



UWE JAPP

Das ‚mannigfaltige Weltleben‘ in Achim von Arnims *Schaubühne*

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: ATHENÄUM. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft. Sonderheft. Das Politische des romantischen Dramas. 28. Jahrgang 2018, hg. Von Christian Kirchmeier. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag 2019, S. 77-87.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/arnim/japp_schaubuehne.pdf

Eingestellt am 20.08.2019

Autor

Prof. Dr. Uwe Japp

Karlsruher Institut für Technologie (KIT)

Institut für Germanistik: Literatur, Sprache, Medien

Kaiserstr. 12, Geb. 20.30

76131 Karlsruhe

Emailadresse: uwe.japp@kit.edu

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: Uwe Japp: Das ‚mannigfaltige Weltleben‘ in Achim von Arnims *Schaubühne* (20.08.2019). In: Goethezeitportal.

URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/arnim/japp_schaubuehne.pdf
(Datum Ihres letzten Besuches).

[Vorbemerkung]

Der vorliegende Aufsatz unternimmt es, das von Arnim selbst herausgestellte ‚mannigfache Weltleben‘ in den 1813 unter dem Titel *Schaubühne I* erschienenen Dramen näher zu bestimmen. Dies geschieht vor allem in Hinsicht auf die eklatante generische Vielfalt, die bereits darin zum Ausdruck kommt, dass alle Texte der *Schaubühne I* eine andere Gattungsbezeichnung mit sich führen. Besonderes Interesse wird den Geschichts-Dramen, der Lustspiel-Konzeption und dem Trauerspiel gewidmet. Es leuchtet ein, dass politische Aspekte (insbesondere solche, die mit Macht und Gewalt zu tun haben) in den Geschichts-Dramen und dem Trauerspiel vorherrschen, während das Lustspiel von Fall zu Fall der parabolischen Subversion Raum gibt. Einige Dramen Arnims sind historisch grundiert, bleiben aber gleichwohl für das Eindringen des Phantastischen und auch des Wunderbaren offen. Wie immer, wenn von Arnims Dramen die Rede ist, spielt auch die Frage der Spielbarkeit eine Rolle.

Das ‚mannigfaltige Weltleben‘ in Achim von Arnims *Schaubühne*

1. Ansichten der Forschung

Die ältere Forschung zu Achim von Arnims Dramenproduktion exponiert seine Intention (Wirkung auf das Volk) und moniert die mangelnde Einlösung.¹ Es wird in diesem Zusammenhang Arnims eigene pessimistische Einschätzung referiert, der zufolge er für ein Theater schreibe, „das nirgend vorhanden ist.“² Auch Goethes eindruckliche Metapher, Arnims Dramen glichen einem Fass ohne Reifen, gehört in diesen Kontext.³ In einem nächsten Schritt, der schon eher Arnims Individualität ins Auge fasst, wird die Hybridität der Arnimschen Dramen festgestellt, in eins mit einer Tendenz zum Grotesken.⁴ Weiterhin wird Arnims Idee einer Volksdramatik in Koordination mit einer manieristischen Poetik der Innovation als konfligierende Signatur der Arnimschen Dramaturgie exponiert.⁵ Von konfligierender Signatur ist hier deshalb die Rede, weil Arnims Experimentierfreude mit beharrenden Visionen von Einheit und Ganzheit einhergeht. Dies soll für das dramatische Œuvre Arnims insgesamt gelten, speziell aber auch für die *Schaubühne*.⁶ Eine besondere Frage gilt der Spielbarkeit der Arnimschen Stücke, also ihrer Eignung für die Bühne bzw. das Theater. Auch in dieser Hinsicht herrscht eine skeptische Ansicht vor, die von Fall zu Fall mit dem empirischen Argument gestützt wird, dass Arnims Dramen nur selten den Weg auf eine reale Bühne gefunden haben.⁷ Dies ist allerdings ein Schicksal, dass sie mit anderen romantischen Schauspielen teilen, woraus dann der umfassende Vorwurf abgeleitet wird, es handele sich insgesamt um Lesedramen. Meines Erachtens ist hierbei zwischen strukturellen und usuellen Problemen zu unterscheiden. Demzufolge erscheint es aus Gründen des Umfangs und des Inhalts als schwierig, Universaldramen wie *Halle und Jerusalem* oder *Die Päpstin Johanna* aufzuführen. Insbesondere *Die Päpstin Johanna* wirft wegen ihrer zwischen

¹ Schulz: Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration, S. 615 ff.

