

1994

Ironie und Modernität bei Arnim

Thomas Paul Bonfiglio

University of Richmond, tbonfigl@richmond.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarship.richmond.edu/mlc-faculty-publications>



Part of the [German Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Bonfiglio, Thomas Paul. "Ironie Und Modernität Bei Arnim." In *Grenzgänge: Studien Zu L. Achim Von Arnim*, edited by Michael Andermatt, 33-56. Bonn: Bouvier-Verlag, 1994.

This Book Chapter is brought to you for free and open access by the Languages, Literatures, and Cultures at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Languages, Literatures, and Cultures Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

IRONIE UND MODERNITÄT BEI ARNIM

Von Thomas Paul Bonfiglio, Richmond

Im Frühjahr 1819 erhielt Arnim ein ihm zugedachtes Exemplar des ersten Bandes von Jacob Grimms *Deutscher Grammatik*.¹ Am 14. Mai schrieb er anscheinend erfreut an den Verfasser:

O Du lieber Wirklicher Geheimer Ober-Sprachen- und Citationsrath! [...] ich selbst finde mich sogar in der Vorrede mit einigem Nothwerden als ein starkes Maskulinum erwähnt. Du schreibst mir da fast mehr guten Einfluß zu als ich selbst bewußt bin [...] War das starke oder schwache Conjugation, als ein preußischer General seine Leute zur Ordnung ermahnte und sagte: "Wir müssen nicht allein ordnungsliebende Soldaten sein, sondern auch sind." - Ferner, was ist das für eine Form? Ein Offizier fragte: "Herr, meinen Sie mir, oder meinen Sie mich nicht?" Jener antwortete: "Ich meine Sie, aber nicht Ihnen."²

Die Anrede "Ober-Sprachen- und Citationsrath" schlägt sofort einen ironischen Ton an. Da die anderen Titel "ein preußischer General" und "ein Offizier" Gegenstände eines Witzes sind, tragen sie dazu bei, den Begriff 'Status' an sich zu ironisieren. Besonders bemerkenswert ist hier die ironische Selbstdarstellung "ein starkes Maskulinum". Arnim ist anscheinend überrascht, sich als solches erwähnt zu sehen, und wählt sich hier eine Metapher aus, die mit dem Thema des Bandes, der Sprache selbst und dem Status des Subjekts an sich spielt. Weiterhin sind die militärischen Titel beide stark maskulin und besitzen einen symbolischen Männlichkeits-Wert. Dies zeigt sich nicht nur am "preußischen General" und "Offizier", sondern auch an der Wiederholung der starken männlichen Adjektivendung 'r' bei der Folge "lieber Wirklicher Geheimer". Hier werden Offiziere parodiert, hegemoniale Männlichkeitssymbole, die versuchen, einzelne Teile subsumptiv zu einem übergeordneten Ganzen zusammenzuschließen.

Auf die ironische Selbstdarstellung "ein starkes Maskulinum" folgt die Selbstunterschätzung: "Du schreibst mir da fast mehr guten Einfluß zu, als ich selbst bewußt bin". Wenn man die Nebeneinanderstellung "selbst bewußt" akustisch betrachtet und von der Worttrennung absieht, kommt man zur Grundproblematik des Selbstbewußtseins an sich, die hier spielerisch gehandhabt wird. Die Selbstironie verhindert die Artikulierung des Selbstbewußtseins, und das Bild eines waltenden Subjekts wird in Frage gestellt und parodiert. Die Offiziere versprechen sich und beherrschen daher die Mittel zur wirksamen Selbstdarstellung nicht, obwohl sie meinen, diese zu beherrschen. Damit wird die Diskrepanz zwischen (Selbst)Darstellung und Wirklichkeit evident.

Am interessantesten ist aber, wie Arnim, indem er mit diesem monolithischen philologischen Werk konfrontiert wird, an dessen Rand bleibt und sofort auf die Grenzen der Sprache abzielt, wobei er zwei Aussagen behandelt, die ungrammatisch, aber noch verständlich sind. Die erste Aussage springt übergangslos vom Infinitivsatz zum einfachen Prädikat, indem der Sprecher widersprüchlicherweise Ordnungsliebe befiehlt. Die zweite Aussage illustriert die wohlbekannte Verwechslung der Wem- und Wenfälle im Berliner-Dialekt. Hier problematisiert der Offizier die eigene Selbstdarstellung im eigentlichen Sinne des Wortes, da er Personalpronomen der ersten Person durcheinanderbringt. Arnim interessiert sich hier für grammatikalische Katachresen, die die sprachliche Ordnung, die Autorität des Sprechers und implizit auch die Autorität des Verfassers der *Deutschen Grammatik* ironisieren. Es sind Aussagen, die sich selbst dekonstruieren.

Dieser Auszug aus einem Briefe Arnims dient als Beispiel der vielschichtigen Anwendung einer prägnanten und fundamentalen Ironie, die die Einheitlichkeit und Gültigkeit von Sprache und Subjekt problematisiert und das Moment der Differenz hervorhebt. Die weitere Behandlung des Begriffs 'Ironie' in diesem Zusammenhang benötigt zunächst eine Begriffsbestimmung im Rahmen der Hermeneutik.

Ironie und Allegorie

In seinem berühmten, aber leider noch nicht ins Deutsche übersetzten Essay *The Rhetoric of Temporality*³ lehnt sich Paul de Man an F. Schlegels Definition der Ironie als "eine[r] permanente[n] Parekbase"⁴ an, die entmystifiziert, Schein und Wirklichkeit voneinander trennt und das Wahr-Scheinliche aufrechterhält:

The act of irony, as we now understand it, reveals the existence of a temporality that is definitely not organic, in that it relates to its source only in terms of distance and difference and allows for no end, for no totality. Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it.⁵

Hier wird eine Art Ironie besprochen, die für das Verständnis der Ästhetik Arnims besonderen Wert hat. Denn bei Arnim findet man keine naiven, mystifizierten Repräsentationsversuche einer organischen, allumfassenden, 'romantischen' Einheit, sondern vielmehr eine ironische Problematisierung dieser Begriffe, denen gegenüber die Ästhetik Arnims sich auf dem Standpunkt der Distanz und Differenz verhält. Ihre eigene Temporalität bzw. Geschichtlichkeit existiert in einem Pendelzustand zwischen den Polen christlich-edenischer Einheit und deren Wiederherstellung, wobei aber das Pendel weder den einen Pol

noch den anderen berührt. Daraus ergeben sich reflexive Versuche, die sich ihrer eigenen Unauthentizität bewußt sind.

Diese Art Ironie entsteht durch die Reflexion, die einem Distanz vom Selbst gewährt und dadurch einen Verdoppelungseffekt hervorbringt. Diesbezüglich lehnt sich de Man an Baudelaires Auffassung der Komik an:

Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi*.⁶

In diesem Zitat ist die Beziehung zwischen Verdoppelung und Gelächter wichtig. Der reflexive Ausstieg und die Selbstbetrachtung erschaffen das komische Moment, eine Art Doppelgängereffekt, bei dem der Kontrast zwischen dem Original und der unvollständigen Imitation lächerlich wirkt. Je näher man dem Original kommt, ohne eine Identität zu erzielen (was ohnehin unmöglich ist), desto ironischer die Wirkung. Verdoppelung, Reflexion, Ironie und Komik stehen also alle miteinander in Verbindung.

Diese Auffassung von Ironie, Reflexion und Komik eignet sich gut für die Analyse der Ästhetik Arnims, wie auch des oben besprochenen Briefes an Jacob Grimm. Im Mittelpunkt des Schreibens steht ein reflexives selbstkritisches Subjekt, das Dezentrierungseffekte ausstrahlt und dadurch Autoritätsfiguren und das Konzept einer linguistischen Norm scherzhaft unterminiert. Der Erzähler lacht über sich selbst als "ein starkes Maskulinum", über hegemoniale Autoritätsfiguren, über Titel als Symbole der Autorität und auch über die Perversität der Sprache selbst. Er verfährt - mit den Worten von de Man - "as if there were something in the nature of irony that did not allow for sustained movements"⁷.

