



VOLKER HOFFMANN

**Künstliche Zeugung und Zeugung von Kunst
im Erzählwerk Achim von Arnims**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Aurora 46 (1986), S. 158-167.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

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

Eingestellt am 28.01.2004

Autor

Prof. Dr. Volker Hoffmann

Ludwig-Maximilians-Universität München

Institut für Deutsche Philologie

Schellingstr. 3

80799 München

Emailadresse: <volker.hoffmann@lrz.uni-muenchen.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:

Volker Hoffmann: Künstliche Zeugung und Zeugung von Kunst im Erzählwerk Achim von Arnims (28.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:

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

(Datum Ihres letzten Besuches).

VOLKER HOFFMANN

Künstliche Zeugung und Zeugung von Kunst im Erzählwerk Achim von Arnims

I. Die kunstreflexiven Symbolgeschichten der Goethezeit | 1. Symbolisierung der Zentralfigur | 2. Symbolisierung der Handlungsebene: solitäre nicht-prokreative Erotik | 3. Die literarischen »Junggesellenmaschinen« und das Prosawerk Arnims ♦ II. Die kunstreflexiven erotischen Symbolgeschichten bei Arnim | 1. Zölibatäre Produktionsinstanzen | 2. Störungen der ehelichen Produktion | 3. Regeneration statt Generation

I. Die kunstreflexiven Symbolgeschichten der Goethezeit

Nicht jede goethezeitliche Erzählung macht es so zwingend deutlich wie E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*, daß sie als Symbolgeschichte zu dem Thema Kunst und Künstlertum verstanden werden will. Hier gibt ein »Professor der Poesie und Beredsamkeit« einem Teezirkel, der über Erscheinen und Verschwinden des schönen Automaten Olimpia debattiert, entsprechende Verständnishilfen: »Hochzuverehrende Herren und Damen! merken Sie denn nicht, wo der Hase im Pfeffer liegt? Das Ganze ist eine Allegorie — eine fortgeführte Metapher! — Sie verstehen mich! — Sapienti sat!« Obwohl die Geschichten häufig nicht so explizit verfahren, wage ich aufgrund vieler Textbeobachtungen die These, daß Kunst und Künstlertum ein, wenn nicht *das* Hauptthema der Erzählkunst der Goethezeit und des 19. Jahrhunderts bilden. Dem narrativen Charakter der Texte entsprechend wird dieses Thema oft nicht direkt diskursiv behandelt, sondern symbolisch verschlüsselt und damit in einen erzählbaren Handlungsablauf übertragen.

1. Symbolisierung der Zentralfigur

Es lassen sich verschiedene Stufen der symbolischen Verschlüsselung auf der Ebene der zentralen Figuren feststellen. Ausgangspunkt sind die unverschlüsselten Geschichten, bei denen eine Dichterfigur im Mittelpunkt steht (bei Arnim belegt in *Holländische Liebhabereien*) oder eine bzw. mehrere Erzählerfi-

guren, die in den Rahmengeschichten vieler goethezeitlicher Erzählzyklen explizit eingeführt und deren Geschichten vom Hörerkreis diskutiert werden (bei Arnim *Der Wintergarten*), wodurch die gewünschte poetologische Reflexivität der Geschichten erreicht wird. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verfolgt die Aufspaltung der Erzählinstanz in einen mündlichen Binnen-Erzähler und in einen verschriftenden Rahmen-Chronisten denselben Zweck.

Die erste Stufe der symbolischen Verschlüsselung ist erreicht, wenn statt des Dichters bzw. Erzählers ein Vertreter der nichtpoetischen »schönen Künste« zentrale Figur ist, also ein Baumeister, Bildhauer, Maler, Musiker oder Tänzer. Poetologische Fragen werden nicht mehr wie im 18. Jahrhundert diskursiv durch Kontrastierung mit den nichtpoetischen Künsten entwickelt, sondern durch symbolische Substitution, die eine Umsetzung der begrifflichen Erörterung in eine erzählbare Geschichte erlaubt. Es läßt sich nun häufig beobachten, daß in derartigen kunstsymbolischen Geschichten die nichtpoetischen Ersatzkünstler keine Meister ihres Faches, sondern »ungeschickte« Dilettanten, »Schlemihle«, ja pure Versager (vgl. *Der arme Spielmann*) oder Künstler am Rand der schönen Künste sind wie z. B. bei Arnim Cosmus, der Seilspringer, und Fritz Golno, der bloße Schwarzfärber. Diese Abwertung darf man aber nun nicht nur, vielleicht nicht einmal in erster Linie, wörtlich nehmen, sondern muß sie übertragen als Aufforderung, die symbolische Verschlüsselung rückgängig zu machen, verstehen. Der Künstler versagt auf nichtpoetischem Gebiet, weil er als heimlicher Dichter bzw. Erzähler zu entdecken ist. Als solcher kann er dann zu Erfolg kommen wie der arme Spielmann, der als Erzähler sogar körperlich größer wird.

