



AXEL DUNKER / ANNETTE LINDEMANN

Achim von Arnim und die Auflösung des Künstler-Subjekts
Alchimistische und ästhetische Zeichensysteme in der Erzählung
"Die drei liebevollen Schwestern und der glückliche Färber"

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Zeitschrift für deutsche Philologie, 112, 1993,

Sonderheft Neue Arbeiten zur Romantik, S. 65-78

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/arnim/schwestern_dunker.pdf>

Eingestellt am 19.01.2004

Autor

HD Dr. Axel Dunker

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Fachbereich 13 Philologie I

Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

55099 Mainz

Telefon: 0 61 31 / 39- 2 51 43

Emailadresse: dunker@uni-mainz.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Axel Dunker / Annette Lindemann: Achim von Arnim und die Auflösung des Künstler-Subjekts. Alchimistische und ästhetische Zeichensysteme in der Erzählung "Die drei liebevollen Schwestern und der glückliche Färber"

(19.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/arnim/schwestern_dunker.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

AXEL DUNKER / ANNETTE LINDEMANN

Achim von Arnim und die Auflösung des Künstler-Subjekts Alchimistische und ästhetische Zeichensysteme in der Erzählung "Die drei liebevollen Schwestern und der glückliche Färber"

Noch ist die – bedauerlicherweise selten außerhalb der Arnim-Forschung diskutierte – Frage nicht geklärt, ob Achim von Arnim „unter den deutschen Romantikern doch ohne Frage der verstaubteste“¹ ist, oder ob er uns, in einem Atemzug mit Shelley und Gérard de Nerval genannt, „die anschaulichsten Beispiele für den Zwiespalt“ liefert, „der sich bis zu uns hin immer mehr verschärft hat und der darin besteht, daß der Geist alles aufbietet, um den Gegenstand der Liebe für ein *einziges* Wesen zu erklären“.²

Bretons Darstellung zielt auf etwas gänzlich anderes ab als auf eine Frage nach der sozialgeschichtlichen Situiertheit der Texte Arnims oder nach der Liberalität bzw. dem Konservativismus von Arnims Anschauungen. Breton deutet an, in Arnims Werk habe sich das Problem der Ich-Identität, der Einheit oder auch der Auflösung des Subjekts aufgeworfen. Es eröffnet sich damit ein letztlich nur unter ästhetisch-imaginativen Kategorien zu diskutierender Kontext, in dem die fiktionalen Werke Arnims zu betrachten wären.

Nachgegangen werden soll dem hier anhand einer Erzählung, die in den letzten Jahren verstärkt die Aufmerksamkeit der Arnim-Forschung auf sich gezogen hat: „Die drei liebevollen Schwestern und der glückliche Färber“ aus der Novellensammlung von 1812. „Eine schöne Novelle, kraftvoll niederländisch und märkisch in einigen Teilen, dann wieder seltsam und anziehend verschlungen in widersprüchlichen Liebesgespinnsten“³, wie sie Robert Minder charakterisiert.

Volker Hoffmann hat darauf hingewiesen, daß „das alchimistische Kunst-Prinzip der Transformation und Regeneration“ in Arnims Werk, „das an der Oberfläche die Alchimie vehement ablehnt“, als „poetologisches Grundprinzip“ erscheine.⁴ Christof Wingertzahn ist dem für die Erzählung um den

¹ Hermann Kurzke: Pferdezeitung und Dampfmaschinen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 171, 25.7.1992, Beilage, unpaginiert.

² André Breton: L'Amour fou, übers. v. Friedhelm Kemp, Frankfurt/M. 1985, S. 10.

³ Robert Minder: Hebel, der erasmische Geist, in: Johann Peter Hebel: Werke, hg. v. Eberhard Meckel, Frankfurt/M. 1968, Bd. I, S. III-XLIV, hier S. XXIX.

⁴ Volker Hoffmann: Künstliche Zeugung und Zeugung von Kunst im Erzählwerk Achim von Arnims, in: Aurora 46, 1986, S. 158-167, hier: S. 167.

reich gewordenen Färber Golno, der sich von dem als Narren gezeichneten Gelehrten Gundling in die Geheimwissenschaft des alchimistischen Goldmachens einweihen lassen will, gefolgt. Sein Konzept, eine behauptete „poesieallegorische Struktur“⁵ freizulegen, läßt ihn jedoch bisweilen Arnims stets ambivalente Struktur- und Handlungselemente - eine Ambivalenz, die er doch selbst postuliert - zu eindeutig festlegen. Das zwingt ihn dazu, auch die Alchimie-Episode in das zuvor von ihm entwickelte Muster eines Gegensatzes von Natur- und Kunstpoesie, der in der Erzählung dargestellt werde, einzufügen. Eine allegorische Lektüre verkennt jedoch grundsätzlich die Polyvalenz von Arnims Texten, die sich gerade auch in einem Rückgriff auf das System der Alchimie darstellt.

Antonin Artaud hat in einem Aufsatz, in dem er die Prinzipien von Theater und Alchimie miteinander vergleicht, die ästhetische Virulenz der Alchimie zum Ausdruck gebracht: „Die Alchimie wie das Theater sind nämlich sozusagen virtuelle *Künste*, die ihren Sinn und ihre Wirklichkeit nicht in sich selbst tragen.“⁶ Wichtig ist, daß „die Alchimie durch ihre Symbole gleichsam das geistige Double eines Vorgangs darstellt, der nur auf der Ebene der realen Materie wirksam sein kann“⁷. Gleiches gilt nach Artaud auch für das Theater und, verallgemeinernd, für die literarische Kunst insgesamt.