Diese Anwendung der Ironie problematisiert vor allem die historische Darstellung und unterstreicht die Opposition zwischen Synchronie und Diachronie. Diese ist das Wesen der Historizität, jene das der Ironie. Der Ausgang aus dieser Problematik ist die Akzeptierung der Allegorie als einer Annäherung an die geschichtliche Darstellung. De Man sagt:

Irony is a synchronic structure, while allegory appears as a successive mode capable of engendering duration as the illusion of a continuity that it knows to be illusionary. Yet these two modes [...] are the two faces of the same fundamental experience of time.⁸

Das Zusammenspiel von Ironie und Allegorie ließ z.B. die Aphorismen und Fragmente der deutschen Romantik entstehen, einen Diskurs, der sich seiner eigenen Unzulänglichkeit bewußt ist. Die Allegorie unterscheidet sich, laut de Man, vom Symbol, das eher eine frühere, vor-reflexive Phase des 18. Jahrhunderts charakterisiert, zu deren bedeutendsten Vertretern Winckelmann und Goethe zählen, und die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat kaum

problematisiert. Interessanterweise gedeihe, laut de Man, das Symbolische in der französischen Romantik und beginne dort "to acquire a priority that it will never relinquish during the nineteenth and twentieth centuries".⁹ Diese Aussage bezieht sich auf den Symbolismus und die Dinggedichte des 19. und 20. Jahrhunderts und deren Voraussetzung, daß sowohl Sprache wie Bild sich vergegenständlichen ließen.

Die Werke de Mans stehen seit langem im Brennpunkt des Diskurses der Modernität, der Postmodernität und des Poststrukturalismus. Die Einbeziehung der Dichtung Arnims in de Mans Auffassung der Ironie rückt auch sie in den Brennpunkt dieses Metadiskurses. Dies ist die Thematik, die dem vorliegenden Versuch, die Ästhetik Arnims im Rahmen des Modernitäts-Postmodernitäts-Diskurses zu beleuchten, zugrundeliegt. Meine Studie kreist um den *Tollen Invaliden*¹⁰ als Bezugstext, wird sich aber auch mancher Beispiele aus anderen Texten Arnims bedienen.

Der Ausgangspunkt meiner Analyse ist die berühmte Anfangsszene (735-736) des *Tollen Invaliden*. Das Ironische zeigt sich hier schon an der Konstruktion des Erzähleinsatzes, der aus sieben ineinander verflochtenen Haupt- und Nebensätzen besteht und daher einen gehobenen und komplizierten Eindruck macht. Dieser Eindruck wird aber zum Schluß aufgehoben, indem das Ganze mit einem Schnarchen endet. Gerade dieser Satzbau funktioniert als eine syntaktische Verkörperung des Arnimschen Weltbilds, in dem das Abstrakt-Komplizierte mit dem Ironischen konfrontiert und durch dessen (vollendete) Darstellung problematisiert wird. Es handelt sich hier nicht nur um die Diskrepanz zwischen dem erwünschten Idealen und dem Wirklichen, sondern auch um die Diskrepanz, die durch absurde (und witzige) Unstimmigkeiten entsteht. Das zeigt sich auch an der Darstellung des Grafen Dürande, der zwar Aristokrat und Militär ist, dem aber doch ein Bein fehlt. Hier ist selbst das Führungssymbol unvoll- und unselbständig, denn er ist "der Chef aller Invaliden" (735).

Nicht nur die Darstellung des Abstrakten, sondern auch die Versöhnung binärer Gegensätze wird hier problematisiert. Zum Beispiel erwärmt sich der Graf am Kamin, indem er Olivenäste verbrennt, die wohlbekannte Friedenssymbole sind. Das Bild der Versöhnung wird durch Wörter wie "durchflochten", "halbbrennend, halbgrünend" und "verliebte Herzen" (735) weiter betont. In der Arnimforschung ist schon mehrmals demonstriert worden, wie die Gewebemeta- phorik als Indiz des Ausgleichs von Gegensätzen dient.¹¹ Das Moment der Versöhnung ist auch das der Einheit zwischen dem Abstrakten und dem Wirklichen, wobei die Gestaltung des Idealen umrissen wird. Das läßt sich an Phrasen wie "vertiefte sich in den Konstruktionen jener Feuerwerke", "spekulierte auf neue, noch mannigfachere Farbenstrahlen und Drehungen" und "das Aufsteigen von tausend Raketen seine Einbildungskraft beflügelte" (735) ablesen. Hier darf die Lichtmetaphorik wie öfters bei Arnim als Metonymie des Noumenalen und Transzendenten gesehen werden. Denkbilder wie "Einbildungskraft" und "spe-

kulieren" und strukturbildende Wörter wie "Konstruktionen" und "Drehungen" verstärken die Verbindung zwischen Licht und intellektueller Vermittlung des Höheren.

Das Versöhungsmoment wird aber nicht erreicht; es wird nur daran begrenzt. Der Grenzgang gipfelt in der Aussage, in der der Kommandant "wieder alles in stiller Größe leuchten sah" (735). Diese Aussage, die auch auf Winckelmanns Ideal der edlen Einfalt und stillen Größe¹² anspielt, ist des Kommandanten letzter idealistischer Gedanke und stellt sich in dem Moment ein, als ihm auffällt, daß "sein hölzernes Bein verkürzt sei und daß der Rest auch noch in besorglichen Flammen stehe" (736). Dadurch wird der ideale Körper mit dem wirklichen, grotesken Körper kontrastiert, der weder edel, noch einfältig noch still ist. Daß das Bein hölzern ist, deutet auf die fundamentale Instabilität des ganzen idealistischen Unternehmens.

Diese Art des Grenzgangs besteht aber nicht darin, daß die Textdynamik an der Grenze des Idealen und des Wirklichen entlanggeht, sondern eher darin, daß sie fast bis an die Grenze gelangt und immer wieder vor dem Ziel abfällt. Dieser Vorgang wirkt wie eine Asymptote, die das Ideale tangieren will, aber wegen der Schwerkraft der Absurditäten immer kurvenmäßig von der gewollten Flugbahn abweicht.

Gerade diese kleine Passage weist in verdichteter Weise einige wesentliche Merkmale auf, die sich für den Modernitäts-Postmodernitäts-Diskurs eignen dürften. Knapp zusammengefaßt sind es die folgenden:

- Entmystifizierung des (klassisch-romantischen) Idealismus.
- Problematisierung des dualistischen platonischen Weltbilds.
- Spiel mit dem Anschein der Möglichkeit der Repräsentation.
- Überwindung der Resignation: d.h., die Undarstellbarkeit an sich wird nicht bedauert, sondern humorvoll zelebriert.
- Die Zelebrierung geht ins Spielerische, Parodistische, Absurde und Groteske über; sie behält dabei durchgehend eine humorvolle Einstellung.
- Problematisierung binärer Gegensätze.
- Unterminierung des autonomen Subjekts.
- Anwendung sprachlicher Mittel, die selbst die oben erwähnten Merkmale bespiegeln.
- Bewußtwerden der Gegenwart als ein Bruch mit der Vergangenheit.
- Akzeptierung der Unmöglichkeit einer allumfassenden Reflexion über die Gegenwart.

Auch die letzten zwei Punkte sind in der besprochenen Passage nachweisbar, da die Gedanken des Grafen zu keiner bewußten oder wirksamen Reflexion führen, er vielmehr nicht gewahr wird, was ihm unterläuft. Also kommandiert der Kommandant effektiv nicht. Was den Bruch mit der Vergangenheit betrifft, so

läßt dieser sich im *Tollen Invaliden* an den metonymisch dargestellten und stark reduzierten christlichen Bildern ablesen.

Bei dieser Diskussion ist auch zu berücksichtigen, wie sich bei Arnim diese Themen gestalten. Die oben erwähnten Merkmale werden nicht als solche direkt besprochen, sondern kommen fragmentarisch, verdichtet und verschoben zum Ausdruck. Es ist eine Darstellungsweise, die in den Rahmen der zeitgenössischen Modernitätsdebatte gut paßt, da diese eine objektive, panoptische Darstellungsmethode für naiv und vereinfachend hält. So gibt es auch bei Arnim keine Transzendierung oder Perspektive außerhalb der Problematik, sondern nur ein - weder vollbewußtes noch vollständiges - Wahrnehmen innerhalb der Problematik. Eines der Merkmale, die das Arnimsche Modernitätsidiom kennzeichnen, ist die Tatsache, daß bei Arnim das Bewußtwerden der eigenen Epoche mit deren Transzendierung sich nicht gleichsetzen läßt.