² Arnim an Goethe, 12.7.1813. Siehe Goethe und die Romantik, S. 157.

³ Siehe Burwick: Achim von Arnims Verhältnis zur Bühne, S. 7.

⁴ Kremer: Romantik, S. 218 ff.

⁵ Scherer: Arnims Idee einer Volksdramatik, S. 225–243, hier S. 227.

⁶ Scherer: Witzige Spielgemälde, S. 519–553, bes. S. 536 ff.

⁷ Siehe Schulz: Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration, S. 620.

Prosa und Dialog schwankenden Verfasstheit Probleme auf.⁸ Dagegen erscheinen die Stücke der *Schaubühne* theateraffiner, spielbarer, was insbesondere für die Possen gilt, aber auch für die anderen Stücke. Allerdings sind hierbei auch die Paratexte zu berücksichtigen, die das Problem der Aufführbarkeit nochmals in einem anderen Licht erscheinen lassen.⁹

2. Die generische Vielfalt

Die *Schaubühne I* von 1813 enthält zehn Stücke, die jeweils eine andere Gattungsbezeichnung mit sich führen. Also zehn Dramen und zehn Genres? In einem genauen, buchstäblichen Sinn ja, typologisch lässt sich allerdings zwischen Lustspielen, historischen Dramen, einem Trauerspiel und einem Nachspiel (das eventuell auch ein Trauerspiel ist) unterscheiden. So ist also die Kohärenz der *Schaubühne* aufs Ganze gesehen eher gering, dagegen die Vielfalt groß. Tatsächlich erscheint Arnim im Vergleich mit Autoren, die überschaubaren Gattungskonventionen gefolgt sind, als ausgesprochen experimentierfreudig. Allerdings gilt dies bekanntlich für die Romantik überhaupt. Die *Schaubühne* ist nicht nur durch generische Vielfalt charakterisiert, sie stellt diese regelrecht aus. Die Gattungsbezeichnungen (und auch das Inhaltsverzeichnis) vermitteln eine Ambition, die auf Diversität und Divertissement verweist. Man sehe und staune, lauter Unterschiede und keine Wiederholungen! Allerdings muss man im Einzelnen fragen, wie genau und zutreffend die Bezeichnungen sind. Dabei ergeben sich signifikante Merkwürdigkeiten. *Jann's erster Dienst* ist zweifellos eine Posse, aber es könnte auch ein Hanswurstspiel oder ein Pickelheringsspiel sein. Diese Variationen werden dann mit *Der wunderthätige Stein* und *Herr Hanrei und Maria vom langen Markte* beigebracht, während die *Mißverständnisse* das übergeordnete Genre namhaft machen. Warum *Der Auerhahn* eine „Geschichte“ sein soll verwundert eher, da hiermit vom dramatischen zum epischen Fach gewechselt wird. Tatsächlich hat Arnim im Anhang zur *Schaubühne* von einer „Tragödie“ gesprochen,¹⁰ was schon eher zu passen scheint, obwohl es im Hinblick auf den Schluss ebenfalls Fragen aufwirft. Ähnlich verhält es sich mit *Jemand und Niemand*, das als „Trauerspiel“ ausgewiesen wird, obwohl es (auch) eine Lustspielhandlung enthält. Eine andere Frage geht dahin, in welchem Sinn *Das Loch* ein „Schattenspiel“ ist und inwiefern *Die Appelmänner* als „Puppenspiel“ aufzufassen sind. Im ersten Fall ist durch das Personal eine gewisse Plausibilität gegeben. Im zweiten Fall legt aber der Text die Gattungsbezeichnung keineswegs nahe, sondern muss als eine Mutwilligkeit angesehen werden, die dem Stück *par ordre de l'auteur* eine andere, zusätzliche Dimension verleiht. Eine Erläuterung verdient offenbar *Das*

⁸ Vgl. Japp: Dramaturgie der Vertauschung, S. 159–173.

