

JAN OLIVER JOST-FRITZ

Geordnete Spontaneität

Lyrische Subjektivität
bei Achim von Arnim



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



GERMANISCH-ROMANISCHE
MONATSSCHRIFT

Begründet von Heinrich Schröder
Fortgeführt von Franz Rolf Schröder

Herausgegeben von
RENATE STAUF

in Verbindung mit
CORD-FRIEDRICH BERGHAHN
BERNHARD HUSS
ANSGAR NÜNNING
PETER STROHSCHNEIDER

GRM-Beiheft 63



JAN OLIVER JOST-FRITZ

Geordnete Spontaneität

Lyrische Subjektivität
bei Achim von Arnim

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Berlin, Technische Universität, Diss., 2013 u.d.T.
Arnim als Lyriker. Konstitution von Subjektivität in Achim von Arnims Lyrik.

UMSCHLAGBILD:

Peter Eduard Ströhling: *Ludwig Achim von Arnim* (1804)
© Foto: Ursula Edelmann – ARTOTHEK

ISBN 978-3-8253-6340-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2014 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

1	Arnims Lyrik: Umriss einer Poetik	9
1.1	Subjekt und Subjektivität. Diskussionsansätze zu Arnims Lyrik	9
1.1.1	Subjektivität als Perspektive	9
1.1.2	„Bei Arnim’s Gedichten komme ich auch auf besondere Gedanken“	12
1.1.3	Poetik zwischen Herz und Hirn	18
1.2	Arnims romantische Sprachtheorie	24
1.2.1	Hypothese der Spontaneität als Fluchtpunkt der Arnimschen Poetologie	24
1.2.2	Lyrische Sprache zwischen Musik und Gedanke	31
1.2.3	Empfindung und Artikulation. Zum Verhältnis von Gefühl und Gestaltung	36
1.3	Poetik zwischen Spontaneität und Arbeit	43
1.3.1	Spontaneität als (Sprach-)Witz	43
1.3.2	Arbeit und ihre Bedeutung im Kontext der Poetologie Arnims	53
1.4	Poetische Form und Diskursivität des Gedichts	62
2	Selbstbehauptung und Transzendenz	73
2.1	Rausch und Subjektivität	73
2.2	Metaphern und poetische Kontrolle	81
3	Psychologie, Subjektivität und Erlösung	93
3.1	Die Tiefe des Subjekts	93
3.1.1	Romanze und Subjektivität	93
3.1.2	Das „leere Herz“ und die Einbildungskraft	96
3.1.3	Nachtrauschen	102
3.1.4	Das Unbewusste und seine Diskursivierung	107
3.2	Die Rose	110
3.2.1	Arnims ästhetische Geographie	110
3.2.2	Triebnatur und atmosphärischer Raum	115
3.2.3	Individuationsversuch und Triebnatur	121
3.2.4	Verweigerte Erlösung	130

3.3	Verwirklichte Erlösung in <i>Der Rheinfall</i>	134
3.3.1	Selbstbestimmung als Erlösungsvoraussetzung	134
3.3.2	Die Metaphorik des Wohnens und des Übergangs	138
3.3.3	Die verwirklichte Erlösung	143
4	Bildung und Apotheose. Arnims Sonette	145
4.1	Arnims Künstlerroman in Sonetten	145
4.1.1	Einleitung	145
4.1.2	Das Formzitat als Konstruktionsprinzip: Sonett und Künstlerroman	147
4.1.3	Die Parodie des Epos	155
4.2	Der Heidelberger Literaturstreit	159
4.2.1	J. H. Voß' Kritik romantischer Re-Mystifizierung der Aufklärung	159
4.2.2	Formation der klassischen Position bei Voß	174
4.2.3	Voß' Sonett-Polemik	177
4.3	Mythologie der Subjektivität	182
4.3.1	Inspiration und Emotionspoetik	182
4.3.2	Die ‚bacchischen‘ Sonette	189
4.3.3	Nihilismus und Selbstdestruktion	212
4.4	Autonomie und Apotheose	220
4.4.1	Bildungsidee und Liebe	220
4.4.2	Die Neue Mythologie der Subjektivität	224
5	Subjektconstitution zwischen Himmel und Erde	229
5.1	Metaphysik des Schwebens	229
5.2	Himmel und Erde	231
5.3	Aufforderung und Subjektivität	239
6	Zusammenfassung	247
7	Verwendete Literatur	251
7.1	Quellen	251
7.2	Forschungsliteratur	256
7.3	Abbildungen	267