Die Alchimie wird in den zeitgenössischen Quellen nicht nur als >Kunst< bezeichnet, sondern explizit auch als >Poesie< und die sie Ausübenden als >Poeten<, „weil man etwas früher nicht vorhandenes hervorzubringen wählte“⁸. Im Zentrum der Alchimie steht nicht etwa das Goldmachen - Bonfiglio stellt so gesehen ganz richtig fest: Gundling „has prostituted the process of transformation and creation into one of materialistic opportunism“⁹ -, sondern die Herstellung des Steins der Weisen, der dann u.a. auch die künstliche Produktion von Gold ermöglichen soll. Das alchimistische Universum setzt sich zusammen aus einem äußerst komplizierten Zeichensystem, das, neben der Aufstellung einer großen Menge von Decknamen für verschiedene Prozesse, großen Wert auf eine bestimmte Abfolge von Farben legt.

5 Christof Wingertzahn: Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achim von Arnims, St. Ingbert 1990, S. 202.

6 Antonin Artaud: Das alchimistische Theater, in: dsb.: Das Theater und sein Double, übers. v. Gerd Henniger, Frankfurt/M. 1979, S. 51-56, hier S. 51.

7 Ebd.

8 Brockhaus Enzyklopädie in 20 Bänden, Wiesbaden 1966, Bd. I, S. 297f.

9 Thomas Paul Bonfiglio: Achim von Arnim's "Novellensammlung 1812". Balance and Mediation, New York / Bern / Frankfurt a.M. / Paris 1987, S. 154.

Die alchemistischen Hauptfarben sind [...] Schwarz - Weiß - Rot [...] Es wurde angenommen, Adam sei aus dreifarbigter Erde: Schwarz, Weiß und Rot und aus den vier Elementen, deren Anfangsbuchstaben in den vier Lettern seines Namens zu finden seien, erschaffen worden.¹⁰

Arnim waren diese grundlegenden Prinzipien offensichtlich bekannt¹¹. Die alchemistische Erschaffung Adams aus mit Zeichen (Farben und Buchstaben) gekennzeichnete Materie korrespondiert mit der kabbalistischen Erschaffung des Golems, die Arnim in der ersten Erzählung der Novellensammlung, „Isabella von Ägypten“, variiert.

Die richtige Abfolge der Farben (schwarz - weiß - rot mit mehreren genau angegebenen Zwischenstufen) ist das wichtigste Anzeichen für das Gelingen des sogenannten >Großen Werks<. Die Tinktur, die Gundling anwendet, transformiert die unedlen Metalle, indem sie sie färbt. Sie selbst „transmutiert nicht, sie hat bestimmte Qualitäten, die sie auf andere Substanzen übertragen kann.“¹² Allein eine Änderung der Farbe wirkt sich somit schon auf die Qualität einer Substanz aus, auch wenn die Substanz selbst sich gar nicht verändert hat.

Arnim spielt ähnliche Vorgänge in seiner Erzählung durch. Golno muß die Heimat verlassen, weil er ein Wende sein soll (später stellt sich heraus, daß das gar nicht stimmt), denn Wenden werden aus der Gilde der Färber ausgestoßen. Er geht nach Holland, wo es keine Gilden gibt:

Gleich beschloß Golno sich da niederzulassen, doch klopfte er noch so auf den Busch, ob man wohl mit den Wenden etwas Besondres vernehme. Mit Brettern, wurde ihm darauf geantwortet, pflege man die Wände in Holland zu bekleiden, das sei für Wärmung und Trockenheit vorteilhaft (794).

Die Volksgruppe der Wenden ist in Holland unbekannt, der Name verliert seine stigmatisierende Bedeutung und wechselt sogar zu seinem Homonym über. Golnos Vater hat aus dem Geld, das ihm Golno aus Holland schickt, den Schluß gezogen, er könne seine wahre, nämlich schwäbische Identität preisgeben, die er wegen einer Affäre seiner Jugendzeit hatte unterdrücken müssen: Golno

10 Helmut Gebelein: Alchemie, München 1991, S. 53.

11 „Gundling verschloß die Türe, und fragte Golno; ob er die Rotationen des roten Löwen und des philosophischen Adam ganz kenne.“ (Achim von Arnim: Werke 3. Sämtliche Erzählungen 1802-1817, hg. v. Renate Moering, Frankfurt/M. 1990, S. 829.) Weitere Zitate aus dieser Ausgabe mit Angabe der Seitenzahl fortlaufend im Text.

12 Gebelein [Anm. 10], S. 48.

fand ihn gemächlich bei seinem Abendessen, wie einen fremden verwandelten Menschen [...] Als der Sohn ihm Vorwürfe machte, sagte er ihm ganz stolz, daß er ein Schwabe, und kein Wende sei, also keinen Vorwurf der Geburt trage [...] Ei Vater, sagte Golno, wißt ihr denn, daß die Schwaben in Holland und im Reiche gerade so verrufen sind, als hier die Wenden? (814).

Die äußere Bezeichnung verwandelt scheinbar den Menschen, hat aber in verschiedenen Umgebungen ganz andere, eigentlich arbiträre Bedeutungen. Die Analogie zur Alchimie, bei der der äußeren Färbung eine Bedeutung zugesprochen wird, die die Substanz u.U. gar nicht hat, ist unschwer zu erkennen. Es kann daher nicht angehen, die Verurteilung der Alchimie, die die Figur Lehne am Ende der Erzählung ausspricht, wörtlich zu nehmen und sie gar auf Arnim selbst zu übertragen.¹³ Vielmehr ist neben der Parallele zur Poetologie Arnims auch die deutlich beschränkte Zeichnung Lehnens zu bedenken.