Es handelt sich dabei um Nichttranszendierung, nicht nur im geschichtlichen, sondern im diskursiven Sinn. Die Reflexion über die Gegenwart, sowie über den romantischen Diskurs selbst wird im Text nicht hervorgehoben, wie in vielen Werken der Romantik, bei denen die Reflexion sich reliefartig abhebt. Man erinnere sich z.B. an die Szene im *Sandmann*¹³, in der ein "Professor der Poesie und Beredsamkeit" sagt: "das Ganze ist eine Allegorie - eine fortgeführte Metapher"¹⁴. Hier wird das Narrative durch die Selbstparodie unterbrochen. Die Reflexion, zur Selbstparodie gesteigert, droht den Erzählablauf zu stören. Oder man denke an Kleists *Über das Marionettentheater*, dessen höchst reflexiver, aporetischer Diskurs für die Gattung des Textes so problematisierend wirkt, daß der Leser nicht weiß, ob er es mit einem philosophischen Traktat, einem sokratischen Dialog oder einer Kurzgeschichte zu tun hat.

Zum Verständnis Arnimscher Texte innerhalb dieser Problematik bietet Volker Hoffmann¹⁵ eine erhellende Perspektive:

Dem narrativen Charakter der Texte entsprechend wird [das] Thema nicht direkt diskursiv behandelt, sondern symbolisch verschlüsselt und damit in einen erzählbaren Handlungsablauf übertragen.¹⁶

Reflexiver Diskurs bei Bewahrung des Narrativen ist für das Arnimsche Idiom charakteristisch. Ähnliches hat auch Paul Michael Lützeler¹⁷ bei Arnims Behandlung der Kunstsage bemerkt. Lützeler meint: "die selbstparodistischen Momente der Kunstsage" seien "echt romantische", und kein anderes Buch der Romantik existiere, "das so bewußt als Kunstsage angelegt ist wie Arnims *Kronenwächter*".¹⁸ Bei Arnim ist die Raffiniertheit der Verschlüsselung am interessantesten. Selbstreflexive und -parodistische Fäden werden in den Text so subtil verwoben, daß sie vom narrativen Effekt untrennbar sind.

Ein weiteres Beispiel aus Arnims Briefen soll das Phänomen der vielfältig verdichteten Kodierung demonstrieren. Über die Rezeption seiner *Kronen-*

wächter schrieb Arnim im Oktober 1817 an die Brüder Grimm: "das Buch hat im Ganzen gute Aufnahme gefunden und wird stark gelesen. Neulich hat eine Köchin darüber das Essen ihrer Herrschaft anbrennen lassen."¹⁹ Wenn man hier von dem witzigen Effekt absieht, fällt einem Kurioses auf. Wie erklärt sich, daß Arnim, der darauf erpicht war, den Brüdern Grimm mit seinem Schreiben zu imponieren und ihnen zu versichern, daß ihre geistige Gönnerschaft sich auszahlt, gerade in diesem wichtigen Moment auf scheinbar gewöhnliche, ihm eigentümliche Art und Weise scherzt?

Bemerkenswert ist, daß Arnim selbst, wie die Köchin, unter den Erwartungen einer Herrschaft stand, indem er die Unterstützung der literarisch-geistigen Herrschaft der Brüder Grimm genoß und davon profitierte. Der Witz wirkt metonymisch als Verschiebung von Arnims Problem: jemand vermag Erwartetes nicht zu liefern und wird mit der Kritik bzw. der Enttäuschung einer Autorität rechnen müssen. So war es der Fall bei der Rezeption der *Kronenwächter*: das Buch hat anfangs nur ein geringes Publikum gefunden. Arnims Worte überschätzen die Aufnahme des Romans.²⁰

Bei der Verschiebung dieser Problematik auf das Bild der Köchin spielt auch eine interessante Verdichtung mit, in der einige Merkmale des Arnimschen Weltbilds und der Arnimschen Ästhetik und Komik sich in reduzierter Form artikulieren. Auffallend ist in erster Linie das für Arnim typische Gesellschaftsbild, nämlich das der humorvollen Spannung zwischen den Herrschern und dem Volk, bei der dem Volk üblicherweise eine Rolle zugesprochen wird, die die ganze Gesellschaftsstruktur verlebendigen und humorisieren soll. Man denke z.B. an Melück und vor allem an Isabella und ihre Zigeuner, die als metonymische Darstellung des deutschen bzw. europäischen Volkes gesehen werden können.

Dementsprechend sollen *Die Kronenwächter* in Arnims Witz bei der Arbeiterklasse Aufnahme gefunden und sie von der von "ihrer Herrschaft" aufgegebenen Arbeit abgelenkt haben. Hier wirken die demokratischen Volkskräfte geradezu konspirativ. Während dem Volk eine progressive Rolle zugesprochen wird, besitzen die Herrscher dagegen öfters hegemoniale Eigenschaften, die auf hierarchischer Gesellschaftsstruktur und autokratischer Führung beharren (z.B. Karl V.). Diese Machtpositionen werden oft guerillaartig durch Absurdes und Parodistisches gesprengt. In Arnims Witz trägt die Lektüre der Köchin dazu bei, die vornehmen Sitten durch das absurde Bild des Anbrennens zu stören. Auch interessant ist hier die für Arnim übliche Feuersymbolik, in der das absurde Moment sich konzentriert und durch die es veranlaßt wird. Dies erinnert an das brennende hölzerne Bein des Grafen Dürande, dessen groteskes Bild seinen adligen Stand und auch seine Führungsfähigkeiten ironisiert. Man darf bei Arnim geradezu von einer Art Pyrokomik reden.

Gerade diese knappe, marginale Äußerung Arnims dient als Indiz für die Grundtendenzen seines Konzipierens. Schon bei der Erstformulierung seiner

Werke sind von vorn herein parodistische, gesellschaftskritische, absurde und ironische Elemente in einem Grade vorhanden, daß die Darstellung selbst Komponenten enthält, welche die Darstellung dekonstruieren. Die Darstellung umfaßt somit die vielfältige Problematik des Darstellens. Man dürfte hier selbstverständlich nicht von Intentionalität reden, sondern eher davon, wie und auf welche Art und Weise Arnims Dichten sich kristallisiert. Daß diesem Dichten bei seiner Entstehung Problematisiertes und Widersprüchliches unterläuft und daß das Ganze dennoch zusammenhängt, ist auch ein Kennzeichen der Arnimschen Ästhetik.

Man beachte auch die ödipalen Elemente des angeführten Witzes. Arnims ambivalente Einstellung zur Aristokratie, seine Neigung und Abneigung zu ihr, seine Vorliebe fürs Volk und sein Antipathie gegen die herrschenden Klassen, sein Ressentiment dagegen, daß er selbst unter der geistigen Herrschaft anderer steht und sich daher noch nicht emanzipiert hat, der kindische Wunsch, gegen die Sitten zu verstoßen: all diese Aspekte verdichten sich in dem kleinen Scherz.

Fragmentierung ohne Entfremdung

Sowohl aus der Erzähl- wie aus der Handlungsperspektive gesehen, kreisen die hier angeführten Beispiele alle um den Drehpunkt der Destabilisierung des Subjekts. In dieser Hinsicht entsprechen sie dem gegenwärtigen Diskurs der Postmoderne, der sich intensiv mit der Problematisierung des Subjekts beschäftigt. Man erkennt hier – zum Teil aus politisch-sozialen Gründen – das starke, autonome Subjekt, das ein ganzes Handlungsfeld bewußt und wirksam unter sich subsumiert und darüber waltet, nicht mehr an. Vielmehr versucht man, eben dieses Subjekt als fiktives Simulakrum zu entlarven und dekonstruieren. Diesbezüglich sagt Fredric Jameson:²¹

Diese Begriffe richten zwangsläufig die Aufmerksamkeit auf eines der gängigen Modethemen zeitgenössischer Theorie: den 'Tod' des Subjekts als das Ende der autonomen bürgerlichen Monade, des Ichs bzw. des Individuums. Damit einher geht eine Betonung der 'Dezentrierung' des ehemals einheitlichen Subjekts oder der Psyche, die entweder als neue ethische Norm oder einfach als empirische Tatsache aufgefaßt wird.²²

Im *Tollen Invaliden* stimmt die Darstellung der Subjekte mit dieser Problematik gut überein. Monadenartig sind im übrigen keine der 'Helden' oder zentralen Figuren des Arnimschen Dichtens. Ganz im Gegenteil darf man sagen, daß Arnim nicht das autonome Subjekt darstellt, sondern die scheiternden Versuche des Subjekts, sich individuell, autonom und selbstherrlich zu konstituieren. (Eine grotesk parodierte Figur wäre in dieser Hinsicht der Alraun.) Und öfters kommt

es dazu, daß das Kommandieren selbst parodiert und auf den Kopf gestellt wird. Man nehme als Beispiel den Sergeanten Francoeur:

Statt mit den Soldaten zu exerzieren, fängt er zuweilen an, ihnen ungeheure, ihm vom Teufel eingegebene Sprünge vor zu machen, und verlangt, daß sie ihm diese nach machen; oder er schneidet ihnen Gesichter, daß ihnen der Schreck in alle Glieder fährt, und verlangt, daß sie sich dabei nicht rühren noch regen und neulich, was endlich dem Fasse den Boden ausschlug, warf er den kommandierenden General, der in einer Affäre den Rückzug des Regiments befahl, vom Pferde, setzte sich darauf und nahm mit dem Regimente die Batterie fort. (737)

Das traditionelle Bild der militärischen Führung wird hier in Unordnung gebracht. Es gibt hier kein System, nur das Auseinandernehmen des Systematischen. Der Anstifter dieser Unordnung hat anscheinend keine alternativen Pläne oder versteckten Motivierungen. Schizophrenes Benehmen baut die militärische Ordnung durch Absurdes und Groteskes ab, indem das Subjekt sich als uneinheitlich erweist. Auch wird die pyramidale Führungsstruktur metaphorisch umgekehrt, indem Francoeur den General vom Pferd wirft und dessen führende Stelle übernimmt. Und selbst kirchliche Autoritätsfiguren fallen dem Wahnsinn Francoeurs lächerlicherweise zum Opfer:

Mit wütender Stärke ergriff er den kleinen Phillip bei seinem Mantel und warf ihn über das Gitter, das den Eingang schützte, und wäre der gute Mann nicht an den Spitzen des Türgitters mit dem Mantel hängen geblieben, er hätte einen schweren Fall die steinerne Treppe hinunter gemacht. (745)

Vater Phillip verfügt selbst nur über geringe Kräfte:

Dieser meinte seine Beschwörung anbringen zu müssen, redete den Teufel heftig an, indem er seine Hände in kreuzenden Linien über Francoeur bewegte. (745)

Hier herrscht der Wahnsinn, angestiftet durch ein dezentriertes Subjekt als 'zentrale' Figur der Erzählung, ein Subjekt, das nicht einmal Herr über sich selbst ist, und dessen Instabilität Kettenreaktionen von Mißdeutungen auslöst. Aus geistesgeschichtlicher Perspektive ist die ontologische Konstituierung dieses Subjekts ein bedeutendes Phänomen. Jameson hat den Übergang von der Moderne zur Postmoderne in bezug auf die Konstituierung des Subjekts folgenderweise beschrieben:

All diese Phänomene scheinen nicht mehr viel gemeinsam zu haben mit den Hysterien und Neurosen aus Freuds Tagen noch mit der üblichen Erfahrung extremer Isolation und Einsamkeit, mit Anomie, privater Revolte, oder Van Goghschem Wahnsinn, die die klassische Moderne geprägt haben. Diese Verschiebung in der Dynamik der kulturellen Pathologie kann daher als Substitution des *entfremdeten* Subjekts durch das *fragmentierte* Subjekt definiert werden.²³

Freilich ist die ontologische Uneinheitlichkeit Francoeurs eher einem Zustand der Fragmentierung zuzuschreiben als einem der Entfremdung. In der Ästhetik Arnims aber ist diese Fragmentierung vielschichtig und betrifft nicht nur das Subjekt, sondern auch die Repräsentation selbst. Und diesbezüglich steht ein neoplatonisch-christliches Element im Drehpunkt der Repräsentation.

Dieser Drehpunkt ist immer schon verschoben und funktioniert metonymisch. Es ist, als ob man es mit Überresten und Bruchstücken des christlichen Weltbilds zu tun hätte. Als Beispiel mag die Stelle in *Isabella von Ägypten*²⁴ dienen, in der Braka sagt: "auf dem Berge steht ein Dreifuß, dreibeinig, aber nicht dreieinig. Gott weiß nichts von ihm und doch heißt er das hohe Gericht." (453) Diese ironische Beschreibung grenzt ans Absurde, indem sie mittels eines zwar stabilen, dennoch aber holprigen und banalen dreibeinigen Bildes auf die Dreieinigkeit und deren Undarstellbarkeit anspielt. Die Darstellung mag drei Teile haben, sie mag dreigliedrig bzw. dreibeinig sein, doch kann sie nicht zusammenhalten, nicht dreieinig sein. Dementsprechend findet man im *Tollen Invaliden* fragmentierte Dreieinheiten, zahlensymbolische Anspielungen auf das christliche Ideengut, die durch grotesk wirkende Verschiebungen und Verdichtungen zum Ausdruck kommen. Zum Beispiel wird das hölzerne Bein des Grafen "um ein Drittel abgebrannt" (735). Diese ältere Variante von 'Drittel' evokiert durch die Hervorhebung des Wortes 'Teil' eine Assoziationskette, die über 'dreiteilig' auf 'dreieinig' hinausläuft. Dementsprechend erfährt Rosalie "erst am dritten Tage" (738), daß ihre Mutter sie verlassen hat. Der Kommandant verspricht Rosalie, er würde ihre "Vorbitt dreimal erhören, wenn Francoeur dumme Streiche macht", (740-741) und ihn nach einem Fort schicken, "das nur drei Mann Besatzung braucht" (741). Er hält dieses Versprechen aber nicht und muß von Rosalie daran erinnert werden, "daß er ihrem Manne drei Versehen verzeihen wolle" (749). Der Eierkuchen, den Rosalie zubereitet, wird "in drei Stücke geschnitten" (746). Mit seinen Feuerwerken hält Francoeur die ganze Stadt Marseille drei Tage in Schach (750), und erst "am dritten Abend" (750) entscheidet sich der Kommandant, den Eingang des Forts zu stürmen.

Bei der Behandlung der Dreieinigkeitsymbolik fallen zwei Darstellungsmethoden auf. Erstens wird die Metapher ins Groteske verschoben, was beim brennenden hölzernen Bein und bei den drei Stücken Eierkuchen evident ist. Zweitens beruhen diese Beispiele der Dreieinigkeitsymbolik auf einem Mißverständnis bzw. auf einer falschen Wahrnehmung. Kommunikations- und Darstellungsschwierigkeiten verursachen Mißverständnisse und Mißerfolge. Wegen Unaufmerksamkeit wird das Bein des Kommandanten in Flammen gesetzt. Die Mutter verläßt Rosalie, weil Francoeur gesagt hat, "daß wir verlobt wären, ich trüge schon seinen Ring" (738). Rosalie bittet den Kommandanten um besondere Behandlung für Francoeur, weil sie meint: "nicht jene Wunde; meine Liebe hat den Teufel in ihn gebracht." (737) Und schließlich mißdeutet Francoeur die

Zubereitung des Eierkuchens, schreibt Rosalie Untreue zu und schließt davon auf Scheidungsgründe. Diesselben zwei Darstellungsmethoden bestimmen auch andere Beispiele der aufs Christentum bezogenen Symbolik. Als Francoeur und Rosalie einander zum ersten Mal begegnen, hält er sie wegen Apperzeptionsstörungen für eine Heilige:

Er wurde munter in den Augen und schwor mir, daß ich einen Heiligenschein um meinen Kopf trage. Ich antwortete ihm, das sei meine Haube, die sich im eiligen Bemühen um ihn aufgeschlagen. Er sagte: der Heiligenschein komme aus meinen Augen! (738)

Dieses Zitat weist einige wesentliche Merkmale des Arnimschen Weltbilds auf. Durch das Bild des Heiligenscheins wird etwas Höheres, Transzendentes und Christliches angedeutet. Die Situierung dieses überdeterminierten Bildes evokiert dann weitere Assoziationen. Daß es im Zusammenhang mit einer Frau steht, deutet auf die Heilige Maria und deren Stelle als Retterin und auch Vermittlerin zwischen dem höheren und dem irdischen Reich. Die implizite Frage, ob Francoeur zu heilen sei, enthält durch die gemeinsame Wurzel zwischen den Wörtern 'heilen' und 'heilig' auch die Frage, ob mit dem heiligen höheren Reich überhaupt zu kommunizieren ist. Die prägnante Verdichtung "Heiligenschein" läßt sich auch leicht zu 'scheinheilig' transponieren, was auf die Schwierigkeiten des Darstellens und den Unterschied zwischen Scheinbarkeit und Wirklichkeit hinweist. Was heilig sein könnte, könnte auch nur der illusionäre Anschein sein, also ein Trugbild.

