter den Übergang von der Subjektivität der von ihm imaginierten Wirklichkeit zurück in die Objektivität der fiktionalen Welt signalisiert, in der die beiden Sphären fein säuberlich getrennt sind.

Wiederum anders gelagert, ungemein wichtiger für meine Fragestellung und direkt auf die bildhafte Umsetzung der Szene, als deren Augenzeuge der Erzähler auftritt, ist hingegen der Satz: „Der Majoratsherr meinte [= glaubte?] einige Bewegungen am Kopf, an Händen und Füßen der schönen Esther zu sehen; aber der Wille und Entschluß lagen ihm wie immer fern“ (H 245), dem sich in weiterer Folge die Bemerkung anschließt: „Und wie Esther das Ringen aufgab und die Arme über dem Kopf ausstreckte, erlosch das Licht“ (H 246). Hier geht es ganz offensichtlich um zwei Phasen einer kontinuierlichen Bewegung, zunächst um Esthers konvulsivische Zuckungen und dann um ihre völlige Ruhestellung *in rigor mortis*. Natürlich waren hier, wie auch sonst in diesem Passus, die Künstler aufgrund der medienspezifischen Räumlichkeit außerstande, eine Bewegung durch Auflösung in ihre einzelnen Phasen anzudeuten und das Nacheinander durch ein Nebeneinander zu ersetzen, wobei es, was die visuelle Gestaltung dieser Szene anlangt, vollkommen gleichgültig ist, was das doppelsinnige „meinte“ im Text besagen soll und wie zwiespältig das Verhältnis des Erzählers zur Kunstfigur des Protagonisten ist.

Soweit die auf die bildliche Wiedergabe unserer Szene bezügliche Rolle der zwei handlungsexternen und somit im Titelpuffer nicht präsenten Personen: dem Verfasser in seiner Rolle als Autor und dem von ihm zwar erfundenen und *ex officio* kontrollierten, im fiktionalen Kontext aber relativ unabhängigen Erzähler. Und nun zu den beiden handlungsinternen, werkimmanenten Figuren, die als leidende, mehr oder minder passive Teilnehmer am sakralen Drama, dessen Zeugen wir als Leser und Betrachter sind, fungieren: der moribunden und halluzinierenden Esther und dem als Spökenkieker sattsam ausgewiesenen Majoratsherrn. Zwischen diesen beiden besteht, was ihren „point of view“ als *insiders* betrifft, insofern ein gravierender Unterschied als der Majoratsherr in seiner Eigenschaft als Beobachter und impliziter Berichterstatter außerhalb des Geschehens steht, selbst also auch nicht abgebildet werden kann, während Esthers punktuelle Vision in die seine, umfassendere eingebildet und folgerichtig im Titelpuffer zu sehen ist.²⁹ Diese Vision wird im übrigen unmittelbar nach Esthers Hinscheiden insofern demaskiert, als sich zuguterletzt herausstellt, daß es sich bei Adam und Eva nicht um zwei ordinäre *revenants* bzw. Gespenster der Ibsenschen Machart, sondern um Figuren eines in Esthers Zimmer hängenden, inhaltlich unorthodoxen Gemäldes im Stile Lucas Cranachs handelt, das von Esthers Stiefmutter zusammen mit anderem Diebesgut entwendet wird.³⁰

Gleichsam als Fußnote zu diesem Thema wäre abschließend zu sagen, daß die Feststellung, es handle sich bei der im Titelpuffer verarbeiteten Szene um eine Vision des Helden nebst der in ihr enthaltenen Vision der Esther, dahingehend

²⁹ Was die Proportionalität und jeweilige *summa* der Visionen (des Majoratsherrn) und Trancezustände (Esthers) in Arnims Erzählung angeht, so wäre zu sagen, daß die von Hensel/Büschler gekürzte Szene zwar den Kulminationspunkt der Handlung bildet, aber, rein statisch gesehen, keineswegs repräsentativ ist, sind doch ihre Beiträge zu diesem Thema in Wirklichkeit so ziemlich *ex aequo*. Zu beachten ist auf alle Fälle, daß es sich bei Esthers Halluzinationen fast ausschließlich um in sich geschlossene Episoden handelt, die in regelmäßigen Abständen durch einen (imaginierten) Pistolenschuß ausgelöst werden, während die Projektionen des eher schizophrener Majoratsherrn, der seinem Vetter gegenüber behauptet, er besitze zwei Augenpaare (H 218) und könne sehr wohl unterscheiden, was er mit dem „Auge der Wahrheit“ sähe und was er sich selbst gestalte (H 220), zwar häufiger auftreten, aber zumeist kurz und sporadisch sind und kein „pattern“ bilden. Man könnte sich demnach sehr gut vorstellen, daß, hätte man Alfred Kubin, den genialen Illustrator von Edgar Allan Poes Kurzgeschichten und Gustav Meyrincks Ghettoroman *Der Golem*, damit beauftragt, „Die Majoratsherrn“ zu bebildern, er wohl nicht hätte umhin können, das Quartett der Manifestationen von Esthers „geselligem Wahnsinn“ in seine Sprache zu transponieren, bei der Wahl der zu illustrierenden Sinnentäuschungen des Protagonisten aber damit seine liebe Not gehabt hätte.

³⁰ Hier stellt sich wie von selbst die Frage, was es eigentlich mit diesem, von Esther zum Leben erweckten Bild auf sich hat, ist es doch, nach Maßgabe des gesunden Menschenverstandes, unverständlich, wie das vermutlich wertvolle Bild in den Besitz eines verarmten, mit seiner Stiefmutter im Ghetto lebenden Mädchens gelangen konnte. Ferner fragt man sich, ob diese Darstellung des ersten Menschenpaares eines der Gemälde sein könnte, die im Majoratshaus hingen und zuguterletzt zusammen mit diesen in Vasthis Besitz gelangen und der alten Hexe die Errichtung einer Salmiakfabrik ermöglichen. Sollte hier der bloße Zufall walten?

präzisiert werden muß, daß die von diesem durch die Lektüre der „wunderlichen Geschichte“ erlangte Autorität des Todesengels im Laufe der Erzählung insofern untergraben bzw. aufgesplittert wird als auch andere *dramatis personae* der Handlung – so die Esther selbst (H 225 und 227), sein Vetter (H 242), die eigene Mutter (H 245) und die alte Vasthi in ihrer Eigenschaft als Würge-Engel (H 237) – als Todesengel erfahren werden, was zwar die äußerste Subjektivität des Visionärs beweist, aber aus den angeführten Gründen keinerlei Auswirkung auf die bildliche Gestaltung durch Hensel/Büschler hatte bzw. haben konnte.

Abschließend wäre zum Thema Perspektivismus zu sagen, daß es in Anbetracht der in den „Majoratsherren“ angelegten bzw. vorauszusetzenden vier, sich zum Teil überschneidenden „points of view“ für den mit dieser Erzählung als literarischem Kunstwerk nicht vertrauten Betrachter des Titelpupfers vermessen wäre, diesen gordischen Knoten zerhauen zu wollen, weil dies dem vergeblichen Versuch eines Schildbürgers, den sprichwörtlichen Karren „Bild“ vor den ebenso sprichwörtlichen Ochsen „Text“ zu spannen, entspräche.

Es wäre nicht nur die Frage zu stellen nach Hensel/Büschlers Beweggründen für ihre Wahl des Sujets und des dafür benötigten Personals, dessen Anzahl sie sinngemäß auf drei der vier oben genannten Hauptdarsteller (Esther, Vasthi und den Todesengel) reduzierten, und dies auf Kosten der Kontrast- (den Vetter und die alte Hofdame) und Nebenfiguren (den Arzt, die Aufwärterin Ursula und Esthers glücklosen Bräutigam), sondern es wäre weiters zu eruieren, auf welche Aspekte der literarischen Vorlage sie bei ihrem bildlichen Nachvollzug derselben aufgrund der medialen Gegebenheiten *volens nolens* verzichten mußten.

Von der Unmöglichkeit, Bewegungen wie die bei der „Himmelfahrt“ Esthers erfolgenden (H 246) auch nur annähernd fließend darzustellen, oder der wenig versprechenden Alternative, die handelnden Personen, wie in der Kunst des Mittelalters, mehrfach auftreten zu lassen und somit die Progression durch Reihung zu ersetzen, war schon die Rede. Zu erörtern wäre hingegen die Wiedergabe mündlicher Äußerungen wie Dialoge, artikulierte Selbstgespräche oder „internal monologues“ der verschiedensten Couleur, auf die, theoretisch gesehen, der Bildende Künstler *qua* Illustrator Anspruch erheben könnte. Bei unserem Titelpupfer mögen etwa das Selbstgespräch des Majoratsherrn (H 245,5–15), dessen pathetischer Ausruf „Der grimmige Geier, die arme Taube!“ und das von Esther (?) projizierte Gespräch mit den Urahren der Menschheit als Beispiele herhalten, deren Spuren im Titelpupfer verloren gehen und somit Lücken in die Kontinuität des von Arnim geschilderten Vorgangs reißen.

Es folgt der Wortlaut des hier zur Diskussion stehenden Abschnitts (H 244,35–247,1) aus den „Majoratsherren“ und, diesem vorangestellt, folgende Schlüsselstelle aus der von der apokryphen Geschichte der Lilith inspirierten Vision des Helden: „Aus Gram über diese Mitgenossin ihrer Liebe [Eva] floh Lilis den Adam und übernahm nach dem Sündenfall der ersten Menschen das Geschäft eines Todesengels, bedroht die Kinder Edens schon in der Geburt mit Tod und umlauert sie bis zum letzten Augenblick, wo sie den bitteren Tropfen von ihrem Schwert in

den Mund fallen lassen kann“ (H 229,9–14).³¹ Beim Lesen dieses Textes wäre zu beachten, daß die von Hensel/Bücher verwerteten Stellen aus der Vorlage unterstrichen, die *lacunae* ausgestrichen [hier serifenlos] und die im Original kursiv gedruckten Zeilen als solche beibehalten wurden.

Esther lag auf ihrem Bette. Der Kopf hing herab, und die Haarflechten rollten aufgelöst zum Boden. Ein Topf mit blühenden Zweigen aller Art stand neben ihr, und ein Becher mit Wasser, aus dem sie wohl die letzte Kühlung im heißen Lebenskampfe mochte empfangen haben. – „Wohin seid ihr nun entrückt“, rief [der Majoratsherr] nun zum Himmel, „ihr himmlischen Gestalten, die ahndend sie umgaben? Wo bist du, schöner Todesengel, Abbild meiner Mutter! So ist der Glaube nur ein zweifelhaft Schauen zwischen Schlaf und Wachen, ein Morgennebel, den das schmerzliche Licht zerstreut! Wo ist die geflügelte Seele, der ich mich einst in reinerer Umgebung zu nahen hoffte? Und wenn ich mir alles abstreite, wer legt Zeugnis ab für jene höhere Welt? Die Männer vor dem Hause reden von Begräbnis, und dann ist alles abgetan. Immer dunkler wird ihr Zimmer, die geliebten Züge verschwinden darin.“

Während er in tränenlosem Wahnsinn so vor sich hinredete, trat die alte Vasthi mit einer Diebeslaterne in das Zimmer, öffnete einen Schrank und nahm einige Beutel heraus, die sie in ihre lange Seitentasche steckte. Dann nahm sie den Brautschmuck der Erstarren vom Kopfe, und maß mit einem Bande ihre Länge, wohl nicht zu einem Kleide, sondern zur Auswahl des Sarges. Und nun setzte sie sich auf das Bett, und es schien, als ob sie bete. Und der Majoratsherr vergab ihr den Diebstahl für dies Gebet und betete mit ihr. Und wie sie gebetet hatte, zogen sich alle Züge ihres Antlitzes in lauter Schatten zusammen, wie die ausgeschnittenen Kartengesichter, welche, einem Lichte entgegengestellt, mit dem durchscheinenden Lichte ein menschliches Bild darstellen, das sie doch selbst nicht zu erkennen geben: sie erschien nicht wie ein menschliches Wesen, sondern wie ein Geier, der lange von Gottes Sonne gnädig beschienen, mit der gesammelten Glut auf eine Taube niederstößt. So setzte sie sich wie ein Alpdruck auf die Brust der armen Esther, und legte ihre Hände an ihren Hals. Der Majoratsherr meinte einige Bewegungen am Kopf, an Händen und Füßen der schönen Esther zu sehen; aber Wille und Entschluß lagen ihm wie immer fern, der Anblick ergriff ihn, daß er es nicht meinte überleben zu können. „Der grimmige Geier, die arme Taube!“ – Und wie Esther das Ringen aufgab und ihre Arme über den Kopf ausstreckte, da erlosch das Licht, und aus der Tiefe des Zimmers erschienen mit mildem Grube die Gestalten der ersten[,] reinen Schöpfung, Adam und Eva, unter dem verhängnisvollen Baume, und blickten tröstend zu der Sterbenden aus dem ewigen Frühlingshimmel des wiedergewonnenen Paradieses.³² während der Todesengel zu ihrem Haupte mit traurigem Antlitze in einem Kleide

³¹ Diese Stelle steht in Arnims Text in Anführungszeichen, ist also einem der Bücher, die er in der Bibliothek des Veters liest, entnommen, wahrscheinlich Johann Andreas Eisenmengers *Entdecktes Judenthum* (Frankfurt a. M., 1700).

³² Im Titelpuffer haben wir es mit einer synoptischen Darstellung von *Paradise Lost* und *Paradise Regained* zu tun. Während der Baum samt Apfel und Schlange eindeutig den Sündenfall, wie er in der Malerei dargestellt wird, repräsentiert, scheint das wiedergewonnene Paradies durch die Mandorla aus Sonnenstrahlen im Hintergrund angedeutet zu sein.

voll Augen³³ mit glänzendem gesenkten Flammenschwerte³⁴ lauerte³⁵, den letzten bitteren Tropfen ihren Lippen einzufloßen. So saß³⁶ der Engel wartend tiefsinnig, wie ein Erfinder am Schluße seiner mühevollen Arbeit. Aber Esther sprach mit gebrochener Stimme zu Adam und Eva: „Euretwegen muß ich so viel leiden!“ – Und jene erwiderten: „Wir taten nur eine Sünde, und hast du auch nur eine getan?“ – Da seufzte Esther, und wie sich ihr Mund öffnete, fiel der bittere Tropfen von dem Schwerte des Todesengels in ihren Mund, und mit Unruhe lief ihr Geist durch alle Glieder getrieben, und nahm Abschied von dem schmerzlich geliebten Aufenthaltsorte. Der Todesengel wusch aber die Spitze seines Schwertes in dem offenen Wasserbecher vor dem Bette ab und steckte es in die Scheide, und empfing dann die geflügelte, lauschende Seele³⁷ von den Lippen der schönen Esther, ihr reines Ebenbild. Und die Seele stellte sich auf die Zehen in seine Hand und faltete die Hände zum Himmel, und so entschwanden beide, als ob das Haus ihrem Fluge kein Hindernis sei, und es erschien überall durch den Bau dieser Welt eine höhere, welche den Sinnen nur in der Phantasie erkenntlich wird: in der Phantasie, die zwischen beiden Welten als Vermittlerin steht und immer neu den toten Stoff der Umhüllung zu lebender Gestaltung vergeistigt, indem sie das Höhere verkörpert. Die alte Vasthi schien aber von all der Herrlichkeit nichts zu erkennen, und zu sehen; ihre Augen waren abgewandt, und als sich der Todeskampf gestillt hatte, nahm sie noch einigen Schmuck zu sich, und hob ein Bild von Adam und Eva von der Wand und schleppte es auch mit sich fort.

* * *

Vom Mérode-Triptych (siehe Abb. 2, hintere Umschlaginnenseite), mit dem bzw. mit dessen Verhältnis zum Titelpuffer und, obgleich auf Umwegen, zu Arnims Erzählung wir uns abschließend befassen wollen – gewissermaßen als Krönung dieses gewagten Unternehmens –, war schon in der Präambel die Rede. Dort ging es hauptsächlich darum, die faktischen, will heißen: biographischen und kunsthistorischen, Voraussetzungen für die meiner Untersuchung zugrundeliegende Hypothese zu schaffen. Nunmehr wollen wir uns jedoch voll auf die hier zur Debatte stehenden intra- und intermedialen Zweier- und Dreierbeziehungen konzentrieren, um sowohl den möglichen, ja wahrscheinlichen Einfluß von Campins Meisterwerk auf Hensel/Büschers visuelle Transkription desselben als auch die daraus erwachsenden Folgen für die Exegese der „Majoratsherren“ zu erwägen. Dabei werden zunächst das zentrale Bild und die „Predella“ des Titelpuffers im

³³ Im Titelpuffer sind die Augen des Todesengels weniger auf dem Kleid als auf dem gepufften Ärmel sichtbar.

³⁴ Nach Brockhaus (Anm. 19, Bd. 7, S. 356) ist ein Flammenschwert – im Mittelalter auch als Flammberg bekannt – „ein Schwert mit ganz oder teilweise welliger (flammenförmiger, geflammter) Klinge“.

³⁵ „lauerte“ wird hier noch in der jetzt obsoleten Bedeutung von „wartete“, also wertneutral verwendet.

³⁶ „Saß“ ersetzt aus unerfindlichen Gründen im Erstdruck der Erzählung das aus dem Kontext hervorgehende „stand“.

³⁷ Hier unterscheidet Arnim sehr genau zwischen Geist, als ein dem menschlichen Körper inwohnendes und, wie dieser, sterbliches „Organ“, und die unsterbliche „Seele“, welche sich im Tode triumphierend von ihm trennt.

Hinblick auf das Mittelstück und den rechten Flügel des flämischen Hausaltars unter die Lupe genommen, ehe abschließend die mögliche Doppelfunktion des Engels als Todesbringer und Verkündigungsbote erwogen wird.

Am Anfang des Katalogs der hier in Betracht kommenden Personen und Gegenstände stehen logischer Weise jene Objekte, die im Titelpuffer aufscheinen, aber weder in den „Majoratsherren“ noch im Mérode-Triptych ihre Entsprechung finden. Im Einzelnen handelt es sich hierbei um drei Bestandteile des Hensel/Büscherschen Mobiliars, nämlich erstens den rechts oben an der Decke hängenden, über dem leicht geneigten Kopf des Engels baumelnden, ampelförmigen Leuchtkörper mit dem daraus aufsteigenden intensiven Rauch, zweitens die auf der Konsole neben dem rechten Ellenbogen des Engels postierte Sanduhr und drittens die an der Brüstung, über die sich Adam und Eva beugen, angebrachten Tafeln mit der nur flüchtig und kürzelhaft skizzierten, wohl eingemeißelten Inschrift.

Was das Stundenglas angeht, so spricht dessen allgemein verständliches *memento mori* für sich selbst, und dies um so mehr als es sich bei dem genannten Himmelsboten ja um einen Todesengel handelt. Schließlich war es die Sterblichkeit der Menschen, die diesen als eine der Konsequenzen des Sündenfalls noch immer zu tragen bleibt. Die zwei auf den ersten Blick mysteriösen Tafeln gehören in diesen Zusammenhang, da sich vermuten läßt, daß es sich bei deren Inschrift um die zehn Gebote handelt, die, auf die Erbsünde zurückgehend, Gegenstand des Gesprächs zwischen Esther und ihren illustren Vorfahren sind. Bleibt der Leuchtkörper, dem sich weder bei Arnim noch bei Campin etwas auch nur halbwegs Vergleichbares an die Seite stellt. Ganz im Gegenteil zeichnet sich, wie Thürlemann in seiner Monographie³⁸ in Erinnerung ruft, das den Schauplatz der Mérode-Verkündigung bildende Wohnzimmer der Jungfrau gerade dadurch aus, daß in ihm alle Feuer – sowohl das der Kerze als auch das in dem durch eine Trennwand von Maria abgeschirmten Ofen – gelöscht sind, was dieser Interpretations-Varianter zufolge auf die präuptiale Abstinenz der keuschen Himmelsbraut hinweist.

Zur zweiten, aus den im oberen Bereich der „Predella“ des Titelpuffers angesiedelten Objekten bestehenden Gruppe gehören diejenigen Gegenstände, die als Pendants zu den entsprechenden Dingen in Arnims Erzählung zu werten sind. Es sind deren zwei: der neben Esthers Bett stehende Becher mit Wasser, von dem es heißt, diese habe wohl [sic] „die letzte Kühlung im heißen Todeskampfe aus ihm empfangen“, sowie der „Topf mit blühenden Zweigen aller Art“. Im Hinblick auf unsere intermediale Fragestellung muß es auffallen, daß, während sie bei Arnim nebeneinander stehen, also als Komplementär- bzw. Kontrastpaar auftreten, bei Hensel/Büscher die Vase zusammen mit Buch und Kerze, in Analogie zum Mérode-Triptych, auf dem prie-Dieu steht, also versetzt worden ist und nunmehr der im Mérode-Triptych auf dem Tisch in der Mitte des Zimmers stehenden Majolica-Vase und deren Inhalt, der die sexuelle Unschuld der Jungfrau symboli-

³⁸ Siehe Thürlemann (Anm. 6), 23ff.

sierenden Lilie, entspricht. (Übrigens muß in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, daß in der Mehrzahl der in der italienischen und nordischen Frührenaissance gemalten Verkündigungen die Lilien – gewöhnlich sogar ein einziger Stengel – der Jungfrau vom Engel überreicht werden, also bei seiner Ankunft noch nicht an ihrem Platz stehen.) Auffällig ist ferner die, freilich für den aufmerksamen Leser der „Majoratsherren“ beim Betrachten des Titulkupfers kaum überraschende Tatsache, daß aus den bei Arnim ausdrücklich erwähnten „blühenden Zweigen aller Art“ bei Hensel/Büscher zwei blühende Zweige einer einzigen, schwer zu identifizierenden Spezies geworden sind.

Soweit die auf Arnims Erzählung verweisenden Objekte, welche die für die Gattung „Illustration“ in der primären Bedeutung von mimetischer Abbildung qua Realismus gültigen Kriterien erfüllen. Denkt man hingegen an andere, großteils aus der Kunstgeschichte entlehnte Paraphernalia im Titulkupfer, läßt sich ohne Weiteres erkennen, daß diese keine bloßen Nachahmungen oder Wiederholungen sind, sondern Hinzufügungen im Gewande von nicht als solche deklarierten Interpretationsversuchen, welche den Text der literarischen Vorlage – allerdings in einem anderen Medium – ergänzen bzw. anreichern. Man könnte sie also getrost Abbildungen zweiten Grades nennen.

Hierzu, in Bezug auf die von mir postulierte Rolle des Mérode-Triptychs in der Genese von Hensel/Büschers Titulkupfer, gleichsam als Leitfaden oder Wegweiser für die folgenden Überlegungen, ein Zitat aus dem Standardwerk Erwin Panofskys, welches, auf die Denkart und Malweise Robert Campins bezogen, dessen Übergangsstil aus kunstgeschichtlicher Sicht wie folgt charakterisiert:

The naturalism of the Master of Flémalle and his fellow painters was not as yet wholly secular. It was still rooted in the conviction that physical objects are [...] „corporeal metaphors“³⁹; and it was not until much later that this conviction was rejected or forgotten. [...] With the Master of Flémalle, then, the principle of disguised symbolism, however, has not as yet crystallized into a perfectly consistent system. And as he was apt to intermix disguised symbols with objects apparently devoid of meaning⁴⁰, so he would at times relapse into the open or obvious symbolism of an earlier period.⁴¹

Was bedeutet nun aber Panofskys, die innige Verzahnung von realistischer und symbolischer Wiedergabe von Gebrauchsgegenständen in der Malerei der Frührenaissance⁴² betreffende Aussage für die intramediale und vergleichende Be-

³⁹ Im lateinischen Originaltext aus der *Summa Theologiae* des Augustinus lautet die Formel „spiritualia sub metaphoris corporalium“. Zitiert bei Panofsky (Anm. 5, 142).

⁴⁰ Unter „devoid of meaning“ versteht Panofsky offensichtlich „nicht symbolisch“.

⁴¹ Panofsky (Anm. 5), 142f.

⁴² Die Anzahl der möglichen Varianten in der Behandlung dieses Themas im Korpus der Renaissance-Verkündigungen ist Legion. Eine repräsentative Auswahl von Illustrationen bietet Bernard Berenson in zwei umfangreichen Anthologien: *Italian Pictures of the Renaissance* (London: Phaidon Press, 1957) und *Italian Painters of the Renaissance: The Venetian School* in zwei Bänden (ebd., 1954).

trachtung der beiden Bilder in Hinsicht auf die dritte Kategorie der im Titelpuffer dargestellten Objekte und welche Rückschlüsse können daraus für die Interpretation der „Majoratsherren“, wo sie selber durch Abwesenheit glänzen, gezogen werden? Zunächst sei der Ordnung halber festgehalten, daß zu der in diesem Abschnitt zu behandelnden Gruppe von Gegenständen im oberen Bereich des Titelpuffers kein Beitrag zu diesem Thema geleistet wird, in den beiden *couches* der „Predella“ aber sehr wohl. In deren oberem Segment begegnen wir zwei Exemplaren dieser Gattung, dem Buch und der Kerze, welche im Verbund mit der bereits erwähnten Vase eine symbolträchtige Trias bilden.

Beginnen wir also mit der Kerze! Was das auf dem provisorischen Hausaltar der sterbenden Esther stehende, dem ihm benachbarten Buch gleichsam als Ständer dienende Exemplar im Titelpuffer anlangt, so entpuppt es sich bei näherem Hinsehen als analogische Entsprechung zu dem auf der – vom Betrachter aus gesehen – linken Seite des Kamins angebrachten, das leicht zu übersehen ist. Sein Gegenstück aber steht nunmehr an prominenter Stelle – genau im Zentrum des Verkündigungsbildes – auf dem, sozusagen im Vorfeld perspektivischer Gestaltung nach oben aufgeklappten und somit zweidimensional gewordenen Tisch, und zwar flankiert von den beiden noch näher zu betrachtenden Büchern. Hier handelt es sich aber nicht um eine noch nicht angezündete, also „kalte“ Kerze, sondern um eine, die, wie die von ihr aufsteigenden Rauchkringel beweisen, soeben erst ausgeblasen worden ist. In Anbetracht von Felix Thürlemanns Erklärung dieses Umstandes ist man geneigt zu glauben, daß entweder der Flügelschlag des herbeieilenden Engels oder der vom Heiligen Geist selbst verströmte *Flatus Domini* (Hauch des Herrn)⁴³ dafür verantwortlich war –, dies zum Zeichen der unmittelbar bevorstehenden Begattung der bislang nur *pro forma* verheirateten Jungfrau. Thürlemann zufolge griff hier der Maler auf einen niederländischen Brauch zurück, der darin bestand, daß man einen soeben geschlossenen Ehevertrag durch das Auslöschten einer brennenden Kerze besiegelte. Geht man mit dieser Deutung der zwei im Mittelteil des Mérode-Triptychs sichtbaren Kerzen konform, so könnte man die „kalte“ Kerze auf Esthers Nachttisch im Titelpuffer mit dieser Kerze bei Campin in Verbindung bringen.

Der auffällige Parallelismus zwischen Mérode-Triptych und Titelpuffer in Bezug auf die daselbst abgebildeten Gegenstände, der seinen Höhepunkt in der Doppelrolle der als Todes- und Verkündigungengel fungierenden Gestalt erreicht, ist, wie immer bei Parallelen, ungleich flexibler als die ein- für allemal fixierten und starren Analogien – und so auch bei Hensel/Büscher. Während sich nämlich die beiden Bücher in Campins Gemälde eindeutig identifizieren lassen, gibt das Titelpuffer keine Auskunft darüber, welcher Text und welche Stelle in diesem hier eigentlich gemeint sei.

⁴³ Siehe Thürlemann (Anm. 6), 33.

Wie Thürlemann⁴⁴ bekräftigt, ist nämlich das links vom Betrachter plazierte Buch ein Gastgeschenk des Erzengels Gabriel an die Jungfrau Maria, nämlich das Neue Testament, und die darin aufgeschlagenen Seiten enthalten den Text der Verkündigung aus dem Lukas-Evangelium,⁴⁵ dies, wie sich von selbst versteht, nicht nur eine Tautologie, da dieser mit dem auf der dem Buche untergeschobenen Pergamentrolle – etwa in Anlehnung an die mittelalterliche Praxis der Verwendung von Spruchbändern und deren neuzeitliche Entsprechung, die Sprechblasen in Bildgeschichten und Cartoons – verzeichneten identisch sein dürfte, sondern auch ein Anachronismus, konnte er doch zum Zeitpunkt der Verkündigung noch gar nicht geschrieben sein. Und wie Thürlemann gleichfalls verdeutlicht, ist das von der Jungfrau gelesene Buch das Alte Testament, das in diesem wahrhaft historischen Augenblick von den Evangelien abgelöst wird, und die darin aufgeschlagene Stelle beinhaltet die auf die Geburt des Heilands hinweisende Prophezeiung des Jesaja.⁴⁶ Ist nun das Buch im Titelkupfer als eine dieser zwei Heiligen Schriften anzusehen oder stellt es, sozusagen wertneutral, eine lediglich für Esthers Andacht bestimmte Hauspostille dar? Diese Frage muß unbeantwortet bleiben. Eines aber ist im Hinblick auf Arnims Erzählung, die uns, aus der intermedialen Vogelperspektive gesehen, als *tertium comparationis* dienen kann, festzuhalten, nämlich, daß, wie Heinrich Henel treffend bemerkt, auch hier die Vermischung zweier religiöser Sphären am Werke ist:

Lilis wird zwar einerseits mit der Mutter des Majoratsherren, andererseits aber mit Vasthi identifiziert, und so muß der jüdische Charakter der Sagengestalt erhalten bleiben. Alles andere Sagengut dagegen dient dem Dichter dazu, einen der christlichen Heilsgeschichte analogen Mythos zu schaffen, der sich [...] in der Todesszene zu einem Abbild der Passion, der Himmelfahrt und der Ausgießung des Heiligen Geistes verdichtet.⁴⁷

Und so könnte man Henels Katalog analogisch auf die Verkündigung ausdehnen. Die Wahrscheinlichkeit einer partiellen Deszendenz des Titelkupfers vom Mérode-Triptych steigert sich fast bis zur Gewißheit, wenn man das vermeintlich harmlose Genre-Bild im Unterteil der „Predella“ in Rücksicht stellt, in dem eine sprungbereite Katze einer offensichtlich verschreckten oder paralysierten Maus *en miniature* gegenübersteht und daneben ein Paar Holzpantinen, die der barfüßigen Vasthi zugeordnet werden könnten.⁴⁸ Uns geht es bei der Suche nach Parallelen und Analogien zwischen Hensel/Büschers Illustration und dem niederlän-

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Lukas-Evangelium 1:26–38.