Die Figur wird eingeführt mit der Benutzung der doppelsinnigen Bedeutung des Wortes >Schatz<: „Wer hat ihm gesagt, daß er mein Schatz ist, antwortete das schöne Lehnchen ganz trocken dem Lehrburschen Fritz Golno, ich habe einen ganz andern Schatz, und der liegt mir immer in Gedanken“ (778). Dabei fällt auf, daß Lehne bereits hier eine Übertragung von der emotionalen zur materiellen Sphäre vornimmt. Die himmlische Herkunft von Lehnens Schatz - die ihr von der „himmlischen Mutter“ geschenkten Harzgulden - verstellt zunächst diese materielle Betonung etwas, doch Lehne betreibt im Verlauf der Erzählung ständig diese Prononcierung. Sie verbindet sich mit Golno, weil sie ihn „gleich bei seinem Geschäfte“ als „ordentliche[n] Mensch[en]“ (785) erkannt hat. Deshalb übergibt sie Golno die silbernen Gulden, die er auf seiner Flucht nach Holland mitnimmt, aber nicht anrührt. Als er schließlich, durch seinen Lotteriegewinn und den erfolgreichen Verkauf seines Vorrats an schwarzgefärbten Tüchern reich geworden, nach Preußen zurückkehrt, reagiert Lehne abweisend:

Ei Lehnchen [...], meine Haarklatte soll Dich nicht kränken: das ist so holländische Mode; sieh, da schmeiß ich den Satan ins Wasser, der soll uns nicht scheiden. - Ei Herr Jesus, schrie Lehne auf, was macht er, die

13 So vor allem bei Bernd Haustein: Romantischer Mythos und Romantikritik in Prosadichtungen Achim von Arnims, Göppingen 1974, S. 49. Eine negative Ausdeutung der Alchimie-Episode aber auch bei Bernd Fischer: Literatur und Politik - die >Novellensammlung von 1812< und das >Landhausleben< von Achim von Arnim, Frankfurt a.M./ Bern 1983, S. 128f. und bei Peter Staengle: Achim von Arnims poetische Selbstbestimmung. Studien über Subjektivitätskritik, poetologische Programmatik und existentielle Selbstausslegung im Erzählwerk, Frankfurt a.M. / Bern / New York / Paris 1988, S. 69f.

hat doch auch Geld gekostet, ist er nicht recht klug im Kopfe, er wird schön umgegangen sein mit dem Gelde! (812).

Das himmlische Gut wird hier ganz explizit auf Geld, auf Kapital, mit dem es zu handeln gilt, reduziert. Als Lehne schließlich erfährt, daß Golno in Holland zu Geld gekommen ist, hält sie ihre Mission und die ihrer Gulden für erfüllt, sie entzieht Golno die emotionale Zuwendung, die dieser von ihr erwartete, und will stattdessen ein Haus für Findelkinder ins Leben rufen und verwalten.¹⁴

Durch die >himmlische< Herkunft von Lehnes Kapital wird der Bereich der Religion mit dem des Handels verknüpft¹⁵. Dazu gehört auch Lehnes nach Holland verschwundener Vater, der Prediger Hille. Anlässlich der Heirat Golnos und Charlottes will er Lehne in die Rechte eines ehelichen Kindes einsetzen. Lehne hält ihn davon ab, weil „ihn ein solches Geständnis vielleicht auf immer aus dem nützlichen Kreise seiner geistlichen Tätigkeit in Holland verbannen möchte“ (824). Die Verbindung von Geistlichkeit und Nützlichkeit hat hier ihren Höhepunkt erreicht.

Lehne erweist sich auch sonst als eine der Religion verbundene Person und benutzt die Bibel für die Prophetie der >Sortes Virgilianae<, bei der einer zufällig aufgeschlagenen Vergil- und später Bibelstelle Bedeutung für den Gesamtplan des Schicksals der betreffenden Person zugesprochen wird. Auch hier geht es - wie in der Alchimie - um die Zuschreibung von Bedeutung an Akzidentien. „Diese *Sortes Virgilianae* gründeten im Zusammenhang von Text und Leben einerseits, Text und Offenbarung andererseits; keine Zeile war zu bei-läufig, als daß sie nicht zu einem Kristallisationspunkt von Sinnhaftigkeit hätte werden können“¹⁶.

Die so gefundene Geschichte von Rahel und ihrer Magd Bilha, die auf dem Schoß Rahels Jakob ein Kind gebärt, das Rahel ihm nicht gebären kann, begleitet und besiegelt die Verbindung von Golno und Charlotte, der jüngsten der drei Schwestern.

Zu dem Komplex von Kapital / Handel und Religion, zu dem Lehne gehört, zählt als drittes Element der Verstand. Lehne ist ausgezeichnet durch eine „Übermacht der Verständigkeit“ (824), was ihre Äußerungen jedoch nicht un-

14 Volker Hoffmann deutet das im Rahmen seiner Diskussion der „Junggesellenmaschine“ als „zölibatäre Ersatzzeugung“ (Hoffmann [Anm. 4], S. 163).

15 Wingertzahn assoziiert dazu die später von Max Weber behauptete Verbindung von Protestantismus und Kapitalismus, nur daß hier von der Religion allgemein die Rede ist (Wingertzahn [Anm. 5], S. 210).

16 Klaus Reichert: Von den Rändern her oder Sortes Wakeianae, in: Fragment und Totalität, hg. v. Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt/M. 1984, S. 294-308, hier S. 294.

bedingt klarer und zusammenhängender werden läßt. >Verständigkeit< ist hier ein relativer Begriff, der vor allem als Antipode zu einem anderen gebraucht wird.

„Was ich habe, das ist mein, das hat mir meine himmlische Mutter geschenkt, und dafür soll er Geselle und Meister werden, und sich einrichten; ich brauchs nicht, da hat ers, und sei er sparsam damit, und kein Narr mit einem roten Kamisol, wozu er neulich so große Lust hatte“ (779) - Lehne etabliert hier eine Antagonie zwischen >sparsam<, das zum Bereich Kapital / Handel gehört, und >Narr<. Der wiederholte Ausspruch „Golno, werde er kein Narr“ (824, 832) gehört zu Lehnes festem Repertoire, die >Narrheit< wird somit zu ihrem negativen Annex.