⁹ Zur Forschungslage insgesamt siehe Stockinger: The Romantic Drama, S. 125–145; ferner Ehrlich: Ludwig Achim von Arnims Dramatik, S. 37–55.

¹⁰ Arnim: Schaubühne I, S. 333.

Frühlingsfest. Arnim hat sie in den Anmerkungen zur *Schaubühne* nachgereicht.¹¹ Unproblematisch aus generischer Sicht ist *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel im Jahre 1629*, da hier ein ausreichend allgemeines Rubrum gewählt wurde („Schauspiel in drei Handlungen“).

3. Die Geschichts-Dramen

Zu den historischen Stücken sind *Der Auerhahn*, *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel im Jahre 1629* und *Die Appelmänner* zu rechnen, allerdings mit Einschränkungen und Differenzierungen. Historisch sind die Stücke insofern, als sie über Quellen vermittelte Sachverhalte der dynastischen und politischen Geschichte in Szene setzen. Nicht historisch, sondern phantastisch ist die Vorgeschichte zu *Der Auerhahn*, die erzählt, wie ein Ahnherr des Fürstengeschlechts, dessen Untergang gezeigt wird, mit einem Auerhahn die Seele getauscht hat, womit sich die Vorhersage verbindet, dass das Geschlecht nur so lange bestehe, wie der Vogel lebe. Brentano nannte den *Auerhahn* ein „Gedicht“, über den „Untergang des Dramas als Held im Epischlyrischen Schicksal“¹², womit sehr pointiert auf die hybride Struktur des Stücks, auf seine hochgradige Gemischtheit hingewiesen wird. Ebenfalls nicht historisch sind die verschiedenen phantastischen Episoden in *Die Appelmänner*, von denen noch zu sprechen sein wird. Am eindeutigsten historisch ist *Die Vertreibung der Spanier aus Wesel im Jahre 1629*, das wiederum mit den *Appelmännern* darin übereinstimmt, dass in beiden Stücken am Beispiel der Befreiungskriege gegen die Spanier die (für Arnim) gegenwärtigen kriegerischen Unternehmungen der Preußen gegen Napoleon evoziert werden. Beide Stücke sind Beispiele für sogenannte Volksdramatik, die erstens gute Stoffe aus der Bekanntheit mit dem Volk zu gewinnen suchte, die zweitens mit einer politischen Botschaft auf das Volk einzuwirken hoffte und die drittens als reale Beschaffungsmaßnahme für die kriegerischen Auseinandersetzungen dienen sollte. Auf den letztgenannten (weitgehend illusionären) „Zweck“ verweist die folgende Einrückung im Preußischen Correspondenten vom 21. Juni 1813:

Mögen diese kleinen, meist lustigen Stücke etwas zur Erheiterung besorgter Gemüther beitragen; ihr ernster Zweck ist, durch die Einnahme das Anschaffen von Kanonen für das siebente Bataillon des hiesigen Landsturms zu erleichtern, dem sie der Verfasser, auf dessen Kosten sie gedruckt sind, zum Geschenk gemacht hat. Ladenpreis 1. Thlr. Courant.¹³

¹¹ *Schaubühne* I, S. 334, Z. 4–9.

¹² Arnim/Brentano: *Freundschaftsbriefe* II, S. 680 (Brief aus Wien, Anfang 1813). Ebenfalls zitiert in *Schaubühne* I, S. 464.

¹³ *Schaubühne* I, S. 427 (Zeugnisse).

Zwei Sachverhalte sprachen gegen einen möglichen Erfolg der Unternehmung: erstens, dass der Landsturm bei Erscheinen der *Schaubühne* schon aufgelöst worden war, zweitens, dass sich der Verkauf der *Schaubühne* nur zögerlich anließ. Dass Arnim politische Inhalte in geschichtlich distanzierter Form dramatisierte, hatte auch mit der Zensur zu tun, die allerdings die subversiv anmutenden Teile nicht zu bemerken schien.