⁴⁶ Jesaja 7:14.

⁴⁷ Henel (Anm. 7), 96.

⁴⁸ Übrigens gibt es auch im Joseph-Flügel des Mérode-Triptychs ein Paar Hausschuhe, und zwar viel komfortablere, offensichtlich von einem guten Schuster aus Leder gefertigte.

dischen Gemälde vor allem um die Mausefalle, an der der Hl. Joseph arbeitet⁴⁹, und um deren Symbolik, um welche sich eine wissenschaftliche Kontroverse rankt, die im Anschluß an eine Vermutung Johan Huizingas vom amerikanischen Kunsthistoriker Meyer Schapiro ausgelöst wurde.⁵⁰ Dieser vertrat nämlich die Ansicht, der Falle läge ein Analogieschluß des Hl. Augustinus zugrunde, demzufolge Christus „in seiner Funktion als Erlöser der Menschheit mit der Metapher *muscipula diaboli*, als Mausefalle des Teufels zu bezeichnen“ sei. Indem Jesus „Mensch geworden und am Kreuz gestorben sei, habe er den Teufel angelockt und ihm gleichzeitig seine wirkliche göttliche Natur verborgen.“⁵¹

Wie aber soll, so fragt Thürlemann, diese Deutung auf die Darstellung in Campins Predella passen, und gibt sich selbst die Antwort, daß der Maler „die alte, von Augustinus geprägte Metapher [...] neu gedeutet habe, indem er die ursprüngliche Vergleichsperson, Christus, durch den Nährvater Christi [...] ersetzte“.⁵² Wie, wenn überhaupt, läßt sich diese Interpretation auf die „Predella“ des Hensel/Büscherschen Kupferstichs und auf die Übersetzung der als Vorlage dienenden Szene in das biedermeierliche Ambiente einer Dachstube-Romantik übertragen? Doch höchstens so, daß die Katze im Titelkupfer als metaphorische Mausefalle den Joseph „ersetzt“ und die kleinmütige Maus den Teufel vorstellt: Wurde hier Panofskys „disguised symbolism“ einer bereits völlig säkularisierten Welt aufgepfropft, ohne daß dies dem bürgerlichen, kunsthistorisch unbedarften Betrachter zum Bewußtsein kam? Darüber läßt sich streiten. Ähnlich steht es mit der möglichen Rückwirkung auf Arnims Erzählung, läßt sich doch in den „Majoratsherren“ weder direkt noch indirekt nachweisen, daß sich darin ein Teufel versteckt hält – es sei denn, man forcire die Deutung bis an die Grenze des Absurden, indem man argumentierte, dieser stecke nicht im Detail, sondern in Vasthi, in deren theologisch-moralischem „make-up“ sich allerdings Gut und Böse die Waage halten. Aber Spaß beiseite!

Was Henschel/Büscher, den Todesengel betreffend, aus Arnims Erzählung übernommen und in ihre Bildersprache übersetzt haben, läßt sich relativ leicht bestimmen. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß ein Teil der von ihnen entliehenen „features“ – so das Schwert, das erst in der Folge als Flammenschwert ausgewiesen wird, der bittere Tropfen, der Esthers Tod herbeiführt, und das Wasser (hier noch ohne Becher), in dem das Schwert gereinigt wird (H 229), sowie das Kleid mit den Augen (H 246) – der jüdischen Mythologie entstammt und auf dem Umweg über Eisenmengers *Entdecktes Judentum* in „Die Majoratsherren“ gelangte. Bleibt als Arnims eigener Beitrag zum Vokabular des Titelkupfers eigentlich nur die etwas vage Aussage zur Positionierung des Engels;

⁴⁹ Eine zweite Mausefalle befindet sich, wie man sieht, als Ausstellungsstück zum Zwecke der Werbung auf dem am offenen Fenster der Werkstatt angebrachten Brett.

⁵⁰ Meyer Schapiro, „*Muscipula Diaboli: The Symbolism of the Mérode Altarpiece*“. *The Art Bulletin* 27 (1945), 182–187.

⁵¹ Thürlemann (Anm. 6), 14.

⁵² Ebd., 16.

denn vom Sprachgebrauch her könnte „zu ihrem Haupte“ (H 246) entweder „hinter“ oder „über [Esthers] Bett“ bedeuten, wobei der Umstand, daß der bittere Tropfen in ihren Mund fällt, eine erhöhte Stellung desselben voraussetzt, die im Zuge der Aufwertung dieser Figur im Titelpuffer zu einer weiteren – man ist, auf den ersten Blick, versucht zu sagen: exaltierten – Überhöhung führte.

Insofern als die wichtigsten, auf die Verknüpfung von Todes- und Verkündigungsszene bezüglichen Requisiten – Buch, Kerze und Vase – im Hinblick auf meine Vermutung, es handle sich bei Hensel/Büschers Titelpuffer um eine eklektische und synoptische Darstellung zweier ihrem Wesen nach diametral entgegengesetzter Vorgänge – den Todeskampf Esthers, wie ihn ein apokryphes alttestamentliches Sagenbuch schildert, und die neutestamentarische Verkündigung, deren Wortlaut das Lukas-Evangelium wiedergibt –, bereits kommentiert worden sind, kann ich mich nunmehr abschließend ganz der Figur des Engels widmen, um anhand des gängigen Repertoires der italienischen und niederländischen Kunst der Frührenaissance die Glaubwürdigkeit meiner These zu erhärten.

Es geht mir dabei vor allem um drei Faktoren: die jeweilige Gewichtung von links und rechts bzw. oben und unten, die Dialektik von Statik und Dynamik sowie die Signifikanz der vom Himmelsboten getätigten Gestik. Was den ersten Punkt anlangt, so versteht sich, daß die beherrschende Stellung des Engels im rechten oberen Eck des Titelpuffers im Wesentlichen derjenigen der bei Arnim vom Todesengel eingenommenen entspricht, keineswegs aber der des *angelos* der Verkündigungstafeln, werden doch zumeist Gabriel zum Zeichen der Huldigung kniend in der Pose der *humilitas* links, die Jungfrau Maria aber als Ehrenperson gemeinhin rechts, unten und auf etwa gleicher Höhe positioniert, während der obere Teil der Tafel jeweils den himmlischen Mächten, hier also dem Heiligen Geist als künftigem „Vater“ des Heilands, vorbehalten bleibt.

Hinsichtlich der Relation zwischen Ruhe und Bewegung, meiner zweiten Kategorie, manifestiert sich Hensel/Büschers Abhängigkeit von ihrer literarischen Vorlage in der statuarischen Pose des Engels. Allerdings wohnt diese Eigenschaft in gemilderter Form auch dem Mittelteil des Mérode-Triptychs inne, in welchem Bewegung höchstens durch die durch das geschlossene Rundfenster fallenden und auf Marias Ohr, dem Organ der Empfängnis, gerichteten Strahlen, auf denen das Knäblein Jesus mit dem von ihm geschulterten Kreuz Huckepack reitet, angedeutet wird. Hier haben sich die Schöpfer des Titelpuffers eindeutig der konventionellen Auffassung Fra Angelicos und seines maßvoll fortschrittlichen Schülers Fra Filippo Lippi⁵³ angeschlossen, die auch bei Campin, Ruhe ausstrahlend, am Werke ist, und, rein visuell betrachtet, der des Todesengels bei Arnim und Hensel/Büscher gleicht. Hätten Hensel/Büscher Bewegung in die Szene bringen wollen, so hätten sie sich an den Verkündigungen der Spätrenaissance oder des Frühbarock orientieren müssen, in denen, wie bei Luca Signorelli, Leonardo da Vinci,

⁵³ Siehe Giulio Claudio Argan, *Fra Angelico*, Genf: Skira, 1955, und Robert Oertel, *Fra Filippo Lippi*, Wien: Schroll, 1972.

Tizian und Lorenzo Lotto, der himmlische Bote schwebend, fliegend oder im flatternden Gewande gezeigt wird.⁵⁴

Neben der „Predella“ mit ihrer vorgeblichen Genre-Szene war es vor allem die bedeutsame und, wie die Kunstgeschichte lehrt, stereotype Geste des Todesengels die mich dazu anregte, die von mir vermutete Wahlverwandtschaft des Titelpupfers mit dem Mérode-Triptych auf die Probe zu stellen. Es war also ein wörtlich zu nehmender Fingerzeig, der mir als Fingerzeig im übertragenen Sinne diente. Was, so fragte ich mich zunächst, hat dieser für die gemalten Verkündigungen von Simone Martini bis Tintoretto so charakteristische, von zwei Fingern der rechten Hand ausgeführte Gestus mit der von Arnim beschriebenen und von Hensel/Büscher illustrierten Szene gemein, in deren Verlauf ein Leben endet, aber dem Anschein nach kein neues beginnt? Und warum, so fragte ich mich weiter, zielt die Geste auf Adam und Eva statt auf die sterbende Esther, deren Gespräch mit den Urahnen der Menschheit sich auf Sünde und Vergebung bezieht. Und die Antwort: Hier wird, der vom Dichter so eindringlich geschilderten Wiedergeburt vorausseilend, das medial bedingte Nacheinander durch ein ebenfalls medial bedingtes Miteinander ersetzt und so – quasi *ad usum Delphini* – die Trauerbotschaft mit der Freudenbotschaft verknüpft und das *Paradise Lost* des Alten Testaments mit dem *Paradise Regained* des Neuen verbunden, wie schon Henel erkannt hat.

⁵⁴ Siehe das bei Berenson, *Lorenzo Lotto. Complete Edition* (London: Phaidon, 1956) abgebildete Polyptych aus Ponteranica bei Bergamo sowie Tizians Verkündigung in der Scuola di San Rocco (Abb. 986 in Berenson, *Italian Painters of the Renaissance: The Venetian School* [vgl. Anm. 42]), Luca Signorellis und Leonardo da Vincis Verkündigungen (beide Florenz, Uffizien; Abb. 289 bzw. Abb. 191 in Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance* [vgl. Anm. 42]).

STEFAN NIENHAUS

„Private Öffentlichkeit“. Verkehrsformen und Kommunikationsstrategien der deutschen Tischgesellschaft¹

Im Falle des Salons war der übliche Versammlungsort das Haus der Salonnière, wo man sich in einem oder mehreren Räumen aufhielt, je nach Zahl der Teilnehmer und der den Vermögensstand der Salonnière bzw. ihrer Familie widerspiegelnden Größe der Wohnung. Der Salon kannte keine festgelegten Bestimmungen über die Salonfähigkeit einer Person, der Zugang zu den Treffen wurde durch die Möglichkeit der Besucher, neue Gäste mitzubringen, tendenziell für eine ständige Erneuerung offen gehalten; da man sich jedoch in dem privaten Haus der Salonnière versammelte, war die letzte Entscheidung ihrer Einladungspraxis vorbehalten. Die Salonforschung hat hervorgehoben, daß gerade diese „eigentümliche Stellung zwischen Öffentlichem und Privatem“² die Bedingung für die besonderen Wirkungsmöglichkeiten des Salons gewesen sei. Die partielle Öffentlichkeit der privaten Sphäre ermöglichte als temporäre Ausschaltung der gesellschaftlichen Standesunterschiede eine gesellige Konversation zwischen Bürgern und Adeligen beiderlei Geschlechts. Der Salon konnte „von den für das Private eingeforderten Schutzvorrichtungen profitieren, ohne sich der öffentlichen Wirkung gänzlich zu begeben“³. Nur in einem nach außen sich öffnenden privaten Raum konnten Frauen um 1800 Geselligkeit gestalten, und nicht zufällig handelte es sich bei den Frauen, die einen Salon führten, oft um gesellschaftliche Außenseiterinnen⁴.

Bei den Eßgesellschaften verschiebt sich durch die Verlagerung des Versammlungsortes vom eigenen Haus in die Wirts- und Gasthäuser das Verhältnis ‚privat-öffentlich‘ scheinbar in einer ähnlichen Weise, wie dies schon für die – im 18. Jahrhundert vor allem englische – Tradition der Kaffeehäuser festgestellt worden

¹ Bei diesem Artikel handelt es sich um einen leicht abgewandelten Auszug aus Kapitel 4 meines Buches: Die deutsche Tischgesellschaft, das soeben im Verlag Niemeyer, Tübingen, erschienen ist. Alle nicht nachgewiesenen Zitate stammen aus den Handschriften, die in der Monographie verzeichnet sind und in Bd. 11 der historisch-kritischen Weimarer Arnim-Ausgabe publiziert werden.

² Peter Seibert, Der literarische Salon, Stuttgart, Weimar 1993, S. 5.

³ Seibert, a.a.O., S. 5.

⁴ Es handelte sich bei den Salonnières in einer unverhältnismäßig hohen Zahl eben um Jüdinnen bzw. auch um geschiedene Frauen, die gerade durch ihre Außenseiterposition dazu geeignet waren, „im Mittelpunkt unkonventioneller und freier literarischer Geselligkeit zu stehen“ (Wilhelmy, 1989, S. 41).

ist. Als eine neue Form nicht repräsentativer Öffentlichkeit haben diese „nicht nur einen zwangloseren Zugang zu den maßgeblichen Zirkeln“ eröffnet, sondern „vor allem die breiteren Schichten des Mittelstandes“ erfaßt.⁵ Die Öffnung auch hinsichtlich ökonomischer und politischer Diskussionen hatte gleichfalls wie bei den nicht mehr im Kreis des Hauses sich vollziehenden Eßgesellschaften allerdings die Konsequenz, „daß zur Kaffeehausgesellschaft ausschließlich Männer zugelassen waren“.⁶

Ende des 18. Jahrhunderts gab es in Berlin einen weiten Bereich organisierter Geselligkeit, zu dem die weibliche Bevölkerung keinen Zutritt hatte. Über die „Männergesellschaften und die geringe Bedeutung der Frauen“ für das gesellige Leben preußischen Hauptstadt berichtet 1784 Friedrich Gedike in seinen fiktiven Briefen in der *Berlinischen Monatsschrift*.⁷ Es gebe eine „Menge von geschlossenen Gesellschaften in Berlin“: „Bald heißen sie Klubs, bald Ressourcen, bald Gesellschaften; sogar die Tabagien sind eine Art davon. [...] Es wird gesprochen, geschwatzt, gegessen, wohl auch vorgelesen, man findet Zeitungen, Journale, Schachspiel, Billard usw.“⁸

Gedike stellt nicht bloß fest, daß Frauen von diesen Versammlungen ferngehalten werden, sondern begründet die Aussperrung der „Weiber“ mit dem freien Ton und der Offenheit der Konversation in den geschlossenen Gesellschaften:

Eine Gesellschaft von Männern, die sich selbst ihre Mitglieder wählt! Bedenken Sie nur das negative Gute, das in diesem Begriff liegt. Von Männern! Ich bitte alle hübschen Weiber und Mädchen um Vergebung; aber wahr ist's doch, sie genießen einen manchmal gewaltig. [...] Aber es gibt auch wieder Zeiten, wo Männer gegen Männer sich frei ausschwatzen wollen, wo man sich keine Art Zwang antun will, wo Materie und Form des Gesprächs einem gleichgültig ist, und wo man so wenig ein Mädchen von Stande wie eine Excellenz oder einen Grobquisitor gern um sich hat. Man muß über Politik, über Religion, über Gelehrsamkeit, selbst über Frauenzimmer, kurz über alles räsonnieren, und auf alle Art! Dann bedenkt man sich nicht lange, ob man ein lateinisches oder ein kraftvolles, vielleicht zu derbes deutsches Wort gebrauchen soll. Freimütigkeit und Freiheit begeistern das Gespräch.⁹

Während alle gemischten Gesellschaften für Gedike letztlich doch nur „fade, complimentenreich und unmännlich“¹⁰ sind, sieht er also in den geschlossenen Männergesellschaften Raum für ein aufklärerisches Räsonnieren in „Freimütigkeit und Freiheit“. Die zu Beginn des 18. Jahrhunderts aufgekommene neuen Formen gemischter Geselligkeit wie die Salons scheinen dieser Tradition exklusiv männlicher Versammlungen keinen Abbruch getan zu haben. Im Jahre 1811

⁵ Jürgen Habermas, *Der Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1980, S. 49.

⁶ Habermas, a.a.O., S. 48.

⁷ Friedrich Gedike, *Über Berlin. Briefe „Von einem Fremden“* in der *Berlinischen Monatsschrift* 1783–1785, u. Mitw. v. E. Kröger hrsg. v. H. Scholtz, Berlin 1987, S. 46.

⁸ Gedike, a.a.O., S. 46f.

⁹ Gedike, a.a.O., S. 47f.

¹⁰ Gedike, a.a.O., S. 48.

waren – wie z. B. Savigny aus Berlin berichtet – die „alle 8–14 Tage“ zusammenkommenden „blos von Männern“ besuchten „fixen Speisegesellschaften“ außerordentlich zahlreich;¹¹ Varnhagen zeichnet auch noch für das Jahr 1820 ein äußerst positives Bild dieser Art von Geselligkeit in Berlin:

Die zahlreichen Tischgesellschaften und Klubs in Berlin unterhalten eine wohlthätige Mischung der Stände und Bekanntschaft der Personen mit einander, auch manche politische Regung in den Köpfen. Dieser Gesellschaftsverkehr ist in Berlin auf's Höchste gestiegen; heute waren z. B. in der gesetzlosen Gesellschaft unter etwa neunzig bis hundert Gästen mehrere Generallieutenants, ein Gesandter, der Kammergerichtspräsident, der Geh. Rat Ladenberg, Generalprokurator Eichhorn, die Übrigen Geheime Räte von allen Zweigen, Offiziere, Professoren, Kaufleute u.s.w.¹²

Mit Ausnahme der Salons muß man in allen diesen Fällen organisierter Geselligkeit, nicht nur bei den ausdrücklichen Geheimgesellschaften, sondern gleichfalls bei den geselligen Vereinigungen, die keine expliziten Zugangsbeschränkungen formulierten, grundsätzlich von einer auf die männlichen Geschlechtsgenossen eingeschränkten Öffentlichkeit ausgehen.

Die tendenzielle Ausgliederung wichtiger Teilbereiche von bürgerlicher Geselligkeit aus dem Privathaus¹³ hat schon bei den Zeitgenossen um 1800 zu terminologischen Unsicherheiten geführt, die Kant in seiner 1798 erschienenen *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* durch eine Erinnerung an die rechtstheoretische Definition der Begriffe zu klären versuchte: Das gesellige Vergnügen der Konversation erfordere es selbstverständlich,

daß in allen Tischgesellschaften, selbst denen an einer Wirthstafel das, was daselbst von einem indiskreten Tischgenossen zum Nachtheil eines Abwesenden öffentlich gesprochen wird, dennoch nicht zum Gebrauch *außer* dieser Gesellschaft gehöre und nachgeplaudert werden dürfe. [...] Daher würde ich, wenn von meinem besten Freunde in einer *sogenannten* öffentlichen Gesellschaft (denn eigentlich ist eine noch so große *Tischgesellschaft* immer nur Privatgesellschaft, und nur die staatsbürgerliche überhaupt in der Idee ist öffentlich) – ich würde, sage ich, wenn von ihm etwas Nachtheiliges gesprochen würde, ihn zwar vertheidigen [...], mich aber nicht zum Werkzeuge brauchen lassen, diese üble Nachrede zu verbreiten und an den Mann zu tragen, den sie angeht.¹⁴

¹¹ Savigny an Bang, 2. April 1811 (Hs. Nachlaß Savigny, Universitätsbibliothek Marburg).

¹² Karl August Varnhagen von Ense, Werke, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt, Bd. 5, S. 21.

¹³ Es kam selbstverständlich auch weiterhin zur Gründung von Sozietäten, die sich in Privathäusern versammelten. Ein prominentes Beispiel ist der 1827 unter dem Namen „Berliner Sonntagsverein“ gegründete, später in „Tunnel über der Spree“ umbenannte gesellig-literarische Zirkel, der zunächst in der Wohnung seines Gründers Moritz Gottlieb Saphir zusammenkam und erst in der Folgezeit ins „Englische Haus“ übersiedelte. Vgl. Roland Berbig Der „Tunnel über der Spree“. Ein literarischer Verein in seinem Öffentlichkeitsverhalten, in: Fontane-Blätter 50 (1990), S. 18–46.

¹⁴ Immanuel Kant, Werke, Akademieausgabe, (Nachdr. der Ausg. Berlin 1902ff.) Berlin 1968, Bd. 7, S. 279 (Hervorh. im Orig.).

Die ausdrückliche Erwähnung der „Wirthstafel“ und der Behelfsausdruck „sogenannte [...] öffentliche [...] Gesellschaft“ weisen auf das Dilemma, den besonderen Charakter von Öffentlichkeit einer Versammlung zu bestimmen, die sich an einem öffentlichen Ort zusammenfindet, die indes nur Geladene an ihren Tisch läßt, also nach außen abgeschlossen ist. Festzuhalten bleibt aber dennoch, daß die Tischgesellschaften durch die Publizität ihrer Versammlungsorte und ihres meist regelmäßigen Versammlungszeitpunkts sich von dem Arkanprinzip der Freimaurerei absetzten. Der paradoxe Ausdruck einer ‚öffentlichen Privatgesellschaft‘ entspricht dem Urteil, daß darin „öffentlich“ Ausgesprochenes „nicht zum Gebrauch außer dieser Gesellschaft“ gehöre, nach außen also an einem Geheimhaltungsprinzip festgehalten werden soll. Um eine entspannte und absichtslose Konversation zu gewährleisten, verlangt Kant von den Teilnehmern der Geselligkeit Stillschweigen gegenüber Fremden, eine Beschränkung auf eine interne Offenheit der Äußerungen, die nicht zu über die Versammlung hinausgehenden Interessen mißbraucht werden dürfe.

Definiert man „Öffentlichkeit“ mit Niklas Luhmann als „Freigabe des Zugangs für beliebige Personen, also Verzicht auf Kontrolle des Zugangs, also strukturelle Unbestimmtheit der räumlichen Integration“¹⁵, so kann der Begriff die räumlich, zahlenmäßig und durch Auswahl der Mitglieder begrenzte Zugänglichkeit der deutschen Tischgesellschaft kaum erfassen. Der eingeschränkte Charakter der Öffentlichkeit der Vereinsversammlungen – von denen jeder wissen, deren Zwecke und Tendenz jeder errathen konnte und die durch Gerüchte in der Stadt verbreitet wurden, deren genaue Versammlungsgegenstände und -abläufe aber nur den Mitgliedern bekannt waren – läßt sich am ehesten noch durch das Oxymoron „private Öffentlichkeit“ wiedergeben.

Die von Achim von Arnim gegründete deutsche Tischgesellschaft hatte in ihren Statuten festgelegt, an einer „Wirthstafel“, d. h. also in dem nach Kant am weitesten vom Privatbereich entfernten Raum, sich zu versammeln: Zunächst traf man sich beim „Wirthe des Casino“. Das „Casino“ befand sich in der Behrenstraße, also in der Friedrichstadt, und war ein von einem Restaurateur bewirtschafteter Versammlungsraum. Dieser Raum wurde bald zu eng; die deutsche Tischgesellschaft war auf öffentliche Wirksamkeit angelegt und ein zahlenmäßiges Wachsen war von vornherein eingeplant. Schon am Gründungstag sah man sich zur Ausweitung der Höchstzahl von Mitgliedern gezwungen, die ursprünglich nicht über „vierzig“, dann in der korrigierten Endfassung „in Hinsicht des Raumes nicht über sechzig steigen“ durften. Zugleich setzte man jedoch in den Statuten im Widerspruch zu dieser Bestimmung fest, daß bei neu hinzukommenden Mitgliedern kein „Ballotieren“ stattfinden solle. Unter dieser Ballotage verstand man eine geheime Abstimmung mit Kugeln, in welcher die Mitglieder des Vereins zwecks Bewahrung der Höchstzahl bei einem Neueintritt über das Ausscheiden eines

¹⁵ Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1997, Bd. 1, S. 314.

bisherigen Mitglieds befinden mußten.¹⁶ Indem die Tischgesellschaft ausdrücklich auf dieses Verfahren verzichtete, akzeptierte sie von vornherein ein tendenziell unbegrenztes Wachsen. Das Verlassen des ersten Versammlungslokals beweist, daß der Tischgesellschaft die Offenheit für neue Mitglieder wichtiger war als die noch in den Statuten festgelegte räumliche und quantitative Fixierung. Sie wechselte bald vom zu klein gewordenen „Casino“ „in den Saal der Börsenhalle“;¹⁷ die vom Berliner *Straßen- und Wohnungsanzeiger* von 1812 unter der Rubrik „Ressourcen“ verzeichnet wird. Wie schon im Fall des „Casino“ ist auch die „Börsenhalle“ damit von den eigentlichen Gasthäusern unterschieden. Der Begriff „Ressource“ als „geschlossene Gesellschaft“ läßt deutlich werden, wie in solchen Räumlichkeiten Eßgesellschaften zusammenkamen, die zwar kein Geheimnis aus ihren Treffen machten, aber zugleich garantierten, daß die Mitglieder unter sich und Fremde ausgeschlossen blieben. Der Vereinsvorsitzende Ludolph Beckedorff berichtet, daß die Tischgesellschaft nicht lange in der „Börsenhalle“ tagen konnte:

Da ich selbst die Wahl dieses Versammlungs Ortes verursacht habe, so darf ich wohl sagen, daß in derselben sich eben keine große Weisheit geoffenbart hatte. In die Börsenhalle, so dicht an die Spree¹⁸ sich zu wagen, jenseits welcher Juden und Philister schon einheimisch seyn dürfen, war ein gefährliches Unternehmen; auch bekams uns übel. Wir wurden von dort vertrieben, wie die traurige Geschichte davon Allen bekannt ist, und zogen nunmehr in's Englische Haus, als in die letzte Freystatt für uns bedrängte Deutsche christliche Tischgenossen, von wo nur der Frühling uns hier in den Thiergarten auf eine Weile gelockt hat und wohin Sie dereinst zurückzukehren gedenken.

War der Wechsel vom „Casino“ zur „Börsenhalle“ somit insofern ein Zeichen des Erfolgs gewesen, als da die Gesellschaft rasch in weiteren Berliner Kreisen bekannt, zahlenmäßig angewachsen und für die Versammlungsräume des „Casinos“ zu groß geworden war, so stellt sich der Übergang ins „Englische Haus“ eher als Niederlage dar. Was auch immer der wahre Grund gewesen sein mag, Tatsache ist, daß die Tischgenossen nicht aus eigener Entscheidung, sondern durch äußeren Druck die „Börsenhalle“ räumen mußten. Durch den Umzug ins „Englische Haus“, das in der Mohrenstraße lag, zog man sich wieder in die Friedrichstadt zurück. Damit waren die Tischgenossen in das Viertel zwischen Friedrichstraße und Wilhelmstraße zurückgekehrt, das zugleich für die meisten von ihnen auch

¹⁶ Der Hinweis in den Statuten, auf das Ballotieren verzichten zu wollen, „weil es die Ehre des Einzelnen bey einem Vergnügen aufs Spiel setzt“, ist höchstwahrscheinlich durch die Kränkung veranlaßt, die Arnim kurz vor der Gründung der Tischgesellschaft erlitten hatte, als er aus Reimers „Sonnabendsgesellschaft“ „ausballotirt“ (Arnim an Reimer 1810/11; Hs. Freies Deutsches Hochstift 13884) worden war.

¹⁷ Wie eine gestrichene Variante des „Vorschlag“-Zirkulars zeigt, worin als Versammlungsort anstatt „beym Wirthe des Casino“ noch „wahrscheinlich die Börsenhalle“ genannt wird, hatte Arnim ursprünglich die Börsenhalle bereits in Erwägung gezogen.

¹⁸ Die „Börsenhalle“ befand sich nicht in der Friedrichstadt, sondern im „Lustgarten“, d.h. auf der heutigen „Museumsinsel“ in der Spree.

der Wohnbezirk war.¹⁹ Beckedorffs ironischer Ausdruck „Freystatt“ – also ein geheiligter Ort, wo der Verfolgte Schutz und Frieden findet – hat auch damit zu tun, daß die Tischgenossen in der Friedrichstadt wieder in jener vertrauten Umgebung waren, wo der reiche Adel in seinen Palais und das Bürgertum seit der Erweiterung des Wohngebietes Mitte des 18. Jahrhunderts in recht offener Mischung nebeneinander lebten. Das „Englische Haus“ hatte mehrere Zimmer und wurde von verschiedenen Vereinen zu unterschiedlichen Versammlungszwecken, u.a. auch für Konzertveranstaltungen, genutzt. In der wärmeren Jahreszeit versammelten sich die Tischgenossen in einem Wirtshaus im Tiergarten, wahrscheinlich entweder in einem Raum, dessen Fenster sich öffnen ließen, oder sogar in einem Gastgarten. Damit aber hat man sich diese sommerlichen Treffen für nicht zu der Gesellschaft gehörende Gäste des Restaurants noch zugänglicher vorzustellen als diejenigen Versammlungen, die sich in einem Gastzimmer abspielten, dessen Türen immerhin geschlossen werden konnten.