Der Schwarzfärber Fritz Golno aus Arnims »Sittengemälde« *Die drei liebreichen Schwestern und der glückliche Färber* führt zu der zweiten Stufe der symbolischen Verschlüsselung: die Mittelpunktfigur ist hier nicht mehr ein Vertreter der »schönen Künste«, sondern ein Ausübler sonstiger Tätigkeiten, die teilweise aus den sogenannten »artes liberales«, den Wissenschaften (»sciences«) und den Handwerken (»métiers«) stammen. Die Klassifikationen und Wertungen der *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751—1780) dürften beispielgebend bis hin zu der Bevorzugung des Drechsler- und Uhrmacherhandwerks gewirkt haben. Aufgrund

meiner Textbeobachtungen habe ich diese sonstigen kunstsymbolischen Zentralfiguren nach den Merkmalen ihrer Produktionstätigkeit in eine Reihe zwischen den Polen extremer Passivität und extremer Aktivität gebracht, wobei sich die einzelnen Tätigkeiten zu Gruppen zusammenfassen lassen. Auf der passiven Seite ist zuerst die Gruppe, welche die produktive Tätigkeit nahezu ganz bzw. im sozial abgesteckten Erwartungsrahmen negiert: der Sterber, der Faule, der Taugenichts. Es folgt die Gruppe der »Naturalisten«, die große Teile des Produktionsvorgangs der Natur überlassen: der Bauer, der nur pflügt, sät und erntet, nicht aber hervorbringt, der Gärtner, der nur sekundär aufpfropfend oder verschönernd mit den Materialien der Natur arbeitet, der naturkundliche Reisende, der nur sammelt, nicht aber zeugt. In der Mitte zwischen dem passiven und dem aktiven Pol steht der Händler, der die Produkte weder hervorbringt noch zerstört, sondern lediglich weitergibt, tauscht, dabei aber meist auch täuscht. Das trifft für alle goethezeitlichen Teufelspaktgeschichten als Verführungsgeschichten zur Kunst unter Vorgabe der Natur zu. Auf der aktiven Seite, wo direkt produziert wird, folgt die große Gruppe der Handarbeiter — hierher gehört der Schwarzfärber Golno — und vor allem der Kopfzeuger: die Adoptivväter, juristischen Hausgründer, Stifter, Pädagogen, Magier, Geisterseher, die Erfinder von Maschinen und die Alchimisten. Das Extrem auf der aktiven Seite bildet die Gruppe der Gewalttäter in Form des Retters und des Verderbers als Soldat, Jäger, Schütze, aber auch als Henker und Mörder bzw. Selbstmörder. Hier wird die Ambivalenz der Produktion zwischen Erzeugen und Vernichten offenkundig.

2. Symbolisierung der Handlungsebene: solitäre nicht-prokreative Erotik

Die symbolische Verschlüsselung auf der Figurenebene bedingt eine Verschiebung auf der Handlungsebene; es geht nicht bzw. nicht primär um Hervorbringung oder auch Vernichtung von Kunstwerken, sondern um Hervorbringung und Zerstörung in einem weiteren Sinn. Aufgrund der Tatsache, daß dabei die Geschlechteraufteilung eine entscheidende Rolle spielt — die Männer sind in der Regel die Alleinproduzenten, Frauen und Kinder ihr bevorzugter Stoff —, stelle ich als zweite These auf, daß die Kunstthematik in der Goethezeit und im

19. Jahrhundert primär in erotische Handlungsmuster symbolisch verschlüsselt wird, wobei, grob gesagt, die Frau für das schöne Objekt und das Kind für die konkurrierende Rivalität der künstlichen Produktion (Kreativität) mit der natürlichen Reproduktion (Prokreativität, Fortpflanzung) steht. Typisch für den goethezeitlichen Kulturbereich ist, daß er offensichtlich nur ein Teilgebiet erotischen Handelns für geeignet hält, poetisch-künstlerische Produktion symbolisch darzustellen, nämlich die männerbestimmte solitäre und damit nicht-prokreative Erotik.

Diese nicht auf Fortpflanzung gerichtete erotische Produktivität zerfällt nach den goethezeitlichen Texten in einen autoerotischen und einen partnererotischen Teil mit je drei Untergruppen. Im autoerotischen Teil lassen sich vor- und außergenitale Aktivitäten (alle Sinne, Motorik), spezifisch genitale Aktivität (Masturbation, goethezeitlich die »heimliche Sünde«) und Phantasien unterscheiden, im partnererotischen (aber nicht prokreativen) Teil Homoerotik, diffuse Partnerbeziehungen, die nach den Texten nicht zur Fortpflanzung führen, und die Verbindung extrem ungleichartiger Partner (in bezug auf das Lebensalter, den sozialen Stand, die Seinsstufe, letztere etwa als Verbindung von Mensch und Tier, Mensch und Gott). Ziel dieser nicht auf (»natürliche«) Fortpflanzung gerichteten erotischen Tätigkeiten ist die Entfaltung von freier Kreativität mit ihrer konstruktiven und destruktiven Seite. Dazu wird die Vorstellung von dem linear und unwiederholbar von Geburt zu Tod laufenden menschlichen Reproduktionsvorgang umgekehrt und in eine unendliche Kette von Metamorphosen aufgelöst. Die der künstlichen Produktivität zugeordnete Erotik versucht die Pole von Zeugung bzw. Geburt und Tod, die für die goethezeitliche Kultur nicht oder nur schwer manipulierbar sind, in ihre freie Verfügungsgewalt zu bekommen. Geburt und Tod als Grenzpunkte werden durch endlos wiederholbare Verwandlungen und Metamorphosen zwischen Auflösung und Wiedergeburt überspielt.