Die vorliegende Arbeit ist im Sommer 2013 von der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Technischen Universität Berlin als Dissertation angenommen worden. Für die immer geduldige und ermunternde Betreuung der Arbeit bin ich Conrad Wiedemann (Berlin) zu Dank verpflichtet. Für unverzichtbare Anregungen, Korrekturen und Kritiken danke ich außerdem Roswitha Burwick (Claremont), Matt Erlin (St. Louis), Kim Jost (Potsdam), Boris Michalski (Berlin), Hans-Dieter Zimmermann (Berlin) und vor allem Christof Wingertzahn (Düsseldorf). Zu danken habe ich auch Renate Moering (Wiesbaden) und Jürgen Knaack (Henstedt-Ulzburg) für die Einsicht in bislang unveröffentlichte Handschriften Arnims, sowie Renate Stauf und den Herausgebern der Beihefte zur *Germanisch-Romanischen Monatsschrift* für die Aufnahme meiner Arbeit in diese Reihe. Schließlich danke ich noch der Klassik Stiftung Weimar, die mit einem Stipendium den Beginn dieser Arbeit maßgeblich gefördert hat.

1 Arnims Lyrik: Umriss einer Poetik

1.1 Subjekt und Subjektlosigkeit. Diskussionsansätze zu Arnims Lyrik

1.1.1 Subjektivität als Perspektive

Gegenstand dieser Arbeit ist die Konstitution von Subjektivität in Achim von Arnims Lyrik. Arnim war weniger an einer philosophisch-spekulativen Herleitung der Subjektivität interessiert, als vielmehr an ihrer Phänomenologie, da er dem, was er als philosophischen Formalismus gesehen hat, zeitlebens distanziert gegenüberstand. Die These ist, dass Arnims Lyrik als Reflexion über die Erscheinungsweisen des Ichs für sich selbst und für andere unter poetischen Rahmenbedingungen gelesen werden kann. Um diese These zu verfolgen, bewegt sich die vorliegende Arbeit auf der Grenze zwischen poetologischer Reflexion und historischer Anthropologie, wobei immer der Ertragswert für konkrete Textanalysen im Mittelpunkt steht. Formale Aspekte in den analysierten Gedichten werden in ihrem historischen Diskurskontext betrachtet, um Erkenntnisse über die Konstitution von Subjektivität zu gewinnen. Das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit richtet sich auf die Frage, inwiefern eine Untersuchung der Semantik, der Form und der immanenten poetologischen Reflexion in Arnims Lyrik Wege aufzeigen kann, lyrische Subjektivität nicht über eine enge Anbindung an das Reflexionsmodell der Subjektivität zu verstehen, wie es seit Descartes die Diskussion prägt. Die anthropologische Dimension der Lyrik Arnims ist dadurch angezeigt, dass das Werk als les- und sichtbare Schnittstelle zwischen Natur und Geist, Körper und Seele verstanden wird: Als Schnittstelle an der sich in der Dichtung eine Subjektivität herausbildet, die die Aporien des cartesischen *cogito* vermeidet. Die Unhintergebarkeit des reflexiven Selbstbewusstseins wird als Problem gleichsam eingeklammert, wenn sie natürlich auch im diskursiven Kontext der Lyrik immer präsent ist. Lyrik wird, zunächst heuristisch, als Medium verstanden, das die Verbindung zwischen Natur und Geist, Leib und Seele versprachlicht, und so historische Weisen der Subjektkonstitution in den Blick nimmt. Der ästhetische Index, den Arnims Subjektivität trägt, ist allerdings keiner der

Inszenierung einer exzeptionellen Augenblickserfahrung,¹ sondern einer der Selbstwahrnehmung, die in Arnims Lyrik – in unterschiedlichen Ausprägungen – einen kognitiven, emotionalen und körperlichen Aspekt aufweist.² Subjektivität wird hier nicht als Einschließung des Ichs gegenüber der Welt des Nicht-Ichs aufgefasst, sondern als Entfaltung des Ichs in der Welt und ihrer räumlichen und zeitlichen Erscheinungsweise.³

Anmerkung zur Zitierweise: Häufig zitierte Quellen- und Sekundärliteratur wird bei erster Nennung mit vollständiger bibliographischer Angabe nachgewiesen, danach mit einer Sigle / einem Kurztitel. Siglen und Kurztitel sind im Literaturverzeichnis aufgelistet. Alle anderen Titel werden bei erster Nennung mit vollständigen Angaben, danach mit verkürztem Titel nachgewiesen. Arnims Werke werden, wenn nicht anders vermerkt, nach den beiden Ausgaben zitiert:

Arnim, Ludwig Achim von: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Roswitha Burwick, Jürgen Knaack, Paul Michael Lützeler, Renate Moering, Ulfert Ricklefs und Hermann F. Weiss. Frankfurt a. M. 1989-1994 (Zitate aus Band 5: *Gedichte* werden ohne Angabe des Bandes im laufenden Text nachgewiesen; Nachweise aus den anderen Bänden dieser Ausgabe erfolgen in den Fußnoten mit Angabe von Band- und Seitenzahl).