Ungeachtet der Tatsache, daß die Tischgesellschaft als geschlossene Gesellschaft tagte, konnte durch den nicht geheimen Charakter ihrer Versammlungen das in ihnen Verhandelte ganz entgegen Kants Verhaltensregeln recht bald zu einem Skandal für einen Teil der Berliner Gesellschaft werden, wie Beckedorff bissig anmerkte: „Stadtgeträscht und Judengeklatsch haben uns auf alle mögliche Weise zu verunglimpfen getrachtet. Man hat uns Gott weiß was für Dinge ange-dichtet, und uns zuletzt sogar in den Mund der Journale gebracht.“ Daß Beckedorff die Berichte in den Zeitungen für eine Steigerung des „Judengeklatsch[es]“ hielt, hatte seinen Grund in der ausschließlich negativen Berichterstattung, die sich vor allem mit der gerüchteweise bekannt gewordenen und dann vom gedruckten Text der „Philister“-Satire Brentanos bestätigten Judenfeindlichkeit des Vereins beschäftigte. Auch Arnim sprach in diesem Zusammenhang bloß von den „jüdischen Stimmen in öffentlichen Blättern“, die „zurückgewiesen“ worden seien.

Ausführungen in einer Tischrede Arnims, mit welchen er 1815 rückblickend die soziale und politische Bedeutung seiner Vereinsgründung zu umschreiben suchte, zeigen, daß das in den Versammlungen Verhandelte keineswegs nur an die Teilnehmer allein gerichtet, sondern daß die Berliner bzw. preußische Gesellschaft als Adressat zumindest mitgedacht war. Arnim kritisierte in seiner Rekonstruktion des politischen Klimas in Preußen um 1811 weniger die Reformen selbst als die „Heimlichkeit“ ihrer Dekretierung von seiten der Regierung. Dadurch habe sich die „Volksmeinung“ immer mehr verwirrt. Auch in seinen 1814

¹⁹ Die Grafen Voß, Arnim, Bombelles und Fürst Radzivil wohnen in der vornehmen Wilhelmstraße, wo in einem Gartenhaus der Voßschen Villa auch Bettina und Achim von Arnim in ihren ersten Ehejahren bis 1813 lebten; vor seiner Hochzeit wohnte Arnim zusammen mit Brentano in der Mauerstr., wo sich auch Kleists Wohnung und gleichfalls die des Rendanten Vogel befanden; Brentanos Onkel La Roche wohnte in der Georgenstr.; Savigny hatte eine Wohnung in der Oberwallstr., sein Universitätskollege Lichtenstein in der parallelen Niederlagstr., Adam Müller in der Charlottenstr., A. F. W. von Bülow und Carl E. H. von Hermensdorff in der Leipzigerstraße.

im *Preußischen Correspondenten* veröffentlichten Liedern waren diesem Aspekt der Regierungspolitik und der Klage über einen fehlenden Kontakt zwischen Reformern und Gesellschaft die kritischsten Verse gewidmet:

Wo jetzt Volkes Stimme hören?
 Heimlich wird die Welt berathen
 Heimlich wie die Missethaten,
 Kommt Gesetz und kommen Lehren

Als einen Hauptgrund für diese „Heimlichkeit“ machte Arnim die Unterdrückung der Pressefreiheit verantwortlich, denn damit habe „auch diese Stellvertretung der öffentlichen Meinung“ gefehlt. Arnim identifizierte in seinen Tischreden also keineswegs die Presse mit der „öffentlichen Meinung“, sondern gebrauchte den Ausdruck als Synonym von „Volksmeinung“ oder auch „Volkes Stimme“. Damit folgte er der zu seiner Zeit gültigen Bestimmung des Begriffs, der erst nach der Französischen Revolution durch Forster und Garve in die deutsche Sprache eingeführt und 1798 von Wieland in einem seiner politischen Dialoge behandelt worden war. Darin versucht einer der Sprecher seinem Gesprächspartner, der die Existenz der „öffentlichen Meinung“ beim Volke, das nur „blindlings hinter einem Anführer“ hertrabe, bezweifelt hatte, durch eine genauere Definition des Begriffs zu antworten:

Ich meines Orts verstehe darunter eine Meinung, die bei einem ganzen Volke, hauptsächlich unter denjenigen Classen, die, wenn sie in Masse wirken, das Uebergewicht machen, nach und nach Wurzel gefaßt, und dergestalt überhand genommen hat, daß man ihr allenthalben begegnet; eine Meinung, die sich unvermerkt der meisten Köpfe bemächtigt hat, und auch in Fällen, wo sie noch nicht laut zu werden wagt, doch, gleich einem Bienenstock der in kurzem schwärmen wird, sich durch ein dumpfes, immer stärker werdendes Gemurmel ankündigt; da sie dann nur durch einen kleinen Zufall Luft bekommen darf, um mit Gewalt hervorzubrechen, in kurzer Zeit die größten Reiche umzukehren, und ganzen Welttheilen eine neue Gestalt zu geben.²⁰

In der Mißachtung einer solchen allgemein im Volk verbreiteten Meinung durch die Herrschenden, sah Wieland den wahren Grund für den Ausbruch der Französischen Revolution. Arnim bezeichnete in einem ähnlichen Sinn die mangelnde Berücksichtigung der „Volksmeinung“ als Grund für die Niederlage des preußischen Heeres bei Groß-Görschen und für die verpaßte rasche Neuordnung Deutschlands: „Es ist ein fester Glaube in mir, [...] daß Preussen bei Lützen gesiegt hätte und der ordnende Mittelpunkt von ganz Deutschland geworden wäre, daß es weder der müßigen Quälerei des Wiener Congresses noch der Ungewissheit über alle seine künftigen Verhältnisse unterworfen worden sey, wenn es in jener Zeit sich eine Verfassung durch öffentliche Verhandlung gebildet hätte“.

²⁰ Christoph Martin Wieland, *Sämtliche Werke*, Leipzig 1857, Bd. 32, S. 192f.

Seiner Forderung nach „öffentliche[r] Verhandlung“ widersprach nach Arnims Ansicht ein Regierungsstil, der zum einen geprägt war von herkömmlichem staatlichem Despotismus („älterer Willkürlichkeit in Staatseinrichtungen“), d.h. einer hermetisch vom Volk abgeschlossenen Verwaltung, deren engerer Kreis allein die Reformgesetze berät und beschließt. Dazu kamen zum anderen „neuere Sonderbarkeiten“, die in einer laut Arnim bloß „sogenannte[n] Nationalrepräsentation“, „von deren Arbeiten dem Volke“ nichts bekannt geworden sei „als die Unterhaltungskosten“, und in der Einführung der „Amtsblätter“ bestanden, die nur Gesetze publizierten, „ohne sie zu rechtfertigen und ihren Raum mit Steckbriefen, Schulmeisterpromotionen, mit Theeranstrich und dergl. füllen, die das Gehässige an sich tragen, gekauft werden zu müssen und deswegen von keiner Gemeinde gelesen werden“. Preußens Herrschaft über Sachsen und Schwedisch-Pommern sei daher als „neuerungssüchtig und willkürlich, als scheinständig, scheinpressfrey“ empfunden worden.

In einer Situation, in der „Volkes Stimme“ nicht zu hören gewesen sei, weil es keine wahre Nationalrepräsentation und keine wirklich freie Presse gegeben, also eine Stellvertretung der öffentlichen Meinung gänzlich gefehlt habe, wollte Arnim die Gründung der deutschen Tischgesellschaft als eine Art Ersatz dieser der preußischen Gesellschaft im Ganzen mangelnden Repräsentation verstanden wissen. Daher betonte er den Charakter des Vereins als „gemischte[r] Gesellschaft“ von „einander wenig bekannten Menschen“ und auch die hohe Zahl der Mitglieder. Ziel sei u.a. gewesen, herauszufinden, ob so viele Teilnehmer zu einer „Berathung über Gesetze“ in der Lage wären,²¹ „ob [...] wohl eine öffentliche Anerkennung des Christlichen und Deutschen unter so vielen“ denkbar sei und „ob sich eben so allgemein die Verachtung gegen erstorbenen Mechanismus in der Welt gegen das Judenthum und gegen das Philisterthum“ und die „Verehrung“ gegenüber Tradition und Herkommen, d.h. vor allem für das preußische Königshaus, ausdrücken könne. Der Ausdruck „Berathung über Gesetze“ meint in erster Linie die in den Vereinsstatuten festgelegten „Gesetze“ der Versammlungen, mit denen der Geselligkeit eine strengere, bis in die Details geregelte Form sozialer Organisation verliehen wurde. Doch der Kontext von Arnims Tischrede legt bewußt ein weiteres Verständnis nahe, das auch Diskussionen über die staatliche Gesetzgebung einbegreift, wie sie in der Tischgesellschaft ja nachweislich stattgefunden haben. Damit beanspruchte Arnim für den Verein den Charakter einer Art von Ersatzparlament. Als Stellvertretung der öffentlichen Meinung sollte die deutsche Tischgesellschaft darüber hinaus zeigen, ob in zentralen Fragen der gesellschaftlichen Entwicklung eine öffentliche Meinung vorhanden wäre. Öffentliche Meinung ist in diesem Verständnis eine Meinung, die von einer gesellschaftlich dominanten Gruppe geteilt und für welche der Anspruch erhoben wird, all-

²¹ Dieser Aspekt der Absichten Arnims wird betont bei Jürgen Knaack, Achim von Arnim – Nicht nur Poet. Die politischen Anschauungen Arnims in ihrer Entwicklung, Darmstadt 1976.

gemein zu sein; kann sie nicht mehr als bloße Privatmeinung oder als unbedeutende Ansicht einer Minderheit zurückgewiesen werden, so hat sie für sich schon das Attribut „öffentlich“ durchgesetzt. Von einer Avantgarde formuliert und ursprünglich nur von dieser vertreten, kann der Meinungs-Funke zum entsprechenden historischen Zeitpunkt auf das Volk überspringen und damit die anfängliche Ansicht von wenigen als öffentliche Meinung erweisen.

Gerade das nicht verborgene, sondern in einer großen Versammlung geäußerte Eintreten für das Christliche-Deutsche, für die preußische Krone, gegen Juden, Philister und gegen die Franzosen gehörte unabdingbar zum Gelingen des sozialen Experiments. Konkrete politische Manifestationen, etwa Aufrufe zum Widerstand gegen die Besatzungsmacht waren dagegen undenkbar, wenn das Ziel einer Prüfung der öffentlichen Meinung nicht aufgegeben werden sollte: „Politische Wirksamkeit musste wegen der Öffentlichkeit ausgeschlossen werden;“ meinte Armin, denn: „gegen Frankreich in einer Gesellschaft etwas Geheimes, wie es die Zeit forderte, wirken zu wollen, die jedem Gast und vielen Dienern zugänglich war, konnte nur thörichten Schwätzern und französischen Spionen einfallen, die darüber in unseren öffentlichen Blättern, sogar im *Moniteur* sich äusserten“.

Für die notwendigerweise begrenzte Öffentlichkeit der deutschen Tischgesellschaft blieb der Anspruch auf Stellvertretung der öffentlichen Meinung erhalten, da die gesellschaftlichen Institutionen, denen Armin eine derartige Funktion zugesprochen hätte, entweder (wie im Falle der Verfassung als einer tatsächlich repräsentativen Nationalversammlung) noch nicht existierten oder (wie im Falle der unter der Kuratel der Zensur stehenden „öffentlichen Blätter“) in den Zeiten einer obrigkeitstaatlichen Unterdrückung ein falsches und einseitiges Bild, wenn nicht gar ausschließlich die Urteile der feindlichen Macht verbreiteten. Es war vor allem diese erzwungene Einseitigkeit des Massenmediums Presse, der Armin eine stumme „Volksmeinung“ entgegenstellte, der die deutsche Tischgesellschaft eine Stimme verleihen sollte.²²

Das in einigen Fällen als demonstrativ erscheinende Auftreten der Tischgenossen läßt sich in diesem Zusammenhang als bewußter Versuch verstehen, öffentliches Aufsehen zu erregen. Wer in Trinksprüchen und Tischreden, durch einen während der Versammlungen in der Mitte des Tisches ausgestellten Schinken, an einem ganz und gar nicht geheimen Ort wie einem Wirtssaal immer wieder den Ausschluß von Juden aus seinen Versammlungen verkündete, nahm eine öffentliche Reaktion ohne Zweifel nicht nur in Kauf, sondern wollte sie bewußt provozieren. Es sollte bekannt werden, daß in der preußischen Hauptstadt eine Vereinigung prominenter Bürger sich offen gegen die dominante soziale Tendenz der

²² Bei diesem Rekurrieren auf die „Volksmeinung“ handelt es sich also um eine Konsequenz aus der politischen Situation von Unterdrückung der Pressefreiheit und polizeistaatlicher Kontrolle und nicht etwa um eine bloß reaktionär-weltanschauliche Anknüpfung der „politischen Romantik“ an „Rousseau’sche Elemente“, „um die öffentliche Meinung mit dem stummen Volksgeist zu identifizieren“ (Habermas, a.a.O., S. 126).

Akkulturierung und die Politik der Emanzipationsgesetzgebung stellte. Daß man sogar in den „Mund der Journale“ geriet, bestätigte, auch wenn Beckedorff und Arnim sich darüber empört zeigten, die öffentliche Wirkung des Vereins. Dies deutet darauf hin, daß das ambitiöse Ziel Arnims, mit der deutschen Tischgesellschaft eine neue Stellvertretung der öffentlichen Meinung zu schaffen, tatsächlich erreicht worden war. Das auf den Versammlungen öffentlich Geäußerte konnte offensichtlich nicht mehr wie irgendeine unbedeutende Privatmeinung ignoriert werden.

HEINZ HÄRTL

Wann wurde Clemens Brentano geboren?

Zum 225. Geburtstag des Dichters

Clemens Brentano wurde, der Literatur über ihn und den Lexika zufolge, am 9. September 1778 geboren. Diese Angabe basiert auf dem Taufeintrag. Er steht im Kirchenbuch Nr. 2 der katholischen Pfarrei Hl. Kreuz in Koblenz-Ehrenbreitstein, das im Bistumsarchiv Trier verwahrt wird. Der Eintrag (S. 264) wird an dieser Stelle erstmals veröffentlicht:

9. Prænobili D=no Petro Antonio Brentano Consiliario Trevirensi et Residenti in imperiali urbe Francofurtensi nec non Civi ac Mercatori ibidem et Max<i>milianæ Euphrosynæ Brentano natæ de La Roche Conjugibus natus est filius legitimus, et eadem renatus Clemens pro eo ad sacrum fontem spondente Rvd=mo et Ser=mo Archi=Episcopo et Electore Trevirensi Clemente Wenceslao, cujus loco stetit Nobilis et Consultissimus D=nus Georgius Michael de La Roche intimus Status Consiliarius, et Regiminis Cancellarius.

Der Schreiber war Franz Ludwig Kleudgen (gestorben 2. Dezember 1801), geistlicher Rat und Dechant des Landkapitels Engers. Die Abkürzungen bedeuten: *D=no*] *Domino*; *Rvd=mo*] *Reverendissimo*; *Ser=mo*] *Serenissimo*; *D=nus*] *Dominus*. Nach *legitimus* ist mit mehreren kleinen Strichen, die von links oben nach rechts unten verlaufen, eine Passage getilgt: *pro eo ad sacrum f* (*f* ist der Anfang von *fontem*). Kleudgen strich diesen Text, weil er bemerkte, daß er die Taufe zu erwähnen unterlassen hatte, und fügte sie korrekt nach *renatus Clemens* ein. *Clemens* steht über der Zeile, der Name war also zunächst vergessen worden. (Auch bei dem im Taufbuch folgenden Eintrag vergaß Kleudgen zunächst einen Namen, den er über der Zeile einfügte.) In der Übersetzung Manfred Simons (Jena) lautet der Eintrag:

9. Dem hochedlen Herrn Peter Anton Brentano, Rats Herrn zu Trier, wohnhaft in der Reichsstadt Frankfurt und ebendort Bürger und Kaufmann, und seiner Ehefrau Maximiliane Euphrosyne Brentano geb. de La Roche ist ein rechtmäßiger Sohn geboren und am selben Tag auf den Namen Clemens getauft worden; für ihn gab am heiligen Quell <am Taufbecken> *das Taufgelübde der ehrwürdigste und durchlauchtigste Erzbischof und Kurfürst von Trier Clemens*

Wenceslaus, dessen Stellvertretung der edle und rechtskundige Herr Georg Michael de La Roche, Geheimer Staatsrat und Regierungskanzler, wahrnahm.

In dem rechtsrheinischen Ehrenbreitstein (gegenüber Koblenz) wohnten die Brentanoschen Großeltern mütterlicherseits, der kurtrierische Kanzler Georg Michael Anton von La Roche und seine Frau Sophie, geb. Gutermann, deren Tochter Maximiliane zu ihrer dritten Niederkunft wie schon bei den vorherigen Geburten ihr stattliches, unterhalb der Festung gelegenes Elternhaus aufgesucht hatte, während der Ehemann Peter Anton Brentano in Frankfurt seinen Handelsgeschäften nachging. Clemens Brentano erhielt seinen Vornamen nach seinem Taufpaten Clemens Wenceslaus Hubert Franz Xaver (1739–1812), dem letzten Kurfürsten von Trier, der zunächst in Ehrenbreitstein und seit 1786 in Koblenz residierte. Ob der Pfarrer Kleudgen den zweiten Vornamen Wenceslaus nachzutragen vergessen hat, muß dahingestellt bleiben. Brentano unterschrieb seine Briefe mit Clemens, ohne Wenceslaus. Allerdings ist der früheste überlieferte Brief, der an Brentano geschrieben wurde, adressiert an: Clemens Wenceslaus Brentano. (Von Johannes Lipporius Port, vmtl. Ende November/Anfang Dezember 1791; UB Heidelberg 2110,13, Bl. 111–112.)

Christian von Stramberg, einer der ersten Brentano-Biographen, gelangte in dem Ehrenbreitstein behandelnden Band (1845) seines *Rheinischen Antiquarius* nach der Einsichtnahme in das Kirchenbuch zu dem schrulligen Fazit: *Einen Sohn, ebenfalls in Ehrenbreitstein, 9. Sept. 1778 geboren, weiß ich nicht recht zu benennen. Pathe war demselben Kurfürst Clemens Wenceslaus, vertreten durch seinen Kanzler, den Großvater des Kindes, aber der Geistliche, in das Kirchenbuch die vorgenommene Taufhandlung eintragend, vergaß die dem Täufling beilegte Namen anzumerken, und schob später das einfache Wörtchen Clemens ein. Ob der Knabe nun Clemens oder Clemens Wenceslaus zu heißen hat, dieses lasse ich billig dahin gestellt seyn, mich begnügend, in solcher Zweifelhafteigkeit ein Omen für dessen Zukunft zu erblicken.*

Clemens Brentano hat als seinen Geburtstag jedoch nicht den 9. September angegeben, sondern den 8., in den überlieferten Schriftstücken erstmals am 8. September 1800 in einem Brief an Stephan August Winkelmann: *heute bin ich 22. Jahr alt.* Ein Jahr später, am 8. September 1801, schrieb er an Friedrich Carl von Savigny: *Es ist heute mein Geburtstag Maria Geburt, und ich bin nun 23 Jahr alt.* Wiederum ein Jahr später, am 8. September 1802, heißt es in einem Brief an Arnim: *Heute bin ich 24 Jahr alt geworden.* Und im folgenden Jahr, am 4. September 1803, erfuhr Sophie Mereau: *den achten ist mein 25jährigster Geburtstag.* Das Gedicht *Als sie mich um <ein> Lied auf Bülow's Geburtstag der der Meine ist gebeten. 8. 7 bre. 1816* hat die Geburtstagsangabe im Untertitel, und noch zufolge dem wohl in den zwanziger Jahren entstandenen Gelegenheitsgedicht *Am 8. September* ist dieser Tag der Geburtstag des Dichters Brentano.

Der Schlüssel für diese Angaben scheint in Brentanos Identifikation seines Geburtstages mit dem Namenstag Mariä zu liegen, wie sie im Brief an Savigny vom 8. September 1801 vollzogen ist, und der Verdacht einer Mystifikation der

eigenen Geburt wird noch dadurch verstärkt, daß Brentano sich das Pseudonym Maria zulegte, mit dem seine ersten Veröffentlichungen erschienen. Es wird in nicht wenigen Nachschlagewerken und Personenregistern von Werken der Goethezeit noch immer fälschlicherweise als Vorname Brentanos geführt, der ihn sich am 27. März 1800 gegenüber dem Verleger Georg Carl Wilhelm Rein mit dem Angebot seines ersten Werkes gleichsam offiziell zuschrieb: *So geben sie diesem ersten Stück, den allgemeinen Titel Satiren, und poetische Spiele von Maria, (dies ist mein zweiter Taufname, und meine zukünftige Signatur)*. In der Handschrift (UB Leipzig, Rep. VI 25zh7) ist *Tauf* aus *Vor* geändert, was mit der Annahme des religiösen Charakters der Wahl des Pseudonyms die Auffassung bestärkt, Brentano habe aus demselben Motiv auch seinen Geburtstag vorverlegt.

Daß dies nicht der Fall gewesen ist, läßt sich aus einem bisher nur ausnahmsweise beachteten Textzeugen schließen: einem schmalen Notizheft (Stadtbibliothek Mainz, Sign. 4° Ms 91–15) der Mutter Maximiliane, das der junge Brentano nach ihrem Tod (19. November 1793) an sich nahm und mit eigenen Notizen fortsetzte. Auf der ersten Seite hatte die Mutter die Geburtstage ihrer Kinder notiert:

Der Georg ist gebohren Anno 1775 den 12 mertz.
 Die Sophie ist gebohren Anno 1776 dem 15 august.
 Der Clemens ist gebohren Anno 1778 den 8 Septembre
 Die Cunegunde ist gebohren Anno 1780 den 8 jully
 Die Marie den 3 mertz Anno 1782
 Der Cristian Anno 1784 den 24 Jenner
 Die Bettina Anno 1788 den 4 Aprill

Wann die Eintragungen erfolgten, ist nicht feststellbar. Augenfällig ist ein Duktuswechsel nach dem vierten Eintrag, der zu erkennen gibt, daß die restlichen drei später erfolgten. Am interessantesten neben demjenigen zu Clemens ist der zu Bettina, deren notiertes Geburtsjahr drei Jahre jünger ist als das tatsächliche – sicherlich ein Schreibversehen der Mutter, aber ein folgenreiches, denn darauf dürfte zurückzuführen sein, daß Bettina sich für jünger ausgab, als sie tatsächlich war. Noch auf ihrem Wiepersdorfer Grabstein steht das Datum des 4. April 1788. Fazit: Clemens Brentano wurde am Dienstag, dem 8. September 1778, oder am Mittwoch, dem 9. September 1778, geboren. Sollte dem Eintrag der Mutter nicht größere Relevanz zukommen als dem im Kirchenbuch, der einen fahrgen, ungenauen Eindruck macht? Unproblematisierte Angaben, denen zufolge Clemens Brentano am 9. September geboren wurde, stehen jedenfalls im Widerspruch zur differenzierten Überlieferungslage.

Miszellen

FLORIAN GELZER, Bern

Arnims Affen. Eine Miszelle

In einem Beitrag zu Achim von Arnims *Wintergarten* (1809) untersucht Bernd Fischer den Zusammenhang zwischen dem poetologischen Programm des Novellenzyklus und den politischen Absichten des Autors.¹ Bei der Bearbeitung der dem *Wintergarten* zugrundeliegenden Quellentexte habe Arnim, so Fischer, dem kulturhistorischen Kontext ihrer Entstehung sowie dem „Formwillen“ und der Intention des jeweiligen Autors (zu) wenig Respekt gezollt.² Man müsse sich „in der Tat mit Brentano [...] fragen, ob Arnim es sich zu Schulden kommen läßt, [...] wiederentdeckte Klassiker der europäischen Überlieferung oder populäre Romane wie ›Die Insel Felsenburg‹ zu engen moralischen Beispielerzählungen zu verkürzen“.³ Im Schlußabschnitt seines Aufsatzes vergleicht Fischer exemplarisch die Erzählung des zweiten Winterabends⁴ mit ihrer Quelle, Schnabels *Insel Felsenburg* (1731–43).

Arnim verwendet für seine Bearbeitung einige Schlüsselszenen aus dem ersten Teil von Schnabels Tetralogie. Zentrale Abschnitte der Lebensgeschichte Albert Julius', des Gründers der Felsenburg-Kolonie, werden mit dem Bericht über einen schlesischen Grafen kombiniert.⁵ Fischer hebt nun ein kurioses Detail hervor: Das Kolonialistenpaar Albert und Concordia beginnt auf der Insel Felsenburg Affen abzurichten und als „Hauß-Gesinde“ aufzunehmen.⁶ Bei Schnabel werden

¹ Bernd Fischer: „Achim von Arnims ›Wintergarten‹ als politischer Kommentar.“ In: Universelle Entwürfe – Integration – Rückzug. Arnims Berliner Zeit (1809–1814). Wiepersdorfer Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft. Hg. von Ulrich Ricklefs. Tübingen 2000 (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft; Bd. 1), S. 43–59. – Vgl. Achim von Arnim: *Der Wintergarten*. In: Ders.: *Sämtliche Erzählungen 1802–1817*. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a. M. 1990 (Achim von Arnim: Werke in sechs Bänden; Bd. 3), S. 70–423 (Komm. S. 1052–1183).

² Fischer (Anm. 1), S. 51.

³ Ebd., S. 50. – Zu Brentanos Reaktion vgl. Arnim (Anm. 1), S. 1095–1097.

⁴ Vgl. ebd., S. 110–152: „Das wiedergefundene Paradies. Nach alten Erzählungen“ (Binnentitel: „Albert und Concordia“).

⁵ Vgl. dazu Dieter Martin: „Arnims Quellenkombination im Wintergarten (1809) – Schnabels Albert Julius als Pflegesohn des Grafen von Schaffgotsch“. In: *Jahrbuch der Johann-Gottfried-Schnabel-Gesellschaft 1996* (Schnabeliana 2), S. 9–31.

⁶ Das Motiv ist allerdings in der Roman- und Robinsonadenliteratur an der Wende zum 18. Jahrhundert nicht einmal selten: In Andreas Heinrich Buchholtz' *Herkules und Valiska* (1659/60) rauben Affen ein kleines Kind und setzen es auf einen Heuhaufen (eine ähnliche Szene kommt in der *Insel Felsenburg* vor), und in *Der englische Einsiedler, oder Begeben-*

die Affen also anthropomorphisiert, was Fischer zufolge auch „als Entmenschlichung des Hausgesindes in einer Art kolonialer Situation gelesen werden kann und auf Tropen [sic!] der Sklaverei anspielt“.⁷ Arnims montageartige Rezeption der ›Affen-Episode‹ wiederum deutet er als fragwürdige „Phantasie eines preußischen Adeligen“, der zwar die Aufhebung der Stände propagiere, aber wisse, „daß jemand die Arbeit zu verrichten“ habe.⁸ „Arnim streicht und euphemisiert diese Stellen [die Abwehr und Bestrafung der Affen] und dichtet dafür eine Reihe von Details hinzu, die seine Affen, da kann gar kein Zweifel bestehen, zu dienstwilligen und respektvollen Bauern machen“.⁹

Fischers Ausführungen vermitteln den Eindruck, als habe Arnim der Vorlage einen erheblich anderen Charakter verliehen, indem er die bei Schnabel ambivalent geschilderten ›eingeborenen‹ Affen zu unterwürfig-harmlosen „Untertanen“ verniedlicht habe. Was genau „dichtet“ aber Arnim „hinzu“? Ein Vergleich der betreffenden Stellen des *Wintergartens* mit der *Insel Felsenburg* zeigt, daß sich Arnims Zusätze auf ein Minimum beschränken.¹⁰ Die gesamte ›Affen-Episode‹ im *Wintergarten* ist zudem aus ›Originalteilen‹ zusammengesetzt. Gewiß: Arnim kürzt Schnabels Text massiv (darunter die blutigeren Passagen) und fügt die betreffenden Teile neu zusammen. Er folgt aber – und dies ist entscheidend – dem Originaltext bis in die wörtlichen Formulierungen und paraphrasiert nur selten.¹¹ Bei aller Neigung Arnims zur Harmonisierung ist zudem festzuhalten, daß er in „Albert und Concordia“ nicht nur die Figur des satanischen Gewaltverbrechers Lemelie und dessen Selbstmord beibehält, sondern einen „Amtsbericht“ ausgerechnet über eine Hinrichtung einschaltet.¹²

Neu sind einzig folgende Details: Die Szene von der Beerdigung eines Affenweibchens ist bei Arnim etwas ausgebaut. Es heißt dort: „[S]elbst die beiden andern rauhen Kameraden strichen sich die Tränen von den Schnauzbärten“ (145); ferner tragen bei Arnim die Affen den Leichnam „in feierlich ernstem Schritte mit gesenkten Schwänzen“ fort und werfen ihn in den Fluß, „der den teuren Leichnam in das Meer und zu den jenseitigen Wohnungen des Friedens sanft hinunterführte. Ich [Albert Julius] konnte mit Concordien nur dreimal zur letzten Ehre darüber schießen“ (ebd.); in der Hochzeitsszene zwischen Albert und Con-

heiten Philipps Quarls (1732), einer aus dem Englischen übersetzten Robinsonade, werden Menschen von Affen bedient.

⁷ Fischer (Anm. 1), S. 58.

⁸ Ebd., S. 59.

⁹ Ebd., S. 58. – Ähnlich Martin (Anm. 5), S. 20: „Da Arnim die Affen über die Quelle hinaus bis zur Grotteske anthropomorphisiert [...]“.