In typisch Arnimscher Weise wird diese Problematik bei ihrer Darstellung ironisiert. Was Francoeur für einen Heiligenschein hält, ist in Wirklichkeit nur eine Haube. Diese Ironisierung ist auch eine Banalisierung, die durch die abrupte Differenzierung zum christlichen Ideengut eine humorvolle Wirkung gewinnt. Wie bei dem Bild der Köchin läuft die Banalisierung mit der Darstellung des Abstrakt-Erhabenen parallel.

Diese Szene ist ein ausgezeichnetes Beispiel der verdichteten Darstellung einer vielfältigen Problematik. Probleme der Repräsentation eines höheren und erhabenen Ideals, der Apperzeption des Scheins und der Wirklichkeit, der Lenkung des Menschen durch eine christliche Gottheit und der Gestaltung eines Subjekts werden bei der metaphorischen Darstellung nahtlos ineinander verwoben. Man dürfte sogar sagen, daß diese einzelnen Elemente sich im Gesamtbilde praktisch auflösen, so daß es einem schwerfällt, über eines der Elemente zu diskutieren, ohne auch alle anderen in Betracht zu ziehen.

Die vorhin angeführten Mißverständnisse klären sich doch letztendlich, aber selbst bei der Versöhnung finden sich Elemente der Dreieinigkeitsymbolik, die sich auf komische Art und Weise verbinden. Rosalie eilt am Ende zu dem Steinwalle, wo sie das Kind verlassen hat, und findet

den guten Vater Phillip bei dem Kinde, der allmählich hinter Felsstücken zu ihm hingeschlichen war, und das Kind ließ etwas aus den Händen fliegen, um nach dem Vater sie auszustrecken. Und während sich alle drei umarmt hielten, erzählte Vater Phillip, wie ein Taubenpaar vom Schloß herunter geflattert sei. (753)

Hier fällt das Bild der Vereinigung des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes sofort auf. Jedoch ist Vater Phillip weder der himmlische Vater - er ist nur sein Gleichnis, seine irdische Nachahmung oder Reduzierung - noch der wirkliche Vater des Kindes. Selbst das Moment der Versöhnung ist an sich ein Scheinmoment, das durch spielfreudige Umordnungen christlicher Symbole und unzulängliche Substitutionen gestaltet wird und eine fundamentale subjektive und repräsentationale Instabilität bezeugt. Die kontinuierliche Spielfreudigkeit ermöglicht die Fragmentierung, weil sie das Moment der Entfremdung vermeidet.

Die hier vermiedene Entfremdung, die sonst das Subjekt, den Leser und die Repräsentation beträfe, ist geistesgeschichtlich gesehen ein sich um die Jahrhundertwende entfaltendes Phänomen. Man denke z.B. an die Resignation, Melancholie und Isolation Gustav Aschenbachs, einer zwar entfremdeten und desengagierten, aber noch nicht fragmentierten, sondern größtenteils einheitlichen Figur. Oder man nehme die Lyrik Rilkes oder Georges in Betracht, die Isolation, Weltverlust, Heimatlosigkeit und Kommunikationsbruch resignativ und melancholisch behandelt, aber doch dabei eine einheitliche und auch tröstende Stimme behält.

Die in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts erscheinende Fragmentierung des Subjekts überwindet – laut Jameson – die Entfremdung und steigert sie ins Schizophrene. Hier darf das Kafkaeske als Beispiel angeführt werden, bei dem das Trostlose dominiert. Bei Arnim dagegen zeigt sich eine Fragmentierung, die das Trostlose und die Stufe der Entfremdung umgeht. Arnims Dichten hat den Weg von der romantischen Einheit zur Fragmentierung ohne den Umweg über die Entfremdung gewählt.

Zwischen Bedauern und Versuch

In *Réponse à la question; qu'est-ce que le postmoderne?*²⁵ setzt sich Jean-François Lyotard mit der Frage der Modernität und Postmodernität folgenderweise auseinander:

S'il est vrai que la modernité se déroule dans le retrait du réel et selon le rapport sublime du présentable avec le concevable, on peut au sein de ce rapport distinguer deux modes, pour parler en musicien. L'accent peut être mis sur l'impuissance de la faculté de présentation, sur la nostalgie de la présence qu'éprouve le sujet humain, sur l'obscurité et vaine volonté qui l'anime malgré tout. L'accent peut être placé plutôt sur la

puissance de la faculté de concevoir, [...] puisque ce n'est pas l'affaire de l'entendement que la sensibilité ou l'imagination humaines s'accordent ou non à ce qu'il conçoit, et sur l'accroissement d'être et la jubilation qui résultent de l'invention de nouvelles règles du jeu, pictural, ou artistique, ou tout autre.²⁶

Viele Merkmale der Ästhetik Arnims scheinen diesem Zitat und den zwei Weisen der Übereinstimmung zwischen Präsentation und Denkbarkeit zu korrespondieren. Man findet in den Werken Arnims ein Schwinden des Realen und seiner Repräsentationsbedingungen zugunsten einer weiteren, freieren und weniger behinderten Behandlung gerade dieses Rappports des Darstellbaren und des Denkbaren. Viele Werke Arnims, einschließlich des *Tollen Invaliden*, ringen mit den Schwierigkeiten, Christlich-Göttliches in der gefallenen Welt mit dem unvollkommenen menschlichen Auffassungsvermögen zu vermitteln. Auch bei Arnim findet man einerseits die Unfähigkeit der Darstellungskraft, aber andererseits die Sehnsucht des Menschen nach der Darstellung und auch das Fortbestehen des romantischen Willens, den Text trotz allem zu beseelen.

Was ist bei Arnim der Ausgang des Menschen aus seiner Undarstellbarkeit? Die Beantwortung der Frage ist eine Umschreibung ins Spielerische. Gerade dieses Merkmal wird sehr oft erwähnt als das, was die innovative Postmodernität von der resignativen Modernität unterscheidet. Der postmoderne Text bedauert nicht mehr sehnsüchtigerweise die Unwiederbringlichkeit der Harmonie, sondern er feiert die Signifikantenbrüche und genießt die Gelegenheit, neue Spielregeln zu erfinden.

Dementsprechend verfährt der Arnimsche Text anders auf dem christlich-neoplatonischen und idealistischen Schachbrett und versetzt sinnwidrig, aber doch spielfreudig die Figuren. Zum Beispiel wird im *Tollen Invaliden* in fragmentierter Weise auf die Sündflut angespielt. Das Fort liegt am Meer, und der Einzug dahin gewährt Francoeur und den Einziehenden "die schöne Aussicht auf Marseille" (742) und dadurch Distanz vom Wasser: "Rosalie segnete den Tag, der ihn in diese höhere Luftregion gebracht, wo der Teufel keine Macht über ihn zu haben schien" (743). Beim Einziehen werden "von den Abziehenden ein paar Ziegen, ein Taubenpaar" (742) gekauft. Wie die Arche Noah, die von der Sündenflut hochgetragen wurde, aber darin nicht versank, befindet sich Francoeur in einer räumlichen Lage, die etwas über dem Niveau des sündigen Wassers liegt und auch edenische, zwischenidyllische Aspekte umfaßt: "Ihr Knabe freute sich [...] der vollen Freiheit in dem eingeschlossenen kleinen Garten des Forts." (743)

Die Anspielungen auf die Sündflut und die Arche Noah werden bruchstückhaft und unvollständig durchgeführt. Der Text bietet nur zwei Paare der verschiedenen Tierarten: ein Ziegenpaar und ein Taubenpaar. Dadurch wird der Leser dazu gebracht, an den Sündflutmythos zu denken; aber so bald dies ins Konzept kommt, weicht der Text davon ab und unterbricht diesen Assoziations-

schwung, indem er "ein Dutzend Hühner und die Kunststücke, um in der Nähe einiges Wild in aller Stille belauern zu können" (742), erwähnt. Es ist auch bemerkenswert, daß der Text, indem er mit dieser suggestiven Anspielung anfängt, auf den Schluß der Geschichte von der Sündflut hindeutet, welcher zugleich auch den Erzählschluß des *Tollen Invaliden* bildet, da das Thema der Sündflut gegen Ende der Erzählung wiederaufgenommen wird: "und wirklich umflogen sie die Tauben freundlich und trugen in ihren Schnäbeln grüne Blätter" (754).