Arnim, Ludwig Achim von: *Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Roswitha Burwick, Lothar Ehrlich, Heinz Härtl, Renate Moering, Ulfert Ricklefs und Christof Wingertzahn. Tübingen und Berlin 2000ff. (*Weimarer Arnim-Ausgabe*; Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Sigle WAA plus Band- und Seitenzahl nachgewiesen).

¹ Bohrer, Karl Heinz: *Der romantische Brief. Die Entstehung der ästhetischen Subjektivität*. Frankfurt a. M. 1989, S. 12.

² Der Zusammenhang zwischen Leib und Lyrik ist neuerdings von Burkhard Meyer-Sickendiek unter dem Stichwort des „lyrischen Gespürs“ in Anlehnung an Hermann Schmitz’ „Neue Phänomenologie“ ergründet worden. Siehe Burkhard Meyer-Sickendiek: *Lyrisches Gespür. Vom geheimen Sensorium der Poesie*. München 2012. Meyer-Sickendiek versucht mit Hilfe von Schmitz’ Begriff der „Situation“, dem Sich-Finden des Subjekts in einem atmosphärischen Raum (siehe Hermann Schmitz: *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*. 3. Aufl. Freiburg 2012, S. 47-70), das „Gespür“ des Lyrikers produktionsästhetisch zu begründen. Das bringt ein gewandeltes Verständnis des Dichters mit sich; für Meyer-Sickendiek „gelten Lyriker nicht in erster Linie als Experten für Sprache, Metaphern, Reime oder Metrik, sondern zunächst einmal als Experten für den [...] Prozess des Spürens.“ (Meyer-Sickendiek: *Lyrisches Gespür*, S. 19); durch einen Prozess der „Abduktion“ werden die gespürten leiblichen Erfahrungen fikionalisiert und in „*rhythmisierte Sprache*“ übertragen (ibid., S. 38, sowie S. 111-113; Hervorhebung von mir). Gegenüber Meyer-Sickendieks originellem Ansatz wird in der vorliegenden Arbeit der diskurshistorische und mentalitätsgeschichtliche Kontext der analysierten Gedichte stärker betont.

³ Zu einer solchen, hier freilich nur hypothetisch angerissenen Auffassung von Subjektivität siehe etwa zusammenfassend Hermann Schmitz: *Der Leib*. Berlin und Boston 2011, besonders S. 70-87.

Dichtung ist das Medium, das einerseits sowohl die diskursive Verbindung zwischen den Positionen Körper / Seele und Immanenz / Transzendenz herstellt, andererseits aber auch an das soziale Kommunikationssystem jenseits des in Frage stehenden Individuums anschließt; in diese Richtung zielt auch Arnims Forderung, dass der Dichter für die Allgemeinheit wirken soll.⁴ In der Diskussion mit Jacob Grimm konzeptualisiert Arnim das auch produktionsästhetisch, wenn er darauf hinweist, dass Dichtung immer mit einem Fuß in der „äußern Welt“ stehen müsse, mit dem anderen „in der innern Lebenserfahrung des Dichters“⁵. Arnim folgert daraus, dass jedes Werk in einem Kontinuum steht: „Der Faden wird nie abgeschnitten, aber es kommt nothwendig immer eine andre Sorte Flachs zum Vorschein.“⁶ Arnims Dichtung arbeitet sich immer an der Grenzlinie zwischen Individuellem und Allgemeinem ab. Arnims Lyrik und ihre immanente Poetologie sollte daher im Kontext der semantischen und medienhistorischen Umwälzungen betrachtet werden, die die Forschung unter Begriffen wie Sattel- oder Schwellenzeit zusammenfasst. Als Medium der Vermittlung, die die Grenzen transformiert, entspricht Arnims Dichtungsverständnis den „transzendentalen Instanzen“, zu denen sich Medien im Laufe des 18. Jahrhunderts nach Albrecht Koschorke entwickelt haben. Diese Instanzen können die „Ressourcen an Wahrnehmbarkeit ebenso wie an Sinn“ öffnen oder schließen, indem sie „*alle transgressiven Impulse, die auf das jenseits der Systemgrenze verortete Leben zielen, in die Selbstreproduktion des Mediums*“ zurückklenken.⁷ Auf diesem Hintergrund kann Arnim gegenüber Grimm argumentieren, dass es das absolut Neue nicht gebe, weil jedes Werk zugleich Reproduktion und Transformation eines vorhergegangenen ist.⁸ Allerdings wird dabei die intertextuelle Spur so verschleiert, dass der Dichter sich von seinem Produkt selbst täuschen lassen kann. Die immanente poetologische Reflexion der Gedichte verweist Arnims Kunstprogramm gemäß nicht einfach auf eine Kunsttheorie um des Selbstzwecks Willen, sondern sie entspricht (in den ausgewählten Beispielen zumindest) einer Ästhetik der Subjektivität, oder anders ausgedrückt, einer Reflexion auf die Selbstwahrnehmungsmöglichkeiten der Subjektivität.