Das Narrenmotiv hängt nun in doppelter Weise mit der Alchimie-Episode zusammen. Zum einen ist der Adept Gundling als scheinbarer Narr gezeichnet, „dem als Oberzeremonienmeister ein lächerlicher roter Rock mit schwarzen Aufschlägen angezogen war, der unter einer weißen Ziegenperücke schwitzte, die an beiden Seiten des Kopfes dick herabhing“ (826). Sein närrisches Gewand, das er zur Freude des preußischen Königs tragen muß, setzt sich allerdings aus den drei Hauptfarben der Alchimie zusammen; Narrheit und die Kunst der Alchimie gehen hier ineinander über. Das wird von Gundling auch ausgesprochen: „meine Narrenkappe schützt meinen Kopf besser, als der stärkste Helm, erführe es ein regierender Fürst, daß ich Adept bin, er würde mich zwingen, für ihn zu arbeiten, was ich doch nach der innern Natur unsrer Kunst nicht darf“ (830). Die Narrenrolle wird für ihn zur Voraussetzung für die Ausübung seiner Kunst.

Zum anderen ist 1812 die Identifikation Künstler - Narr für die Romantik längst etabliert.

Seit der Romantik [...] sind der Narr, der Gaukler und der Clown die hyperbolischen und mit Absicht *verzerrenden* Bilder, die von sich selbst und von den Bedingungen der Kunst zu geben den Künstlern gefallen hat. Es handelt sich dabei um ein verkleidetes Selbstbildnis, dessen Zeichenhaftigkeit die einer sarkastischen oder schmerzlichen Karikatur übertrifft.¹⁷

Die Bedeutung einer solchen möglichen Stilisierung für das Selbstverständnis Achim von Arnims wird noch zu diskutieren sein.

Zieht man einen Trennungsstrich zwischen dem Bereich von Handel / Religion / Verständigkeit auf der einen und Narrheit / Kunst auf der anderen

17 Jean Starobinski: Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays, Übers. v. Markus Jakob, Frankfurt/M. 1985, S. 10.

Seite, so gehört Golno keinem der beiden eindeutig an. Lehne ist ständig bestrebt, ihn in ihrem Bereich zu halten, Gundling will ihn gewissermaßen auf die andere Seite ziehen. Golno ist wie ein Spielball, der zwischen beiden Reichen hin und her geworfen wird. Nicht nur wird sein Weg durch eine Kette von Irrtümern und Mißverständnissen bestimmt, er selbst wird zum Objekt, das von außen beeinflußt seinen Zustand wechselt.

In der Alchimie erfolgt die Transmutation, die Überführung eines Objekts von einem Zustand in einen anderen, mit Hilfe genau festgelegter Formen von Erhitzung. Golno selbst wird im Verlauf der Erzählung an vier verschiedenen, für seinen Lebensweg entscheidenden Stadien, einer Erhitzung unterworfen. Beim Streit mit Wigand über seine wendische Abstammung hätte Golno diesen „in der ersten Hitze erdrosselt, wenn nicht die andern ihn losgerissen und festgehalten hätten“ (787). Die Konsequenz ist, daß Golno nach Holland fliehen muß. Dort schreibt er Lehne unter großen Mühen einen Brief: „So wurde endlich das ganze Briefgeschäft um zehn Uhr fertig, wo er sehr erhitzt und erschöpft, wie er sich noch nie gefühlt, die Tuchvorräte des Herren Schnaphahn besah“ (803). Golno kauft das gesamte Lager zu einem überhöhten Preis, was aber schließlich seinen Reichtum begründet. Nach Deutschland zurückgekehrt, will Lehne von ihm als reichem Mann nichts mehr wissen, und er beschließt, abermals mittellos in die Fremde zu gehen, um dort „wieder ein Lehnchen zu finden“ (816).

Erhitzt wie er nie gewesen, von diesen Hoffnungen, setzte er sich beim Wege, am Ufer der Havel nieder, wo sie auf ihrem ausgedehnten Spiegel einem mächtigen Strome gleicht, fast wie die Oder bei Stettin, und er meinte, daß er wieder dort wäre, alles was er erlebt, sei nur ein Traum gewesen (816).

In diesem Zustand findet ihn Charlotte, die tatsächlich zu seiner neuen Liebe wird und ihn aus dem Zustand des größten Elends ins größte Glück führt. Als ihn schließlich Gundling in die Alchimie einführen will, „glüht“ (830) Golno erneut (wie der Tiegel, in dem die Harzgulden eingeschmolzen werden sollen [831]), doch ein weiterer Übergang zu diesmal unermeßlichem Reichtum wird durch das Eingreifen Lehnens verhindert.

An der Metaphorik der Erhitzung, die die Transmutation der Alchimie konnotiert, wird deutlich, daß Golnos Handlungen nicht subjektbestimmt ablaufen, sondern durch Einwirkung von außen bestimmt werden. Dazu gehört auch, daß er, der Färber, selbst gefärbt wird; gleich zu Beginn der Erzählung sagt er zu Lehne: „und dann Lehnchen habe ich ja Dich, Du bist eine Schön-

färberin, denn wo ich Dich sehe, werde ich vor Freuden scharlachrot im Gesichte“ (785f.).