Diese spielerische Freiheit zeigt, daß der Text weder die Zeitfolge des Originals noch dessen kanonisch etablierte, räumliche oder metaphorische Zusammenhänge und Gebräuche beachtet, sondern die zunehmende Skepsis und Ironie seines Zeitalters benutzt, um mit diesen Konventionen zu spielen. Und zwar spielt er anscheinend willkürlich und zufällig damit, verändert die traditionelle und erwartete Zeitfolge und Rollenverteilung und verschiebt, banalisiert und karnevalisiert die traditionellen Darstellungsweisen; doch behält er im Grunde genommen die Kerngedanken und -glauben christlicher Theologie und neoplatonisch-idealistischer Philosophie bei, deren Bewahrung im Arnimschen Text immer in versteckter und veränderter Weise unterschwellig oder seismisch spürbar bleibt.

Lyotard sagt auch, ein Merkmal der Postmoderne sei: "d'inventer des allusions au concevable qui ne peut être présenté."²⁷ Das heißt, Anspielungen auf ein Denkbare zu erfinden, das sich nicht darstellen läßt. Es ist, als ob gerade diese prägnante Formulierung zur Arnimschen Problematik am besten paßte. Da das vollkommene christliche Ideengut sich in der gefallenen Welt nicht darstellen läßt, bleiben einem nur Anspielungen darauf übrig. Dies läßt sich durch ein Zitat aus *Isabella von Ägypten* illustrieren, das das Authentizitätsverhältnis zwischen Isabella und dem Golem behandelt:

Wenn es noch ein Paradies gäbe, so könnten wir so viel Menschen machen, als Erdenklöße darin liegen; da wir aber ausgetrieben aus dem Paradies, so werden unsre Menschen um so viel schlechter, als dieses Landes Leimen sich zum Leimen des Paradieses verhält! (509)

Echtheitsansprüche darf der Mensch nicht erheben, sondern er muß sich mit unvollständigen Nachahmungen zufriedustellen. Was ihm übrigbleibt, ist nur auf ein Denkbare anzuspielen. Dieses Denkbare ist selbst ein Repräsentationsversuch, bei dem das Konzipieren der Repräsentationsgegenstand ist. Man spielt daher mit den Grenzen zwischen dem Konzipierbaren und dem Konzipierten. Wenn der Arnimsche Text auf diese Art und Weise verfährt, dann liefert er nur ein paar Hinweise auf ein Ideengut, die wie Relikte die Assoziationsprozesse des Geistes erregen und sie dazu bringen, aufgrund dieser mangelhaften Relikte zu verallgemeinern und ein Ganzes zu rekonstruieren. Bei Arnim funktioniert

die Symbolik des Christentums als ein Restbestand verlorener Harmonie und Wahrheit.

Die marginale Erwähnung des Ziegen- und Taubenpaars im *Tollen Invaliden* ist selbst eine Anspielung auf ein Konzipierbares, das sich nicht direkt darstellen läßt. Diese Fragmente evozieren das Christliche und setzen damit bestimmte Denkprozesse in Gang, die sich aber nicht vollständig gestalten, sondern fast bis an die Grenze ihrer Formulierung gelangen und dann im nächsten textuellen Themenwechsel sich auflösen. Das heißt, das Konzipierbare kommt nicht ganz ins Konzept und der Text geht einen Grenzgang zwischen dem Konzipierbaren und dem voll Konzipierten.

Bei Lyotard heißt diese Art des Grenzgangs "des allusions", was sich vom Lateinischen 'ad-ludere' ableiten und über die Wortwurzel ins Deutsche als 'anspielen' übertragen läßt. Wegen der starken romanischen Agglutination aber werden die bedeutungstragenden Wurzeln dieses Kompositums unsichtbar, und "des allusions" schlüpft deswegen ins Bedeutungsfeld von 'Andeutungen' hinüber. Die wurzeltreue deutsche Übersetzung behält das wichtige Element des Spielerischen bei und eignet sich besser für die Arnimsche Darstellungsproblematik, deren wesentlicher Bestandteil eben das Spielerische ist, ein unentbehrliches Werkzeug der Ironie und des Problematisierens selber.

Es gibt noch eine Aussage Lyotards, die mit diesem Versuch, den Arnimschen Text als Grenzgänger zwischen Modernität und Postmodernität zu beleuchten, sich gut verbinden läßt. Lyotard nach gehört zur (Post)Modernitätsfrage "un différend dans lequel se joue depuis longtemps et se jouera le sort de la pensée, entre le regret et l'essai".²⁸ Der Zustand zwischen "le regret et l'essai" ist der Drehpunkt dieser Frage und auch einer der Drehpunkte in der Ästhetik Arnims. "Le regret" ist doppeldeutig und müßte sich im Deutschen in zwei Übersetzungen teilen: 'das Bedauern' und 'die Reue', während das Bedeutungsfeld von "l'essai" weniger problematisch sich als 'der Versuch' übertragen läßt. Gerade diese Balance zwischen dem Bedauern/der Reue und dem Versuch kennzeichnet das ästhetische Idiom Arnims. Schon der Ausgangspunkt ist ein Zustand der Mangelhaftigkeit und der Differenz. Man weiß von Anfang an, daß die Schilderung und Wiedergabe des Christlich-Höheren unwahrscheinlich ist, und man bedauert diesen Zustand der Unwiederbringlichkeit. Man weiß auch, daß jeder Versuch, sich dem Ideal anzunähern, vergebens und im Grunde genommen schon zum Scheitern verurteilt ist. Das heißt, jeder Versuch wird sich als ein Fehlversuch erweisen, aufgrund dessen Mißerfolg es hinterher bereut werden wird, den Versuch überhaupt unternommen zu haben.

Doch fährt man nichtsdestoweniger mit dem Versuch weiter, und zwar im Bewußtwerden der eingeschränkten Darstellungsmöglichkeiten. In *Isabella von Ägypten* klagt ein fahrender Schüler:

Nichts weiß von mir die liebe Mutter,
 Nichts weiß von mir der gute Vater,
 Doch zünd ich ein Licht der heil'gen Mutter,
 Doch glaub ich an einen himmlischen Vater. (533)

Im *Tollen Invaliden* und in vielen anderen Werken Arnims gelingt der Versuch größtenteils, der sich sowohl auf die Handlungen im Werk wie auf dessen theoretische Basis bezieht, indem er aber andauernd ans Mißlingen grenzt und ständig droht, zu mißlingen. Der Leser weiß nicht, ob Francoeur zu retten bzw. zu heilen ist. Die ständigen und hartnäckigen Bemühungen Rosalies tragen aber dazu bei, daß er doch gerettet und geheilt wird. Der Weg dahin aber läuft über viele verdrehte Umwege, die zusammenhangsstörend wirken; doch findet die Geschichte letztendlich eine günstige Lösung:

Gnade löst den Fluch der Sünde,
 Liebe treibt den Teufel aus. (755)

Wichtige Aspekte des Arnimschen Weltbilds zeigen sich an dieser Auffassung des Begriffs 'Gnade'. In erster Linie ist die göttliche Begnadigung unberechenbar; wem Gnade erwiesen wird, der hat im Moment Glück, aber man darf nicht planmäßig damit rechnen, daß sie einem regelmäßig und unter denselben Umständen immer erwiesen werden wird. Sie ist ein Zeichen der zufälligen Anwesenheit und Lenkung Gottes, was bedeutet, daß es doch eine Verbindung zwischen dem irdischen und himmlischen Reich gibt. 'Der Versuch' an sich ist eine Suche nach Gnade, dem Zustand der Harmonie zwischen individueller Existenz und makrokosmischer göttlicher Ordnung. Diese Harmonie ist im *Tollen Invaliden* eine zufällige, unvorhersehbare und sogar lächerliche Korrespondenz. Wie wird Francoeur letztendlich geheilt? Die Anwesenheit Rosalies bringt ihn so aus der Fassung, daß er sich die Haare ausreißt und sich auf den Kopf schlägt, bis "die eigne Hand seiner Verzweiflung die äußere Rinde durchbrochen" (754) und ein Knochensplitter, die Ursache seines Wahnsinns, sich hinausarbeitet. Dazu sagt der Chirurg, daß "ohne diese glückliche Fügung ein unheilbarer Wahnsinn den unglücklichen Francoeur hätte aufzehren müssen" (754). Eine solch fromm-absurde Darstellung höherer Fügung ist diesem Leser sonst nicht bekannt. Das höhere Licht, das in den Werken Arnims als Metonymie des christlich-platonischen Ideals dient, funktioniert als ein manchmal sichtbarer aber im Prinzip unabsehbarer Leitstrahl der höheren Fügung.