3. Die literarischen »Junggesellenmaschinen« und das Prosawerk Arnims

Drei Merkmale dieser nicht auf »natürliche« Fortpflanzung gerichteten erotischen Aktivitäten, erstens das Solitäre, das allenfalls projektiv-spiegelnde, dif-

fus-flüchtige oder substantiell ungleiche Partnerbeziehungen zuläßt, zweitens die Dominanz des Männlichen und drittens die endlose Serie der konstruktiven und destruktiven Teilvorgänge, berechtigen die Übernahme des von Marcel Duchamp im Bereich der bildenden Kunst um 1920 etablierten Begriffs der »Junggesellenmaschine«¹⁾ auf den Bereich der Literatur. Sie erfolgte erstmals 1954 durch Michel Carrouges²⁾. André Breton stand bei der Geburt des literarischen Junggesellenmaschinen-Mythos Pate, und er dürfte auch dafür verantwortlich sein, daß sich Carrouges wie dann später auch Harald Szeemann in seinem reichhaltigen Ausstellungskatalog zu den Junggesellenmaschinen von 1975³⁾ auf Achim von Arnim als ersten Gewährsmann berufen, näherhin auf *Isabella von Ägypten* und *Melüick Maria Blainville*⁴⁾.

In *Isabella von Ägypten* ist in der Tat eine ganze Reihe von solitären Zeugungen belegt, deren künstliche menschenähnliche Produkte dazu dienen, eine wunderbare einmalige Zeugung zwischen zwei Mesalliancepartnern und damit die Weiterexistenz des Zigeuner-Künstlervolks zu ermöglichen. In *Melüick Ma-*

¹⁾ Marcel Duchamp (1887—1968) bezeichnet mit »machine célibataire« den unteren Teil seines sogenannten *Grand Verre* (entstanden 1912/1915—1923), dem er den Gesamttitel *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* gibt und dessen deutlich abgesetzter oberer Teil der Darstellung der Braut in zwei Erscheinungsformen gewidmet ist. Über Duchamp informiert gut die vierbändige Dokumentation *Marcel Duchamp* anlässlich der von Jean Clair und Ulf Linde veranstalteten Duchamp-Ausstellung im Centre Pompidou, Paris 1977.

²⁾ Michel Carrouges: *Les machines célibataires*. Paris 1954; 2. veränderte Auflage Paris 1976. Carrouges stieß auf den literarischen Junggesellenmaschinen-Mythos durch den Vergleich von Duchamps *Grand Verre* mit der Hinrichtungsmaschine aus Kafkas gleichzeitiger Geschichte *In der Strafkolonie* (1914, 1919). Von Kafka abgesehen, bezieht sich Carrouges auf den Literatenkreis um Duchamp — Apollinaire, Roussel, Jarry — und auf französische und amerikanische Autoren des 19. Jahrhunderts (Jules Verne, Lautréamont, Poe u.a.); Arnim erscheint an erster Stelle in der *Chronologie provisoire des principales œuvres contenant des machines célibataires* (1976, S. 182).

³⁾ Jean Clair und Harald Szeemann (Hg.): *Junggesellenmaschinen. Ausstellungskatalog*. Venedig 1975. Wie bei Carrouges steht Arnim an der Spitze der »Chronologie der Junggesellenmaschinen« (S. 194); vgl. ferner zu Arnim S.36 und S.219. — Die bisherigen germanistischen Beiträge zur literarischen Junggesellenmaschine beschränken sich auf Jean Paul und Kafka: Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Maschine und Teufel. Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte*. Freiburg, München 1975 (= Symposion 49); Peter Sprengel: *Maschinenmensch. Ein zentrales Motiv in Jean Pauls Satire*. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*. 12, 1977. S. 61—103; Jochen Hörisch: *Sprach-, Wunsch- und Junggesellenmaschinen bei Jean Paul und Kafka*. In: *Euphorion*. 73, 1979, 2. S.151—168. — Zu Mörrike gibt wertvolle Hinweise, ohne den Junggesellenmaschinenkomplex ausdrücklich zu nennen: Gerhart von Graevenitz: *Eduard Mörrike. Die Kunst der Sünde. Zur Geschichte des literarischen Individuums*. Tübingen 1978 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 20). — Ich plane eine Studie, die einen Überblick über die Junggesellenmaschinen in der deutschen Literatur des gesamten 19. Jahrhunderts geben soll.