4. Die Lustspiel-Konzeption

Zu den Lustspielen rechnen wir *Jann's erster Dienst*, *Mißverständnisse*, *Das Loch*, *Herr Hanrei und Maria vom langen Markte* und *Der wunderthätige Stein*, obwohl auch andere Stücke lustspielmäßige Elemente enthalten. *Jann'erser Dienst*, *Herr Hanrei und Maria vom langen Markte* und *Der wunderthätige Stein* gehören in den Zusammenhang der Anverwandlung der Fastnachtspiele und verwandter Formen, in denen ein recht derber Humor exekutiert wird. In allen drei Stücken übernehmen unpassende Ehen eine komikgenerierende Funktion. In *Jann's erster Dienst* wird auch geprügelt, wobei die Strategie des Lustspiels es vermag, die (als „Trinkgeld“ deklarierten) Schläge sowohl auf den Vater als auch auf den Sohn zu lenken.¹⁴ Ansonsten wird viel Heiterkeit aus den Wortverdrehungen des bäuerlichen Protagonisten bezogen (z.B. Papier/ Bier). Bei den *Mißverständnissen* handelt es sich um ein konventionelles Lustspiel in bürgerlichem Milieu, ohne romantische Implikationen, das eigentlich nicht zu Arnims Experimentierfreudigkeit passt, aber auf seine Weise zur Vermehrung der generischen Vielfalt beiträgt. Ein ganz anderes Format hat *Das Loch, oder das wiedergefundene Paradies*, das satirische und utopische Tendenzen verbindet. Die Korruption der Beamten ist groß, aber schließlich braucht man keine Regierungsmaschine mehr. Die phantastische Insertion steckt in dem zerstückelten und wieder zusammengesetzten Rat – und in den sprechenden Tieren. In *Das Loch* sind auch parabatische Elemente des Lustspiels zu bemerken, insbesondere in der Antwort der Kaiserin auf einen deplatzierten Vorschlag des Ritters:

Nein, das ist gegen alles Gefühl,

Menschenfleisch ekelt selbst im Schattenspiel.¹⁵

Weitere parabatische Allusionen sind in den Auftritten der verschiedenen Chöre zu sehen, schließlich im an antike Vorbilder anschließenden Schlusswort der Tiere:

¹⁴ Schaubühne I, S. 17.

¹⁵ Schaubühne I, S. 219 (I/VIII).

Wie hat sich doch alles zur Freude gewendet,

Ihr Hörer, jetzt klatschet, das Spiel ist geendet.¹⁶

Eine einheitliche Lustspiel-Konzeption lässt sich angesichts der Vielfalt auch auf diesem Gebiet nicht ausmachen, allenfalls im Hinblick auf ein Überwiegen der Possen und das Vorwalten des mikrologischen Formats.¹⁷

5. Das Trauerspiel

Ausdrücklich als „Trauerspiel“ ausgewiesen ist in der *Schaubühne* lediglich *Jemand und Niemand*. Ausgerechnet dieses Stück ist nur zu Teilen als Trauerspiel oder Tragödie zu qualifizieren. Zwar gibt es ein hohes Personal (ein königliches Haus), aber schon der Streit um den Thron wird eher aus Eitelkeit (insbesondere der Gattinnen) ausgefochten, so dass also ein substantieller Konflikt, der das tragische Geschehen auslöst, eigentlich fehlt. Zudem ist der Zweitgeborene ein Liebhaber guter Bücher, der schon aus diesem (kaum dynastisch zu nennenden) Grund die Königswürde nicht anstrebt. Dass im Verlaufe der Handlung drei von vier Thronanwärtern eines mehr oder weniger gewaltsamen Todes sterben, erfüllt zwar ein weiteres Kriterium des Trauerspiels, es ist aber zu bedenken, dass die gesamte tragikaffine Handlung von einer burlesken Kontrafaktur begleitet bzw. überzogen wird. Diese gegenläufige Handlungssequenz besteht darin, dass das dramatische Geschehen auf die Ebene eines Wortspiels verschoben wird. Demzufolge nehmen „Niemand“ und „Gar nichts“ einerseits an der Handlung teil, während sie andererseits von dem übrigen Personal als semantische Negationen verstanden und behandelt werden. So kommt es dazu, dass am Schluss des Stücks „Niemand“ König wird, wie aus der folgenden, in zweifacher Hinsicht doppeldeutigen Einlassung hervorgeht:

Niemand. Der Scepter ist in **Niemands** Hand, beglücktes Volk,

das **Niemand** wird regieren, laßt die Trommeten schallen, ruft den

Frieden aus, **Gar nichts** sollt ihr bezahlen.¹⁸

Es gibt hier eine Verbindung zum Schattenspiel *Das Loch*, da in beiden Fällen (bzw. Stücken) das Fehlen einer Regierung als erstrebenswerter Zustand erscheint. Damit wird – scheinbar – eine gewisse Radikalität auf politischem Gebiet signalisiert. Tatsächlich beschränkt sich aber Arnims Engagement auf die Verurteilung usurpatorischer Bestrebungen einerseits (*Die Vertreibung der Spanier aus Wesel*, *Die Capitulation von Oggersheim*) und auf die Kritik an Missständen des herrschenden Systems andererseits (*Das Loch*). An einen Umsturz der Dinge

¹⁶ Schaubühne I, S. 232 (II/V).

¹⁷ Vgl. ausführlich Japp: Die Komödie der Romantik, S. 61–71.

¹⁸ Schaubühne I, S. 281 (Vierter Aufzug).

war nicht gedacht. Zwar wird in der *Schaubühne* nur ein Stück als „Trauerspiel“ bezeichnet, es gibt aber noch zwei weitere, die zumindest tragisches Potential haben. Das erste ist *Der Auerhahn*, in dessen von Wut und Zorn geprägtem Verlauf es um den Machterhalt eines Fürstenhauses geht, dessen abschüssige Bahn einer Wende ins Heilige zuzustreben scheint, das dann aber doch in den Untergang steuert, dem bemerkenswerter Weise nur der legitimierte Bastard Ottnit entkommt, um mit der ihm nah verwandten Jutta das Haus neu zu errichten. Wenn Arnim den *Auerhahn* in einer Anmerkung als „Tragödie“ bezeichnet hat (während er im Untertitel als „Geschichte“ firmiert), so ist das in der Katastrophe einsichtig begründet. Allerdings lenkt dann der aufbauende ‚letzte‘ Schluss doch wieder in eine andere Richtung. Das zweite Stück, das hier zu nennen ist, *Das Frühlingsfest*, hat *prima vista* nicht das Format zu einem Trauerspiel, wie es denn auch von Arnim nur als ein bloßes „Nachspiel“ (zur *Päpstin Johanna*) bezeichnet wird. Es handelt sich um ein allegorisch-lyrisches Weihefestspiel, das zunächst unter der Anleitung Beatas die gegnerischen Ritterheere der links- und rechtsrhenanischen Parteien im Frieden vereint, dann aber eine katastrophische Wende nimmt, da Beata sich in den Frühling verliebt, der von nicht bezähmbaren Gewalten in die Welt entführt wird, worauf die Protagonistin in einer dionysischen Todesverherrlichung sich das Leben nimmt. Das Schlusswort sprechen beide Chöre des wortreichen, aber handlungsarmen Spiels: „Seligkeit ist nur im Tode.“¹⁹