Lyotard sagt, es handle sich um eine Art des Denkens, die *zwischen* dem Bedauern/der Reue und dem Versuch und auch *mit* diesem Unterschied spielt (*se jouer*). Was in der Aussage Lyotards hervorgehoben wird, gewinnt auch im Arnimschen Text die Oberhand, nämlich das Spielerische. Die Zufälligkeit und Unberechenbarkeit der Korrespondenz zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen werden im Grunde genommen nicht bedauert, sondern humorvoll

zelebriert. Die Unstimmigkeiten werden gesteigert, die Mißverständnisse vermehrt, die Chronologie und Diachronie durcheinandergebracht, und alles wird mit einer fundamentalen Ironie ins Grotleske gezogen. Der Spielraum bleibt aber im größeren Rahmen des positiven Schlusses, denn der *Tolle Invalide*, wie viele Erzählungen Arnims, mündet doch in ein Happy-End. Der Kommandant, Francoeur und Rosalie versöhnen sich alle miteinander, und der Kommandant nimmt Francoeur sogar als Sohn an. Die Mutter vergibt Rosalie auch und soll "im gläubigen Bekenntnis des Erlösers selig entschlafen" (755) sein. Die allseitige Versöhnung und besonders der fromme christliche Diskurs über den Tod am Schluß der Erzählung bilden einen ruhigen und optimistischen Ausklang.

Man muß jedoch gestehen, daß diese Art des Erzählschlusses eigentlich nicht postmodern wirkt, sondern sich vielmehr an vertraute Konventionen anlehnt. In dieser Hinsicht tendiert die Erzählung zu konventionellen Typen der Moderne. Bezüglich des Themas der Anwendung vertrauter Erzählformen innerhalb des modern-postmodernen Diskurses sagt Lyotard:

L'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir.²⁹

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible.³⁰

Das erste Zitat scheint besser auf die Arnimsche Ästhetik anwendbar als das zweite. Denn das Undarstellbare wird als ein abwesender Inhalt angedeutet (allégué), indem aber der Leser nicht extrem verunsichert, sondern vielmehr durch Wiedererkennbares, Konsequentes und Konsistentes im Text getröstet wird. Bei dem zweiten Zitat muß man sich fragen, ob die Arnimsche Ästhetik wirklich auf den Trost schöner Formen oder auf den Geschmackskonsens, der kommunal die Sehnsucht nach dem Unwirklichen spüren läßt, verzichtet. Diese Frage muß man größtenteils mit einem Nein beantworten. Die Ästhetik Arnims verzichtet meistens nicht darauf, doch spielt sie immerhin mit diesen Unterschieden und deren Grenzen. Sonst könnte die Rezeption Arnims von der Goethe- bis zur Nachkriegszeit nicht unter dem Vorwurf gelitten haben, es fehle seinen Werken an Kongruenz und struktureller Einheitlichkeit. Die Rezeption Arnims erbringt den Beweis dafür, daß der geschichtlich gebundene Leser doch von der Lektüre Arnims beunruhigt wurde.

Allein die Tatsache, daß die Dreieinigkeitssymbolik im *Tollen Invaliden* groteskerweise verschoben und karnevalisiert wird, spricht für die Stellungnahme, die Ästhetik Arnims weiche von "la consolation des bonnes formes" ab und tendiere dazu, postmodern zu wirken. Gewiß erlaubt sich Arnim viel Frei-

heiten mit der Darstellung des Christlichen; doch wird dieses nicht verworfen, sondern im Gegenteil besteht der fundamentale christliche Glaube wie ein roter Faden im Text fort, wobei aber der Faden sich manchmal im Gewebe verliert.

Zwischen Parodie und Pastiche

Die Karnevalisierung und anscheinend zufällige Zerstreung der christlichen Symbolik grenzt bei Arnim an den Punkt, wo der Text manchmal den Zusammenhang zu verlieren und pasticheartig zu werden scheint. Eine der Übergangsphasen von der Moderne zur Postmoderne bezeichnet Jameson als den Wandel von der Parodie zum Pastiche.

Mit dem Verschwinden des individuellen Subjekts und damit auch des persönlichen Stils wurde der heute fast inflationäre und universale Gebrauch des Pastiche möglich: eine Kunst der Imitate, denen ihr Original entschwunden ist.³¹

Man darf die Behauptung wagen, der Grundstein zur Darstellungsproblematik in der Ästhetik Arnims sei, daß das Original, nämlich das Einheitlich-Christliche, entschwunden ist, und der Künstler sich mit einer Kunst der Imitate zufriedustellen muß. Das Wort 'Pastiche' wird vom italienischen *pasticcio* abgeleitet, was zuerst 'Pfuscherei' bedeutete und sich wortwörtlich auf *pasta* zurückführen läßt. Ursprünglich hat es 'das Zusammengeknetete' oder 'Mehlteig' geheißen. Am Anfang wurde damit ein Bild bezeichnet, das in betrügerischer Absicht in der Manier eines berühmten Künstlers gemalt wurde. Später gewann es die Bedeutung einer Zusammenstellung von Teilen aus Werken mehrerer Künstler. Einerseits ist das Pastiche eine einmalige und innovative Synthese, andererseits imitativ und eklektisch, denn es besteht aus entlehnten Formen. Als musikologisches Beispiel dienen Schönbergs Versuche, mehrere musikalische Dimensionen in einem Stück zu integrieren. Laut Jameson überwindet das Pastiche aber das Parodistische:

Pastiche in diesem Sinne muß scharf abgesetzt werden von dem viel breiter verwendeten Begriff der Parodie [...] sie hat sich überlebt, und die seltsam neue Erscheinung des Pastiche, die Imitationskunst, nimmt langsam ihren Platz ein. [...] Pastiche ist die neutrale Praxis dieser Mimikry ohne die an ein Original gebundenen tieferliegenden Beweggründe der Parodie, ohne satirischen Impuls, ohne Gelächter und ohne die Überzeugung, daß außerhalb der vorübergehend angenommenen mißgestalteten Rede noch so etwas wie eine gesunde linguistische Normalität existiert.³²

Gewiß sind Elemente dieser Diskussion in der Ästhetik Arnims zu finden: vielseitige Anspielungen, Schwächung des Zusammenhangs, Fragmentierung, Parodie, Satire und Schwenden des Originals sind alles Aspekte, die im Rahmen

dieser Diskussion relevant sind. Es fragt sich aber, ob diese Unterscheidung zwischen Pastiche und Parodie wirklich zutrifft. Denn die Behauptung, das Pastiche erzeuge im Zuschauer keine Lachreaktionen und erziele ein Schwinden des Affekts, ist unnachweisbar und *cum grano salis* zu nehmen. Dennoch hilft diese Auffassung von Parodie und Pastiche, die Ästhetik Arnims geistesgeschichtlich einzuordnen.

Wenn man die Anfangsszene des *Tollen Invaliden* aus dieser Perspektive betrachtet, fällt einem sowohl Pasticheartiges wie Parodistisches auf. Verschobene und fragmentierte Anspielungen auf christliche Symbolik, den Idealismus, die Klassik und die Romantik selbst halten im Text locker zusammen. Wegen der Sprunghaftigkeit, der prekären Übergänge und des weiten assoziativen Spielraums scheinen die Bilder alle zu wirken, als ob sie zufällig angeklebt wären. Der Anschein eines lockeren Arrangements zufällig nebeneinandergestellter Bilder wird durch groteske, absurde und banalisierte Textelemente verstärkt.