⁴ Siehe dazu unten, Kapitel 1.1.3: Poetik zwischen Herz und Hirn.

⁵ Steig, Reinhold: *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*. Hrsg. von Reinhold Steig und Hermann Grimm. Bd. 3: *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*. Bearb. von Reinhold Steig. Stuttgart und Berlin 1904, S. 250 (im Folgenden nachgewiesen als Steig III).

⁶ *Ibid.*, S. 249.

⁷ Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999, S. 464f. (Kursivierung im Text).

⁸ Siehe Steig III, S. 249.

Das Ich als außer-lyrische Referenz liegt den Texten nicht als Erkenntnisobjekt zugrunde, sondern ergibt sich im Diskurs des jeweiligen Gedichts. Von daher werden die unterschiedlichen Semantiken wichtig, auf die Arnim zurückgreift, um die subjektive Position performativ zu vollziehen. Thomas Sternbergs Methode, sich auf Bildbereiche zu konzentrieren, hat sich als hilfreich erwiesen, um einen Zugang zu den Gedichten zu erarbeiten.⁹ Ein ähnlicher Weg soll in den nachfolgenden Analysen gewählt werden; allerdings sollen die Ergebnisse in den Kontext der phänomenologischen Anthropologie und Ethik gestellt werden, in der Arnims Denken der Subjektivität ihren Fluchtpunkt hat. Dieses Vorhaben wird in Einzelinterpretationen verfolgt. Anders als bei Sternberg, der in seiner Untersuchung eine Vielzahl von Texten unter bestimmten Aspekten versammelt, wird sich die vorliegende Arbeit auf wenige Textzeugnisse konzentrieren. Das hat gegenüber der Methode Sternbergs den Nachteil, dass die in den Interpretationen gewonnenen Erkenntnisse unter Umständen, projiziert aufs Gesamtwerk, eine nur beschränkte Reichweite haben; im großen Textcorpus werden sich immer auch Beispiele finden lassen, die den hier vorgebrachten Thesen widersprechen mögen. Die Konzentration auf vergleichsweise wenige Texte hat aber den Vorteil, dass Form, Motivik, Thematik und Kontext ausführlich gewürdigt werden und textimmanente und textexterne Betrachtungen in Hinsicht auf die Thesen überprüft werden können. Stoff und Form der untersuchten Beispiele werden eng auf den Kontext ihrer historischen Semantik hin befragt, um so Arnims Beitrag im Gesamtkomplex ‚romantische Lyrik‘ zu bestimmen.

1.1.2 „Bei Arnim’s Gedichten komme ich auch auf besondere Gedanken“

Die Konzentration auf das Thema der Subjektivität hat zwei Gründe; zum einen handelt es sich um den zentralen Begriff der modernen Lyrik, deren Ursprung im späten 18. Jahrhundert zu suchen ist und deren Theorie maßgeblich auf den Konzepten der philosophischen und literarischen Ästhetik der Romantik und des Idealismus beruhen.¹⁰ Zum anderen ist in den einzigen neueren Überblicksstudien zum Thema, den Arbeiten von Ulfert Ricklefs¹¹ und Thomas Sternberg, Arnims lyrisches Werk unter dem Aspekt der Subjektivität betrachtet worden. Bei beiden

⁹ Sternberg, Thomas: *Die Lyrik Achim von Arnims. Bilder der Wirklichkeit – Wirklichkeit der Bilder*. Bonn 1983.