⁴⁾ Eine neuere Darstellung von André Bretons Arnim-Rezeption bietet Gustav Beckers in seinem Nachwort zu der Reclam-Ausgabe (Universal-Bibliothek 9972) von Arnims *Majoratsherren*. Stuttgart 1980. S. 69-72.

ria Blainville kommen außergenitale, näherhin visuelle (Mit-)Zeugungen durch Melück vor, die Herkunft ihrer teilbelebten Gliederpuppe bleibt allerdings im dunkeln. Man könnte einwenden, hier seien nicht Männer, sondern Frauen am künstlichen Werk. Das ist richtig, führt aber bei Konstanz der übrigen Merkmale nur zu einer für Arnim typischen weiblichen Variante der Junggesellenmaschine, wie ja überhaupt für sein Œuvre die leichte Verwandlungsmöglichkeit von Männern in Frauen charakteristisch ist. Auch ein Titel wie *Die Ehen schmiede* oder die bekannte These, Arnim habe mit der *Gräfin Dolores* einen der wenigen Eheromane des 19. Jahrhunderts geschrieben, sowie die große Verbreitung des Ehemotivs in seinen Erzählungen überhaupt, können nicht als Einwände gegen die Anwendung des Junggesellenmaschinen-Motivs auf Arnims Œuvre gelten. Die Ehe ist ohnehin als sozio-kulturelle Institution nicht einfach Natur, und wenn dann noch die Ehen am Rande der Legalität (in Gret-na Green!) von einer zölibatären Superfrau namens Aura Luft geschmiedet werden, die sich selbst aber der Ehebindung entzieht, dann ist Ehe mehr ein alchimistisch erzwungenes Artefakt als eine Einrichtung der Natur. Und auch dort, wo Ehe bei Arnim als Institution der Fortpflanzung funktioniert, wird sie — von den verklärenden Erzählungsschlüssen und Erzählerreflexionen abgesehen — eher negativ bewertet, wie zu zeigen sein wird. Es erscheint möglich, gerade von den Ehepathologien aus einen Teil des nicht (primär) auf Fortpflanzung gerichteten Produktionsverhaltens von Arnims Figuren darzustellen (II, 2). Und schließlich gibt es in Arnims Prosawerk viele Figuren, welche der Maxime des Philologen Hemkengriper folgen: »[...] du mußt [...] nicht heiraten, willst du ein großer Dichter werden« (*Holländische Liebhabereien* III, 398) und zölibatäre oder doch wenigstens solitäre Existenz als notwendige Voraussetzung künstlerischer Produktion kennen (II, 1).

Eine Motivation für die vorliegende Arbeit liegt schließlich in dem Reiz, das kunstsymbolische Produktionsverhalten Arnimscher Figuren nicht nur an einem oder wenigen Einzeltexten, sondern an einem größeren Œuvreteil zu untersuchen. Denn nur so ist die Aufstellung typischer Erscheinungen und eklatanter Ausnahmen möglich. Ich wähle die Prosatexte Arnims, soweit sie in

der dreibändigen von Walther Migge besorgten Ausgabe vorliegen⁵.

II. Die kunstreflexiven erotischen Symbolgeschichten bei Arnim

1. Zölibatäre Produktionsinstanzen

Im Erzählwerk Arnims sind zölibatäre Produktionsinstanzen in individueller und kollektiver sowie männlicher und weiblicher Ausprägung häufig belegt. Ich beginne mit den individuellen Vertretern. Junggesellenproduzenten, die dem Modell der Junggesellenmaschine sehr nahe kommen, sind die Erfinder von Maschinen wie der ganz einsame, in einen unechten Diamanten verliebte Automaten-sammler Beireis, den Arnim zum Erfinder der Vaucansonschen Automaten umstiliziert (*Gräfin Dolores I*, 271—292, v. a. 285), und Martin Rennwagen, der Kriegsmaschinen, Sprachautomaten, Betten einschließlich seines Brautbettes mit angeschlossener kleiner Dampfmaschine für Drehbänke konstruiert (*Die Ehenschmiede*). Ihm als Erfinder von Maschinen ist der Ich-Erzähler als Erfinder von Geschichten zugeordnet, der außerdem als Naturforscher, »Naturalist« in unserer Klassifikation, genauer als Sammler und Aufspießer von Käfern tätig ist. Der stärkste Beleg für die generative Kraft eines zölibatären Geschichtenerfinders ist die Hexe Braka in *Isabella von Ägypten*, die den Bärenhäuter durch das Erzählen seiner Geschichte ins Leben zitiert. Überhaupt ist die Isabella-Erzählung eine Fundgrube weiblicher und männlicher Junggesellenzeugungen. Man kann diese und die übrigen bei Arnim belegten individuellen Junggesellenmaschinen nach den anfangs vorgestellten dominanten Tätigkeitsmerkmalen der Produzentenfigur und nach der erotischen Aktionsart klassifizieren. Einige wenige Beispiele für die letztere Klassifikationsart: außergenitale Zeugung in Form der Blickzeugung kommt in *Isabella von Ägypten*, *Melück Maria Blainville* und in der *Gräfin Dolores* bei dem Prediger und Pädagogen Frank (I, 115—126, 231f., 239) vor, eine ungleiche Verbindung substantieller Art dürfte schon zwischen dem Erzherzog Karl und der Zigeunerprinzessin Isabella, sicher aber dürften solche zwischen dem Vorfahren des Prinzen von Palagonien und dessen tierischer Nebenfrau (I, 418—