Dies ist aber im Grunde genommen nur der Anschein, denn das assoziative Erzählnetz umfaßt unterschwellig viele textuelle Metaphern und Metonymien. Im *Tollen Invaliden* zum Beispiel scheint die Folge "ein paar Ziegen, ein Taubenpaar, ein Dutzend Hühner" mit der dritten Komponente von biblischer Anspielung abzuweichen. Jedoch ist ein Dutzend eine wichtige und problematische Zahl in der Bibelsymbolik. Sie repräsentiert paradoxerweise eine fiktive Zahl, die den Tatsachen nicht genau entspricht. Zählt man die zwölf Stämme Israels, erweisen sie sich immer als dreizehn. Zählt man die zwölf Jünger Jesu, stimmen die Namenslisten bei drei Evangelien und der Apostelgeschichte nicht vollständig überein.³³ "Ein Dutzend" figuriert hier als ein Indiz für die Inkommensurabilität an sich. Doch fädelt sich dieses Bild in den Erzählablauf ein und verwandelt sich in andere Bilder weiter. Francoeur "machte [...] Anspruch auf einen guten Eierkuchen, denn die Hühner des Forts legten fleißig" (744). Was aus dieser Transformation entsteht, ist gerade der Eierkuchen, ein fragmentiertes Beispiel der Dreieinigkeitssymbolik und einer der Knoten-, Streit- und Mißverständnispunkte des Textes. Mittels der assoziativen Prozesse von Verdichtung, Verschiebung und Überdeterminierung verfährt der Text der Traumarbeit ähnlich: fragmentiert, pasticheartig und radikal zusammenhängend.

Dies zieht den Text ins Lächerliche, bis er an den Punkt gelangt, wo er ans Pasticheartige grenzt. Den Übergang zum Pastiche schafft der Text allerdings nicht, weil er seine satirischen Impulse nie verliert, sich an ein Original bindet und demgegenüber sich nicht neutral verhält. Obwohl er mit dem Pastiche flirtet, behält der Text größtenteils parodistische Eigenschaften, denn die Parodie gestaltet sich im "différend" zum Idealen innerhalb eines Glaubens an eine höhere obwohl unerreichbare "Normalität" außerhalb des Bereichs irdischer Mißgestaltung. In der Ästhetik Arnims verfährt diese Beziehung echoartig und kontrapunktisch. Das Ideale funktioniert als ein abwesender Inhalt, der die An-

näherungs- und Darstellungsversuche parodistisch, ironisch und mißbödig wiederhallen macht. Innerhalb des Dialogs zwischen Parodie und Pastiche verbleibt der Arnimsche Text im Grenzgebiet der affektiven Ironie. Diese ist eine Art Ironie, die eine textuelle und subjektive Identitätskrise hervorbringt, weil sie der diachronischen Bildung des Subjekts und des Textes widersteht. Jameson sagt:

Persönliche Identität ist nichts anderes als der Effekt einer gegenwärtig bestimmbareren zeitlichen Verkoppelung von Vergangenheit und Zukunft. [...] Diese aktive zeitliche Verkettung ist selbst eine Funktion der Sprache.³⁴

Die Unfähigkeit, sich im Dialog zwischen Vergangenheit und Zukunft zu artikulieren, entspricht dem Zustand der Schizophrenie. Bei Arnim dreht sich die Problematik dieses Dialogs um die Gestaltung des christlichen Subjekts in einer prekären Gegenwart zwischen vergangener Einheit und unvorhersehbarer Zukunft. Man findet Zuflucht in der Allegorie, d.h. in einer aus der Ironie entstandenen illusorischen Kontinuität, innerhalb deren die Erzählstimme stottert und die Signifikantenkette nicht normal funktioniert. (Z.B. hat Francoeur bei der Terrorisierung der Stadt Marseille "eine große weiße Flagge ausgesteckt, auf welcher der Teufel gemalt sei" (751).) Was einem übrigbleibt, ist die Kunst der Imitate eines entschwundenen Originals, ein Zustand, der an die Lage des Alrauns in *Isabella von Ägypten* erinnert, von dem gesagt wird: "Er konnte den meisten Leuten in ihrer Sprache geschickt nachreden, hatte aber keine eigene Sprache." (490)

Aber selbst die Kunst der Imitate kann das uneinheitliche, sprunghafte Subjekt nicht bewältigen, das, wie Fritz Golno, unumgänglich in Darstellungsschwierigkeiten gerät:

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.³⁵

Deswegen beinhaltet der Text die Agonie der Sprache selbst und ihre daraus resultierende Heteromorphie und repräsentationale Instabilität.

Geprägt wird die Ästhetik Arnims durch Eigenschaften, die auf den heutigen postmodernen Diskurs vorausweisen. Die Destabilisierung des (männlichen) Subjekts und der Autorität des Erzählers, die vielschichtige Fragmentierung und das Umgehen der Entfremdung, das Wechselspiel von Ironie und Allegorie, Bedauern und Versuch sowie Parodie und Pastiche sind alles aktuelle hermeneutische Themen, die bei Arnim schon im Keim enthalten sind. Zu berücksichtigen ist auch, daß einige Verallgemeinerungen über die Postmoderne durch den Dialog mit dem Arnimschen Text noch weiter ins Grenzgebiet gezogen werden. Im Rahmen dieses Metadiskurses erweist sich die Ästhetik Arnims als formidabler Gesprächspartner.

ANMERKUNGEN

- 1 Jacob Grimm: Deutsche Grammatik. Bd. 1, Göttingen 1819.
- 2 Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Hrsg. von Reinhold Steig und Hermann Grimm. Bd. 3, Stuttgart und Berlin 1904, S. 434-435.
- 3 Paul de Man: The Rhetoric of Temporality. In: Charles Singelton: Interpretation: Theory and Practice. Baltimore 1969, S. 173-209.
- 4 Friedrich Schlegel: 668. Fragment. In: Kritische Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. Bd. 18, Paderborn 1962, S. 85.
- 5 De Man (Anm. 3), S. 203.
- 6 Charles Baudelaire: De l'essence du rire. In: Curiosités esthétiques: L'art romantique et autres Oeuvres critiques. Hrsg. von H. Lemaître. Paris 1962, S. 215. In: de Man (Anm. 3), S. 194.
- 7 De Man (Anm. 3), S. 193.
- 8 Ebd. S. 207.
- 9 Ebd. S. 184.
- 10 Achim von Arnim: Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau. In: A.v.A.: Sämtliche Romane und Erzählungen. Bd. 2. Hrsg. von Walther Migge. München 1963, S. 735-755. Die Seitenzahl steht in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.
- 11 Vgl. Hans Steffen: Lichtsymbolik und Figuration in Arnims erzählender Dichtung. In: Die deutsche Romantik. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen 1971, S. 180-199.
- 12 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: J.J.W.: Ausgewählte Schriften und Briefe. Hrsg. von Walther Rehm. Wiesbaden 1948, S. 20.
- 13 E.T.A. Hoffmann: Der Sandmann. In: E.T.A. H.: Fantasie- und Nachtstücke. München 1967, S. 331-363.
- 14 Ebd. S. 360.
- 15 Volker Hoffmann: Künstliche Zeugung und Zeugung von Kunst im Erzählwerk Achim von Arnims. In: Aurora 46, 1986, S. 158-167.
- 16 Ebd. S. 158.
- 17 Paul Michael Lützeler: Achim von Arnim: *Die Kronenwächter*. In: Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Stuttgart 1983, S. 38-72.
- 18 Ebd. S. 50.
- 19 Steig (Anm. 2), S. 400.
- 20 Vgl. Lützeler (Anm. 17), S. 38.
- 21 Fredric Jameson: Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. von Andreas Huyssen und Klaus Scherpe. Reinbek 1986, S. 45-102.
- 22 Ebd. S. 59.
- 23 Ebd. S. 59.
- 24 Achim von Arnim: Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe. In: A.v.A.: Sämtliche Romane und Erzählungen. Bd. 2. Hrsg. von Walther Migge. München 1963, S. 452-557. Die Seitenzahl steht in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.
- 25 Jean-François Lyotard: Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?. In: Critique 419, 1982, S. 357-367.
- 26 Ebd. S. 365.
- 27 Ebd. S. 367.

²⁸ Ebd. S. 366.

²⁹ Ebd. S. 366.

³⁰ Ebd. S. 366.

³¹ Jameson (Anm. 21), S. 61.

³² Ebd. S. 61-62.

³³ Vgl. Matthäus 10,2 ff.; Markus 3,16 ff.; Lukas 6,13 ff. und die Apostelgeschichte 1,13.

³⁴ Jameson (Anm. 21), S. 71.

³⁵ Achim von Arnim: Die drei liebeichen Schwestern und der glückliche Färber. In: A.v.A.: Sämtliche Romane und Erzählungen. Bd. 2. Hrsg. von Walther Migge. München 1963, S. 607.