Es ist verschiedentlich festgestellt worden, bei Golno handele es sich um einen „defizitären, monochrom färbenden Künstler“¹⁸, seine Kunst sei >primitiv<¹⁹. Das ist insoweit sicherlich richtig, auch aus anderen Gründen als nur wegen der Unfähigkeit, in anderen Farben als Schwarz zu färben, wobei immer zu bedenken ist, daß es sich bei Schwarz um die Ausgangsfarbe des alchemistischen >Großen Werks< handelt, in die zunächst alles gebracht werden muß. Golno ist Handwerker, und die Bemerkung „Er lebte zur Hälfte in seinem Geschäfte“ (807) ist durchaus wörtlich zu nehmen in dem Sinn, daß er dann eben auch nur zur Hälfte zum Bereich von Narrheit und Kunst gehört. Er setzt seine >primitive< Kunst strategisch ein, um der Herrschaft der Gedanken, der rationalistischen Reflexion zu entkommen: „Doch förderte er seine Färberei mit Uermüdlichkeit, um allen Nachgedanken sich zu entschlagen“ (809). Das macht noch einmal deutlich, daß die Kunst in klarem Gegensatz zu dem von Lehne verkörperten Amalgam von Kapital / Religion / Verständigkeit steht.

Es gibt neben Golno eine Figur in der Erzählung, die diese Opposition zur Verständigkeit klar inkorporiert, und das ist die jüngste der drei liebevollen Schwestern, Charlotte. „Auch wurde Charlotte durch diesen Kampf mit vorzeitiger Liebe so hinfällig, so verwirrt, daß sie sich ganz vergaß, und der Vater besorgte, sie möchte den Verstand verlieren“ (821). Das hier eingeführte Motiv des Sich-Vergessens wird prononciert durch Charlottes Fremdbestimmung durch die „Unterirdischen“, „die man in Bergwerken schon oft belauert habe“ (822). An Charlotte haben sie besonderen Gefallen gefunden, weil sie „gar nicht wüßte, was [sie] in Gedanken täte“ und so „vergessen“ sei, daß sie ihr „allerlei wunderliche Gedanken“ machen können, indem sie ihre „Haare auf [eine] Harfe gezogen, und darauf gespielt“ (821f.) haben. Im Gegensatz zu ähnlichen Lokalisierungen bei anderen Romantikern (der Bergwerkstopos in Tiecks „Runenberg“ oder in Hoffmanns „Die Bergwerke zu Falun“) handelt es sich hier weder um einen vor- (oder außer-) psychologischen Ort der transzendentalen Erkenntnis (wie in Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“) oder um eine Chiffre für existentielle Erkenntnisakte oder fundamentale Bewußtseinskrisen (wie in Hoffmanns „Bergwerke“). Bei Arnim kann sich gar keine Identitätskrise herstellen, da seine Figuren - an Charlotte und vor allem auch an Golno wird das besonders deutlich - über gar keine Identität im engeren Sinne

18 Wingertzahn [Anm. 5], S. 204.

19 Bonfiglio [Anm. 9], S. 141.

verfügen. Anzeichen etwaiger Ichverluste können von ihnen gar nicht registriert werden.

Festzuhalten bleibt vor allem die musikalische, surrealistisch anmutende Metapher: Charlottes Gedanken werden >künstlich< erzeugt, sie sind die von den Unterirdischen (die natürlich auch eine beliebte Chiffre für das System des Unbewußten sind) auf ihr gespielte Musik.

Diese innere Substanzlosigkeit des Subjekts schlägt sich auch in dem von Arnim häufig verwendeten Motiv des Briefs nieder²⁰. Golno hat extreme Schwierigkeiten, sich Lehne brieflich mitzuteilen: Schon auf dem ersten Schiff, auf dem er flieht, nimmt er sich vor, ihr aus Swinemünde zu schreiben (was er aber unterläßt) und „tröstete sich unterwegs, indem er sich die Worte zusammendachte, die er ihr schreiben wollte“ (788). In Amsterdam sieht er sich zwar bald nach einer Gelegenheit zum Schreiben um, schiebt es aber auch dort noch lange auf. Später erfahren wir, daß „er sich ... bisher immer noch sehr [davor] gescheut hatte, da er mit der Feder nicht sonderlich umzugehen wußte, und meist etwas ganz anderes hinschrieb, als er eigentlich hinschreiben wollte, weil er seinen Satz in der Mitte des Schreibens vergaß“ (803). Morgens um fünf Uhr endlich hat er ganze zwei Bogen „voll Zärtlichkeit und Geschichten in aufsteigenden und absteigenden Linien, wie einen Stammbaum, geschrieben, hier eingefügt, dort ausgestrichen; hatte den Brief auch nicht ohne Nebenkleckse gesiegelt.“ Fünf weitere Stunden braucht er dann allein für die Adresse und ist danach völlig „erschöpft von dem ungewohnten Schreiben“ (803).

Arnims Verwendung des Ausdrucks „Stammbaum“ - der, wie auch die von Susanna hergestellte Taufdecke, für Kontinuität steht - gibt einen versteckten Hinweis auf die Ursache von Golnos Schreibhemmungen. Über sich schreiben setzt das Bewußtsein einer Identität voraus, einen Kontinuitätszusammenhang, der allein gewährleisten kann, daß ein einheitliches Bild vermittelt wird. Diese Voraussetzungen sind aber bei Golno nicht gegeben. So erhalten wir dann auch nur Informationen über das *Schriftbild* (aufsteigende und absteigende Linien, Kleckse) und nicht über den Inhalt (den Golno ja auch gleich wieder vergißt, noch während des Schreibens). Daß auch hier die schon bekannten Störfaktoren ihre Hand im Spiel haben, läßt die Adresse wissen: Golno schickt seinen Brief nach „Erdmannswalde“, also mitten ins ausgewiesene Gebiet der Unterirdischen. So ist es auch nur folgerichtig, daß die Weiterleitung der Briefe von dort nicht funktioniert. Konfusion tritt wieder

20 Vgl. dazu Annette Lindemann: Figurenkonzeption und Diskursivität in den Erzählungen Achim von Arnims, Unveröffentl. Magisterarbeit Univ. Bielefeld 1988, S. 82-85 („Die Loslösung der Schrift von ihrem Urheber“).

einmal an die Stelle von Kommunikation, wie schon bei den Kannitverstan-Episoden in Holland.