¹⁰ Vgl. Johann Gottfried Schnabel: *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer*. 4 Tle. in 2 Bdn. mit einem Bd. Anhang. Mit e. Nachw. v. Günter Dammann, Textred. v. Marcus Czerwionka unter Mitarb. v. Robert Wohlleben. Frankfurt a. M. 1997 (Haidnische Altertümer).

¹¹ Auf den Abdruck einer Synopse wird hier aus Platzgründen verzichtet. – Vgl. auch Martin (Anm. 5), S. 18–20 und passim.

¹² Arnim (Anm. 1), S. 115–124.

cordia sind zwei Details hinzugefügt: „die Vögel sangen gar lustig“, heißt es dort, und „auch unsre treuen Diener [die Affen] wurden gut bewirtet, und sie waren an dem Tage sehr feierlich“ (151).¹³

Den ersten und den dritten Zusatz mag man in der Tat als allzu anthropomorphisierende, ja unpassend putzige Ergänzungen kritisieren. (Allerdings ist bereits bei Schnabel etwa von der „auf dem Helden-Bette verstorbene[n] Aeffin“ und vom „Wittber und [den] vermuthlichen Kinder[n]“ die Rede.)¹⁴ Zum zweiten Punkt bemerkt Fischer: „Arnims Affen, wie könnte es anders sein, sind treuherzig, edel und fromm. Sie haben eine eigene Volkskultur und beachten z. B. ein stark ritualisiertes, einfaches aber rührendes Begräbnisritual mit festen Trauerritten und -zeiten“.¹⁵ Diese Charakterisierung scheint mir übertrieben, sie Arnim zuzuschreiben, falsch. Denn mit Ausnahme der oben angeführten Abweichungen sind sämtliche Einzelheiten der ›Affen-Episode‹ – etwa die Pflege eines verletzten Affens, die Beerdigung der Äffin, die Teilnahme der Affen an der Hochzeit (wo sie den Bratspieß bedienen)¹⁶ u. a. – bereits bei Schnabel vorzufinden.¹⁷ Die ganze Szene lebt zusätzlich vom Kontrast mit der Relation Don Cyrillo de Valaros, des Ureinwohners der Felsenburg-Insel, dessen Gefährten mit Affen Sodomie betrieben haben und sogar im Streit um ein Affenweibchen zu Mord bereit sind.¹⁸ Entweder muß man also Arnims Umgang mit seinen Quellen *prinzipiell* in Frage stellen; gesteht man ihm aber die Freiheit der umformenden Benutzung älterer Literatur zu, so kann man ihm schwerlich zum Vorwurf machen, daß er seiner Quelle hier treu folgt (und dabei auch eventuell problematische Stellen übernimmt).

Schnabels Affen und Arnims Affen sind also so verschieden nicht. Arnims Zutat beschränkt sich im Grunde auf eine einzige Nuance: daß nämlich die verstorbene Äffin von ihren Artgenossen nicht einfach in den „West-Fluß geworfen wurde“,¹⁹ sondern eine pietätvolle Flußbestattung erhält. Es ließe sich sogar argumentieren, daß Arnim auch mit diesem Detail den Charakter der *Insel Felsenburg* gerade *nicht* verfälscht, sondern vielmehr genau trifft: Die vier Teile des Romans zeigen an unzähligen Beispielen, daß, während in Europa mit Leichnamen pietät-

¹³ Weitere Abweichungen auszudeuten, wäre spitzfindig: Arnims Affen spalten Holz (144), während sie bei Schnabel lediglich bereits gespaltenes Holz in die Küche tragen helfen (Tl. I, S. 268); überflüssiges Heu wird bei Arnim als Streu für die Affen benutzt (144), während es bei Schnabel den Affen zum „Lust-Spiele“ überlassen wird (Tl. I, S. 271). Daß der letzte Blick der sterbenden Äffin den „fliehenden Feinde[n]“ gegolten habe (145), ist ebenfalls eine kleine Abweichung, die jedoch den leise ironischen Tonfall von Schnabels Bericht über die ›heldenhafte‹ Äffin trifft.

¹⁴ Schnabel (Anm. 9), Tl. I, S. 275.

¹⁵ Fischer (Anm. 1), S. 59.

¹⁶ Schnabel (Anm. 9), Tl. I, S. 295.

¹⁷ Ebd., Tl. I, S. 275: [Albert und Concordia] sahen hernach unsere noch übrigen 4. Bedienten gantz betrübt in ihren Stall gehen, worinnen sie bey nahe zweymahl 24. Stunden ohne Essen und Trincken stille liegen blieben [...].“

¹⁸ Vgl. Schnabel (Anm. 10), Tl. I, S. 639–643.

¹⁹ Ebd.

los umgegangen wird, auf dem ›geheiligten‹ Terrain der Felsenburg jedermann – selbst Kriminelle und Selbstmörder – gleichermaßen respektvoll beerdigt wird.²⁰ Albert und Concordia schicken sich bei Schnabel zunächst an, selbst das Affenweibchen, als Mitglied ihrer ›kleinen Familie‹, eigenhändig zu bestatten.²¹ Wenn nun Arnim die Bestattung eines Affen (durch Affen) leicht ausbaut, so unterstreicht er lediglich diesen Aspekt: Die Bestattung zeugte dann nicht von äffischer „Volkskultur“, sondern davon, daß sich der religiöse ›Geist‹ der Felsenburg selbst auf Tiere überträgt.

Fischer macht mit seinem Aufsatz auf einen wichtigen Punkt der *Wintergarten*-Rezeption aufmerksam. Viele Deutungen des Novellenzyklus (als eines ›offenen‹, didaktischen, allegorischen, politischen, ›selektiv-kombinierenden‹ oder ›arabesken‹ Werks)²² gehen stillschweigend davon aus, daß der Leser die Quellenmontage als intertextuelles Spiel akzeptiert. Die Wirkungsgeschichte des *Wintergartens* belegt aber, daß Arnims Umgang mit älterer Literatur vielfach als idiosynkratischer Ästhetizismus betrachtet oder als unzulässiger Eingriff in kanonische Werke empfunden wurde.²³ Auch die Verwandlung der Handlung um Albert und Concordia in eine angeblich mündlich tradierte ›alte Erzählung‹²⁴ ist nicht unproblematisch. Man kann sich fragen, ob eine kürzende und glättende Auswahl weniger Szenen aus der *Insel Felsenburg* dem monumentalen Charakter und der eigentümlichen Sprachgebung dieses Werks überhaupt gerecht werden könne. Die ›Affen-Episode‹ scheint mir für die Diskussion dieser Problematik jedoch kein glücklich gewähltes Beispiel zu sein. Daß Arnim dort angelegte zweifelhafte Passagen für seine politischen Zwecke zurechtgebogen habe, läßt sich m. E. nicht überzeugend nachweisen.

²⁰ Vgl. dazu: Uli Wunderlich: „Himmel oder Hölle? – Wie man in Schnabels ›Wunderlichen Fata‹ stirbt.“ In: Jahrbuch der Johann-Gottfried-Schnabel-Gesellschaft 1996 (Schnabeliana 2), S. 33–54.

²¹ Schnabel (Anm. 9), Tl. I, S. 275.

²² Literaturhinweise bei Martin (Anm. 5).

²³ Vgl. Arnim (Anm. 1), S. 1094–1117.

²⁴ Arnim (Anm. 1), S. 112: „Nun fragt ich, ob es ihnen recht sei, wenn ich von einer [...] Colonie erzähle, von der ich in meiner Jugendzeit manches nach Erzählungen aufgeschrieben [...].“

HOLGER SCHWINN, Offenbach

Mit Arnim in die Pilze gegangen.

Warum Günter Grass den Dichter in den Märchenwald schickte

Ein weites indisches Kleid, fahmentuchrot, berausende Fliegenpilze zuhauf, den sehr gern mit ihnen in Standortgemeinschaft wachsenden Stein- oder Herrenpilz ankündigend, dieser selbst, frei stehend, der Vollmond und der Olivaer Forst bei Danzig: die Bestandteile des Romantik-Abschnitts „Im sechsten Monat“ in Grass' *Der Butt* wollen sich symbolisch verstanden wissen; und es sind wiederholte Spiegelungen des Symbolischen in Mystischgrün und Fliegenpilzrot, von Freiheit und Rausch, Traum und Revolte, die den Auftritt Ludwig Achim von Arnims darin, im „wohl erfolgreichsten Roman, der in den siebziger Jahren auf dieser Welt geschrieben worden ist“ (Heinrich Vormweg), nicht nur bilderreich begleiten, sondern mehr noch kommentieren. Das Sinnbildliche des besagten Abschnitts Nummer sechs kehrt in den Büchern *Mit Sophie in die Pilze gegangen*, *Ach Butt, dein Märchen geht böse aus* und *In Kupfer, auf Stein* wieder, ins Bild gesetzt zum Beispiel in den Sophie Rotzoll darstellenden Lithographien und Radierungen, wie sie, die Haushälterin, die Köchin, die zeitlebens jungfräulich „zublief“, mit „ihrer leidenschaftlichen Lust, die Männer heißlaufen, zappeln, hängen zu lassen“, (469f.¹) zwischen Revolution und Befreiungskriegen nahe Oliva „in die Pilze ging und immer noch Freiheit, die schöne Idee meinte, wenn sie, vom Fliegenpilz angekündigt oder verraten, einzeln stehend den Steinpilz fand.“ (429) Vom Ende der pilzreichen Märchenwälder und vom Ende überhaupt berichtet schließlich die Fortschreibung des *Butt*-Komplexes mit *Totes Holz* und in *Die Rättin*: „Da ist keine Hoffnung mehr. \ Denn mit den Wäldern, \ soll hier geschrieben stehen, \ sterben die Märchen aus.“ (VII, 15)

Doch zurück zu Arnim und der Reihe nach: *Der Butt* ist als ein „erzählendes Kochbuch“ (IV, 437) angelegt. Grass schildert in ihm „die weibliche Sozialgeschichte“, „den Anteil der Frauen an der Geschichte“ (X, 190) als Gegenentwurf zur Geschichtsschreibung der Männer, und zwar in neun Stationen, den neun Monaten einer Schwangerschaft entsprechend, von der Steinzeit bis in die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Der Handlungsbogen spannt sich sogar über das Buch hinaus: vom steinzeitlichen Matriarchat unter der dreibrüstigen Urmut-

¹ Seitenzahlen im Text ohne Bandangabe beziehen sich auf die Grass-Werkausgabe in zehn Bänden, Bd. V: *Der Butt*. Die anderen Zitate nach dieser Sammelausgabe folgen der Bandnumerierung in römischen Ziffern.

² Brandes: Grass, S. 60.

ter Aua des „ersten Monats“ bis zur Expedition der Frauen auf der Suche nach dem versunkenen Vineta, dem matriarchalischen Utopia, in der *Rätin*. *Der Butt* selbst aber ist nichts anderes als ein auf dem Hintergrund „des ewigen Geschlechterkampfes“ entwickeltes ironisch-humorvolles „Gegenmärchen“ zur traditionellen Historie³ mit der Perspektive, „daß es noch mehr gibt. Was Drittes. Auch sonst, auch politisch, als Möglichkeit.“ (10) Im Roman kommen auch einige Repräsentanten der Hochromantik zu Wort, unter anderem die Brentanos (Betina und Clemens) und Arnim. Letzterer allerdings äußert in diesem wie überhaupt im Grass'schen Œuvre – soweit ich das überblicken kann – nur einen einzigen (nicht abgeschlossenen) Satz in direkter Rede. Und der klingt derart entstellt, als habe ihn Reinhold Steig höchstpersönlich bearbeitet: „Denn wenn sich die Schätze so lange gehalten haben, sollte niemand die Feile nehmen, um sie zu verbrillantieren ...“ Die davor stehenden Worte erläutern die Aussage. Die Rede ist von der projektierten Fortsetzung von *Des Knaben Wunderhorn* (Band eins): Arnim habe „Dichtung und Volksmund [...] unverfälscht nebeneinanderstellen“ wollen, „auf daß man am Ende eine deutsche Volkspoese erhalte“ (409). Das ist nun aber so nicht ganz richtig. Wahrscheinlich ist gemeint, daß er keinen Unterschied zwischen Natur- und Kunstpoese sah. Etwas unecht und fremd wirkt auch die Clemens Brentano in den Mund gelegte Entgegnung. Hier geht es ebenfalls um die beiden Poesien, um die Bearbeitung von Volksliedern: „Erst des Künstlers Hand adelt den groben Stein, wenngleich er auch unbehauen uns prächtig dünkt.“ (410) Arnim war in diesem Punkt bekanntlich der gleichen Ansicht wie sein „Liederbruder“, denn nicht nur dieser „wollte [...] den Volksmund kunstreicher sprechen lehren“ (409), wie das im *Butt* zu lesen ist. Wie sich die Herausgeber des *Wunderhorns* tatsächlich und im Wortlaut über ihr Liederbuch geäußert haben, dokumentiert der überlieferte Briefwechsel der beiden, etwa der folgende Auszug daraus. Brentano: „es muß sehr zwischen dem romantischen und alltäglichen schweben [...], es könnten die bessern Volkslieder drinne befestigt, und neue hinzugedichtet werden, ich bin versichert, es wäre viel mit zu würken, äußere dich darüber mir ist der Gedanke lieb.“ Arnim: „Ueber das Volksliederbuch denke ich sind wir lange einig [...]. Ich sammle fleissig an Liedern [...], wir müssen es machen wie mit Miniaturpinseln, aus tausend nur eines und aus den neuen tausend der Art wiederum nur eines.“ (Freundschaftsbriefe I, 263, 268) Doch die kritische Rekonstruktion des O-Tons der Romantik mag man getrost den Philologen überlassen. Dem Schriftsteller Grass geht es mit seinem ‚magischen Realismus‘ um etwas ganz anderes, nämlich um die literarische Erkundung der Epoche sowie deren Darstellung in einem literarischen Gesamtzusammenhang. Die Zeit der Romantik, das ist ihm vor allem die Zeit der romantischen Liebe (Sophie), der Träume (Fliegenpilze) und der „schönen Idee“ Freiheit (Steinpilz), aber auch Napoleons (der Stein- als Herrenpilz). „Doch weil wir so lange und immer wieder in die Pilze gegangen waren“, heißt es im Roman über die Jahre nach der Revolu-

³ Stolz: Grass, S. 59.

tion von 1789, „hatte sich uns die Idee erhalten. Die war schön wie ein einzeln stehender Steinpilz. Und als Sophie vom siegreichen General Bonaparte aus der jüngsten Zeitung laut vorlas, sagte Fritz: ‚Vielleicht ist dieser Napoleon jetzt die Idee.‘“ (419).

Während „die zierlichste aller Köchinnen“ (405) in der Folgezeit etwas naiv weiterhin unbekümmert die Fahne der Freiheit hochhält und an ihre inzwischen in Kerkerhaft sitzende große Liebe Friedrich Bartholdy – sein Plan, eine Danziger Republik zu errichten, war 1797 aufgedeckt worden – Barrikadenlieder adressiert („Monarchen zittern schon wie Stülze, / bald, Fritzchen, gehn wir in die Pilze. / Im Traum ich einen Steinpilz seh: / Die Freiheit kömmt. La Liberté!“; 425), herrscht längst schon wieder das „männliche, weil kriegerische Prinzip“ (613) vor, an dem dann auch Arnim partizipiert. „Später ist er“, schreibt Grass, so nicht ganz zutreffend, weil der Dichter dann doch nicht in den Krieg gezogen ist, „im Freiheitskrieg Hauptmann bei einem Landsturmbataillon und tapfer gewesen.“ (414) Sophie dagegen vereinigt als weiblich-subtile Antwort auf den martialischen Befreiungskampf der Männer im Herbst 1813 „Patriotismus und Kochkunst zur revolutionären Tat“⁴, und zwar, indem sie dem französischen Gouverneur in Danzig einen gefüllten Kalbskopf aufischt, den sie, „um die verratene Revolution und den jahrelangen Zwang, um die Verletzungen ihres jungfräulichen Stolzes und ihren eingekerkerten Fritz zu rächen, mit vier endgültigen Argumenten gewürzt hatte“ (441), die da lauten: Pantherpilz, Seidenriß, Weißer Trichterling und Grüner Knollenblätterpilz.

Arnims Auftritt im Roman ist in diesem Kontext wie folgt eingeleitet: „Als die Gesindeköchin Amanda Woyke gestorben war, worauf überall die Franzosen Quartier machten und Sophie, Amandas Enkelkind, mit immer noch revolutionärem Sinn dem Gouverneur Napoleons die Küche zu führen begonnen hatte, trafen sich im Herbst des Jahres 1807, als in allen Wäldern die Pilze zuhauf standen, die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm mit den Dichtern Clemens Brentano und Achim von Arnim in der Försterei des Olivaer Waldes, wo sie verlegerisch tätig sein und ihre Gedanken tauschen wollten. [...] Mit zwei Tagen Verspätung kamen der Maler Philipp Otto Runge über Stettin und Bettina, die Schwester des Clemens Brentano, aus Berlin angereist.“ (407f.) Ein fiktives Treffen, gewiß, aber ein denkbare. Wären die Reiserouten der Beteiligten anders verlaufen und wäre der zeitliche Ablauf der Ereignisse ein etwas anderer gewesen, als dies die Literaturgeschichte festhält, dann hätte es 1807 durchaus zur Begegnung einiger Romantiker im Forsthaus Nouzov – wie das reale Vorbild jenes nahe Oliva gelegenen Hauses hieß – kommen können.⁵ Arnim zum Beispiel war damals in der Tat im Oktober von Königsberg aus in Richtung Westen unterwegs. Vermutlich reiste er über den nach dem Frieden von Tilsit neu proklamierten Freistaat Danzig, sicher jedenfalls über Giebichenstein bei Halle, wo er seinen „Liederbruder“ Cle-

⁴ Brandes: Grass, S. 65.

⁵ Vgl. Mews: Butt, S. 27.

mens nach langer Zeit endlich wiedersah, dann im November weiter nach Weimar, wo er Bettina und Goethe antraf, nach Kassel, wo er die Brüder Grimm im Dezember 1807 erst kennenlernen sollte. Seine Flucht nach Königsberg hatte ihn bereits im November 1806 durch Danzig geführt.⁶ Dort (in einem nahe gelegenen Buchenwald) jedenfalls sollen die oben genannten Gespräche geführt, Pilze gesammelt und sich über die richtige Fassung des Märchens vom Butt gestritten haben; denn die Geschichte *Von dem Fischer un syner Fru* existiert bei Grass in zwei gegensätzlichen Überlieferungen, der aus den Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* bekannten und einer, in der die Fischersfrau Ilsebill bescheiden ist, ihr Mann dagegen „maßlos in seinen Wünschen: im Krieg unbesiegbar will er sein. [...] Die Welt beherrschen will er, die Natur bezwingen und von der Erde weg sich über sie erheben.“ (411) Diese zweite, nach den Erzählungen eines alten Weibes angeblich von ihm aufgezeichnete Fassung verbrannte ebenso angeblich Runge kurz entschlossen, als die anderen Romantiker vom Anblick des vollen Mondes eine Weile abgelenkt waren. „Darauf gingen alle ins Haus zurück“, beschließt der Verfasser des *Butt* das Kapitel „Die andere Wahrheit“. „Und ich muß nun schreiben und schreiben“ (418) – nämlich ein modernes Märchen über „Essen und Sexualität, Märchen und Dichtung und Phantasie, die Geschlechterrollen, die Geburt eines Kindes, männliche Politik und Geschichte und ihr universelles Scheitern“.⁷

Wie aber werden Arnim und die Romantik in diesem Kapitel gesehen? „Jakob Grimm und von Arnim, der gleich nach dem Unglück von Jena und Auerstedt seinen Wohnsitz nach Königsberg verlegt hatte“, schreibt Grass, „sprachen bitter über den kürzlich geschlossenen Frieden zu Tilsit, den sie ein schmähliches Diktat nannten. Nur noch seine Güter bestellen wollte von Arnim.“ (408) Die hier konstatierte Abwendung von der Realität – die nicht der Realität entspricht, denn der Schriftsteller engagierte sich nach Abschluß der Arbeiten an *Des Knaben Wunderhorn* im Berlin der preußischen Reformen auch politisch, bevor er dann 1814 als Gutsherr nach Wiepersdorf ging – zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Romanteil. Folglich heißt es über das *Wunderhorn*, die Herausgeber hätten es deshalb zusammengestellt, „weil das allgemeine Kriegselend die Bedürfnisse nach schönen Worten steigerte und Angst die Zuflucht im Märchen suchte“ und „damit dem Volk [...] endlich Trost zuteil werde: und sei es durch die Gnade des Vergessens.“ (407f.) Schöne Worte? Zuflucht und Trost? Vergessen? Sammelten die Romantiker wirklich lieber Lieder und Pilze, als sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen, wie das „Die andere Wahrheit“ suggeriert? Dagegen sprechen zumindest die unzähligen Bemerkungen und Reflexionen zur Französischen Revolution und deren Folgen, die Arnim, Brentano und ihre romantischen Weggefährten im Laufe ihres Lebens niedergeschrieben haben. Hier sei als ein eher unbedeutendes Beispiel ein dem jungen Clemens Brentano zu-

⁶ Vgl. Steig: Arnim, S. 208f.

⁷ Neuhaus: Schreiben, S. 169.

geordnetes Briefzitat angeführt. Es soll an Luise Möhn gerichtet und auf den 24. Oktober 1793 datiert sein, ist aber im ersten Briefband der Frankfurter Brentano-Ausgabe (Briefe 1792–1802) nicht enthalten, sondern uns lediglich über Peter Anton von Brentanos raren *Schattenzug der Ahnen der Dichtergeschwister Clemens und Bettina Brentano* aus dem Jahr 1940 überliefert. Dennoch (oder gerade deshalb) sei es an dieser Stelle wiedergegeben: „Ich wollte, wir hätten nie die Franzosen gekannt, sie sindt nichts nuz, und es ärgert mich, daß nicht ganz Teutschlandt zu den wafen greifet, um die ganze race zu vertilgen und den Todt der Königin zu rächen“. (Zit. nach Tunner, 210. Einen Brief „an die Tante“, auf den er keine Antwort erhalten habe, erwähnt der Briefschreiber am 16. Dezember 1793; vgl. Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe* 29, 30.) Jahre später, 1805, erhielt Arnim einen Brief seines „Bruders“ Clemens aus Heidelberg, in dem geschrieben stand: „die Franzosen Verkaufen die alten Schlößer am Rhein um ein Lausegeld, Krämer kaufen sie und lassen sie als Baumaterialien abbrechen, das ist unsre Zeit“ und „Ich habe dir [...] einen Vorschlag zu machen, [...] nehmlich ein Wohlfeiles Volksliederbuch zu unternehmen [...]“ (Freundschaftsbriefe I, 259, 263). Was ist Realität, was Fiktion? Führten die Revolutionsfolgen, jenes geforderte „zu den wafen greife[n]“ zur romantischen Flucht in die Poesie, oder waren sie nicht vielmehr erst die Triebfeder einer Auseinandersetzung mit der Realität mit literarischen Mitteln? Ganz so weltfremd und unbedarft, wie das im *Butt* dargestellt ist, waren die Vertreter der ‚romantischen Schule‘ jedenfalls nicht. Das aber ist in der Tat der Hauptvorwurf, der ihnen von Günter Grass gemacht wird: „Wenn es politisch brisant und interessant ist [...], dann ziehen sich die Romantiker in den Wald zurück“.⁸ Und so läßt er sie, seinem Bild von der literarischen Epoche entsprechend, wohl nicht zufällig in einem „Forsthaus [...] eine gute Wegstunde von Oliva entfernt“ unterkommen, dessen „Dachkammern [...] eng und niedrig waren“[!], wohingegen „die Küche mit langem Tisch auf gestampftem Lehm Boden Platz genug für erregte Gänge, begeistert Rede, rundumspringendes Gelächter und für die viel zu große Zahl reinlich beschriebener Manuskriptblätter und etlicher Korrespondenz mit Verlegern“ bot (409). Grass‘ Parodie der Romantik aber ist doppelbödig. Eröffnet sie doch zugleich den Blick auf die „andere Wahrheit“ der Poesie und in den pilzreichen Grimmschen Märchenwald als Chiffre des Unbewußten, der Phantasie und Sexualität, der romantischen Liebe: „Indessen hatten sich Arnim und Bettina (die einige Jahre später ein Ehepaar werden und sieben Kinder haben sollten) am Rand einer Lichtung, die sich um ein dunkles Wasserloch ergab, wie zufällig gefunden. [...] die verspielte Bettina [...] bat um Nachsicht für die gesammelten Fliegenpilze: Die seien wie Märchen schön. Von denen gehe Zauber aus. Sie wisse, daß der Fliegenpilz, selbst wenn man nur wenig von ihm speise, Träume mache, die Zeit aufhebe, das Ich erlöse und alles, so grob es gegeneinander stehe, miteinander versöhne. Darauf zog sie die Haut von der Hutkappe, brach sie ein wenig vom Fliegenpilz ab,

⁸ Schultz: *Romantik*, S. 17.

nahm sich davon und gab Arnim. Dann standen beide reglos und warteten auf die Wirkung. Die war bald spürbar. Ihre Finger wollten miteinander spielen. Beim Indiaaugensehen sahen sie einander bis auf den Seelengrund. Und Worte machten sie, die in Purpur gingen und in jedem Wasser ihr Spiegelbild fanden: Bettina verglich den Waldteich nahbei mit eines verwunschenen Prinzen Trauerauge.“ (415)

Mit den für das Romantik-Kapitel des *Butt* zentralen Bildern der Wahrheit der Poesie und des Rückzugs in den Märchenwald operiert Grass noch ganz in den von der Romantikforschung der beiden deutschen Staaten in den fünfziger und sechziger Jahren gesteckten Grenzen, also irgendwo zwischen „ästhetische[m] und literaturtheoretische[m] Paradigma der Moderne“ und „Bruch mit der Aufklärung“⁹. Er überschreitet diese Grenzen im sechsten Hauptteil erst dann, wenn er sich der weiblichen Sozialgeschichte, der unbequemen Bettina (die im Roman für die frauenfreundliche Fassung des Butt-Märchens Partei ergreift und „nach der Dreißigerrevolution streitbar für die Rechte der Frauen eintreten sollte“; 414), der im belagerten Danzig fürsorglichen Sophie („damals hat uns ein Engel [...] mit dicken Suppen über den Hunger gebracht“; 439), ihrem modernen Pendant in mystischgrüner Kleidung, Griselde Dubertin, und „seiner“ Ilsebill zuwendet. („War es Ilsebill oder Griselde, die als erste von meinem Mutterkomplex sprach?“; 457) Erst dann ist ihm das Romantische mit seinen aktuellen Widerspiegelungen auch ein politisches und soziales, auf Emanzipation bedachtes Phänomen, und erst dann ist er angekommen bei der Aktualität und ideologiekritischen Rezeption der Romantik in den siebziger Jahren.¹⁰ Mit dem Romanteil „Indische Kleider“, einem in der Zeit der Niederschrift des Romans angesiedelten Vorspiel zu „Die andere Wahrheit“, wird der übergeordnete Abschnitt „Im sechsten Monat“, für den die Korrelation Freiheit/Romantik konstitutiv ist, eröffnet. Die schwangere Ilsebill kauft ein weites fahmentuchrotes Kleid aus Indien. Auf diese Weise wird auf die romantische Indienaneignung angespielt. Zugleich aber bieten importierte Kleidungsstücke Anlaß zur politischen Meinungsäußerung: „Natürlich kosten die Dinger so wenig, weil das schon wieder Ausbeutung ist. Die billigen Arbeitskräfte in Pakistan, Indien, Hongkong und sonstwo.“ (Das Buch *Zunge zeigen* erzählt ausführlich davon, von der Arbeit der indischen Frauen und Kinder, von Armut, Dreck und Scham.) Und dann ergänzt der Ich-Erzähler – seine „absurde Ideologiefindlichkeit sei ja bereits schon wieder [...] Ideologie“ (456), meint Ilsebill – dazu noch: „Das sagte sie in Fahmentuchrot und anklagend mir ins Gesicht.“ (405) Und dann ereignet sich etwas Merkwürdiges. Als er und die Schwangere aus dem Laden auf die Straße hinaus ins matte Tageslicht treten, verändert sich der Farbton des neuerworbenen Umstandskleides. Es schimmert nun in Fliegenpilzrot. Das eigentliche Romantik-Kapitel kann beginnen: mit

⁹ Mandelkow: Kaiserreich, S. 296, 298.