6. Phantastische Insertionen

Ein Erkennungszeichen des Arnimschen Ingeniums ist die Vermischung realistischer Darstellungen mit phantastischen Insertionen (in einem weiten Sinn).²⁰ In der Prosa ist z.B. an die *Isabella*-Erzählung zu denken, an *Raphael und seine Nachbarinnen*, an *Melück Maria Blainville* oder an *Die Majoratsherren*. Die letztgenannte Erzählung macht darauf aufmerksam, dass Arnim auch das Phantastische im engeren Sinn kennt, da die rätselhaften Ereignisse nicht gänzlich aufgeklärt werden können, vielmehr die Struktur einer Todorovschen „*hésitation*“ aufweisen.²¹ In der *Schaubühne* bewegt sich Arnim hingegen, soweit das Phänomen hier reicht, im Bereich des eklatant Wunderbaren, allerdings auch hier versehen mit gattungsspezifischen Einschränkungen. Zu denken ist zunächst an *Der Auerhahn* und die hier vorgetragene ‚Erzählung‘ von dem Ahnherrn, der seine Seele mit dem Vogel getauscht habe. Allerdings handelt es sich eben um eine Erzählung und nicht um ein faktisches Geschehen (in einem Drama). Ähnlich verhält es sich mit der Begründung, die der Landgraf von Thüringen für seine Pilgerreise gibt. Er sei nämlich im Schlaf von der heiligen

¹⁹ *Schaubühne* I, S. 145.

²⁰ Eine weite Phantastikkonzeption vertritt Renate Lachmann in: *Erzählte Phantastik*.

²¹ Siehe Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, S.36: „*L’hésitation du lecteur* est donc la première condition du fantastique.“ Zur daran anschließenden engeren Phantastikkonzeption siehe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*.

Elisabeth an einen Ort oberhalb des Fegefeuers gebracht worden, wo er seinen malträtierten Vater als abschreckendes Beispiel beobachten konnte. Vielleicht nur ein Traum, aber vom Landgrafen realistisch interpretiert. Ohne Einschränkungen wird das Wunderbare im Schattenspiel visiert, wenn der Rat (der eigentlich der Kasper des Stücks ist) zunächst zerstückelt und dann wieder zusammengesetzt wird. Die Einschränkung besteht darin, dass der Rat in einer Komödie vorkommt. Die deutlichste Präsenz des Phantastischen (bzw. des Wunderbaren) ist in *Die Appelmänner* zu bemerken, obwohl es sich aus anderer Perspektive (auch) um ein Geschichtsdrama handelt. Es gibt in diesem Stück einen Scharfrichter, der den Sohn des Bürgermeisters (Appelmann) auf dessen Anweisung hin mit dem Schwert hinrichtet, der ihn aber anschließend mit einem von ihm aufbewahrten „Lebensöl“ wieder zum Leben erwecken kann.²² Ebenso gibt es in diesem Stück ein Feuer, das ein schlafendes Mädchen in seinem Bett verschont, während es das gesamte übrige Haus niederbrennt. Arnim hat in seinen Werken häufig eine vertrauende Tendenz, die ihn von seinen skeptischeren Zeitgenossen unterscheidet. Zugleich leuchtet ein, dass seine abundante Phantasie und seine Neigung zum eklatant Wunderbaren den Surrealisten als ein verwandter Zug vorkam.²³ In den Possen (*Jann's erster Dienst, Herr Hanrei und Maria vom langen Markte, Der wunderthätige Stein*) spielt das Wunderbare übrigens keine Rolle. Hier ist vielmehr alles Verstellung, Täuschung oder Betrug, wie man insbesondere an *Der wunderthätige Stein* sehen kann.

7. Macht und Gewalt

Macht und Gewalt kommen in der *Schaubühne* auf vielfache Weise vor, hauptsächlich aber in häuslicher, dynastischer und politischer Gestalt. Man könnte noch eine mythologische Dimension mit einbeziehen, um auch *Das Frühlingsfest* angemessen zu berücksichtigen. Die häuslichen Verhältnisse spielen naturgemäß in der Sphäre des Lustspiels eine Rolle. Dementsprechend harmlos ist die Gewalt, die zur Stabilisierung der Macht eingesetzt wird. So ist es in den Possen. Eine Nuancierung ereignet sich in *Mißverständnisse*, da hier die häusliche Macht in eine rechtliche Sphäre transferiert wird. In *Das Loch*, obwohl eine Komödie bzw. ein Schattenspiel, geht es um dynastische Dinge, den Versuch des Kaisers, die Macht im Rhabarberland zu bewahren, was freilich mit der Vernichtung der Regierungsmaschine misslingt. Die explizite Ausprägung einer dynastischen Machtproblematik ist in *Der Auerhahn* und *Jemand und Niemand* zu beobachten. Der Landgraf von Thüringen will (in *Der Auerhahn*) verhindern, dass die illegitimen Söhne seines