⁵ Achim von Arnim: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Auf Grund der Erstdrucke herausgegeben von Walther Migge. 3 Bände. München 1962—1965 (hier zitiert mit römischer Bandnummerierung und arabischer Ziffer für die Seitenangabe).

425) oder zwischen der Nonne und dem Teufel (I, 138—153), Lebenden und Verstorbenen (vgl. das Geisterschertum, u.a. in *Die Majoratsherren* und *Martin Martir*) gegeben sein. Soweit sie nicht eindeutig menschliche Wesen sind, drängen diese künstlerisch, mechanisch, alchimistisch, magisch, oder narrativ erzeugten Produkte aus dem Bereich des Elementaren -Unbelebten (Golem, Statue, Automat, Flaschengeist), aus dem Pflanzlichen (Alraun), aus dem Tierischen (Undine), aus dem Bereich der Toten und Geister (Wiedergänger, Geistererscheinungen) durch eine Art von Hominisation in den Bereich des Menschlichen und Lebendigen hinein. Ich nenne diese Junggesellengeschöpfe deshalb in Anlehnung an das Wortspiel aus *Isabella von Ägypten* von dem »[. . .] am Sonntage Quasimodogeniti Gebornen [. . .]« (II, 546) »Quasimodogeniti-Produkte«.

Dieser Quasikindcharakter eignet nun nicht nur den künstlichen Menschen, welche die Junggesellenzeuger schaffen, sondern ebenso ihren sonstigen Produkten. So ist die pädagogische Aktivität der unfruchtbaren Klelia offenkundig eine Art von Ersatzzeugung (*Gräfin Dolores* I, 327). Dasselbe trifft auf die juristische Hausgründung in Form des Majorats zu, das sich nicht nur als architektonisch-dinglicher Besitz, sondern auch als Fluchträger von Geschlecht zu Geschlecht fortzeugt (*Die Majoratsherren*). Die Stiftung von Findelhäusern und Klöstern verrät durch ihren Anlaß (Verzicht auf Heirat in *Die drei lieblichen Schwestern und der glückliche Färber* bzw. Partnerverlust in *Seltsames Begegnen und Wiedersehen, Die Kirchenordnung*) sowie durch ihre Funktionsbestimmung - das freie Kloster der Emerenzie soll neben Kranken arme Waisenkinder versorgen (*Die Kirchenordnung* III, 163, 169) - das Prinzip ihrer Stiftung: man möchte »[...] im Wohltun« — ich ergänze: die verlorene generative — »Liebe wiederfinden« (*Die Kirchenordnung* II, 161). Pädagogische Aktivität und wohltätige architektonische Stiftung sind überhaupt in der Literatur des 19. Jahrhunderts weit verbreitete Formen zölibatärer Ersatzzeugung, für die gerade durch ihren »Quasimodogeniti-Charakter« eine mindestens gleichrangige Wertstellung mit der natürlichen Fortpflanzung beansprucht wird.

Kollektive zölibatäre Produktionsinstanzen sind bei Arnim ebenfalls als Männer- und als Frauenbund belegt: die Kronenwächter und der Schwesternbund in *Seltsames Begegnen und Wiedersehen*. Kennzeichnend für diese ho-