¹⁰ Vgl. dazu Peter: Einleitung, S. 29ff.

der Köchin Rotzoll, den „Lieder“- und den „Grimmbrüdern“ und den Fliegenpilzen. („Die sind besonders. Die machen Bilder.“; 461)

Als in eben diesem Kapitel in der Olivaer Försterei die „Liederbrüder“ zusammen mit den beiden Grimms und dem Maler Runge die angemessene Art und Weise der Veröffentlichung von Volksliedern und -märchen kontrovers diskutieren, ergreift Bettina Brentano unvermittelt das Wort. Ihr Vorschlag überrascht: „Ein jeder habe recht. Jede Idee finde Platz. So sei ja die Natur in ihrer schönen Unordnung: geräumig. Man möge das alles in seinem Wildwuchs und nur mäßig geordnet dem Leser übereignen. Der werde schon seinen Gebrauch machen. ‚Forschen könnt ihr dann immer noch!‘“ (410) Die so vermittelte Auffassung von (demokratischer) Unordnung als weiblichem Prinzip im Gegensatz zu „des Mannes Herrschsucht“ (413) im allgemeinen und einem Arnim, der schon mal „ausfällig gegen Goethe und lautstark patriotisch“ wird (413f.), im besonderen transferiert Grass im Kapitel „Wir aßen zu dritt“, einem weiteren Unterabschnitt des sechsten Hauptteils, mit viel Ironie in die Gegenwart der Abfassung des *Butt*: „Wir aßen zu dritt. Griselde kam übers Wochenende. [...] Ich bat Griselde, in Mystischgrün zu kommen, weil Isebill in Fliegenpilzrot zu erwarten sei. Ich freute mich auf die Aussprache. Und meine Kalbskopfsülze ‚Sophiezuehren‘ sollte diesmal besonders sein. [...] (Als Gastgeschenk brachte Griselde einen Stoß Manzibücher mit: Anweisungen für die neue Hackordnung. Mir schenkte sie Topflappen: ‚Für den Koch!‘) Sosehr ich mich vorgefreut hatte, angenehm wurde das nicht für mich. Die beiden mochten sich auf den ersten Blick und harmonierten in Farbe und Stimme. Das lief an mir vorbei. [...] Nachdem ich wie in Abwesenheit verhandelt war, sprachen die beiden Frauen gleichzeitig über Kindererziehung und über die mangelnde Qualität ihrer Geschirrspülmaschinen. Isebill nannte ihre einen Fehlkauf. Griselde sagte, sie stelle grundsätzlich jede Erziehung infrage. [...] Die beiden waren sich einig, daß man, bei aller Unzulänglichkeit ihrer Geschirrspülmaschinen, und so offensichtlich man von der Industrie betrogen werde, auf keinen Fall wieder von Hand abwaschen wolle. Auch hieß es: Die antiautoritäre Erziehung müsse man, im Prinzip, beibehalten. Echte Vaterfiguren gäbe es ohnehin keine mehr. ‚Stimmt!‘ Das war mein Beitrag, der überhört wurde.“ (450ff.) Ist das kritisch-emanzipatorische Potential der Romantik hier entfaltet oder sind die modernen Abbilder der Bettina und Sophie am Ende ebenso naiv und unkritisch wie die beiden Frauen im *Butt* am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts? Der Zeitgeist der siebziger Jahre jedenfalls erscheint im „sechsten Monat“ des Romans als ein neu-romantischer vielfältig gespiegelt.

Fortsetzung folgt: Kein Arnim. Nirgends: weshalb Christa Wolf jemand anders an den Rhein versetzte

Literatur

Arnim, Achim von, und Clemens Brentano: Freundschaftsbriefe. Vollständige kritische Edition von Hartwig Schultz. Hrsg. unter Mitarbeit von Holger Schwinn. Bd. I–II (1801 bis 1806; 1807 bis 1829). Frankfurt am Main: Eichborn 1998 (Die Andere Bibliothek. Hrsg. von Hans Magnus Enzensberger. 157–158).

- Brandes, Ute: Günter Grass. Berlin: Wiss.-Verl. Spiess 1998 (Köpfe des 20. Jahrhunderts. 132).
- Brentano, Clemens: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe (Frankfurter Brentano-Ausgabe). Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. von Jürgen Behrens, Konrad Feilchenfeldt, Wolfgang Frühwald, Ulrike Landfester, Detlev Lüders, Christoph Perels und Hartwig Schultz. Bd. 29: Briefe. Erster Band. 1792–1802. Nach Vorarbeiten von Jürgen Behrens und Walter Schmitz hrsg. von Lieselotte Kinskofer. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer 1988.
- Grass, Günter: Ach Butt, dein Märchen geht böse aus. Gedichte und Radierungen. 2. Aufl. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1983 (Sammlung Luchterhand. 470).
- Grass, Günter: Mit Sophie in die Pilze gegangen. Göttingen: Steidl 1987 (Eine gleichnamige Mappe mit Lithographien erschien 1976).
- Grass, Günter: Werkausgabe in zehn Bänden. Hrsg. von Volker Neuhaus. Bd. IV: örtlich betäubt. Roman / Aus dem Tagebuch einer Schnecke. Hrsg. von Volker Neuhaus. Bd. V: Der Butt. Roman. Hrsg. von Claudia Mayer. Bd. VII: Die Rätin. Hrsg. von Angelika Hille-Sandvoß. Bd. X: Gespräche mit Günter Grass. Hrsg. von Klaus Stallbaum. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1987.
- Grass, Günter: In Kupfer, auf Stein. Das grafische Werk. Hrsg. von G. Fritze Margull. Göttingen: Steidl 1994 (Erweiterte Neuaufl. der Erstausgabe von 1986).
- Grass, Günter: Zunge zeigen. Göttingen: Steidl 2000 (Die Erstausgabe erschien 1988).
- Grass, Günter: Totes Holz. Ein Nachruf. Göttingen: Steidl 2002 (Die Erstausgabe erschien 1990).
- Mandelkow, Karl Robert: Vom Kaiserreich zur Neuen Bundesrepublik. Romantikrezeption im Spiegel der Wandlungen von Staat und Gesellschaft in Deutschland. – In: Hartwig Schultz (Hrsg.): „Die echte Politik muß Erfinderin sein“. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Bettina von Arnim. Mit einem Vorwort von Wolfgang Frühwald. Berlin: Saint Albin 1999, S. 277–306.
- Mews, Siegfried: Der Butt als Germanist: Zur Rolle der Literatur in Günter Grass' Roman. – In: Gertrud Bauer Pickar (ed.): *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass' Der Butt*. München: Fink 1982 (Houston German Studies. 3), S. 24–31.
- Neuhaus, Volker: Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997 (dtv. 12445).
- Peter, Klaus: Einleitung. – In: Ders. (Hrsg.): *Romantikforschung seit 1945*. Königstein/Ts.: Athenäum; Hain; Scriptor; Hanstein 1980 (Neue Wissenschaftliche Bibliothek. 93), S. 1–39.
- Schultz, Hartwig: Berliner und Wiepersdorfer Romantik. Themen und Formen einer erneuerten, kritischen Romantik bei Arnim und Bettina. – In: Heinz Härtl und Hartwig Schultz (Hrsg.): „Die Erfahrung anderer Länder.“ Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Achim und Bettina von Arnim. Berlin und New York: de Gruyter 1994, S. 1–23.
- Steig, Reinhold, und Herman Grimm (Hrsg.): Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Bd. 1: Achim von Arnim und Clemens Brentano. Bearbeitet von Reinhold Steig. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung. Nachf. 1894.
- Stolz, Dieter: Günter Grass zur Einführung. Hamburg: Junius 1999 (Zur Einführung. 186).
- Tunner, Erika: Clemens Brentano und die Französische Revolution. – In: Gonthier-Louis Fink (ed.): *Les Romantiques allemands et la Révolution française / Die deutsche Romantik und die französische Revolution. Actes du Colloque International. Strasbourg 2–5 novembre 1989*. Strasbourg: Université des Sciences Humaines 1989 (Collection Recherches Germaniques. 3), S. 209–225.

Lokales

PETER-ANTON VON ARNIM

Aktivitäten der „Initiative Zernikow e. V.“¹

Liebe Besucherin, lieber Besucher von Zernikow!

Möglicherweise haben Sie sich durch Fontanes ‚Wanderungen‘ dazu anregen lassen, einen Abstecher nach Zernikow zu machen, um dieses ehemalige Rittergut, das einst Friedrich der Große bei Gelegenheit seiner Thronbesteigung seinem Kämmerer und engsten Vertrauten Michael Gabriel Fredersdorff zum Geschenk gemacht hatte, selbst in Augenschein zu nehmen. Vielleicht hat Sie aber auch das Interesse für den romantischen Dichter Ludwig Achim von Arnim hierher geführt, der in Zernikow in den Sommermonaten seiner Kindheit bei seiner Großmutter, der Frau von Labes, verw. Fredersdorff, prägende Eindrücke für sein späteres Leben gewonnen und hier seinen ersten Roman verfaßt hat. Wahrscheinlich waren es aber die Erinnerungen der Clara von Arnim in *Der grüne Baum des Lebens*, durch die in Ihnen der Wunsch geweckt wurde, den Ort kennen zu lernen, der ihr an der Seite ihres Ehemanns, des letzten Gutsherrn von Zernikow, Wiepersdorf und Bärwalde, Friedmund Freiherr von Arnim, vielfältige Möglichkeiten für ein in reger Tätigkeit erfülltes Leben geboten hat. Die zahlreichen Eintragungen im Gästebuch des Gutshauses jedenfalls bezeugen, wie viele Menschen durch dieses Buch bereits zu einem Besuch von Zernikow verlockt worden sind. Die am Ende des schrecklichen Krieges sie treffenden Schicksalsschläge, Flucht, Tod ihres Mannes in russischer Kriegsgefangenschaft und Enteignung der Güter haben Clara von Arnim nicht davon abgehalten, sich für die überlieferten Werte der einst zum Arnimschen Erbe gehörenden Güter einzusetzen: Nach der Wiedervereinigung Deutschlands wandte sie sich der Rettung von Wiepersdorf zu, einst langjähriger Wohnsitz des Dichters Ludwig Achim von Arnim, dann seiner Ehefrau, der Dichterin Bettina von Arnim, geb. Brentano. Sie gründete den „Freundeskreis Schloss Wiepersdorf“ und erreichte mit dessen Hilfe und der Unterstützung des Landes Brandenburg, daß Schloß Wiepersdorf als Stipendiatenheim für Maler, Musiker und Schriftsteller weitergeführt wird und daß dort ein kleines, sehenswertes Museum zur Erinnerung an das Dichterpaar eingerichtet wurde.

Es war ihr ältester Sohn Achim Erwin von Arnim (1931–1997), der im gleichen Sinne in seinem Geburtsort Zernikow tätig wurde. Mit der Gründung der

¹ Mit dieser Ansprache stellte Peter-Anton von Arnim die von seinem verstorbenen Bruder Achim von Arnim gegründete „Initiative Zernikow“ Gästen vor.

„Initiative Zernikow e. V.“ im Jahre 1992 hatte er sich zum Ziel gesetzt, all diejenigen Bewohner vor Ort und in der Umgebung um sich zu sammeln, die bereit waren, mit ihm gemeinsam die vielfältigen Aufgaben wahrzunehmen, die anstanden, um für Zernikow mit seinen (damaligen) Ortsteilen Burow, Buchholz und Altglobow als Gemeinde eine Zukunftsperspektive zu eröffnen. Nach seinem frühen Tode übernahm Frau Dr. Ines Rönnefahrt den Vorsitz des Vereins. 1999 schloss sich diesem der ‚Freundeskreis Kirche Zernikow‘ und 2000 die ‚Bürgerinitiative Globow-See‘ an; er führt derzeit insgesamt 70 Mitglieder, nicht nur aus dem engeren Umkreis von Zernikow, sondern auch aus Berlin und anderen Teilen Deutschlands.

Was wurde bisher bereits erreicht?

Das von der Großmutter des Dichters, der Frau von Labes, gestiftete ‚Fredersdorffsche Erbbegräbnis‘, das man in DDR-Zeiten zu einem Lagerschuppen umgewidmet hatte, konnte an seiner Außenseite in alter Schönheit wiederhergestellt werden. Die Sarkophage, die Theodor Fontane im Zernikow-Kapitel seiner ‚Wanderungen‘ so reizvoll beschrieben hat, die man damals aber rücksichtslos daraus hat entfernen lassen, sind allerdings seitdem unwiederbringlich verloren. Als an ein Wunder grenzenden Erfolg kann man die Tatsache betrachten, daß es gelungen ist, die Zernikower Dorfkirche, an der Witterung und „Holzwürmer“ schon erhebliche Schäden angerichtet hatten, zu retten und das Interesse der Denkmalschutzbehörden für deren Restaurierung zu gewinnen. Das war aber nur dadurch möglich, daß Mitglieder des „Freundeskreises Kirche Zernikow“ und der „Initiative“ beträchtliche finanzielle Eigenmittel für diese Aufgabe einsetzten, Spenden einwarben und beharrlich bei den zuständigen Ämtern vorstellig wurden, um das Rettungswerk in Gang zu halten. So stehen die restauratorischen Arbeiten an der Außenseite der Kirche und am Eingangsportal zum Friedhof nunmehr vor dem Abschluß. Die kostspieligen Arbeiten im Innenraum der Kirche, am Altar und den anderen 225 Jahre alten hölzernen Einbauten im Stile des Rokoko werden sich jedoch voraussichtlich noch über Jahre hinziehen, da man hierfür ganz auf private Spenden angewiesen ist. Die Nutzung der Kirche für Gottesdienste der evangelischen Kirchengemeinde, sowie für Konzerte und Vorträge, wie sie bereits in der Vergangenheit erfolgreich veranstaltet worden sind, wird glücklicherweise jedoch weiterhin möglich sein.

Das von einem Knobelsdorff-Schüler erbaute Gutshaus sowie die Gutsanlage sind von der Treuhand-Nachfolgerin nunmehr endgültig in den Besitz der AQUA Zehdenick, Strukturentwicklungsgesellschaft für Arbeit und Qualifizierung mbH, übergegangen. Diese ist in der Tat seit 1995 mit der enorm aufwendigen Restaurierung des Gutshauses und der zahlreichen Wirtschaftsgebäude des Gutes beschäftigt. Die jahrzehntelange Vernachlässigung und Vernutzung des Gutshauses durch die zwischenzeitlichen Bewohner und die Gefährdung durch Feuchtigkeit machten es notwendig, sich zunächst der Rettung der Bausubstanz an sich als vordringlichster Aufgabe zuzuwenden. So traurig also der Anblick auch ist, den die Außenfassade zur Zeit noch bietet, so wird man sich wohl noch etwas gedulden müssen, bis sie erneut im altem Glanz erstrahlen kann. Die „Initiative Zerni-

kow e. V.“ ist nun nicht etwa dazu ins Leben gerufen worden, um mit der AQUA Zehdenick in Wettbewerb zu treten. Dazu wäre sie mit ihren viel bescheideneren Mitteln auch gar nicht in der Lage. Im Gegenteil, beide arbeiten für das gleiche Ziel: die Rettung und Neubelebung von Zernikow als Kleinod der märkischen Landschaft. Viele von beiden in den letzten Jahren gemeinsam veranstalteten Vorträge, Feste, Ausstellungen, Autorenlesungen, unter anderem auch der Clara von Arnim, bezeugen dies. Da Zernikow einst ein Rittergut war, ist die AQUA Zehdenick auf den glücklichen Einfall gekommen, alljährlich im Frühjahr auf der Gutsanlage ein sogenanntes Ritterfest zu veranstalten, das vor Ort selbst und von den Bewohnern der umliegenden Ortschaften lebhaften Zuspruch erfährt. Denn wer möchte nicht gern einmal in die Haut, oder vielmehr in die Rüstung eines Ritters schlüpfen und die vielgepriesene alte Ritterherrlichkeit in sich selbst noch einmal hochleben lassen?

Bei Nah und Fern inzwischen ebenso beliebt geworden ist das Maulbeerbaumfest, das von der „Initiative“ in diesem Jahr nunmehr schon zum dritten Mal veranstaltet werden wird. Die „Initiative“ kam auf diesen Gedanken, als sie nach Möglichkeiten suchte, Freunde für die Zernikower Maulbeerbaumallee zu gewinnen, d.h. Menschen, die bereit sind, eine Patenschaft für die Neupflanzung jeweils eines Maulbeerbaums zu übernehmen und damit zur Pflege und Erhalt der Allee beizutragen, wie sich dies die „Initiative“ zu einem ihrer Ziele gesetzt hat. Denn auch hier wiederum geht es darum, eine historische Flamme, oder in diesem Fall bescheidener gesagt ein kleines, aber liebenswertes Flämmchen, am Leben zu erhalten. Wie Fontane berichtet, hatte Fredersdorff schon 1747, als getreuer Schüler seines Königs Friedrich II, der in Preußen die Seidenraupenzucht vorantreiben wollte, in Zernikow eine Plantage von 8000 Maulbeerbäumen anlegen lassen. Auch wenn die Plantage inzwischen verschwunden ist, zeugt besagte Maulbeerbaumallee am Ausgang von Zernikow in Richtung Burow, die nach der Zernikower Chronik 1751 gepflanzt wurde und noch 68 alte Maulbeerbäume aufweist, von dem Seidenbau in Zernikow. Naturgemäß kommt es leider immer wieder vor, daß einer der eindrucksvollen Bäume aus Alterschwäche zusammenbricht. Durch Neupflanzungen – im Jahre 2000 wurden 15 junge Maulbeerbäume nachgepflanzt – versucht die „Initiative“, die entstandenen Verluste auszugleichen und die Allee in ihrer Eigenart zu erhalten. Im Herbst 2002 wurde die Allee auf Betreiben der Unteren Naturschutzbehörde Oranienburg um weitere 29 junge Maulbeerbäume ergänzt, deren Pflege nun ebenfalls der „Initiative“ obliegt.

Die Erinnerung an Fredersdorffs einstige Bemühungen um den Aufbau einer Seidenraupenzucht in Zernikow führte dann weiterhin zu dem Gedanken, in dem von ihm erbauten Gutshaus eine Ausstellung zum Thema „Vom Maulbeerbaum zur Seide“ zu veranstalten. In mühevoller Kleinarbeit wurde dafür eine sehenswerte Dokumentation zusammengestellt, ja den Besuchern wurde sogar die Möglichkeit geboten, die Entwicklung der Seidenraupen selbst am lebenden Objekt zu studieren. Dies wurde zu einem der größten Publikumserfolge der „Initiative“. Denn nicht nur Erwachsene, sondern vor allem Kinder und Jugendliche, ja ganze

Schulklassen aus Nah und Fern kamen zur Besichtigung dieser faszinierenden Ausstellung nach Zernikow.

Stichwort Alleen: Das kleine Zernikow hat neben seinen historischen Gebäuden auch eine durch Alleen bestimmte, reizvolle Landschaftsarchitektur aufzuweisen, durch die einst der Großvater des Dichters Achim von Arnim, Hans Freiherr von Labes, seinem barocken Lebensgefühl Ausdruck verliehen hat. Am Ausgang des Dorfes, wie gesagt, durch eine Maulbeerbaumallee, wird der Besucher von der die Orte Gransee und Menz verbindenden Chaussee her zum Ortseingang durch eine Pappelallee geführt. Die prachtvollste der Alleen ist zweifellos die nördlich zur Dorfstraße parallel stehende Lindenallee. Für einen Erholung suchenden Besucher, besonders zur Blütezeit der Bäume, ein lohnender Spaziergang. Kaum weniger eindrucksvoll, und zwar wegen der bizarren Gestalt ihrer Bäume, ist die von der Lindenallee zum Ortskern führende Kastanienallee. Sie ist allerdings in ihrem Bestand teilweise stark gefährdet. Widersinnige EU-Vorschriften haben den Besitzer eines anliegenden Feldes dazu veranlasst, die in seinen Acker hineinragenden Äste der Kastanien so zurückzustutzen, daß die auf dieser Seite stehenden Bäume den Unbilden des Wetters stärker ausgesetzt sind als die übrigen, ganz abgesehen von der Beeinträchtigung ihrer Schönheit. Drohenden Schaden abzuwenden gilt es nunmehr beim geplanten Ausbau einer Seitentrasse des Fahrradfernwegs Berlin-Kopenhagen. So begrüßenswert die Führung des Fahrradwegs durch Zernikow ist, muß dafür Sorge getragen werden, daß der wertvolle, alte Baumbestand nicht durch unsachgemäße Baumaßnahmen, den Einsatz schwerer Technik und Schnittmaßnahmen in Mitleidenschaft gezogen wird. Allgemein ist aus diesen Problemen die Lehre zu ziehen, daß die „Initiative“ noch stärker als bisher sich dafür einsetzen muß, in der Öffentlichkeit ein Bewußtsein dafür zu schaffen, daß in Zernikow die Bäume der Alleen nicht Gehölze gewöhnlicher Art sind, sondern Teile eines Kunstwerks der Landschaftsarchitektur. Die Grundlage hierfür ist allerdings bereits gelegt durch eine Broschüre, die gemeinsam von unseren Mitgliedern, dem Pastor Friedrich-Karl Krause aus Dollgow/ Schulzenhof, und dem Dipl.-Ing. der Landespflege Wolfgang Aichele aus Berlin, verfaßt wurde, und die wir Interessenten gern zugänglich machen.

Zu Beginn dieses Jahres, im Januar 2003, ist dem Verein eine neue bedeutsame Aufgabe zugewachsen. Nachdem die „Initiative“ bereits hauptverantwortlich oder durch Beteiligung an der Organisierung von Ausstellungen im Gutshaus gezeigt hat, wie eine öffentlichkeitswirksame Nutzung der bereits restaurierten Innenräume aussehen kann – unter anderem wäre neben der bereits erwähnten Ausstellung zum Seidenbau eine solche junger Künstler zum Thema ‚Romantik‘ im November 2002 zu erwähnen – ist uns nunmehr, d.h. im Januar 2003 im Rahmen der Neugründung der „Arbeitsgemeinschaft Gut Zernikow“, die Sorge für die Gestaltung dieser Räume insgesamt übertragen worden. Dabei geht es allerdings nicht nur um die Betreuung wechselnder Ausstellungen ähnlich den vorerwähnten, sondern vor allem um die Ausgestaltung des sogenannten Arnim-Zimmers. Dieses wurde 1999 zur Erinnerung an den Dichter Ludwig Achim von Arnim

eingerrichtet, nachdem die ‚Internationale Arnim-Gesellschaft‘ ihre zweite wissenschaftliche Tagung in Zernikow abgehalten und der AQUA Zehdenick einige Ausstellungsstücke und Dokumente zum Leben des Dichters überlassen hatte. In ausstellungstechnischer Hinsicht läßt das ‚Arnim-Zimmer‘ bislang jedoch noch viel zu wünschen übrig, fachmännischer Rat und Hilfe von Außen wären also dringend erforderlich und äußerst erwünscht. Zu denken wäre darüber hinaus noch an die Einrichtung eines weiteren museumsartigen Zimmers, und zwar zur Erinnerung an Michael Gabriel Fredersdorff, den ersten Ehemann der Großmutter des Dichters. Die beiden Zimmer ließen sich sogar in eine über das Biographische hinausgehende sachliche Beziehung zueinander bringen: Fredersdorff hat sich mit Goldmacherversuchen beschäftigt, denn er gehörte noch dem Zeitalter der Alchemie an. Der junge Arnim hat sich in seiner Jugend mit der in seiner Zeit von der Alchemie sich abgrenzenden neuen Wissenschaft der Chemie intensiv auseinandergesetzt. Unabhängig von diesen mittelfristigen Aktivitäten wird die ‚Initiative Zernikow e. V.‘ ihr langfristiges Ziel, das in den ersten Jahren ihrer Gründung vor allem durch ihren Vorsitzenden Achim von Arnim intensiv verfolgt wurde, nämlich eine wirtschaftlich tragfähiges Nutzungskonzept für das Gut Zernikow insgesamt zu finden, weiter vorantreiben.

Wir haben Ihnen die Aktivitäten der ‚Initiative Zernikow e. V.‘ geschildert, um Ihnen einen Eindruck von den vielfältigen Aufgaben des Vereins zu vermitteln und Sie dadurch zur Überlegung anzuregen, ob Sie nicht selbst auf die eine oder andere Weise sich in deren Aktivitäten einbringen können und möchten. Das ist oft mehr als Geldes wert – auch wenn finanzielle Unterstützung natürlich jederzeit willkommen ist. Seien Sie versichert, daß Sie bei einem erneuten Besuch von Zernikow, wenn Sie sich die eine oder andere Sehenswürdigkeit des Ortes noch einmal genauer anschauen wollen, Ihnen stets ein ortsansässiges Mitglied der ‚Initiative Zernikow‘ – rechtzeitige Voranmeldung vorausgesetzt – zu einer Führung für Sie bereit sein wird, und, wenn Sie Vorschläge oder Anregungen für die Arbeit des Vereins zu bieten haben, diese sich bei einer gemütlichen Tasse Kaffee oder Tee im Hause eines der Mitglieder besprechen lassen.

Notiz zum nebenstehenden Dokument

Als die Frau von Labes die Zernikower Feldsteinkirche im Rokokostil hat umgestalten lassen, hat sie auch dem Kirchturm eine neue Form geben und auf dem Kirchturm eine Kugel („Knopf“) anbringen lassen. In dieser Kugel hat sie für spätere Generationen ein Dokument eingebracht, welches eine kurze Lebensbeschreibung von ihr selbst enthält sowie Angaben über Preise der Lebensmittel zu ihrer Zeit etc. Wie es kam, daß dieses Dokument in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts an die Öffentlichkeit geriet, beschreibt Clara von Arnim in *Der grüne Baum des Lebens. Erinnerungen einer märkischen Gutsfrau*. In Zusammenarbeit mit Peter-Anton von Arnim. München, Wien: Scherz 1989, S. 105–108.

CAROLINE VON LABES

Lebensbeschreibung, Berlin, 13. September 1777¹

Das Original von nachstehender Abschrift befindet sich in den Händen des Arno Friedrichsdorf, welcher heute unter dem Namen Arno von Fredersdorff in Berlin lebt.

Abschrift
Gott allein die Ehre

Es ist dieser Turmbau nebst gänzlicher neuer Einrichtung dieser Kirche im Jahre Christi Eintausend Siebenhundert Sieben und Siebenzig allhier in Zernikow von mir der jetzt lebenden Gutsbesitzerin dieses Ritterguts Zernikow und dazu gehörigen beiden Erb-Zins-Gütern Kelckendorf und Burow, Karolina Marie Elisabeth Daum, jetzt verwittwete geheime Rätin von Labes, auf meine alleinige Kosten vorgenommen und vollführt worden.

Da es nun alter Brauch ist, daß bei solchen Gelegenheiten das Merkwürdigste der damaligen Zeitläufte und Umstände der Nachwelt mitgetheilt wird, so hat man folgendes zu unterzeichnen für dienlich befunden.

Wir leben jetzt unter dem Zepter und weiser Regierung des grossen Königs Friedrich II., dessen Ruhm und Tapferkeit der Nachwelt eine stete Bewunderung bleiben wird, in Ruhe und Zufriedenheit.

Anlangend die Preise der verschiedenen Arten Getreides und anderer Lebensmittel, so gilt gegenwärtig

ein Scheffel Waitzen 1 rthlr. 8 gr.,

ein Scheffel Erbsen 1 " 4 "

" " Rocken 20 gr.,

" " Gersten 10 gr.,

" " Hafer 10 bis 11 gr.,

der leichte Stein Landwolle 2 rthlr. 11 gr.,

die Metze fein Waitzenmehl 3 gr. 3 d.,

die Metze Mittelmehl 2 gr., wie 5 Pfund 23 Loth.

1 Hausbackenbrodt für 2 gr., 2 d. und die Metze Grobmehl 1 gr.

Das Pfund Rindfleisch 1 gr., 8 d., das Kuhfleisch 1 gr. 10 d. Das Kalbfleisch 9 d., das Pfund Hammelfleisch 1 gr., das Pfund Schweinefleisch 1 gr., 9 d., 1 gute

¹ Typoskript-Abschrift GSA 03/4 (alt); H.: Johann Christov Seidel, Aufnahme: Härtl, 18.6.1995.

Ochsenzunge 5 d., 1 Tonne Braun- oder Weissbier 3 Th. und das Quart 9 Pfennige.

Die jetzt roulirenden Mützen sind in Golde, ein Friedrichsdor 5 Thaler und mit dem Aufgelde gegen Silbergeld 5 Thaler 7 Groschen, ein Ducaten 2 Thaler 18 Groschen und mit dem Aufgelde gegen Silbergeld 3 Thaler, in Silbermünze ein ganzer Thaler zu 24 gute Groschen, ein halber Thaler 12 Groschen, ein Drittel Thaler zu 8 Groschen, ein Viertel Thaler zu 6 Groschen, ein Sechstel Thaler zu 4 Groschen, und ein zwölftel Thaler zu 2 Groschen gerechnet, an Scheidemünze ein Groschen, 6 Pfennige auch 4, 3 & 1 Pfennig Stücke und sind von jeder der nun genannten Silbermünzen ein Stück in dieser kupfernen Büchse eingelegt, welche von mir zum beständigen Andenken der Kirche geschenkt worden.

Betreffend die historischen Nachrichten meiner eigenen Person so dient dazu folgende kurze Geschichte:

Ich bin geboren zu Potsdam im Jahre 1730 den 27. Juli. Mein Vater ist gewesen der sehr berühmte Banquier, Gottfried Adolf Daum, welcher sich durch seine grossen Kenntnisse und Fleiss in den Handlungsgeschäften und wegen seiner Rechtschaffenheit die besondere Gnade des höchstseligen Königs Majestät Friedrich Wilhelm zugezogen und von höchstderselben begünstiget worden. Er verstarb Anno 1743 am 7. Februar zu Potsdam im 64. Lebensjahre seines Alters und seine Gebeine ruhen in der St. Petri-Kirche zu Berlin, woselbst ein Marmorn Epitaphium seine Grabstelle ziert. Meine Mutter war Karoline Marie geb. Oloff einzige Tochter des in Magdeburg renommirt gewesenen Hof-Apothequers gleichen Namens. Sie ist gestorben zu Potsdam Anno 1770 den 28. Februar im 64. Jahre ihres Alters mit Hinterlassung zweier Kinder, nämlich eines Sohnes Friedrich Carl Daum, welcher sich dem Handlungswesen gewidmet, und meiner. Obwohl meine Voreltern väterlicher Seite von Adel gewesen sind, so sind solche durch Unglücksfälle nach und nach so zurückgekommen, daß mein Vater in seiner Jugend in militärische Dienste gehen und verschiedene Jahre als gemeiner Soldat hat dienen müssen, in welchen er auch einigen Feldzügen mit beigewohnt hat. Nach und nach ist aber der Handlungsgeist in ihm aufgestiegen und er ist als Lehrbursche bei einem Kaufmann in die Lehre getreten, wo er es durch seinen Fleiss und Fähigkeit so weit gebracht, daß er selbst nebst einem, mit dem er sich assoziiert, namens Schlittgerber einen Wechselhandel angefangen, ohngeachtet sein ganz erster Anfang nach seiner eigenen oefftern Erzählung nur ein Groschen 6 Pfennige gewesen ist. Nachher haben sie beyde die Potsdamsche Gewehrfabrik und verschiedene andere als Messing, Kupfer und Eisenfabriken mit König Friedrich Wilhelm höchstem Konsens und Unterstützung angelegt, welche jetzt noch in bestem Flor sind. Diese beiden Asozies haben bei diesem verschiedenen Handel, durch ihre Industrie und Fleiss und durch Gottes und des Königs gnädige Unterstützung ein sehr ansehnliches Vermögen von vielen Hundert Tausend Thalern erworben, welche sie ihren Kindern hinterlassen, und ich also meinen ansehnlichen Anteil davon so mir verblieben, diesem redlichen Vater zu verdanken habe.