²² Brentano hat in dem schon angeführten Brief von Anfang 1813 gegen das Stück eingewandt, dass der (überraschenderweise) untragische Schluss seine Aufführung verhindere. Ebenfalls vermutet er, dass Arnim das Stück nur deshalb als „Puppenspiel“ bezeichnet habe, um die „Kopfanleimung“ plausibel durchführen zu können, wobei aber „dem Leser der Kopf ein wenig mit angeleimt“ werde. Insgesamt lobt Brentano die ‚Goldhaltigkeit‘ des Stücks. Siehe Arnim/ Brentano: Freundschaftsbriefe II, S. 680.

²³ Siehe Arnim: Contes bizarres. – Dazu Japp: Achim von Arnim und der Surrealismus, S. 405–417.

verstorbenen Vaters an der Macht partizipieren. Ebenfalls will er die Erbfolge seiner eigenen Söhne im Hinblick auf die weltliche und geistliche Macht, abweichend vom Testament seines Vaters, umkehren. Diese Machinationen setzen, unterstützt vom Jähzorn des Landgrafen, der sich in seinem eigenen Sohn fortsetzt, eine Kette von Gewalttaten in Gang, an deren Ende der Landgraf, seine beiden Söhne und der Kanzler durch das Schwert (bzw. den Degen) ums Leben gekommen sind. In *Jemand und Niemand* wird ein ähnlicher gewaltbrauchender Kampf um die Macht (symbolisiert in Thron und Szepter) vorgeführt, tingiert bzw. begleitet von einer komischen Nebenhandlung, die allerdings zum Schluss in die Haupthandlung eingreift, so dass die Gewalt des Degens durch die Macht des Wortes (und des Wortspiels) abgelöst wird. In den beiden historischen Dramen, die sich mit der Problematik der Befreiungskriege befassen (*Die Vertreibung der Spanier aus Wesel im Jahre 1629*, *Die Appelmänner*) wird der Kampf um die politische Macht in einem national-patriotischen Sinn vorgeführt. In Wesel kommt es dabei zu kriegerischen Auseinandersetzungen mit zahlreichen Toten. In Stargardt (im Jahr 1576) wird hingegen der Einsatz der Gewalt vertrauensvoll vermieden oder geheilt. Dies kann allerdings nur deshalb gelingen, weil sich der eigentliche Befreiungskampf hinter den Kulissen vollzieht, in den Niederlanden – und ohne die Beteiligung des gesamten Dramenpersonals.

8. Fazit

Die Kohärenz der *Schaubühne* kann man auf der Makroebene der Sammlung und auf der Mikroebene der Werke betrachten. Auf der Makroebene kommen wir zu dem Resultat einer extensiven generischen Vielfalt, die intentional und mit einem gewissen Mutwillen exponiert wird. Nicht alle Bezeichnungen sind dabei triftig, manche sind eher pointiert als genau. Wie sieht es aus, wenn wir zur Mikroebene der Werke übergehen? Auch hier ist eine gelegentliche Lockerung der Kohärenz zu beobachten, so etwa, wenn am Schluss von *Jann's erster Dienst* die serielle Fortsetzung des Geschehens angedeutet wird, so auch, wenn in *Der Auerhahn* nur einer der drei illegitimen Brüder in die Handlung eingreift, während die anderen aus ihr verschwinden, oder so, wenn in *Jemand und Niemand* zwei Handlungsstränge einander angenähert werden, ohne (letztlich) ineinander aufzugehen. Die Hybridität der Sammlung wiederholt sich folglich – von Fall zu Fall – in der Signatur der Werke. Allerdings kommt es dabei nicht zu solchen Evasionseffekten, die die Einheit des Werkes suspendieren könnten, was daran liegen mag, dass es sich in der *Schaubühne* durchgehend um Bearbeitungen schon vorliegender Artefakte handelt.²⁴ In den Anmerkungen zur *Schaubühne* stellt Arnim verschiedene Überlegungen dazu an, wie weitgehend seine Bearbeitungen sind, was sie