moerotischen Bünde sind patriotisch idealisierte Aggressivität und Destruktivität, sie sind dem anderen Geschlecht gegenüber ausgesprochen feindlich eingestellt und sind entsprechend nicht fortpflanzungsfähig. Mit diesen Eigenschaften sind sie das genaue Gegenteil des nichtaggressiven, konstruktiven mütterlichen Systems (in bezug auf einen Soldatenbund in *Die Kirchenordnung* III, 163). Ihre Unfähigkeit, sich reproduktiv zu verhalten, geht sogar so weit, daß ihnen die Zeugung menschenähnlicher Wesen versagt ist; höchstens durch Stiftung und anachronistische Traditionsbildung können sie überleben — oder aber durch Raub fremder Kinder, die sie, wie die Kronenwächter, von Ersatzmännern und deren Ehefrauen für sich zeugen und gebären lassen. Dieser weitere Typ von Ersatzzeugung ist bei Arnim nicht nur bei kollektiven, sondern auch bei individuellen Figuren oft belegt. Ich nenne ihn nach dem in der Erzählung *Die drei liebevollen Schwestern und der glückliche Färber* zitierten alttestamentlichen Vorbild die »Ersatzzeugung nach dem Rahel-Bilha-Typ«: Die Magd gebärt für die unfruchtbare Herrin (II, 621). Arnim entschärft allerdings in der Regel die für seine Kultur anstößige Ehebruchimplikation: Dolores, nicht ihr Mann, bricht die Ehe, und erst als Buße für diese Tat wird sie zur zwölfjährigen jahreszyklischen Gebärmachine für ihre unfruchtbare Schwester Klelia (I, 310, 325). Die Gräfin Mathilde gebärt für die Melück, die noch das Herz des Grafen besitzt und aufgrund der Gabe, mit ihrem durchdringenden beweglichen Blick mitzuzeugen, von sich behaupten kann, »[. . .] ohne den Schmerz, der seit dem Sündenfalle mit den Mutterfreuden verbunden, Mutter geworden zu sein [...]« (II, 576). Ghita aus *Raphael und seine Nachbarinnen* gebärt für ihre Konkurrentin Benedetta, die »heilige [. . .] Mutter ohne Kind« (III, 272, vgl. 259). Das nicht mehr zeugungsfähige Amtspächterpaar in der *Kirchenordnung* erhofft sich wenigstens vorübergehend von dem unehelichen Kind ihrer Tochter, das sie übernehmen wollen, die Sicherung der männlichen Nachkommenschaft, die für die von ihnen erwartete Nobilitierung dringend erwünscht ist (III, 132, 142). Auf der Männerseite zeugt Laudon de facto für den alten Mister Lee; der Sänger Halbgott macht seinem noch unerkannten fürstlichen Halbbruder wenigstens ein entsprechendes Angebot, allerdings mit der Bedingung, daß dieser ihn adoptiere und aus der Staatskasse entschädige (*Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott* III, 18).

2. Störungen der ehelichen Produktion

Die Delegation der Prokreation an eine fortpflanzungsfähige Instanz und die Übernahme von deren Nachkommenschaft durch die nichtfortpflanzungsfähige Instanz ist in ihrer gewalttätigen Variante (Kinderraub) eine schwere Störung des ehelichen Produktionsverbandes; sie führt bei Rappolt in den *>Kronenwächtern<* zum Tod seiner Frau und zu seiner eigenen Vertierung (I, 737—750). Aber auch ohne Gewalt sind sie ein konflikträchtiger Eingriff, der zu einem ersten wichtigen Punkt von Arnims Ehe- und Familienpathologie führt. Die Elterngeneration ist bei Arnim — und man darf wohl sagen, nicht nur in seinen Texten, sondern auch in seiner Biographie⁶, die er mit vielen goethezeitlichen Kindern teilen dürfte — weniger Erzeuger- und Bewahrerinstanz als Händlerinstanz für die Kinder, die von ihren Eltern ausgetauscht werden, und dies oft ohne hinreichende Information über ihre wahre Abstammung und häufig sogar mit absichtlicher Geheimhaltung. Die Adoption von Findlingskindern nach deren Aussetzung bzw. nach der (Selbst)Elimination von deren Eltern ist die vielleicht augenfälligste Konkretisierung dieses Tauschvorgangs. Ich nenne ihn nach seinem berühmten literarischen Vorbild, das von Arnim in den *Majoratsherren* ausdrücklich zitiert wird (III, 51), das »Nathan-Prinzip«. Es besagt die möglichst totale Ersetzung der natürlichen Generation und Filiation durch künstliche Neuzeugung in Form von Rettung, Adoption u. ä. Die große Beliebtheit dieses Prinzips erklärt sich aus seiner Übereinstimmung mit einem goethezeitlichen Kollektivwunsch: alle bloß natürlich gesetzten Daten und Fakten sollen durch ichbewußte Neusetzung überholt werden. Daß eine Praxis nach dieser Maxime, so anthropologisch anspruchsvoll sie auch erscheinen mag, wenigstens für die Kinder fatale Folgen haben kann, ergibt sich aus dem Kontext der *Nathan*-Erwähnung in den *Majoratsherren*: die Kinder schlüpfen wie aus »Kuckuckseiern« (III, 51f.), sie finden sich immer schon unfreiwillig und oft betrügerisch in ein fremdes Nest gelegt. Die tauschende und täuschende, oft untereinander verfeindete Elterninstanz hat ein derart erdrückendes Übergewicht den Kindern gegenüber, daß diese sich als immer

⁶ Helene M. Kastinger Riley: *Achim von Arnim in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek 1979 (= rowohlt's monographien 277). S. 9—18.

schon getauschte und getäuschte »Kuckuckskinder« vorfinden und selbst keine Kraft zur Fortpflanzung mehr aufbringen (Klelia in *Gräfin Dolores*, Berthold in seinem »ersten Leben« in *Die Kronenwächter*, *Die Majoratsherren*). Ich nenne dies das »Epigonen-Prinzip«, ein fundamentales Erzählthema der Goethezeit von Tiecks *William Lovell* bis Immermanns danach benanntem Roman.