Im Jahre 1752, den 29. Oktober ward ich zum ersten Male verlobt mit dem damaligen königlichen geheimen Kämmerer Michael Gabriel Fredersdorff, wel-

cher kurz nach der Verlobung in kränkliche Umstände verfiel, sodaß der König, da er sein grosser Favorit war, die Vollziehung der Heirat aus grosser Besorgung für sein Leben, nicht vor seiner völligen Genesung zulassen wollte, da die Krankheit aber anhaltend blieb, ward ich mit allerhöchstem Konsens diesem Fredersdorf auf sein innigstes Verlangen 1753, den 20. Dezember auf dem Krankenbette, da die Medici ihm das Leben völlig absprachen, angetraut. Es lebte indessen mein lieber Mann zwar auf einem beständigen Krankenbette noch bis 1758, da er zu meinem allergrössten Schmerz den 12. Januar des morgens um 10 Uhr im 48. Jahre seines Alters zu Potsdam in der Gnade seines grossen Königs dies zeitliche segnete. Sein Verlust und sein Andenken wird immer unvergesslich bleiben, da unsere Liebe wohl unstreitig die reinste und treueste gewesen, so je zu finden, welcher dieser würdige Mann von meiner Seite gewiss verdienet, da ihm ausser der schönsten angenehmen Bildung auch die Vorsicht mit aufgeklärtestem Verstande, Fähigkeiten und Munterkeit des Geistes begabet hatte, die schwerlich ihres Gleichen finden. Seine mir noch immer teure Asche ruht in dem Sarge so mit schwarzem Korduan bezogen, welches in dem Gewölbe, so er sich auf dem Kirchhof in Zernikow für sich und seine Asche im Jahre 1777 besonders aufgebauet, aus dem unter der Kirche befindlichen Gewölbe, worin es bis zu vollendetem Bau dieses neuen Gewölbe stehen bleibet, sobald es fertig sein wird, herauf transportieret werden wird.

Im Jahre 1758, dem 19. August habe ich mich zum zweiten Male verlobt, mit dem wegen seiner im Kriege erhaltenen vielen Plessuren verabschiedeten Rittmeister des Kijauschen Kavallerie Regiments Carl Friedrich Leopold von Aschersleben. Den 17. Dezember desselben Jahres bin ich mit demselben vertrauet worden, habe aber nur drei Monate mit ihm in Ehe gelebt, weil ich mich gezwungen sah, wegen schlechter Begegnung, mich im Martio 1759 von ihm scheiden zu lassen.

Anno 1760 den 17. Januar habe ich mich zum Dritten Male verlobt mit dem geheimen Stiftsrat Labes, welcher nachhero vom Kaiser geadelt worden, den 21. Juli selbigen Jahres bin ich mit ihm vertrauet worden. Anno 1761, den 13. Mai gebar ich mein erstes Kind im 31. Jahre meines Alters, nämlich eine Tochter, welche in der heiligen Taufe die Namen: Amalia, Caroline Friederika, Johanna, Dorothea erhalten. Anno 1763 den 1. Januar gebar ich einen Sohn, welchem der Name Hans beigelegt ward. Ob nun wohl diese Ehe glücklicher als vorige ausfiel, so war sie es dennoch bei weitem nicht gänzlich, am allerwenigsten aber der ersten mit dem lieben Fredersdorf zu vergleichen. Ich habe indess gesucht, obwohl bei vielen trüben Stunden und harten Kreuzen mit diesem letzten Mann 16 Jahr zu verleben, von welcher Zeit er die letzten 9 Jahre seinen beständigen Sitz auf Zernikow nahm, ich mit den zwei Kindern aber in meinem in Berlin auf der Dorotheenstadt unter den Linden im Quarree ohnweit dem Brandenburger Tor gelegenen und gegenwärtig noch besitzenden ansehnlichen Hause wohnen blieb, wiewohl ich ihn alljährlich auf ein bis zwei Mal mit den Kindern auf einige Wochen besuchte, um die Einigkeit durch die Anwesenheit soviel wie möglich zu erhalten. Es verfiel dieser Mann in eine Wassersucht und starb an dieser Krankheit den

27. Juli 1776. Sein Körper ist ebenfalls erst im Gewölbe unter der Zernikowschen Kirche beigesetzt und wird hiernächst in dem von mir neuerbauten Gewölbe, mit dem anderen Sarge zugleich herauftransportiert werden, welches diesen Winter noch geschehen wird.

Sogleich nach dem Ableben dieses letzten Mannes war ich sofort darauf bedacht, die Güter wieder in gehörigen Stand zu setzen und die grössten Theils durch schlechte Verwaltung verfallenen Gebäude wieder aufzurichten, zu dem Ende ich bei der ganz baufälligen Kirche den Anfang gemacht, worin ich ausserdem nötige Reparaturen, den Turm und die Sakristei und zwar letztere zur Bequemlichkeit des jedesmaligen Herrn Predigers, welche Predigerstelle gegenwärtig der zu Woltersdorf als Matre, wozu Zernikow als Filia gehört, wohnende Prediger, Herr Sartsch, bekleidet ganz neu, durch den Amtszimmermeister und Gerichtsassessoren zu Zehdenick, Herrn Köhn als Entreprenneur aufführen, die Kirchenfenster vergrössern, die adlige Loge mit den Glasfenstern unterhalb anlegen und obersten beiden Seiten Chöre ganz neu anfertigen, um der Gemeinde so sich verstärkter Raum zu schaffen. Die Kanzel mit Zieraten verkleidet, vergoldet und nebst den Logen Chöre und Sitzbänke mit Oelfarbe streichen lassen. Ueberhaupt bin ich so viel als möglich bedacht gewesen, diese Kirche in und auswendig zu verzieren und das dabei Fehlende anzuschaffen. Verleihet mir Gott noch einige Jahre das Leben, so werde ich mit Bauen fortfahren um diese Güter dereinst meinen Kindern in völligem guten Zustande zu hinterlassen, in dem mein sehnlicher Wunsch ist, daß solche niemals von meinen Nachkommen getrennet werden mögen.

In diesem Jahre genieße ich die Freude, meine Tochter als versprochene Braut im 16ten Jahre ihres Alters mit dem hochwohlgeborenen Herren, Herrn Achim Erdmann Freiherrn von Arnim, seiner königlichen Majestät von Preussen, höchstgetrauten Generaldirektor der königlichen Schauspiele, Geheimen Legationsrat, wirklichen Kammerherrn des hohen Stifts zu Brandenburg, Kapitolar und des königlichen dänischen Dannebrog Ordens Ritter Erblehns und Gerichtsherrn, der sämtlichen zu Friedenfelde und Neuendorf gehörigen Güter, zu sehen, dessen würdiger Charakter und Liebe für sie sich eine glückliche Ehe hoffen läßt.

Mein Sohn, 14 Jahre alt, ist gegenwärtig in Pension bei dem Rektor und Professor, Herrn Meierotto, und besucht die Klassen des Joachimsthaler Gymnasio, wo er itzt in groß Prima sitzt.

Nach der Entbindung dieses Sohnes war ich durch vielen Verdruss während meines Wochenbettes sehr elend und 4 Monat bettlägerig, welche Krankheit am Ende sich zu einer reissenden Gicht auf der heftigsten Art decidierte, von welcher ich Contract an Händen und Füßen verblieb. Durch vielen Gebrauch der Bäder brachte mir das Achener Bad soweit nach 3 Jahren, daß ich den Gebrauch der Hände in etwas wieder bekam, auch die Füße aufheben konnte, ich mußte mich aber noch immer forttragen lassen, wohin ich wollte. Selbst in den Zimmern. In dem nämlichen Zustand bin ich 13 Jahre verblieben, bis im vorigen Jahre 1776 ich sollte durch ein ganz schlichtes Hausmittel, so mir die gewesene Amme meiner Tochter geraten, und durch Gottes Hilfe soweit gedeihen, daß ich wieder allein gehen kann. Obwohl noch immer eine grosse Schwäche in meinen Füßen

verblieben. Diese meine Besserung verursacht ein allgemeines Erstaunen bei allen, so mich 13 Jahre lahm und jetzt wieder gehen gesehen. Ich will das geringere Rezept hier beifügen, vielleicht daß es meinen Nachkommen und der künftigen Welt noch Nutzen schaffen kann: Es waren 2 Quart jetzigen Berliner Mass Bierwürze, oder Topfbier, von braunem Bier mit 1 1/2 Pfund gequetschten Wacholderbeeren in einem neuen zugedeckten Topf bis auf die Hälfte eingekocht, dieses wird nachher in eine Bouteille gefüllet und man macht des abends davon, soviel man nötig zu haben gedenket, auf Kohlen warm, und reibet die schwachen lahmen Teile des Leibes mit diesem warmen Biere tüchtig ein, leget sich damit zu Bette. Nach einem 3wöchentlichen Gebrauch dieses Mittels habe ich dessen Wirkung verspüret und nachhero vielen anderen Elenden dadurch geholfen, weil es sehr kräftigend ist.

Zernikow in der regionalen Presse

Märkische Zeitung / Gransee-Zeitung, Dienstag, 8. Juli 2003: Gedenken an Kriegsgefangene

ZERNIKOW – Im Gedenken an die französischen Kriegsgefangenen während des Zweiten Weltkriegs in Zernikow wird es am morgigen Mittwoch um 16 Uhr eine kleine Andacht in der Kirche des Ortes geben. Dazu wird unter anderem Bernadette Blary und ihr Bruder aus dem nordfranzösischen Maing erwartet, deren Vater Yvon als Gefangener auf dem Gut Zernikow untergekommen war. Pfarrer Reinhard Dalchow wird einen biblischen Text lesen und zum Gebet einladen. Einige Zeitzeugen aus der Region haben ihr Kommen bereits zugesagt. Auch andere Interessierte sind in die Kirche eingeladen, bevor im kleineren Kreis Erinnerungen ausgetauscht werden. Yvon Blary hatte gemeinsam mit seinen Mitgefangenen im Oktober 1946 bezeugt, dass Friedmund von Arnim „sich uns gegenüber immer loyal und korrekt verhalten hat“. In dem von sechs Franzosen unterzeichneten Zeugnis heißt es weiter, von Arnim „hat versucht, uns soweit wie möglich unser Dasein als Gefangene vergessen zu lassen, und so verging kein Weihnachten oder Ostern, an dem nicht jeder Gefangene Plätzchen, Früchte und Zigaretten erhielt“. Friedmund von Arnim selbst, der nicht an den Kriegshandlungen teilgenommen hatte, war am 10. Mai 1945, zwei Tage nach der Kapitulation des Deutschen Reiches, als Kriegsgefangener nach Russland verschleppt worden. Dort verstarb er am 13. Januar 1946 an Hunger und Entkräftung.

Märkische Zeitung / Gransee-Zeitung, Freitag, 11. Juli 2003: Nachfahren von französischem Kriegsgefangenen zu Besuch

ZERNIKOW (ds) – Geschichte vergeht nicht. Gut 58 Jahre ist es her, dass alliierte Truppen der mörderischen Herrschaft Adolf Hitlers ein Ende bereiteten. Noch heute rühren die Geschehnisse von damals gestandene Menschen zu Tränen. Grund, sich an die letzten Jahre, Monate und Wochen des selbst ernannten Tausendjährigen Reichs zu erinnern, aber auch an die Geschehnisse danach, gab es diese Woche in Zernikow. Mit Bernadette und Edmond Blary waren Tochter und Sohn von Yvon Blary zu Gast, der bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs sechs Jahre als Zwangsarbeiter dem Gut Zernikow zugeteilt war.

Eine Andacht in der Zernikower Kirche mit Pfarrer Reinhard Dalchow bildete am Mittwoch den Auftakt für den Besuch der Nachfahren, bevor im Weinkeller des Guts Einheimische und Gäste Mut machende wie auch traurig stimmende

Episoden aus einer der wohl düstersten Phasen der deutschen Geschichte vertieften.

So auch jene, wie Zernikow im Angesicht der nahenden russischen Truppen 1945 beinahe in die Hauptkampflinie geraten wäre. Auf dem Katharinenhof hinter den Granseer Plantagen lebte damals Exzellenz Rudolf Nadolny. Er war nach bewegter diplomatischer Laufbahn während der Weimarer Republik 1919/1920 Leiter des Büros von Reichspräsident Friedrich Ebert und soll ihn Gerüchten zufolge sogar dazu veranlasst haben, das Lied der Deutschen zur Nationalhymne zu erklären. Von 1903 bis 1907 war Nadolny Vizekonsul in St. Petersburg, kam 1932 als Botschafter zurück und hatte seinen Posten in der Sowjetunion nach nur acht Monaten niedergelegt, weil er mit der sowjetfeindlichen Politik des Nazi-regimes nicht einverstanden war. Von da an kümmerte er sich um die Familiengüter Briesen im Kreis Templin und eben um Katharinenhof. Nadolny war es zum Kriegsende gelungen, einen mit seinen Truppen in Zernikow eingerückten SS-General zu überreden, sich weiter nach Westen zurückzuziehen, ins Ruppiner Seengebiet.

Als die sowjetischen Truppen am 29. April 1945 in Zernikow einmarschierten, nahmen die französischen Kriegsgefangenen den Gutsherrn Friedmund von Arnim zu sich und gaben ihm eine ihrer Gefangenenuniformen, um ihn zu tarnen. Gemeinsam versuchten sie, den Betrieb auf dem Hof notdürftig aufrecht zu erhalten. Doch die Franzosen waren nun frei, bald zog es sie in ihre Heimat. Sie nahmen Friedmund von Arnim mit bis nach Gransee zum Katharinenhof Rudolf Nadolnys. Dieser hatte, wie Friedmunds vierter Sohn, Peter Anton von Arnim, den Nachfahren des Kriegsgefangenen berichtete, persönlich die Stadt Gransee den einrückenden sowjetischen Truppen übergeben. Seine guten russischen Sprachkenntnisse und ein an ihn gerichteter Brief des russischen Außenministers Wjatscheslaw Michailowitsch Skrzjabin alias Molotow verhalfen Nadolny dazu, sich den Katharinenhof als einen vor Übergriffen geschützten Ort zu erhalten.

Friedmund Freiherr von Arnim hielt es dort aber nicht lange aus. Nach Berichten seines Sohnes fühlte er sich verpflichtet, in Zernikow nach dem Rechten zu sehen. Als er am 10. Mai 1945 auf einem Fahrrad dort eintraf, wurde er als ehemaliger Gutsbesitzer denunziert und umgehend nach Russland verschleppt. Das geschah zwei Tage nach der Kapitulation Hitlerdeutschlands und obwohl von Arnim nach dem Frankreichfeldzug 1939 nicht mehr an Kriegshandlungen teilgenommen hatte. Stattdessen leitete er den zum kriegswichtigen Betrieb erklärten Gutshof in Zernikow.

Mehrere Quellen berichten heute übereinstimmend, dass der Gutsherr sich selbst im größeren Kreis kritische Töne gegenüber dem Hitler-Regime nicht verkneifen konnte. Auch hatte er mit seinen Arbeitern 1928 den Fußballklub Zernikow gegründet und stand jeden Sonntag auf dem Platz. Die Spiele, gemeinsamen Fahrten und abendlichen Vergnügungen im Gasthof Wollitz sind nach dem Zeugnis des Zernikower Holzfuhrmanns und kurzzeitigen Nachkriegsbürgermeisters Max Henning „allen Mitgliedern die schönste Erinnerung und waren in der Umgebung berühmt“. Unter dem Nazi-Regime war der Klub wieder aufgelöst wor-

den, weil er anderenfalls dem Reichssportbund einverleibt worden wäre. Und das wollte der Gutsherr nicht. Auch unterstützte von Arnim Max Henning dabei, einen Granseer Juden namens Michaelis über Jahre mit Holz zu versorgen. „Warum soll der arme Mann frieren, weil er Jude ist?“ hatte der den Holzfuhrmann damals gefragt.

Ohne von der Verschleppung Friedmund von Arnims zu wissen, hatten ihm die ehemaligen Kriegsgefangenen 1946 ein Zeugnis ausgestellt, in dem sie erklärten, dass er sich ihnen gegenüber „immer korrekt und loyal verhalten hat“. Er habe sie oft vor der Strenge deutscher Gesetze bewahrt. Selbst wenn Berichte von Wächtern „die schlimmsten Folgen hätten nach sich ziehen können, hat er jedes Mal dafür gesorgt, dass die Sache im Sande verlief“. Damit riskierte der Gutsherr sein Leben. In seinem Buch „Der lautlose Aufstand“ berichtet Günter Weisenborn, dass allein im März '44 ganze 2.207 Deutsche wegen „verbotenem Umgang mit ausländischen Arbeitern und Kriegsgefangenen“ verurteilt wurden, schlimmstenfalls zum Tode.

Dass es vor allem die (berechtigte) Sorge vor einer Hungerkatastrophe und um die eigene Familie war, die Friedmund von Arnim im Mai 1945 wieder nach Zernikow trieb, belegt seine letzte schriftliche Botschaft vom 27. April 1945 an Frau Clara und die Kinder auf der Flucht:

„Liebe Frau!

Ich fürchte, es ist der letzte Brief, den Du von mir bekommst. [...] Wir gehen hier in den Wald und müssen wohl mit unserem Ende rechnen. Marilies (die Schwester Friedmunds, d. Red.) kann Dir erzählen, was inzwischen passiert ist. [...] Das Schreiben fällt mir schwerer wie je, da mir alles so belanglos erscheint. Die Menschen sterben an der Straße, es wird alles noch verhungern? Es ist eine zweite Sündfluth. Ich schicke noch Nahrungsmittel wieder mit. Es ist von entscheidender Bedeutung, dass Eure Ernährung auch auf einer weiteren Flucht gesichert ist. Es ist wohl schlimmer zu verhungern, als wenn man totgeschlagen wird. Möge Gott mit Dir und den Kindern gnädig sein. Wiepersdorf und Bärwalde sind ja längst in Feindeshand. Hier geht alles drunter und drüber. Ich kann nicht mehr jetzt schreiben. Grüße die Verwandten und die Kinder und die Kinder und sei selbst herzlich begrüßt von Deinem
Friedmund.“

Was aus dem verschleppten Gutsherrn wurde, erfuhr die Familie erst im Februar 1947 aus dem Brief eines seiner Mitgefangenen, Oberstleutnant Fritz Steffen. Demnach war er schon am Morgen des 13. Januar 1946 an Hunger und Entkräftung gestorben. In dem Brief sind auch die Zustände im Lager beschrieben. „Wir arbeiteten meist auf dem Werkhof einer Kohlenzeche. Erdarbeiten, Straßenbau, Bau eines Gleisanschlusses, Kohlenverladen, Steine und Schlacken verladen, Lang- und Grubenhölzer verladen, zuletzt Kartoffelerntearbeiten. Willig und ernst fassten wir alle Aufgaben an. Aber infolge schlechter Unterbringung (Erd-

höhlen mit wenig Stroh) und völlig unzureichender Ernährung ließ der Gesundheitszustand aller Kameraden nach Wochen rapide nach.“

In keinem der Zeugnisse über Friedmund von Arnim, ob von Pfarrer Werner Scheidacker, dem die Gestapo als Halbjude nachstellte und der den Schutz des Freiherrn genoss, ob von ehemaligen Kriegsgefangenen oder Max Henning – ist von einer Vorzugsbehandlung der Franzosen gegenüber Russen oder Ukrainern die Rede, die ebenfalls zur Zwangsarbeit in Zernikow eingeteilt waren. Ein entsprechender Bericht einer großen Berliner Zeitung lässt sich mit Blick auf das umfangreiche Material über jene Zeit nicht bestätigen. Nachvollziehen können seit Mittwoch die Geschwister Blary aber zahlreiche Erzählungen ihres Vaters, der kurz nach seiner Freilassung heiratete und Clara von Arnim auch von der anstehenden Geburt seines ersten Kindes schrieb. Edmond, der Erstgeborene, freute sich etwa darüber, die alte Brennerei mit eigenen Augen sehen zu können. Gehört hatte er davon schon viel.

Viele Erinnerungen sind wieder wach geworden. Peter Anton von Arnim weiß etwa zu berichten, dass mit den Kriegsgefangenen auch französische Gaumenfreuden in Zernikow Einzug hielten. Er selbst hatte als Kind im Garten Schnecken gesammelt, die nach einer Woche in Mehl auf den Tisch kamen. „Mit Grausen“ sollen sich einige Dorfbewohner auch an Froschschenkel erinnern. „Mein Vater mochte die sehr.“ Nicht vergessen ist ebenso Tante Irma, eine Volljüdin, die bis Kriegsende als Erzieherin im Hause von Arnim arbeitete. „Tief beeindruckt“ zeigte sich nach der Visite der französischen Gäste auch Hannelore Schmidtko, die seinerzeit von den Lehrkünsten Tante Irmas profitierte und wie die Kinder des Gutsherren das lernte, was die Zwergschule nicht vermitteln konnte.

Zu Kriegszeiten steckte Friedmund von Arnim den Zwangsarbeitern Zigaretten zu. Das ist verbürgt. Inzwischen hat sich das Bild jedoch gewandelt. Nachdem es Peter Anton von Arnim vor gut zehn Jahren gelungen war, Kontakt zu Bernadette Blary aufzunehmen, erhält er Weihnachten und Ostern Päckchen mit Plätzchen oder Parfüm aus Frankreich. Geschichte vergeht nicht. Der Respekt, den sie lehrt, auch nicht.

Literarisches

LOTHAR PETZOLD

Literarisches Zwiegespräch

Wiepersdorfer Bäume¹

*Im Walde, im Walde, da wird mir so licht,
Wenn es in aller Welt dunkel,
Da liegen die trocknen Blätter so dicht,
Da wälz ich mich rauschend darunter,
Da mein ich zu schwimmen in rauschender Flut,
Das tut mir in den Adern so gut,
So gut ist's mir nimmer geworden.*

Im Parke, im Parke zu herbstreifer Zeit,
da glühen prächtig die Bäume,
und Früchte, längst schon zur Ernte bereit,
die prasseln in nächtliche Träume.
Hier fallen Kastanien und Eicheln herab,
zu wecken die toten Dichter im Grab,
dass sie sprechen, was sie versprochen.

Das Leben, das Leben ist lange schon da,
hat sich vereint und gefunden.
Wer Bäume aus Samen aufwachsen sah,
lässt staunend das Zählen der Stunden.
Wo Kraft aus der Erde zum Himmel aufbricht,
wo Arme sich mutig recken ins Licht,
da ist schon der Tod überwunden.

¹ Strophe 1: Aus dem Gedicht „Stolze Einsamkeit“ von Achim von Arnim. – Lothar Petzold war Stipendiat des Künstlerhauses Schloß Wiepersdorf; die Gedichte erschienen mit anderen in: Lothar Petzold: Das Leben ist schon da. Neue Liedtexte. München: Strube 2002 (Strube Edition. 9124).

BETTINA VON ARNIM
Seelied

Es schien der Mond gar helle,
Die Sterne blinkten klar,
Es schiefen tief die Wellen,
Das Meer ganz stille war.

Ein Schifflein lag vor Anker,
Ein Schiffer trat herfür:
Ach wenn doch all mein Leiden
Hier tief versunken wär.

Mein Schifflein liegt vor Anker,
Hat keine Ladung drin,
Ich lad ihm auf mein Leiden
Und laß es fahren hin.

Und als er sich entrissen
Die Schmerzen mit Gewalt,
Da war sein Herz zerrissen,
Sein Leben war erkalt'.

Die Leiden all schon schwimmen
Auf hohem Meere frei,
Da heben sie an zu singen
Eine finstre Melodei.

Wir haben festgesessen
In eines Mannes Brust,
Wo tapfer wir gestritten
Mit seines Lebens Lust.

Nun müssen wir hier irren
Im Schifflein hin und her:
Ein Sturm wird uns verschlingen,
Ein Ungeheuer im Meer.

Da mußten die Wellen erwachen
Bei diesem trüben Sang;
Verschlungen still den Nachen
Mit allem Leiden bang.

LOTHAR PETZOLD
Seelied (Romantik-Wortbruch)

*Es schien der Mond gar helle,
Die Sterne blinkten klar,
Es schiefen tief die Wellen,
Das Meer ganz stille war.*

*Ein Schifflein lag vor Anker,
Ein Schiffer trat herfür:
Er ruft nach Sturm und Wellen.
Er will aufs Meer mit ihr.*

*Sein Schifflein noch vor Anker,
Hat gute Ladung drin,
Es läßt all seine Leiden,
gibt sich der Liebsten hin.*

*Und als er sich entrissen,
tut er sich nicht Gewalt,
Bleibt warm in seinem Herzen,
Die Lust ist nicht erkalt'.*

*Die beiden seither schwimmen
auf hohem Meere frei:
Da fängt er an zu singen
eine eigne Melodei.*

*„Es haben festgesessen
viel Sorgen in der Brust,
die tapfer sich gestritten
um unsres Lebens Lust.*

*Nun müssen wir nicht irren
im Schifflein hin und her:
kein Sturm wird uns verschlingen,
kein ungeheueres Meer.“*

*Die Wellen neu erwachen
mit ihrem wilden Sang;
Das Meer bricht auf zum Himmel,
den beiden ist nicht bang.*

Mitteilungen

„Echte Teilnahme einer sich ausdehnenden Brust“:
Performanz, Mündlichkeit und Schriftlichkeit
im Kontext der Heidelberger Romantik

5. Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft
Heidelberg, 1.–4. Juli 2004

Gerade für die Romantik und ihre Erfassung, speziell für die Grundfragen im Kontext der Heidelberger Romantik, der Volkspoesie etc., stehen schon immer „die Tätigkeiten des Produzierens, Herstellens, Machens“ im Vordergrund, und das Interesse gilt den „Handlungen, Austauschprozessen, Veränderungen und Dynamiken“, die „Akteure und kulturelle Ereignisse ausmachen“. So die gängigen Stichworte des aktuellen kulturwissenschaftlichen Konzepts der Performativität, wie sie sich beispielsweise in der Beschreibung des Berliner Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“ finden. In den Kulturwissenschaften spielen bei der Frage nach der performativen Konstitution von Texten und deren kommunikativem Sinn zudem Fragen der Aufführung, der Theatralisierung, des Verhältnisses von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, des Zitierens und der Intertextualität eine Rolle. Es wird gefragt nach den Ereignissen und Paratexten, die zum Text, zur Gattung dazugehören, nach multisensorischen Eigenschaften des Textes (Text, Klänge, Rhythmen, optische Elemente) und dem Problem der (simulierten) Unmittelbarkeit (so Paul Zumthor).

Armins und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* könnte sich – neben anderen Werken im Kontext der Heidelberger Romantik – als besonders geeignet erweisen, diese aktuelle Fragestellung zu erproben oder auf die Probe zu stellen. Denkbar sind Beiträge zum *Wunderhorn* und zur Spannung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, zur Textperformanz des Sammelns, Bearbeitens, Aufschreibens, Aufführens, Singens, Lesens. Ferner Thematisierungen des Wort-Tat-Syndroms, Untersuchungen zur Performativität von Briefen, zum (literarischen) Studentenleben, zu Eichendorffs ‚eleusischem Bund‘, zur bildenden Kunst und dem Einfluß der Boissereéschen Sammlung. Man könnte auch an eine Untersuchung ‚Heidelbergs‘ als romantische ‚Performance‘ denken, an Fragen der Improvisationen, an die romantische Sprachtheorie etc.

Daß Arnim selbst Texte nie bloß als Texte gedacht hat, macht er in seinem Vorwort „Von Volksliedern“ zu *Des Knaben Wunderhorn* deutlich: „Hörte ich von Gebildeten, nach Ihrer Eingebung zum Flügel singen: Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen, da sah ich die vier Wände umher wie herkulische Säulen, die nun für lange Zeit den thätigen lebhaften Theil des Volkes von dem feurigen Bette der Sonne trennen. Sah ich dann still vor sich jemand den wunderbaren Fischer (Göthe’s) lesen, es war mir, als sähe ich den herrlichen Gedanken halb ziehen halb sinken ins Wasser, keine Luft wollte sich ihm gestatten.“

Und auch Goethe hebt in seiner *Wunderhorn*-Rezension den performativen Aspekt hervor: „Von Rechts wegen sollte dieses Büchlein in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen, am Fenster, unterm Spiegel, oder wo sonst Gesang- und Kochbücher zu liegen pflegen, zu finden sein, um aufgeschlagen zu werden in jedem Augenblick der Stimmung oder Unstimmung, wo man denn immer etwas Gleichtönendes oder Anregendes fände, wenn man auch allenfalls das Blatt ein paarmal umschlagen müßte. [...] Mit dieser Charakterisierung aus dem Stegreife: denn wie könnte man sie anders unternehmen? gedenken wir niemand vorzugreifen, denen am wenigsten, die durch wahrhaft lyrischen Genuß und echte Teilnahme einer sich ausdehnenden Brust viel mehr von diesen Gedichten fassen werden, als in irgendeiner lakonischen Bestimmung des mehr oder minderen Bedeutens geleistet werden kann.“

Die Beiträge werden in Band 5 der *Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft* im Niemeyer Verlag, Tübingen veröffentlicht.