²⁴ Wie in anderen Werken Arnims auch (z.B. *Halle und Jerusalem*, *Die Pöpstin Johanna* oder *Der Wintergarten*).

hinzugefügt und was sie weggelassen haben.²⁵ Ebenfalls wird dort der Sinn der Schauspielkunst erläutert. Er besteht nach Arnims Mitteilung darin, „ein Abbild des vollen mannigfaltigen Weltlebens zu geben“.²⁶ Es erscheint naheliegend, hierin eine Erklärung für die generische Vielfalt der *Schaubühne* zu sehen. Man könnte einwenden, dass die Formulierung für Arnims Verhältnisse zu realistisch klingt, da die anderen ‚Welten‘ des Grotesken, Manieristischen, Experimentellen, Phantastischen und Wunderbaren, die ja in seinen Werken ebenfalls gegenwärtig sind und gerade die eigentlich romantische Implikation ausmachen, nicht gebührend berücksichtigt werden. Dies also ist hinzuzunehmen bzw. hinzu zu denken.

²⁵ Schaubühne I, S. 333 ff. – Arnims Bemerkungen sind mehr oder weniger genau. Manche Quellen werden präzise benannt, anderes bleibt vage. Von einer Quelle gibt Arnim an, er habe den Titel vergessen. Siehe auch die kenntnisreichen Einzelkommentare der Herausgeberin.

²⁶ Schaubühne I, S. 335.

Literaturverzeichnis

Arnim, Achim d': *Contes bizarres*. Introduction par André Breton, Préface de Théophile Gautier, Traduction de Théophile Gautier Fils, [Arcanes] 1953.

Arnim, Ludwig Achim von: *Schaubühne I*, hg. v. Yvonne Pietsch, Berlin/ New York 2010 (Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 13).

Arnim, Achim von/ Brentano, Clemens: *Freundschaftsbriefe II. 1807–1829*. Vollständige kritische Edition von Hartwig Schultz, Frankfurt a.M. 1998.

Burwick, Roswitha: *Achim von Arnims Verhältnis zur Bühne und seine Dramen*, Diss. Univ. of California, Los Angeles 1972.

Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen u. Basel 2001.

Ehrlich, Lothar: „Ludwig Achim von Arnims Dramatik. Zur Forschung im letzten Jahrzehnt“. In: Achim von Arnim und sein Kreis, hg. v. Steffen Dietzsch u. Ariane Ludwig, Berlin/ New York 2010, S. 37–55 (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft, Bd. 8).

Goethe und die Romantik. Briefe und Erläuterungen, 2. Teil, hg. v. Carl Schüddekopf u. Oskar Walzel, Weimar 1899 (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 14).

Japp, Uwe: „Achim von Arnim und der Surrealismus“. In: *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, hg. v. Steffen Martus, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger, Bern 2005, S. 405–417 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge, Bd. 11).

Japp, Uwe: *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*, Tübingen 1999 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd.100).

Japp, Uwe: „Dramaturgie der Vertauschung. Achim von Arnims *Die Päpstin Johanna*“. In: *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*, hg. v. Uwe Japp, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger, Tübingen 2000, S. 159–173 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 103).

Kremer, Detlef: *Romantik. Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart 2001.

Lachmann, Renate: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt a.M. 2002.

Scherer, Stefan: „Arnims Idee einer Volksdramatik“. In: *200 Jahre Heidelberger Romantik*, hg. v. Friedrich Strack, Berlin/ Heidelberg 2008, S. 225–243.

Scherer, Stefan: *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*, Berlin/ New York 2003 (Quellen und Forschungen zur Literatur und Kulturgeschichte, Bd. 26 [260]).

Stockinger, Claudia: „The Romantic Drama: Tieck, Brentano, Arnim, Fouqué, and Eichendorff“. In: *The Literature of German Romanticism*, hg. v. Dennis F. Mahoney, Rochester, NY 2004, S. 125–145.

Schulz, Gerhard: *Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration. Zweiter Teil. 1806–1838*, München 1989 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 7/2).

Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970.