Eine Voraussetzung für die Ersetzung der natürlichen Prokreation durch die sozio-kulturelle Neuzeugung nach dem »Nathan-Prinzip« unter hoher Belastung der Kinder als »Kuckuckskinder« und »Epigonen« ist die Lockerung des Familienverbandes auf horizontaler wie auf vertikaler Ebene, d.h. die Entfremdung und Trennung zwischen den Ehepartnern und die Vernachlässigung bzw. das Im-Stich-Lassen der Kinder, was im Extremfall bis zum Versuch, das Kind nach Molochart zu verderben (*Der Pfalzgraf, ein Goldwäscher* III, 595, 596) bzw. im Backofen die Geburt rückgängig zu machen (*Raphael und seine Nachbarinnen* III, 268, 274, vgl. 259 die Bilddarstellung des »Bethlehemitischen Kindermords«), führen kann. Fast jede Geschichte Arnims bietet für diese zweite Störung der ehelichen Produktion Belege, was man nicht bedauern, sondern als unablässiges Bemühen, das natürliche Reproduktionssystem in das künstliche Produktionssystem zu überführen, verstehen sollte.

Die dritte Störung des generativen Partnerverbandes ist die erotische Mehrfachbindung eines Partners, etwa bei Berthold in den *Kronenwächtern* durch die natürliche Mutter, die Pflegemutter, die Schwiegermutter und die Braut bzw. spätere Ehefrau, was zu Blockierungen der Prokreativität führen kann (anfangs in *Melück Maria Blainville*), aber nicht muß (vgl. die »Ersatzzeugungen nach dem Rahel-Bilha-Typ«). In der Regel werden die erotischen Mehrfachbindungen so entschärft, daß zwischen einer sexuellen und einer oder mehreren erotisch-sublimierten Beziehungen unterschieden wird bzw. die sexuelle Mehrfachbindung zeitlich und räumlich getrennt wird. Die kühnsten Geschichten unter diesem Gesichtspunkt sind *Melück Maria Blainville*, *Die Verkleidungen des französischen Hofmeisters und seines deutschen Zöglings* und vor allem *Raphael und seine Nachbarinnen*; hier findet Raphael in Ghita ein gleichwertiges weibliches Pendant mit diffuser Partnerbeziehung.

Eine vierte Störung der ehelichen Produktion ist noch kurz zu erwähnen: die Eingriffe überirdischer Mächte in Form von astralen Konjunkturen, Konstellationen

tionen und Aspekten (*Gräfin Dolores, Isabella von Ägypten, Der Pfalzgraf, ein Goldwäscher*). Diese astralen Einflüsse dienen im Fall der *Isabella von Ägypten* dazu, die sexuelle Vereinigung der beiden ungleichartigen Partner zu einer Art heiliger Hochzeit mit wunderbarem Kunstprodukt zu erhöhen.

Insgesamt spielt in Arnims Erzählwerk die Ehe zwar eine wesentliche Rolle, sie wird aber, sieht man einmal von den Erzählungsschlüssen und den Erzählerkommentaren ab, primär negativ dargestellt. Das zeigen nicht nur die erwähnten vier Typen der Ehepathologie, sondern auch die Thematisierung von Ehekrisen, deren Überwindung nur mit großen Einbußen der Beteiligten (*Gräfin Dolores*) oder auf wunderbare bzw. lustspielhafte Weise (*Der tolle Invalide, Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott*) möglich ist, sowie die Darstellung der Schwierigkeiten, die einer Eheschließung im Wege stehen - die »Heirats-« und »Hochzeitsnot« der Isabella etwa oder des Pfalzgrafen (III, 589, 592 u. ö., 660, 662, 664) - und die erst im letzten Augenblick oder auf kaum vorstellbare Weise ausgeräumt werden. Der hier zu beobachtende Widerspruch von Geschichtenverlauf und Geschichtenende einerseits und von erzählter Geschichte und Erzählerkommentar andererseits bestätigt den in der Goethezeit, von wenigen Texten Hippels, Friedrich Schlegels und Goethes abgesehen, überall gegebenen Befund, daß die Kunstthematik an für diese Kultur abweichender (d. h. nicht-prokreativer) Erotik symbolisch dargestellt wird, während der Erzähler selbst die kulturell etablierten Normen der Geschlechtercharakteristik und des erotischen Verhaltens vertritt.