Titel und Abstracts der Vorträge

Öffentliche Abendvorträge/Eröffnung/Begrüßung

PROF. DR. DIETER BORCHMEYER, Heidelberg, PROF. DR. WALTER PAPE, Köln

PROF. DR. HEINZ RÖLLEKE, Wuppertal

„*Des Knaben Wunderhorn*“ eine romantische Liedersammlung. Produktion – Distribution – Rezeption.

PROF. DR. DIETER BORCHMEYER, Heidelberg

Thema noch offen.

1. Die Quellen: Simulierte Mündlichkeit auf Blättern von Lumpen

PROF. DR. KONRAD FEILCHENFELDT, München

Zur Entstehung der romantischen Liedersammlung aus der Verseinlage im Roman der Jahrhundertwende 1800

Für die Geschichte der romantischen Liedersammlung sind 1803 und 1805ff. Tiecks *Minnelieder* bzw. Arnim und Brentanos *Wunderhorn* zwei Titel, die in ihrer kurzen zeitlichen Abfolge eine auffallende Koinzidenz markieren. Auffallend ist daran aber nicht nur die unmittelbare Vergleichbarkeit dieser beiden Bücher als Anthologien, sondern auch ihrer Autoren, von denen Tieck im *Sternbald* und Brentano im *Godwi* im Abstand von je fünf Jahren vor der Herausgabe ihrer Gedichtsammlungen mit einem Roman an die Öffentlichkeit getreten waren. Die beiden Liedersammler sind deswegen anerkannte Romanautoren und haben in ihren Romanen auch bereits den kompositorischen Umgang mit Gedichten als Verseinlagen erprobt.

Die These des hier zur Diskussion vorgeschlagenen Interpretationsansatzes zielt auf einen Strukturvergleich zwischen der Anordnung der Gedichteinlagen im romantischen Roman und dem Kompositionsprinzip der einzelnen Gedichtbeispiele in den Liedersammlungen. Die Pointe dieser These lautet, daß die Liedersammlungen als lyrisches Gerüst eines um den narrativen Teil seiner Erzählhandlung verminderten und deswegen äußerlich am Text nicht mehr erkennbaren Romans interpretiert werden können, daß also nicht nur, wie bisher beim Roman um 1800 geschehen, von Verseinlagen und deren Kontexten gesprochen werden kann, sondern ebenso von Prosaeinlagen im Kontext ihr zugeordneter lyrischer Texte. In diesem Zusammenhang ist als drittes Beispiel einer Liedersammlung noch auf Goethes *West-östlichen Divan* Bezug zu nehmen, dessen Erscheinen im selben Jahr (1819) wie der erste Band der Fragment gebliebenen zweiten Auflage des *Wunderhorns* den Vergleich an dieser Stelle auch aus occasionellem Anlaß plausibel machen kann.

Für die weitere Diskussion der aus dem hier geschilderten Ansatz hervorgehenden These ist auf die grundsätzliche poetologische Rivalität zwischen Vers und Prosa hinzuweisen, die in der deutschen Literatur unmittelbar vor und um 1800 ein Zeitsymptom markiert, das geschichtsphilosophisch auf Herders Fragment von den *Zeitaltern der Sprache* zurückzuführen ist. Die Jahrhundertwende markiert um 1800 eine Zeitenwende, für deren formale Bewältigung der Vers-Prosa-Gegensatz, bzw. der Wechsel von Vers zu Prosa und umgekehrt eine verbreitete Anwendung gefunden hat.

HDOZ. DR. DIETER MARTIN, Freiburg
„Fliegende Blätter“. Eine „Wunderhorn“-Quellengruppe zwischen Literarizität und simulierter Oralität.

PROF. DR. GÜNTER HÄNTZSCHEL, München
„Des Knaben Wunderhorn“ im Kontext der Anthologien des 19. Jahrhunderts
Die Wirkung des *Wunderhorns* bei prominenten Lyrikautoren wie Heine, Mörike, Lenau und vielen andern ist bekannt und hinreichend erforscht. Über die Wirkung des *Wunderhorns* im Kontext der verbreiteten Lyrikanthologien weiß man noch nichts Genaueres. In meinem Referat möchte ich diesen Rezeptionssträngen nachgehen und zeigen, wie die Idee von Arnim und Brentano aus der Heidelberger Romantik im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts einerseits in enge nationale Bahnen, andererseits in triviale Ausprägungen im Bereich des weiblichen Buchmarkts gerät. Die Herausgeber derartiger Anthologien suchen das ursprüngliche Konzept fortzusetzen, verändern aber das produktive romantische Spannungsverhältnis von Kunst- und Volkslied durch Aufnahme neuer Texte, Veränderungen des romantischen Liedguts und durch neue Akzentuierungen in den Kommentaren und Vorworten sowie in der Zuschreibung auf bestimmte Rezipientengruppen, Verfahren, die den ehemaligen utopischen und prospektiven Ansatz der Heidelberger Romantik in apologetische und affirmati-

ve Richtungen lenken und damit der allgemeinen Trivialisierung des romantischen Heidelberg-Mythos im Fluidum der Reichsgründung entsprechen. Beispiele bilden Theodor Colshorn (Hrsg.): *Des deutschen Knaben Wunderhorn*. Hannover 1860 u. ö.; *Der Jugend Wunderhorn*. Nürnberg 1851; *Des Mädchens Wunderhorn. Aus lyrischen Dichtern gesammelt*. Mannheim 1848. 13. Auflage mit verändertem Titel Halle 1889. Grundlage: Günter Häntzschel: *Die deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840–1914. Sozialgeschichte der Lyrik des 19. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz 1997.

PETER HOLLE, Langen

Zum Beispiel Frau Holle: Textgenese, Intertextualität und Merkmale der Gattung Grimm am Beispiel von KHM 24

Die Popularität der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* korreliert in hohem Maße mit ihrer spezifischen Performanz. Heinz Rölleke charakterisiert die Textgenese denn auch als „Neukonstituierung einer literarischen Gattung“. Wie sich das en détail im Spannungsfeld zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit auswirkt, soll am Beispiel von Frau Holle aufgezeigt werden, wobei auch der intertextuelle Rahmen der Überlieferung einbezogen wird. Welche Elemente dabei in die Grimmsche Aufbereitung eingingen bzw. welche nicht berücksichtigt wurden, soll die Analyse zeigen, die durch eine inhaltsanalytische und stilkritische Synopse der vorliegenden Fassungen ergänzt wird. Darüber hinaus soll untersucht werden, inwiefern die divergierenden ‚Volkspoesie‘-Konzepte der Grimms sowie Arnims und Brentanos in die ‚Performanz‘ von KHM 24 eingingen.

2. Literarisches Leben – Rhetorische Performanz

PROF. DR. ACHIM HÖLTER, Münster

Joseph von Eichendorff und der „Eleusische Bund“ in Heidelberg

Der typische Gestus romantischer Performativität besteht 1. in der Formierung von Personengruppen vor der oder anstelle der Entstehung literarischer Werke und 2. in der Erzeugung von Texten aus diesen Formationen. Diese gleichsam indirekte Produktion romantischer Literatur soll am Beispiel des „Eleusischen Bundes“ illustriert werden, den Joseph von Eichendorff gemeinsam mit seinem Bruder Wilhelm sowie Heinrich Wilhelm Budde, Gerhard F. Abraham Strauß und Otto Heinrich Graf von Loeben gründete, als er von Mai 1807 bis April 1808 in Heidelberg studierte. Die Dichternamen wie „Florens“, „Astralis“, „Dionysius“ bzw. „Isidorus Orientalis“ zeugen einerseits von dem Stilisierungswillen der jungen Männer, die sich vor allem von den Vorlesungen Joseph von Görres’ inspirieren ließen. Zugleich erinnern sie an die beinahe gleichzeitig gebildete Gruppe Tübinger Romantiker (Uhland, Schwab, Mayer). Diese Parallele erlaubt es, den typischen Kommunikationsmechanismen (Gespräche, Briefe, handschriftlich zirkulierende Lyrik usw.) nachzugehen. Der zentrale Bezug auf

die Universität spiegelt sich in den Lektüreerfahrungen der Bundesmitglieder, die sich kurzfristig gegenseitig zur Produktion anregen. Zwar stammen beispielsweise frühe Gedichte Eichendorffs aus jener Phase, auch wurde insbesondere Graf Loeben zu einer kennzeichnenden Figur des Heidelberger Zirkels, doch beruht die eigentliche Besonderheit jener Konstellation in der Tatsache, daß die unmittelbaren Testimonien, etwa Eichendorffs Tagebuchnotizen, später ergänzt bzw. revidiert wurden durch Erinnerungstexte wie ‚Erlebtes‘. Beide Werkphasen verweisen jedoch auf die Unzugänglichkeit extratextueller Erfahrungen, so daß jenseits biographischer und universitätshistorischer Rekonstruktionen die Strategien privater Aufzeichnungen und öffentlicher Memoirenliteratur auf einer zweiten Ebene wieder in den Blick rücken.

ANN T. GARDINER, Ph. D., International University in Germany, Bruchsal
Performative Dreiecksverhältnisse: Frau von Staël, Arnim und Bettina Brentano

Dieser Beitrag sondiert die Dreiecksbeziehung zwischen Frau von Staël, Achim von Arnim und Bettina Brentano. Arnim lernte Frau von Staël im Jahr 1802 durch Frau Krüdener während seiner ‚Grand Tour‘, auf der er sich mit seinem Bruder befand, kennen. Nach seiner Übersiedelung nach Heidelberg kühlte ihre Beziehung jedoch merklich ab, angeblich Bettina Brentanos wegen, die eine starke Abneigung gegen Frau von Staël hatte. Durch die Analyse publizierter Briefe und unerforschter Quellen wie gegenseitiger literarischer Rezensionen, Tagebücher und Memoiren, untersucht dieser Artikel, wie Performativität auf drei konkurrierenden Ebenen (der persönlichen, textuellen und ästhetischen) ihrer Dreiecksbeziehung wirkt. Auf der persönlichen Ebene standen sie nicht nur als Individuen untereinander im Wettbewerb, sondern vor allem auch als Repräsentanten zweier größerer kollektiver Gruppen, den Zirkeln von Coppet und Heidelberg. Bedingt dadurch, daß diese Autoren überwiegend aus ihren jeweiligen Personengruppen heraus wirksam wurden, läßt sich erklären, warum sie der kollektiven Erzeugung literarischer Werke den Vorzug über deren individuellen Produktion gaben. Das Wesen dieser Kollektivität scheint jedoch kulturell und strukturell bestimmt gewesen zu sein. Auf ästhetischer Ebene definierte jeder dieser Autoren seine Position innerhalb eines Literaturbetriebs, der Konversation, Briefe und literarische Texte verschmolz. Ich behaupte, daß durch die Linse der Performativität, sei es in Diskurs oder Praxis, diese Darsteller als free-floating signifiers erscheinen, die zu tiefgreifenden Diskussionen über Literatur in den Spannungsfeldern zwischen Klassik und Romantik, Kosmopolitismus und Nationalismus, Frankreich und Deutschland führten.

DR. JÜRGEN KNAACK, Hamburg
Die Heidelbergischen Jahrbücher der Literatur: Romantik als kulturelles Ereignis

Im Oktober 1807 wurden von den Heidelberger Professoren die *Heidelbergische Jahrbücher der Literatur* gegründet. Sie wurden binnen kurzem zu einem

führenden Rezensionsorgan von Neuerscheinungen aus allen Fächern, insbesondere aber der romantischen Bewegung. Ihr Anteil am kulturellen Ereignis ‚Romantik‘ soll untersucht werden., ferner die Frage warum gerade Heidelberg als romantischer Ort und Ort der Romantik entstand, welche Faktoren da eine Rolle spielen, welche Institutionen, welche Gruppen, welche Personen und welche historischen Bedingungen zu diesem Zusammenspiel führen und welche Rolle besonders die „Heidelbergischen Jahrbücher der Literatur“ in diesem Theater verschiedenster Interessen spielen.

PROF. DR. KLAUS PETER, Amherst (USA)

Nach dem Krieg. Für Versöhnung im Alten Europa: Achim von Arnims „Seltsames Begegnen und Wiedersehen“

Die Feindschaft zwischen Deutschland und Frankreich hatte eine lange Tradition. Seit der Teilung des Frankenreiches nach Karl dem Großen stritten sich die beiden Staaten um das Land an ihrer gemeinsamen Grenze.

Einen Höhepunkt erreichte diese Feindschaft zwischen Deutschland und Frankreich durch das Entstehen des Nationalstaates um 1800. Die Herrschaftsansprüche des napoleonischen Frankreich trafen auf das erwachende Nationalbewußtsein der Deutschen, ja dieses wurde durch die Eroberungszüge der Franzosen erst recht angeheizt. Dabei spielte die Heidelberger Romantik mit ihrem Interesse für die Idee des „Volkes“ eine bedeutende Rolle. Der Nationalismus, der sich in diesem Zusammenhang entwickelte, war jedoch nicht nur ein Grund für den endlichen Sieg über Napoleon, sondern auch ein Motiv für die späteren Kriege mit Frankreich: 1870/71, 1914/18 und 1939/45.

Unter diesen Umständen ist es bemerkenswert, daß es damals, nach dem Sieg über Napoleon, bereits Stimmen gab, die zur Versöhnung der Feinde aufriefen. Achim von Arnim, im Zentrum der Heidelberger Romantik und zusammen mit Clemens Brentano einer der wesentlichen Initiatoren der Literatur, die für ein deutsches National- und Volksbewußtsein warb, trat nach dem Krieg mit der Erzählung „Seltsames Begegnen und Wiedersehen“ entschieden für die Verständigung zwischen Deutschen und Franzosen ein.

Wie Arnim dabei vorging, wie er das „machte“, mit welchen Argumenten er sein Ziel zu erreichen suchte, soll in dem Vortrag untersucht werden. In der Erzählung – so wird sich zeigen – stehen literarische Mittel im Dienst einer Rhetorik, die mit dazu beitragen sollte, in Deutschland und speziell in Preußen – allen Widerständen zum Trotz – Haß und Fremdenfeindschaft zu überwinden. „Nach dem Krieg“ meint deshalb nicht nur nach diesem besonderen Krieg gegen Napoleon, sondern eigentlich: nach dem Krieg überhaupt. In diesem Sinne hat Arnims Plädoyer für Versöhnung Gültigkeit bis heute.

3. Universalpoesie als Vielstimmigkeit – Intertextualität des Gesamtkunstwerks

PROF. DR. UWE JAPP, Karlsruhe

Auftritte: Inszenierte Dramatik in Prosa („*Melück Maria Blainville*“, „*Don Juan*“, „*Massimilia Doni*“)

Arnim neigt dazu, die Gattungen zu vermischen. So bewirkt einerseits die häufige Einlagerung von Gedichten in die Prosa einen Mündlichkeitseffekt im Raum der Schrift („das sang er frisch weg“ [Die drei liebevollen Schwestern]). Andererseits ist zu beobachten – und dies ist die arnimspezifischere Variante –, wie die Sprache des Dramas in die Folge der Narration eindringt. Das einschlägigste Beispiel für diesen Sachverhalt ist vermutlich die Pöpstin-Johanna-Episode in der *Gräfin Dolores*. Aber auch andere Beispiele wären zu nennen, bis hin zu der Ausarbeitung einer theaterfernen Dialogizität. Der gemeinte Sachverhalt konzentriert sich (und potenziert) sich in der Konfiguration einer ‚inszenierten Dramatik in Prosa‘, dergestalt, daß ein dramatischer Text (Schauspiel oder Oper) in der Erzählung begegnet, ohne diese im ganzen zu bestimmen und ohne als Ganzes dargestellt zu werden. Gerade in dieser kunstvollen Partialität liegt der Grund für den Sachverhalt, daß die ‚Dramatik in Prosa‘ nicht Dramatik schlechthin ist, sondern ‚inszenierte Dramatik‘, mithin eine performative Metalepse der Gattungsmischung oder, anders gesagt, die erzählte Inszenierung einer *mise en scène*. Arnim hat diese Konfiguration in *Melück Maria Blainville* (1812) auf seine Weise vorstellig gemacht. Worin diese Weise genau besteht, soll unter dem Titel „Auftritte“ genauer untersucht werden. Dabei bietet es sich an, zwei der Sache nach ‚verwandte‘ Erzählungen vergleichend heranzuziehen: zum einen *Don Juan* (1813) von E.T.A. Hoffmann, zum anderen *Massimilia Doni* (1839) von Honoré de Balzac. Der Vergleich gibt Hinweise auf eine Typologie der „performativen Sprache“ (cf. Jonathan Culler, *Literaturtheorie*, 2002, S. 137 ff.), gerade weil Hoffmann und Balzac ähnlich und different verfahren, ohne notwendigerweise auf Arnim zu rekurrieren. Wiederum anders verhält es sich mit Eichendorff, der zwar mit *Das Schloß Dürande* (1837) deutlich an *Melück Maria Blainville* anschließt, aber ausgerechnet das Element der ‚inszenierten Dramatik in Prosa‘ wegläßt, folglich zu der oben genannten Typologie nicht (bzw. nichts) beiträgt.

PROF. DR. STEFAN NIENHAUS, Neapel (Italien)

„*Romantisches Universallbuch*“ oder „*Christliches Gesamtkunstwerk*“: Ludwig Tiecks „*Kaiser Octavianus*“

Das anspruchvollste Werk Tiecks aus seiner ersten Dresdner Zeit (1801–1804) ist das Lustspiel *Kaiser Octavianus*, das zugleich eine Art romantisches Vermächtnis dieses Autors bedeutet. Nirgendwo sonst hat er wie hier den Versuch unternommen, ein romantisches Gesamtkunstwerk zu realisieren, in welchem dramatisches, lyrisches und prosaisches Sprechen miteinander verwoben werden und einander durchdringen.

Umfang, Konzeption und Ambition der Komödie wurden nicht zufällig mit Goethes *Faust II* verglichen. Deutlich ist der christliche (krypto-katholische)

Akzent der Wiederbelebung mittelalterlicher Simplizität qua Adaption des Volksbuches, wie sie von August Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen gefordert worden war. Doch kommt dieser Tendenz die erzromantische Virtuosität deutlich in die Quere: mit höchster Artistik bemühte sich Tieck, „fast alle Versmaße, die [er] kannte, ertönen zu lassen“. Die Gebärde christlicher Frömmigkeit wird damit zu einer unter vielen Bewältigungsweisen des Materials, das in einem universalpoetischen Panorama als Vielstimmigkeit der Welt dargestellt werden sollte.

PD DR. JOHANNES BARTH, Wuppertal

Des Knaben Wunderhorn und Arnims *Die Päpstin Johanna*

Der Vortrag wird sich dem Aspekt der intertextuellen Bezüge auf das *Wunderhorn* in anderen Dichtungen Arnims und Brentanos widmen. *Die Päpstin Johanna* ist hierfür ein besonders aufschlußreiches Beispiel, da dieses Werk geradezu von einem Netz von *Wunderhorn*-Referenzen aller Art durchzogen ist: von Allusionen und Zitaten über Parodien und Einbeziehung einzelner Lieder als lyrische Einlagen bis hin zu der Adaption von *Wunderhorn*-Texten in Episoden der Handlung der *Päpstin*. Durch eine zusammenhängende Analyse läßt sich zeigen, daß hier, wie auch bei den anderen gerade für die *Päpstin* typischen reichhaltigen intertextuellen Bezügen, der gegen Arnim topisch erhobene Vorwurf der Aufschwellung seiner Werke durch willkürliche Assoziation unzutreffend ist; vielmehr erfüllen die *Wunderhorn*-Referenzen eine präzise nachweisbare Funktion innerhalb der Dichtung. Daß die Einbeziehung der Liedersammlung systematisch erfolgt, bestätigt am deutlichsten das Finale der *Päpstin* mit einem kunstthematischen „Zauberfest“, in dessen Zentrum ein auf die Anthologie verweisendes goldenes Horn als Poesiesymbol steht. Die *Wunderhorn*-Referenzen erschließen zum einen eine bislang unbeachtete Bedeutungsdimension der *Päpstin Johanna* und sind zum anderen als poetische Selbstinterpretation der Sammlung „alter deutscher Lieder“ durch ihren Mitverfasser Arnim von hohem Interesse.

YVONNE PIETSCH, München

Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Heidelberger Romantik. Anekdote, Sprichwort und Performanz in Arnims Dramen der Schaubühne

In den zehn Dramen der *Schaubühne* zeichnet sich eine besondere Affinität Arnims zu mündlich tradierten Anekdoten, „die im Volke gang und gebe sind“ (Ludwig Achim von Arnim, *Schaubühne*. Berlin 1813, S. 306.), sowie zu Sprichwörtern und Redensarten ab. Während die Anekdoten, auf deren Relevanz für die Lustspiieldichtung in den Anmerkungen am Ende der Dramensammlung ausdrücklich verwiesen wird, häufig eine strukturbildende Funktion innerhalb der Dramen übernehmen und zu ganzen Szenen ausgeweitet werden, dienen Sprichwörter und Redensarten als Vehikel zum Transportieren moralischer Werte. In beiden Verfahren wird der ‚volkstümliche Charakter‘ der Dramen unterstrichen. Des weiteren finden sich Legenden, die eine vorausdeutende Funktion innerhalb der Stücke übernehmen. Der Vortrag möchte sich mit diesen in die Dramen inte-

grierten mündlich tradierten Überlieferungsformen auseinandersetzen und dabei der Frage nachgehen, wie diese in den Stücken umgesetzt werden und welchem Zweck sie dienen.

Eine weitere Fragestellung betrifft die Performanz. Welche Auffälligkeiten lassen sich in Arnims angewandtem Stil feststellen? Welche Rolle spielt die Deskription oder narrative Verfahren in den Dramen? Ein besonderer Schwerpunkt soll dabei auf die Stücke *Der Auerhahn*, *Herr Hanrei* und *Maria vom langen Markte* sowie auf das Lustspiel *Mißverständnisse* gelegt werden.

DR. HOLGER SCHWINN, Offenbach

Brentanos Briefkunst

Die Vollendung von Clemens Brentanos Briefkunst vollzog sich in etwa parallel zu Entwurf und Zusammenstellung von *Des Knaben Wunderhorn* (Band 1). Das Besondere an dieser Kunst des Kommunizierens soll anhand ausgewählter Briefe der Heidelberger Zeit herausgearbeitet werden. Hierbei gilt das Hauptaugenmerk zum einen der mit Gattungs- und Medienwechseln einhergehenden brieflichen Inszenierung und Stilisierung, dem Sammeln, Vorlesen und Weiterleiten von Briefen, das heißt der Vermischung von Kunst und Leben in Briefen und mit Hilfe von Briefen und deren Beilagen. Zum anderen soll sowohl die Mitsymbolisierung der Leiblichkeit im Brieftext und im „symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium“, Liebe/Freundschaft (N. Luhmann) untersucht werden, als auch die Briefsprache und -schrift als Ausdruck des Körperlichen, als Artikulation einer „semiotischen chora“ (J. Kristeva), ihr Rhythmus als Wechsel von Trieben und deren Stasen, die Materialität des Geschriebenen als Bedeutung.

Dabei wird deutlich werden, daß Brentano, wie wohl kein deutschsprachiger Briefschreiber zuvor, Elemente aus zwei im 18. Jahrhundert noch getrennten Traditionen des Briefstils – nämlich der „empfindsam-schwärmerischen“ Strömung und der „kühl-rationalen, nüchtern-klaren“ (R. Nickisch) – zusammengeführt und so den ‚romantischen Brief‘ erst eigentlich geschaffen hat. Die ‚synchrone‘ Betrachtung wird verknüpft mit einer ‚diachronen‘, die im Rückblick auf exemplarische Briefwechsel des jungen Brentano (mit Heinrich Remigius Sauerländer, Sophie Mereau) zeigen soll, wie der junge Dichter den Freundschafts- und Liebesbrief seiner Zeit als ‚diskursive Formation‘ nach und nach zerstört und zugleich als artifizielle Form neu erfunden hat.

4. Performanz und/oder Selbstreferentialität

DR. ULFERT RICKLEFS, Erlangen

„Einige Nachricht von gefrorner Musik“. Der Ursprung des „Wunderhorn“ in Arnims Kunstmythologie und -theorie im Kontext des Paradigmenwechsels um 1770

Performativität wird zwischen 1750 und 1800, ohne den Anlaß äußeren Medienwechsels, zur schlechthin universalen, auch metaphysischen Kategorie. Das neue

Paradigma setzt Akzente für Performanz, das den Bereich des Inszenierten universal ausweitet und die Inszenierung zur transsubjektiven, naturmedialen Erscheinung macht. Die neuen Kategorien wurden zu Leitideen in ganz unterschiedlichen Bereichen, aus denen einschlägige Texte Arnims vorliegen, in Kunst, Literatur, Geschichte, Philosophie und Naturwissenschaften. In der Praxis: Verfügbarkeit der Texte, eine Schule für Bänkelsänger, eine Volksdruckerei, neue lesbare Notennotierung. Das Ziel, die Verwandlung der Gesellschaft, geht weit darüber hinaus.

Die Kunst den Gebildeten und Gelehrten zu entreißen – der Schmied, der die *Divina Comedia* singt –, das erzeugt eine Spannung zwischen Philologie und Performanz, auch zwischen Literaturgeschichte und lebendig-naivem Begreifen von Poesie in allen Schichten, die sich innerhalb des jungromantischen Kreises zwischen den Grimms, Görres, Arnim, Brentano bei allen Gemeinsamkeiten auf vielfältigste Art direkt und indirekt äußern mußte. Die Rezensionen untereinander und die theoretischen Diskussionen im Briefwechsel sind davon ein Spiegel. Eine weitere Spannung ist die zwischen Lebens- und Kunstpoesie, die auf frühromantische Konzepte zurückgeht; Kunst nicht mehr als harmlose, erhöhende oder deutende Begleitmusik der Lebenswirklichkeit, sondern als Lebenspoesie, durch die Prämisse, daß die Poesie ihren Ursprung im Leben habe und die universal entworfene Poetisierung des Lebens das eigentliche Ziel der Kunst darstelle. Das bedeutet Performanz statt Textobjektivität, und zwar auf doppelter Ebene, auf der literarischen, die auf Realisierung und soziale Wirkung drängt und die Vorlage zwar nicht zur Disposition stellt, aber dem verändernden Fortrollen der Zeiten und dem adaptierenden Walten von romantischen Erneuerern preisgibt, und auf der existentiellen und sozialen, die einem Programm der Poesie als Lebensperformanz folgt. Wenn der Tanz im poetischen Frühwerk Arnims zur Generalmetapher für die Künste aufsteigt, spricht das für sich. „Geheimnißvoller Tanz mit deinem leichten Leben“, der, im heißen Süden entsprungen, „aus dem kunstlosen Zeichen nordischer Kraft in die Kunst eingeschlossen [wurde], in das Symbol der kosmischen Bewegungen und aller der Naturwunder, wo in der Bewegung Töne, Töne in der Bewegung erwachen.“ Hinzu tritt, vor allem bei Görres und Arnim, und mit Voraussetzungen, welche die idealistische Philosophie, die neue Mythenforschung und Religionsvergleichung und den Trend zur Universalgeschichte mit der Historisierung der kulturellen Phänomene umgreifen und die als Geschichtstheologie bis zum jungen Ranke wirksam sind, eine allgemeine Dynamisierung und Verzeitlichung. Die Metapher vom Lebenstanz und die Organismusbilder für die sich ausdifferenzierenden Erscheinungen und Gestalten von Natur und Geschichte, die alles Kunstgeschehen in ihren Sog reißen und zur dauernden Verwandlung und Steigerung verpflichten, folgen einer Logik der Performativität, die erneut Künste und Dasein vermischt und alle Phänomene innerhalb einer gesamthistorischen Bewegung als Zur-Erscheinung-Kommen, Sichdarstellen, ‚Blühen‘, als Aufführung, Inszenierung, Ins-Sein-treten begreift. Die Künste, und zwar in einer performativen, nicht ‚textuellen‘, d. h. objektivierenden, vergegenständli-

chenden und primär exegetischen, Auffassung, werden zum Paradigma für Leben, Sozietät, Kultur und Geschichte.

PROF. DR. DETLEF KREMER, Münster

„grellste Verkettungen von Altem und Neuem“.

Die Präsenz der Stimme und das Archiv der Schrift bei Achim von Arnim

Um die Authentizität und Spontaneität der alten, volkstümlichen Lieder aus *Des Knaben Wunderhorn* zu suggerieren, sympathisiert Achim von Arnim mit der Vorstellung, sie flögen „ungedruckt und ungeschrieben zu uns durch die Lüfte [...] wie eine weiße Krähe“ (Brentano KA VI, 430). Es war bekanntlich das Interesse Brentanos und Arnims, für ihre „Sammlung alter Lieder“ den Eindruck einer sich selbst dichtenden Volkspoese hervorzurufen, für die Mündlichkeit das entscheidende Kriterium sein sollte. Mündlichkeit wird dabei so hoch taxiert, weil sie mit Lebendigkeit, Echtheit und Unmittelbarkeit assoziiert wird. In medialer Perspektive kontrastiere sie damit dem Toten und Vermittelten der Schrift. In seiner Rezension der Sammlung in den Heidelbergischen Jahrbüchern hat Joseph Görres den Anspruch von Arnim und Brentano dramatisch überboten, indem er metaphorisch den „Mund des Volkes“ beschwört und den Volksliedton aus einem „Strom milder Muttermilch“ und „frischem, kühlem Bergwasser aus den Brüsten der Erde“ (Görres IV, 24f) entspringend denkt. In der Forschung ist längst bekannt, daß es sich bei den *Wunderhorn*-Liedern keineswegs um spontane Selbstoffenbarung des „Volksmundes“, sondern um z. T. weitgehende Bearbeitungen von häufig schriftlich tradiertem handelt.