Auch hier geht es, wie in den alchimistischen Prozessen, nicht um das Wesen, den Inhalt des Geschriebenen. Für Golno stellt sich primär die Frage: *Wie* schreiben? Das wird besonders deutlich in der Tatsache, daß er für die bloße - handwerkliche - Fertigstellung der Adresse ganze fünf Stunden braucht. Der Inhalt ist schließlich auch belanglos, da Lehne beinahe Analphabetin zu sein scheint und Golnos Vater, der ihr den Brief interpretiert, auch zum „Narr“, also zum texttransformierenden Künstler geworden ist und ihr „nährisch Zeug“ (813) berichtet. Die von Karl Heinz Bohrer anhand der Briefe von Kleist, Brentano und Karoline von Günderode beschriebenen Charakteristika des ästhetisch überschüssigen romantischen Briefs – „das Ich weiß nichts von sich, redet nicht über sich, erfindet sich erst im Sprechen“²¹ - scheinen hier auf eine ironische Spitze getrieben zu sein. Golnos Brief ist nicht mehr das Produkt eines mit herkömmlichen Subjektivitätskategorien zu beschreibenden Individuums, es ist der jeweiligen Rezeptionssituation völlig ausgeliefert, weil es keinen definierten Inhalt, nur noch (ästhetische) Form hat.

Von zentraler Wichtigkeit für den Kunstdiskurs des Textes ist ein Gedicht, das Golno in Holland singt:

Als diese Welt nicht Farbe wollte halten,
Da tauchte sie der Herr in Sündflut ein,
Bestrahlte sie darauf mit farbgem Schein,
Die Farbe muß den neuen Bund gestalten;
Der Färber ist der wahre Mittelsmann
Der Gott und Welt durch Kunst vereinen kann. (804)

Wie wir gesehen haben, sind in der Erzählung Gott und Welt, die wir als Religion und Materie/Kapital bezeichnet haben, durchaus nicht getrennt. Vielmehr ist die himmlische, also göttliche Herkunft des Kapitals von Lehne zu Mitteln des Handels profaniert worden. Die von ihr verurteilte Umwandlung der silbernen Harzgulden in Goldstücke ist dagegen, alchimistisch gesehen, durchaus als >Bestrahlung mit farbgem Schein<, also mit der im Gedicht Gott zugeschriebenen Kraft, anzusprechen. Der Färber als „wahrer Mittelsmann“ ist daher nicht auf den >defizitären< Schwarzfärber Golno zu beziehen, sondern auf den Färber der Alchimie, hinter dem, wie gezeigt, der Künstler steht. Die offene Verurteilung der Alchimie durch die >himmlisch-materialistische< Figur Lehne ist durch das Färber-Gedicht zu relativieren. Um den in diesem Ge-

21 Karl Heinz Bohrer: Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität, Frankfurt/M. 1989, S. 217.

dicht postulierten Anspruch einzulösen, bedürfte es gerade einer Trennung von Gott und Materie, und dann, wenn man mag, einer neuen Zusammenführung auf höherer, nicht-profaniertes Ebene.

Die Einschmelzung und Färbung der Harzgulden durch den >Künstler< Gundling beseitigt „das Gepräge“ der Gulden, also ihr Kennzeichen als direktes Zahlungsmittel, das nur noch an einigen Stellen durchschimmert. Gundling hat nicht „mit der Gabe der himmlischen Mutter gewirtschaftet“ (832), wie es Lehne Golno vorwirft, sondern sie zu etwas >Höherem< eingeschmolzen.

Bezieht man dies nun auf die immanente Kunstreflexion des Textes, so wäre hinter dem >defizitären< Künstler Golno und auch hinter dem närrischen Gundling, der in Abhängigkeit von seinem König steht, also unfrei ist, auf einer höheren, i.e. einer Meta-Ebene eine >wirkliche< Künstlerfigur zu suchen.

Diese wäre dann gleichzusetzen mit der Erzählerinstanz des Textes, die >autonom< und unabhängig die heterogensten Elemente zu etwas Neuem arrangiert. Golno, der >defizitäre< Handwerker-Künstler ist in Holland an keine ständischen Einschränkungen gebunden, hier kann „jeder, soviel er Lust hätte, wie der Frühling, anfärben“ (794). Diese Metapher findet sich, jetzt eindeutig negativ auf Golno bezogen, noch einmal wieder: „Als aber die Frühlingssonne zum drittenmal wiederkehrte, den Schnee verzehrte, und das Grün der Erde wieder hervordrang, und die Knospen der Bäume ihr Herz erschlossen, und die geheime Tinktur alle Welt verwandelte“ (815f.), da wird Golno inne, wie wenig glücklich sein Leben ist. Gundling rühmt sich dann, über die geheime Tinktur zu verfügen: „Seht her, Golno, das ist die Tinktur, die höchste Färberei!“ (831) - und kann doch nur Gold machen.

Über den alchimistischen Diskurs, der >Kunst< konnotiert, wird auch die Frühlings-Metaphorik auf die Kunst bezogen. Der Dichter nimmt als poeta alter deus die abgestorbenen Materialien und gibt ihnen eine neue, lebendige Färbung, indem er sie neu montiert. Arnim erläutert in einer Fußnote die Benutzung der Kannitverstan-Episode aus Hebels „Schatzkästlein des Rheinländischen Hausfreundes“, die ihrerseits auf eine französische Quelle zurückgeht²²:

Manchen Lesern, die sich des H. Kan nit verstan aus einigen älteren Anekdotenbüchern erinnern, wird es lieb sein, hier die eigentlich und wahre Geschichte zu lesen, wie sie sich zugetragen hat. Vor den guten Erzählern kann jetzt niemand seine eigne Geschichte unverändert behalten (790).