3. Regeneration statt Generation

Notorische Junggesellen können, wenn auch nur mit komödienhafter List und Gewalt zu Ehemännern verwandelt werden, wie an dem Mechaniker Martin Rennwagen und dem naturforschenden Ich-Erzähler aus der *Ehenschmiede* und teilweise auch an Martin Martir aus dem gleichnamigen Erzählfragment zu ersehen ist. Auch der umgekehrte Fall ist belegt. Der Goldschmied und Juwelnhändler Chardin löst sich selbst freiwillig, aber ebenso listig, indem er nämlich ein junges Paar zur Ehe ent- bzw. verführt, aus seiner eigenen Ehebindung, um in Indien als Einsiedler seiner Leidenschaft für Edelsteine nachzugehen (*Verkleidungen des französischen Hofmeisters und seines deutschen Zöglings*

III, 200). Faßt man beide Vorgänge zu einem Geschehen zusammen und nimmt man das oft belegte Motiv von Trennung, Vereinigung und erneuter Trennung⁷⁾ hinzu, dann stößt man auf das zugrunde liegende Handlungsmuster der Beweglichkeit (III, 38, 71), der Verwandlung (III, 105 u.ö.) oder Metamorphose (III, 279). Ihm entsprechen auf der erotischen Ebene alle Formen von Regeneration: die Wiedergeburt, Neugeburt, Nachgeburt, die wunderbare Rettung des Findlings im Kasten und Kistlein mit oder ohne Schilf (Rahmen von *Der Wintergarten* II, 432, *Die Kronenwächter* I, 526 u. ö.). Entgegengesetzt sind allgemein Erstarrung und Verhärtung, speziell die Auffassung vom menschlichen Leben als einmalige einsinnige Linie von Geburt zu Tod. Das »Metamorphosen-Prinzip« sucht deshalb auch nicht in dieser Lebenskonzeption, sondern in der Erfahrung des jahreszeitlichen Zyklus und der astralen »Revolution« seine Bezugspunkte in natürlichen Systemen.

Arnim spielt das Metamorphosen- und Regenerationsthema auf allen Ebenen durch, so z.B. auf der somatischen und erotisch-psychischen durch die Austauschbarkeit von Blut, Herz, Leben und Liebe (*Die Kronenwächter*, *Melüch Maria Blainville*), auf der allgemeinen Figurenebene durch den Rollentausch zwischen Komplementärfiguren (*Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott*), auf moralischer Ebene durch Buße als »geistige Wiederergänzung« bzw. »Wiedererzeugung« (*Gräfin Dolores* I, 307, 308) oder durch Erziehung als eine Art Nachgeburt oder zweiter Geburt (*Isabella von Ägypten* II, 470—474, *Die Verkleidungen des französischen Hofmeisters und seines deutschen Zöglings* III, 173). Wie bereits die Titelwörter »Verkleidungen«, »Metamorphosen«, aber auch »Ehenschmiede« vermuten lassen, wird das Schema der Verwandlung zum Grundmuster vieler Erzählungen Arnims, in denen durch komödienhaft überlegene Spielregie ein erstarrtes System in ein bewegliches umgewandelt wird. Dabei sind die Plurale zu beachten: Verwandlungen, Metamorphosen, Ehen. Es kommt auf die Vielzahl, auf die unendliche Vervielfältigungsmöglichkeit und Wiederholbarkeit an. Gegen die einsinnige Generation und Filiation wird ein Produktionsmodell gesetzt, das mit seiner Iteration, seiner frei-ungerichteten, bald destruktiven, bald konstruktiven Kreation und nicht

⁷⁾ Belegt z.B. in *Angelika, die Genueserin und Cosmus, der Seilspringer, Die Einquartierung im Pfarrhause, Seltsames Begegnen und Wiedersehen, Owen Tudor, Die Kirchenordnung, Die Verkleidungen des französischen Hofmeisters und seines deutschen Zöglings*.

zuletzt mit seiner solitären Selbststeuerung dem Prinzip der horizontalen »multiplicatio«, nicht der vertikalen »generatio« entspricht. Damit erscheint in einem Werk, das an der Oberfläche die Alchimie vehement ablehnt, das alchimistische Kunst-Prinzip der Transformation und Regeneration als poetologisches Grundprinzip. Arnim folgt ihm auf dem Gebiet der Produktions- und der Rezeptionsästhetik, etwa mit seiner Pflugmetaphorik oder wenn er den jungen Dichter Jan Vos zu seiner Geliebten sagen läßt: »[...] diese Worte, aus mir geboren, sind dir gefallen als williges Opfer, und in dir auferstanden zu Tränen« (*Holländische Liebhabereien* III, 403). Aber auch auf dem Gebiet der Textästhetik, wo sich die Kunstpoesie an der Volkspoesie orientiert, die durch ihre prätendierte Automatisierung dem Ideal der Selbstzeugung, Selbstvernichtung und Selbstregeneration aller Junggesellenmaschinen entspricht:

Ihr achtet, was ein freies Herz gedichtet,
Was uranfänglich, doch der Welt verbunden,
Was keinem eigen, was sich selbst erfunden,
Was unerkant, doch nimmer geht verloren,
Was oft erstirbt und schöner wird geboren.
(Zueignung an meine Freunde Jacob Grimm
und Wilhelm Grimm, 11,447)

Hier wird eine Kunst proklamiert, die wie Natur sein soll (Naturpoesie, Raphaels Kunst gegen Michelangelos Kunst, vgl. III, 232, 262, vgl. 227), dies aber - wenigstens von dem kulturell eingespielten Bewußtsein individueller Fortpflanzung her gesehen - nicht ist: unter diesem Blickwinkel ist sie reinste Kunst: Junggesellenmaschine!