Ausgehend von einer Analyse der verschiedenen Bearbeitungsweisen im *Wunderhorn* soll in meinem Vortrag dem Zusammenhang von Oralität und Literalität und einer umfassenden intertextuellen Schreibpraxis in Achim von Arnims Texten nachgegangen werden. Vor allem soll die Bedeutung der editorischen Tätigkeit Arnims für seine „antiquarische“ Schreibweise dabei im Mittelpunkt stehen. Nicht nur seine Herausgebereigentätigkeit ist dabei – wie Arnim in einem Brief an Brentano bekennt – den „grellsten Verkettungen von Altem und Neuem“ (Freundschaftsbriefe, 490) verpflichtet: auch für seine wichtigsten Erzählungen, Romane und Dramen gilt dies. Die zentralen Texte, an denen die intertextuelle Schreibweise Arnims demonstriert werden soll, sind – neben dem *Wunderhorn* – *Gräfin Dolores*, *Die Kronenwächter*, *Holländische Liebhabereien* und das Drama *Halle und Jerusalem*.

CLAUDIA NITSCHKE, Tübingen

Die legitimatorische Inszenierung von Volkspoese in Arnims „Scherzendem Gemisch über die Nachahmung des Heiligen“

Arnims sich über mehrere Ausgaben der „Zeitung für Einsiedler“ erstreckendes „Scherzendes Gemisch über die Nachahmung des Heiligen“ stellt eine auffällige Durchmischung verschiedener selbst verfaßter und kompilierter Textsorten dar, deren spezifischer performativer Dynamik und Wirkungsanspruch es nachzugehen lohnt. Arnim inszeniert die unterschiedlichen Texte (in denen sich ebenfalls

verschiedenartige Aspekte von Performanz finden: im dramatischen Fragment „Der entfesselte Prometheus“ etwa verselbständigen sich Hand, Auge und Ohr des Protagonisten als *dramatis personae*) in einer Rahmenhandlung, in der das Erzählte, Berichtete und Vorgelesene theatralisiert und im Kontext einer exponierten Körperlichkeit materialisiert wird. Die Rahmenhandlung setzt dabei vor allem auf *showing* statt *telling*; in der geselligen Rahmensituation werden verschiedene Positionen verhandelt und durch Gesprächsbeiträge umgesetzt (d.h. vollzogen); die einzelnen eingebundenen Texte werden insofern sowohl für die Interpretation als auch für eine „Textfortschreibung“ in der Diskussionsrunde geöffnet, in der auch Inhalt und Qualität des Präsentierten unter verschiedenen axiologischen Zugriffen beurteilt wird.

Arnims Textkonglomerat weist dabei eine mehrfache Stoßrichtung, die das intentionale Postulat der „Zeitung für Einsiedler“ aufgreift und als *mise en abyme* – wiederum performativ – inszeniert. Die als Krisenantidot eingeforderte, wiederzulebende Volkspoesie wird hier über Mechanismen der Ein- und Ausschließung als transzendent vorgeführt. Über verschiedene Überzeugungs- und Emotionalisierungsstrategien (auch über die auffällige Partizipation an rituell verfügbaren antisemitischen Vorurteilen) bemüht sich das „Gemisch“ – bei aller textlichen Divergenz – um eine poetische Identitätskonstruktion: Vor allem unter dieser dem „Gemisch“ inhärenten rezeptionsästhetischen Perspektive scheint eine genaue Untersuchung der komplexen performativen Struktur des „Scherzenden Gemisches“ sinnvoll, das sich paradoxer Weise in seiner quasi-„universal-progressiven“, programmatischen Offenheit zugleich (nicht nur poetologisch) persuasiv für eine „wahre“ und eben „volksgemäße“ Position verwendet.

PROF. DR. WALTER PAPE, Köln

„keineswegs unmittelbar und augenblicklich aus dem Boden entsprungen“: Goethes Wunderhorn-Rezeption und sein Konzept der Improvisation

In den *Tag- und Jahresheften* notiert Goethe zum Jahr 1806: „Das Wunderhorn alterthümlich und phantastisch, ward seinem Verdienste gemäß geschätzt, und eine Recension desselben mit freundlicher Behaglichkeit ausgefertigt. Hillers Naturdichtungen, gerade im Gegensatz, ganz gegenwärtig und der Wirklichkeit angehörig, wurden nach ihrer Art mit billigem Urtheil empfangen.“ Das *Wunderhorn* und seine Intention soll mit Goethes Konzept der „sogenannten Naturdichter“ konfrontiert werden; unter Naturdichtern verstand Goethe „frisch und neu aufgeforderte, aus einer überbildeten, stockenden, manierirten Kunstepoche zurückgewiesene Talente“, die „aber regenerirend“ seien und „neue Vorschritte“ veranlassen können. Noch 1823 erschien in *Über Kunst und Alterthum* ein Aufsatz „Deutscher Naturdichter“ (über Anton Fürnstein). Diesem Mann aus dem ‚Volke‘ (ein anderer Naturdichter wie Gröbel ist Nürnberger Stadtflaschner) gibt er auf, „den Hopfenbau zu besingen“ und Handwerkslieder zu schreiben. In solchem ‚Dichten‘ nach aufgegebenen Themen trifft sich der Typus Naturdichter mit Goethes Vorstellung von Improvisation und vom Improvisator. Wie im Improvisations-Konzept Goethes „kein langes Nachdenken die Erfindung erset-

zen [kann], die bloß Sache des Moments ist“, also auch durchaus performative Züge hat, so wäre umgekehrt zu fragen, inwiefern der performative Aspekt, den Goethe in seiner *Wunderhorn*-Rezension hervorhebt („echte Teilnahme einer sich ausdehnenden Brust“) das alte Konzept der ‚Einführung‘ als Vorläufer oder eine Variante der Performanz erkennen läßt.

DR. WOLF GERHARD SCHMIDT, Saarbrücken

Schriftlichkeit und Musikalität. Zur Funktion intermedialer Differenzen in Eichendorff-Vertonungen von Mendelssohn und Schumann

Im Gegensatz zu Fouqué, der seine Lyrik explizit zur Komposition empfiehlt, steht Eichendorff der musikalischen Umsetzung seiner Gedichte eher kritisch gegenüber. Dennoch weist seine Ästhetik eine starke intermediale Tendenz auf, und die Verse eignen sich paradigmatisch zur Liedkomposition. Der geplante Beitrag soll die Funktion des Musikalischen bei Eichendorff untersuchen sowie das aus dem nur scheinbar ‚naiven‘ Volksliedton resultierende Problem der adäquaten musikdramatischen Umsetzung seiner Lyrik. Dies geschieht vor dem Hintergrund der Frage nach dem intentionalen ‚Pleonasmus‘, der für die Vertonung romantischer Gedichte insgesamt konstitutiv ist. Als Analyse-Beispiele dienen zwei Eichendorff-Lieder von Mendelssohn und Schumann.

PROF. DR. BARBARA BECKER-CANTARINO, Columbus

Bettina Brentanos Mitwirkung am „Wunderhorn“ und die performative Konstitution ihrer späten Texte

Während der Entstehungszeit des *Wunderhorns* war Bettina noch eng befreundet mit ihrem Bruder Clemens, zeigte große Anteilnahme an seinen literarischen Projekten und hatte auch Achim von Arnim kennen gelernt. Sie engagierte sich beim Sammeln von Liedern – sie selbst hatte Gesangsunterricht, eine sehr gute Stimme und sie komponierte Lieder – und mündlichen Erzählungen und Texten für Clemens and Achim von Arnim, wie auch etwas später für die Brüder Grimm (die ihre Märchen dann der Frau von Arnim gewidmet haben). Ich möchte den (leider wenigen) Spuren nachgehen, die Bettinas Sammlertätigkeit und ihre Bearbeitung in ihren ersten eigenen Versuchen zeigen. Außerdem ist auf Bettinas späte Verarbeitung von Elementen der Volkspoesie im *Dämonenbuch* und in *Dies Buch gehört dem König!* und die performative Konstitution dieser Texte aus den 1840er Jahren einzugehen.

BETTINA ZSCHIEDRICH

Neues von und über Arnim.

Ein Symposium zur historisch-kritischen

Weimarer Gesamtausgabe der Werke und des Briefwechsels

von Ludwig Achim von Arnim

„In Wiepersdorf. Wo sonst?“, wie die Märkische Allgemeine vom 5. November 2002 meldete, fand am 2. und 3. November 2002 in dem Schloß, in welchem Arnim seit 1814 bis zu seinem Tod 1831 lebte, ein Symposium statt, das über den aktuellen Stand der auf 40 Bände angelegten und im Tübinger Max Niemeyer Verlag erscheinenden Weimarer Arnim-Ausgabe informierte sowie die von Herausgebern einzelner Bände gewonnenen neuen Erkenntnisse zu Leben und Werk Arnims darstellte.

Bei der Suche nach Veranstaltungsthemen im Romantik-Jahr der Kampagne „Kulturland Brandenburg“ hatten sich die Ideen der Verantwortlichen des Künstlerhauses Schloß Wiepersdorf mit dem aktuellen Vorhaben der Arnim-Herausgeber getroffen. Finanzielle Förderung der Ostdeutschen Sparkassenstiftung und des Landes Brandenburg ermöglichte schließlich diese Veranstaltung. Ministerialrat Ferdinand Nowak vom Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg sprach ein Grußwort.

Über den aktuellen Stand der Weimarer Arnim-Ausgabe informierte Heinz Härtl, Leiter der Weimarer Arnim-Arbeitsstelle an der Stiftung Weimarer Klassik. Er betonte die Bedeutung der Arnim-Ausgabe, da Arnims Werk einem größeren Publikum, abgesehen von einigen Erzählungen und der mit Brentano herausgegebenen Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn*, nahezu unbekannt geblieben ist, was unter anderem mit der schlechten Editionsfrage des Arnimschen Œuvres zusammenhängt. Arnims Werk sei einem Eisberg ähnlich, sagte Härtl, bei dem allerdings, wie Ulfert Ricklefs ergänzte, nicht ein Achtel, sondern allenfalls ein Siebzehntel aus dem Wasser rage. Die Edition will aber nicht nur das literarische Werk Arnims dem Vergessen entreißen, sondern versammelt auch völlig unbekannte Arbeiten Arnims aus seiner Schüler- und Studentenzeit, sämtliche kleinen Schriften, naturwissenschaftliche Arbeiten, seine journalistische Tätigkeit sowie alle erhaltenen und erschlossenen Briefe, die von und an Arnim geschrieben wurden. Der erste Briefband (Band 30 der Ausgabe), herausgegeben von Heinz Härtl, der die Kinder- und Jugendbriefe Arnims enthält, ist 2000 erschienen, ein weiterer Briefband liegt im Manuskript vor, und mehr als 15 Bände werden derzeit bearbeitet.

Bereits im Druck befindet sich der erste Band der Ausgabe mit Arnims frühesten Texten, den „Schriften der Schüler- und Studentenzei“ (1791–1801), der von Sheila Dickson (Glasgow) unter Mitarbeit von Manfred Simon (Jena) und Bettina Zschiedrich (Weimar) herausgegeben wird. Es ist sicher eine Seltenheit, daß von einem Autor ein so umfangreicher Nachlaß früher Arbeiten überliefert ist, und was den Band um so bemerkenswerter und interessanter macht, ist, daß er nicht nur Einblicke in die frühe geistige Entwicklung des Autors, sondern auch in die Pädagogik der Zeit ermöglicht. Neben Pflichtarbeiten und freien Aufsätzen, die schon einen eigenen Stil erkennen lassen, enthält der Band auch Aufsätze in lateinischer Sprache.

Eine weitere noch recht unbekannt Seite Arnims wurde von Roswitha Burwick (Claremont/California) vorgestellt. Arnim studierte in Halle und Göttingen Naturwissenschaften und lernte viele namhafte Naturwissenschaftler seiner Zeit kennen, in deren Zeitschriften er zahlreiche Artikel veröffentlichte. Auch seine erste selbständige Veröffentlichung 1799 war nicht etwa eine literarische Arbeit, sondern der *Versuch einer Theorie der elektrischen Erscheinungen*. In den Bänden 2 und 3 der Ausgabe werden Arnims gedruckte Arbeiten, sowie alle handschriftlich überlieferten Texte und Notizen zu naturwissenschaftlichen Themen versammelt.

Von April bis August 1808 gab Arnim die *Zeitung für Einsiedler* in Heidelberg heraus, die noch im selben Jahr als Buch unter dem Titel *Trösteinsamkeit* erschien. Diese Zeitschrift war kein Periodikum im traditionellen Sinn, sie enthielt in bunter Reihe eigene und fremde Dichtungen in verschiedenartigen literarischen Formen. Renate Moering (Frankfurt/M.) erklärte, daß nicht nur die Beiträge Arnims in dieser Zeitschrift, sondern auch die Beiträge der anderen Autoren, zu denen Clemens Brentano, die Brüder Grimm, Joseph Görres und andere gehörten, mit aufgenommen werden, um den vollständigen Eindruck dieser Zeitung zu vermitteln.

Stefan Nienhaus (Neapel) stellte den 11. Band der Arnim-Ausgabe vor. Dieser Band wird erstmals alle überlieferten Dokumente aus den Jahren 1811 bis 1816 enthalten, die für die von Arnim in Berlin gegründete *Deutsche Tischgesellschaft*, zu deren Mitgliedern unter anderem Clemens Brentano, Johann Friedrich Reichardt, Adam Müller, Heinrich von Kleist und Johann Gottlieb Fichte gehörten, bestimmt waren. Es handelt sich um Texte verschiedenster Gattungen wie Tischreden, Gedichte und Rundbriefe. Zu diesen Texten gehört auch Arnims Schrift *Ueber die Kennzeichen des Judenthums*, welche als zentral für die politisch-soziale Ideologie und der Gesellschaft angesehen wird. Auch in diesem Band werden die Beiträge der anderen Autoren mit aufgenommen, da alle Texte durch den ständigen Austausch und gegenseitiges Zitieren miteinander verbunden sind.

Von Anfang Oktober 1813 bis Ende Januar 1814 war Arnim Herausgeber und Redakteur der Berliner Tageszeitung „Der Preußische Correspondent“, die vor ihm von Barthold Georg Niebuhr, dem Juristen Johann Friedrich Ludwig Götschen und Friedrich Schleiermacher herausgegeben worden war und im Februar 1814 von Niebuhr wieder übernommen wurde. Jürgen Knaack (Hamburg) wird

alle Artikel aus Arnims Herausgeberzeit, die eigenen sowie die fremden, teilweise aus anderen Zeitungen übernommenen, edieren und deren Quellen und ihre Bearbeitung darstellen.

Neben Arnims sogenannter „Novellensammlung von 1812“, zu welcher seine bekannteste Erzählung *Isabella von Aegypten, Kaiser Karls des Fünften erste Jugendliebe* gehört, versammelt Band 5 alle Erzählungen Arnims, die nach 1804 bis zu den Befreiungskriegen entstanden sind. Zu diesen Erzählungen gehören auch so unbekanntes wie die aus den Handschriften zu edierenden Nachlaßerzählungen *Geschichte des Predigers Tanner, Laura und Wenda*, die umgearbeitet teilweise in Arnims Roman *Gräfin Dolores* übernommen wurden. Christof Winterszahn (Berlin) betonte den Reiz dieser frühen Fassungen, der in ihrer direkten, satirisch-komisch auf die Zeit bezogenen Erzählweise beruht.

Ulfert Ricklefs (Erlangen) stellte das „Zweistädtedrama“ *Halle und Jerusalem*, an welchem Arnim in der kurzen Zeit von September 1809 bis August 1810 arbeitete, vor. Dieses Stück ging aus Arnims Beschäftigung mit der altdeutschen Bühne, vor allem mit Gryphius' „Cardenio und Celinde“, hervor. Das Drama erscheint als Band 9 der Ausgabe und wird intensiv kommentiert. Dem Text liegt der Erstdruck (erschienen Ende 1810 mit der Jahreszahl 1811) zugrunde.

Eines der am wenigsten bekannten Werke Arnims, die epische, lyrische und dramatische Elemente kombinierende Dichtung *Die Pöpstin Johanna*, wird von Johannes Barth (Wuppertal) ediert. Bei diesem Werk kann die Edition die nahezu vollständig erhaltenen Handschriften zugrunde legen. Bettina von Arnim, Herausgeberin des bisher einzigen Drucks dieses Stücks in den „Sämtlichen Werken“ Arnims, arbeitete die Fassung von 1812 um und fügte eigene Passagen hinzu. Einen großen Teil der editorischen Arbeit nahm deshalb die Aufgabe ein, den ursprünglichen Text Arnims zu rekonstruieren und die von Bettina überklebten Stellen wieder sichtbar zu machen. Dank modernster Technik konnten auch dick gestrichene Textstellen wieder sichtbar gemacht werden.

Arnims umfangreiches dramatisches Werk ist nahezu unbekannt. Neben *Halle und Jerusalem* und *Die Gleichen* erschien zu seinen Lebzeiten 1813 nur der erste und einzige Band der *Schaubühne*, obwohl Arnim sich seit den Anfängen seiner literarischen Entwicklung immer wieder mit den Mißständen und Möglichkeiten des Theaters befaßte. Yvonne Pietsch (München) erläuterte, daß Arnim mehrere Typen von „Volksschauspielen“ entwickelte, die an das europäische Volkstheater anknüpften, an Genres wie Posse, Farce, Fastnachts- und Puppenspiel. Die Arnim-Ausgabe wird das gesamte in Drucken und Handschriften überlieferte Dramenmaterial Arnims edieren. Band 13 wird die *Schaubühne* von 1813 enthalten und die Bände 13 und 14 die von Arnim nicht veröffentlichten Texte.

Das Symposium konnte den etwa 50 Teilnehmern nur einen Eindruck, allerdings einen sehr interessanten, davon vermitteln, wie umfangreich und vielseitig Arnims Werk ist. Es sei nur erwähnt, daß 5 Bände Gedichte ediert werden, der Briefwechsel sich auf 10 Bände beläuft und 3 Bände mit vermischten Schriften erscheinen werden, um zu ersehen, welche Arbeit noch vor den Herausgebern liegt und wie viel Neues von und über Arnim noch zu Tage gefördert werden

wird. Aber nicht nur einen Eindruck über den Autor und sein Werk konnten die Beiträger vermitteln, sondern sie konnten auch einen höchst interessanten Einblick in die Arbeit der Editoren geben und die Probleme aufzeigen, die die einzelnen Bandherausgeber zu bewältigen haben.



Zufriedene Teilnehmer am Wiepersdorfer
Symposium zur historisch-kritischen
Weimarer Gesamtausgabe der Werke und des Briefwechsels

CHRISTOPHER BURWICK, Claremont, CA

Goethe in Hollywood

Diesen Sommer habe ich ein zwei-monatiges Praktikum bei Frau Dr. Renate Moering im Goethe-Haus Frankfurt absolviert und eine Menge über Handschriften (Konservierung), Papier, Wasserzeichen etc. gelernt. Bei meiner Arbeit habe ich mich auf die Handschriften von Achim und Bettine von Arnim konzentriert und gelernt, sie zu lesen und zu kollationieren. Daneben habe ich auch die Handschrift von Goethe kennengelernt und bin von Frau Dr. Moering über Goethes Leben informiert worden.

Bei meiner Rückkehr in die Staaten kam ich zufällig in ein Geschäft, in dem alte Münzen zum Verkauf angeboten werden. Da ich mit meinem Freund Deutsch sprach, kam einer der Besitzer mit einer Handschrift und fragte, ob ich ihm helfen könne, sie zu identifizieren. Zu meiner Überraschung handelte es sich um eine Goethe-Handschrift. Sie lautet:

Mit Ungeduld bestraft sich zehnfach Ungeduld,
Man will das Ziel heranziehn und entfernt es nur.
Weimar d 29 Dec. 1813 Goethe

Frau Dr. Moering half mir sofort bei der Identifizierung. Es handelt sich um einen Trimeter, der nach einer anderen Handschrift im Goethe-und-Schiller-Archiv, Weimar, von Max Hecker in den *Maximen und Reflexionen* (Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1907) gedruckt wurde. Es ist ein Stammbuchblatt, 7,5cm x 4,5cm, mit leichtem Goldrand.

Die Handschrift befand sich in einem Karton mit Bildern und Büchern, die in einem Hollywooder Filmstudio verwendet wurden. Angeblich gab es mehrere Kartons, die jedoch vernichtet wurden. Ein Bekannter gab dem Besitzer des Münzgeschäfts den Karton, ohne zu wissen, daß eine Goethe-Handschrift dabei war. Man weiß nur, daß die Kartons aus dem Besitz eines Einwanderers stammen, der im 19. Jahrhundert in die USA kam.

Bis jetzt hat sich der Besitzer der Handschrift noch nicht zum Verkauf entschließen können.

STEFAN SCHERER

Selbstanzeige

Stefan Scherer: *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*. Berlin, New York: de Gruyter 2003 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 26). VIII, 652 Seiten. Gebunden. | 108,- / sFr 173,- / approx. US\$ 119. ISBN 3-11-017774-9

Das Buch bietet die erste Gesamtdarstellung der von der Romantik-Forschung kaum beachteten Gattung. Witzige Spielgemälde, experimentelle Arabesken in Szenenform, kombinieren und steigern Varianten der europäischen Dramengeschichte (Shakespeare, Calderón, Gozzi u.a.) auf neuartige – poetische – Weise. Sie bahnen den Weg zu Büchner, Grabbe und zum Gesamtkunstwerk. Das Buch ist dreigeteilt: Einer gattungstheoretischen Grundlegung der neuartigen Produktionslogik, die sich von einer veränderten Illusionsauffassung herleitet, schließt sich die eingehende Interpretation sämtlicher Dramen Tiecks an. Dem Exkurs zu szenischen Elementen im romantischen Universalroman folgt der Überblick zum dramatischen Gesamtwerk Brentanos, Arnims und Eichendorffs. Methodisch an der historischen Gattungspoetik interessiert, versteht sich die Arbeit als ein grundlegender Beitrag zur deutschsprachigen Dramengeschichte vom späten 18. ins frühe 19. Jahrhundert. Sie verbindet textnahe Interpretationen mit mediologischen und rezeptionsästhetischen Überlegungen zur Gattungsstrukturgeschichte, begründet durch eine komplexe Intertextualität vor dem Hintergrund des romantischen Poesiebegriffs.

Zwei längere Kapitel widmen sich den dramatischen Werken Achim von Arnims: Ein längerer Exkurs beschreibt zunächst an *Ariel's Offenbarungen* Formen einer ‚radikalisierten Gattungsentgrenzung‘ bei ‚szenischer Integration‘ des Universalpoems; am Eheroman *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* wird sodann der funktionale Stellenwert der dramatischen Einlagen für den romantischen Universalroman diskutiert (S. 471–494). Das Kapitel ‚Dramaturgie des Kaleidoskops‘ (S. 519–554) schließlich gibt einen textbezogenen Überblick über das dramatische Gesamtwerk Arnims von *Halle und Jerusalem* über die ‚Schaubühnen‘-Stücke *Der Auerhahn*, *Die Befreiung von Wesel*, *Die Capitulation von Oggersheim*, *Die Appelmänner*, *Das Loch, oder das wiedergefundene Paradies*, *Jemand und Niemand*, *Mißverständnisse*, *Das Frühlingsfest*, *Jann's erster Dienst* bis hin zu Interpretationen von *Die Gleichen* und *Marino Caboga*.

**Protokoll der Mitgliederversammlung
der Internationalen Arnim-Gesellschaft
am 26. Juli 2003 in Halle in der Franckeschen Stiftung
Beginn 14.10 Uhr**

TOP 1 Begrüßung

Der Präsident Walter Pape begrüßt die Mitglieder und erhält die Bestätigung, daß die ordnungsgemäße und fristgerechte Einladung der Mitglieder erfolgte.
Die Tagesordnung wird einstimmig angenommen und das Protokoll der Mitgliederversammlung vom 28.7.2001 in Zernikow einstimmig akzeptiert.

TOP 2 Bericht des Vorstandes

a) Bericht der Vize-Präsidentin Roswitha Burwick über die erfolgreiche Durchführung des Symposiums 2002 in Glasgow. Sheila Dickson wird für ihre hervorragende Organisation gedankt. Das Erscheinen des Kolloquiumsbandes wird für den Herbst angekündigt. Heinz Härtl berichtet über die Tagung zur WAA im Herbst 2002 in Wiepersdorf.

Der Präsident stellt das Programm des 5. Symposiums der IAG 2004 in Heidelberg vor. Heinz Härtl erläutert den Stand der WAA. Im Herbst 2003 erscheint der Band mit den Schüler- und Studentenarbeiten, hrsg. von Sheila Dickson.

Danach erscheint der 2. Briefband, hrsg. von Heinz Härtl. Er liegt schon seit längerem bei der DFG zur Mittelbeantragung. In nächster Zeit sind weitere Manuskripte von Barth, Nienhaus, Burwick und zu den Frühen Schriften zu erwarten. Die Website der IAG ist von Walter Pape neu gestaltet worden.

b) Bericht des Kassenwartes Jürgen Knaack über Einnahmen und Ausgaben der Jahre 2001 und 2002. Mitgliederstand zum 31.12.2002: 69 Mitglieder

TOP 3 Entlastung des Vorstandes

Dem Vorstand wird für die geleistete Arbeit gedankt. Er wird einstimmig bei drei Enthaltungen entlastet.

TOP 4 Neuwahlen

Der Vorstand mit dem Präsidenten Prof. Walter Pape, der Vize-Präsidentin Prof. Roswitha Burwick und dem Schatzmeister Jürgen Knaack wird en bloc einstimmig bei drei Enthaltungen wiedergewählt.

Als Beiratsmitglieder werden Hildegard Baumgart, Renate Moering, Peter Anton von Arnim, Prof. Lothar Ehrlich, Heinz Härtl, Prof. Paul M. Lützeler und Ulfert Ricklefs einstimmig bei einer Enthaltung gewählt.

Zu Kassenprüfern werden einstimmig Prof. Lothar Ehrlich und Heinz Härtl gewählt.

TOP 5 Verschiedenes

Die Neue Zeitung für Einsiedler (Jahrgang 3) ist fast fertig. Die Mitglieder werden gebeten, sich noch aktiver mit Beiträgen zu beteiligen.

Die Mitglieder stimmen zu, daß Peter Anton von Arnim sich im Namen der IAG um das Arnim-Zimmer im Gutshaus in Zernikow kümmert und Zuschüsse für Sachmittel bewilligt bekommt.

Ende 15.15 Uhr

Henstedt-Ulzburg, den 29. Juli 2003

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 Wingertzahn.
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.

Als nächste Bände erscheinen 2003/2004:

Bd. 1: Schriften der Schüler- und Studentenzeit
Hrsg. von Sheila Dickson.
Edition der latein. Schülerarbeiten von Manfred Simon
unter Mitarb. von Bettina Zschiedrich.
Tübingen: Niemeyer 2003
ca. 900 S.

Bd. 31. Briefwechsel II (1802–1804).
Hrsg. von Heinz Härtl.
Tübingen: Niemeyer 2004
ca. 1000 S.

Bereits erschienen:

Band 30: Briefwechsel I (1788–1801). Hrsg. von Heinz Härtl. 2000.
XVI, 682 Seiten. Ln., Subskriptions-Preis 140,- | ISBN 3 484 15630 9

Sonderprospekt und nähere Informationen:
Max Niemeyer Verlag GmbH · Postfach 2140 · 72011 Tübingen
Tel. (07071) 98 94 50
E-Mail: info@niemeyer.de

Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft Band 1–4

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. 74 i

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. 61 i

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. 60 i

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)
ca. 320 S., kart. ca. 72 i

*Mitglieder der IAG können die Bände direkt bei der IAG zu einem
Vorzugspreis mit 25% Rabatt beziehen!*

Abbildungen zum Aufsatz von Ulrich Weisstein:
Achim von Arnims „Die Majoratsherren“ in neuer Sicht (S. 7–26)

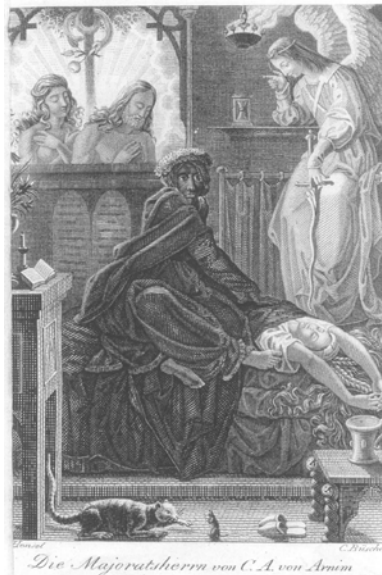


Abb. 1
Titelkupfer zu Achim von Arnims „Die Majoratsherren“



Abb. 2
Robert Campin (nachträglich überarbeitet von Roger van der Weyden):
Das Mérode-Triptychon, Öl auf Holz, 64,1x63,2 cm (Mittelpanel) und 64,5x27,3 cm (rechter
Flügel), 1425/28. New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection

Mitglied werden – Mitglieder werben!

Der Mitgliedsbeitrag beträgt
laut Beschluß der Mitgliederversammlung
vom 28. Juli 2001 jährlich
i 30.00 (\$ 40.00), für Studenten i 15.00 (\$ 20.00).

Darüber hinausgehende Spenden
zur Unterstützung der Zwecke und Tätigkeiten der
Gesellschaft sind sehr willkommen.

Laut Erstbescheid
des Finanzamtes Erlangen
vom 16.11.1995
sind Spenden und Beiträge wegen
Gemeinnützigkeit der Zwecke steuerlich
absetzbar.