22 Charles de Peyssonels Aufsatzsammlung „Les numéros“, 1782 („Die Lotterielose“, deutsch 1783).

Dieser Kommentar macht den „guten Erzähler“, dessen Qualität gerade an die Potenz der Veränderung gebunden ist, zu diesem Färber, der, kraft der >göttlichen< Virulenz seiner Kunst, auch die Instanz >Wahrheit< besetzt. Wie Umberto Eco erläutert, ist der „alchemistische Diskurs“ „der Diskurs der Alchimie über die diskursive Kontinuität der alchemistischen Tradition.“²³ Nach Eco gehört dieser Diskurs zum Prinzip der „hermetischen Semiose“, bei der es „auf der Suche nach einem Geheimnis, das stets verheißen und nie erreicht wird, zu einem ständigen Entgleiten seines Sinnes kommt. Dieses Geheimnis ist natürlich das Geheimnis der Alchimie, aber nur insofern es von den vorhergehenden Texten verheißen und nicht eingelöst wurde.“²⁴ Der in Arnims Fußnote ausgestellte Bezug zu früheren Texten folgt genau diesem Prinzip.

Der gesamte Text wird, wie die Leinwand in Golnos schwarze Farbe, in ein Netz christlich-religiöser Konnotationen eingetaucht. Werden Daten für wichtige Ereignisse genannt, so sind es Ostern, Pfingsten oder zumindest Sonntage. Neben den schon erwähnten Einzelheiten wie dem Auftreten der „himmlichen Mutter“ oder der Befragung der Bibel erstreckt sich das bis in Feinheiten des Textes hinein. Golno wird konfrontiert mit *drei* liebevollen Schwestern, *drei* Gesellen²⁵ trösten ihn und raten ihm, nach Holland zu gehen, *drei* Matrosen bringen ihn auf das Schiff usw. – Der Dichter-Arrangeur schafft einen gleichsam >heiligen< Text, der aber vollständig aus eigentlich banalen Einzelheiten konstruiert ist und nur durch ein Netz von Zeichen Heiligkeit suggeriert.

Dennoch wird die Verbindung Künstler – Narr nicht fallengelassen. Die „Vergessenheit“ Charlottes läßt ihre Gedanken zu Musik werden, und die nährischen Eigenschaften Golnos und Gundlings nähern sie dem Künstler an. Arnims Künstler ist kein rationaler Konstruktivist, sondern die Kräfte des Unbewußten, die in der Vergessenheit zum Ausdruck kommen, sind untrennbares Element seiner Kunst.

Das harmonisierende und moralisierende Schlußwort, das, wie die Verurteilung der Alchimie, charakteristischerweise wieder der kunstfernen Lehne zugesprochen wird, kann keinesfalls mit der Autorposition identisch sein: „*daß der Mensch in seinem höchsten irdischen Glücke sich selbst am wenigsten vertrauen darf, sondern am meisten zu Gott beten muß, daß er die irdische Gewalt unter seinen Willen bändige.-.,* (832). Wie wir gesehen haben, ist die Instanz

23 Umberto Eco: Die Grenzen der Interpretation, Übers. v. Günter Memmert, München/Wien 1992, S. 104.

24 Ebd.

25 „als die Gutmütigsten unter den Gesellen, es waren drei, ihn trösteten“ (787).

>Gott< in diesem Text höchst ambivalent. Golno wird an dieser Stelle gebremst durch „einen heftigen Schmerz“ am Kopfe, also durch die alte Kopfverletzung, die er sich im Streit mit Wigand zugezogen hatte. Diese Verletzung hatte ihn auch in das Fieber versetzt, in dem sich ihm Charlotte in eine ideale Lehne und über die Metamorphose von Todesengel zu Lebensengel zur wahrhaft liebevollen Schwester verwandelt. Die klare Destruktion der Autonomie des Subjekts, die in den Schlußworten zum Ausdruck kommt, wird in der Sekundärliteratur in der Regel gelesen als das Resultat einer ganz in Gottes Willen ergebenen Lebensführung, die die Selbstverantwortung vertrauensvoll an übergeordnete Instanzen delegieren soll. Im Kontext der Erzählung ist es aber unerlässlich, den Horizont der Figur Lehne zu überschreiten und bei der Aufhebung von Subjektautonomie an die Unterirdischen zu denken. „[U]nd alles war in dem unerschöpflichen Glücke der Liebe vergeben und vergessen“ (833). Es ist wohl kaum ein Zufall, daß das letzte Wort der Erzählung „vergessen“ lautet; Vergessenheit bedeutet nicht nur: wieder freie Bahn für die unterirdischen Aktionen, die Verwirrungen können von Neuem beginnen, sondern Vergessenheit ist auch die Mitvoraussetzung für die Entstehung von Kunst. So gesehen, öffnet der Schluß der Erzählung den ganzen Text für eine neuerliche Lektüre unter diesem immanent-kunstreflexiven Vorzeichen.

II

In Achim von Arnims erzählerischem Werk vollzieht sich so ein Bruch mit der Konzeption des geschlossenen Kunstwerks, allerdings nicht im Sinne des frühromantischen Fragments als Ausdruck eines idealistischen Subjektivismus. Die >Mittler<-Position, die Arnim dem Dichter zuschreibt, ist immer auch die eines Mittlers zwischen *Texten*. Die Subjektivität des Schreibenden wird dabei als eingeschränkt angesehen. In der frühen Erzählung „Hollin's Liebeleben“ (1802) stellt sich dies noch insofern als negativ dar, als Hollin sich über die Vorstrukturiertheit seines Bewußtseins qua Prätext nicht im Klaren ist und sich als vermeintlich autonom Handelnder begreift.

In den späteren Erzählungen ergibt sich eine Wandlung in der Wertung, die in den „Holländischen Liebhabereien“ (1826) zu einer endgültig positiven Einstellung gegenüber dem eigenen Verfahren führt, welches nun als adäquate Reaktion auf die Produktionsbedingungen des Schriftstellers in der Moderne betrachtet wird.

In Arnims Schreibweise schlägt sich die Erfahrung der geschichtlichen Wirklichkeit als Diskontinuum nieder, der sich die Werke nicht verschließen können, ohne an Authentizität einzubüßen.

Diese Umsetzung der gesellschaftlichen Erfahrung vollzieht sich bei Arnim jedoch nicht auf der diskursiven Ebene (dort statuiert er noch häufig die These von der - wenn auch utopischen - ganzheitlichen Existenz). Sie verlagert sich ganz in die Arbeitstechnik, deren Mittel eben nicht auf die Vortäuschung einer Synthese abzielen, sondern immer wieder die Heterogenität ihrer Elemente durchscheinen lassen und in verschiedenen Bildern auch reflektieren; so in der Beschreibung des Hauses der Frau Nietken in „Isabella von Ägypten“, das eine ähnliche Rolle spielt wie die von Lévi-Strauss in seiner Entwicklung des Begriffs der bricolage angeführte Architektur des Schlosses von Mr. Wemmick in Dickens' Roman „Great Expectations“.²⁶ Diskursive Ebene und strukturelle Ebene treten damit vielfach in Widerspruch zueinander; die Struktur des Textes gewinnt an Autonomie gegenüber der expliziten Aussage.

Eine Spannung zwischen dem Oberflächendiskurs und der darunterliegenden Struktur, die die Bedeutung der Textoberfläche häufig umkehrt, findet sich in zahlreichen Bildern in den Erzählungen Arnims. Immer wieder kehrt sich das Geschriebene bzw. ganz allgemein in künstlerischem Akt Geschaffene gegen die Absichten des Schöpfers (Hollin, Mistris Lee in der gleichnamigen Erzählung (1809), Golno, Isabella in „Isabella von Ägypten“) oder läßt sie völlig unberücksichtigt (der Brief Golnos, die Briefe des Rittmeisters und Julies in „Seltsames Begegnen und Wiedersehen“ [1818]). In jedem Fall büßt der Schreibende seine Souveränität ein.

Der Demontage des autonomen Künstlers steht bei Arnim eine Verabschiedung des autonomen Subjekts überhaupt zur Seite, dessen Fremdbestimmung in der Vorstrukturiertheit des Bewußtseins der Figuren durch Texte (Hollin, Mistris Lee) oder in Chiffren des Unbewußten (der Alraun, der zugleich eine Allegorie des Textes ist in „Isabella von Ägypten“, Charlotte und Golno in den „Drei liebevollen Schwestern“, der malende Affe in „Raphael und seine Nachbarinnen“ [1824]) zum Ausdruck kommt.

Das Kommunikationsmittel Brief dient bei Arnim nicht mehr der intendierten Verständigung, sondern bewirkt gerade ihre Destruktion. Der Brief als verselbständigter Text oder auch nur als reines Zeichen ohne einen Inhalt entwickelt ein Eigenleben unabhängig von seinen Signifikaten und greift in die Handlung ein. In „Mistris Lee“ beispielsweise kommt eine Handlung im ei-

26 Vgl. Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken, 6.Aufl. Frankfurt/M. 1986, S. 30.

gentlichen Sinn überhaupt erst zustande, weil ihr Brief *nicht* den Intentionen der Schreiberin gemäß gelesen werden kann. Die Vorstellung, die sich das Subjekt von sich selbst macht, findet sich in seinen Äußerungen nicht wieder.

Die von Breton in seinem Vorwort der französischen Übersetzung von Arnims Erzählungen angesprochene „Erschütterung des Persönlichkeitsbegriffs“²⁷ schlägt sich auch in dem Verhältnis Autor – Text nieder.

Der Autor darf sich nicht mehr als Herr seiner Produktion begreifen, darauf bezieht sich der Kommentar zur Benutzung des Hebel-Textes in den „Drei liebevollen Schwestern“. Für ihn als Bastler, als bricoleur, stellt die Literaturgeschichte ein Archiv dar, aus dem er neue Texte zusammenstellt. Der Substanzverlust der auktorialen Position geht dabei einher mit einem Substanzgewinn der Texte als autonomer Gebilde.

Nur im Bewußtsein dieser Bedingungen ist für die Arnimschen Erzähler konstruktives literarisches Schaffen möglich. So muß sich der Schriftsteller Jan in „Holländische Liebhabereien“ als Arnims Prototyp des modernen Künstlers auch erst über seine „Secundus“-Position klar werden, sie anerkennen und daraus seine Konsequenzen ziehen. Jan wie Arnim bedienen sich der Intertextualität als Verfahren und machen es zum „zentralen sinnkonstitutiven Faktor“²⁸.

In der Reflexion auf die Bedingungen der künstlerischen Produktion wird die Schwierigkeit zu erzählen immer wieder thematisiert. Die Kollision der diskursiven Textoberfläche mit der Tiefenstruktur, die die Oberfläche häufig direkt negiert, macht die besondere Qualität und die Brisanz von Arnims Prosa aus, die sich einer an der Oberfläche bleibenden Lektüre freilich naturgemäß nicht erschließen kann.

27 Vgl. dazu Jeannette Caton Hudson: Achim von Arnim und André Breton: Zur Verwandtschaft der deutschen Romantik und des französischen Surrealismus, University of Illinois at Urbana Champaign 1973 und Gustav Beckers: Nachwort, in: Achim von Arnim: Die Majorsratsherren, Stuttgart 1980, S. 55-77, hier: S. 69-72.

28 Vgl. dazu Renate Lachmann: Intertextualität als Sinnkonstitution, in: dsb., Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt/M. 1990, S. 88-125.