¹⁰ Mit besonderem Fokus auf Kant und Schiller vgl. dazu Renate Homann: *Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*. Frankfurt a. M. 1999; in der Linie von Hegel siehe Hiltrud Gnüg: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität. Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Stuttgart 1983.

¹¹ Ricklefs, Ulfert: *Kommentar*, in: Arnim: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. Roswitha Burwick u. a. Bd. 5: *Gedichte*. Hrsg. von Ulfert Ricklefs. Frankfurt a. M. 1994, S. 1003-1614 (im Folgenden nachgewiesen als Ricklefs: *Kommentar*).

geschieht das allerdings unter der Annahme, dass es ein Werk der Subjektivität sei, dass Arnims lyrische Schreibweise das konstitutive Merkmal der Lyrik seiner Zeit suspendiert: Das im Laufe der Aufklärung gerade zum Bewusstsein seiner selbst gekommene Subjekt, das sich transzendental, wenn auch in einem Rest unhintergebar, begründet und durch diese Begründung eigenverantwortlich die sozial-historisch neuen Bedingungen der In- und Exklusion in der funktional differenzierten Gesellschaft zu meistern versteht. Beide Autoren rücken das Werk damit in die Nähe der Ästhetik der kritischen Moderne, die dem aufklärerischen Optimismus mit seinem Vertrauen auf die Möglichkeiten der Vernunft die individuelle und wilde Kreativität des Unbewussten gegenüberstellt. Die Lyrik Achim von Arnims, so beide Autoren, schwebt kontinuierlich zwischen subjektiver Selbstermächtigung und dem Willen, das Ich in die Transzendenz eines ‚Höheren‘ eingehen zu lassen. Es wäre allerdings ein vorschneller Schluss, Arnims Lyrik träte für die Verabschiedung des Subjekts in der Moderne ein, wie die vorliegende Arbeit zeigen wird.

Bis zu Sternbergs und Ricklefs Würdigung des Werkes ist Arnims Lyrik fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt mangelnder Qualität betrachtet worden – wozu Arnims Schreibweise, die schier unübersehbare Heterogenität der Themen und Formen, aber auch die problematische Editionsgeschichte¹² und die nicht immer wohlwollenden Kritiker Vorschub geleistet haben. Der im Deutschen Klassiker Verlag von Ricklefs edierte Band mit Arnims Gedichten zählt annähernd 1000 Texte.¹³ Schaut man diesen umfangreichen Band durch, so muss man immer im Bewusstsein behalten, dass viele der dargebotenen Texte Fragmente, Notizen und nicht überarbeitete Entwürfe sind, die unter dem Gesichtspunkt poetischer Qualität gegebenenfalls zurückstehen. Für die literarhistorische Forschung stellt die Edition auch des Unfertigen natürlich eine unvergleichlich wertvolle Quelle dar, die Einblicke in die Gedanken- und Produktionswelt des Autors erlaubt. Die ästhetische Bewertung sollte immer auch die Selbsteinschätzung des Autors berücksichtigen. Arnim hat selbst darauf hingewiesen, dass vieles von dem, was er noch in der Schublade hatte, kein fertiges Kunstwerk sei. Er hat offenbar selbst Manuskripte vernichtet, auch wenn Karl August Varnhagen von Ense sich noch 20 Jahre nach Arnims Tod über die Masse an Papier beschwert, die Bettine ihm zur Durchsicht vorlegt. Schon 1818 hatte Arnim an Bettine geschrieben:

¹² Über die Editionsgeschichte informieren Anger und Liedke in Achim von Arnim: *Sämtliche Werke*. Bd. 23: *Gedichte. Zweiter Teil*. Hrsg. von Herbert R. Liedke und Alfred Anger. (Nachlaß; Bd. 7.) Tübingen 1976 (im Folgenden nachgewiesen als Arnim: *Gedichte*), S. 237-249, sowie Sternberg: *Die Lyrik Arnims*, S. 36-39; vgl. auch Ricklefs: *Kommentar*, S. 1037-1047.

¹³ Bis zum Erscheinen der Lyrik-Bände im Rahmen der Weimarer Arnim-Ausgabe (WAA, Bd. 20-24) ist Ricklefs' Ausgabe immer noch die umfangreichste Textsammlung

Ich habe in diesen Tagen so viel verunglückte Liedansätze aus meinen Reisejahren vernichtet [...]. Es gab eine Zeit, wo ich täglich zur bestimmten Zeit ein paar schrieb, das ist das Schlechteste, worum ich je die Feder gemäßbraucht habe [...]. Auch der Rest, den ich noch wegen einzelner Zeilen bewahre, soll bald auf der Kapelle abgetrieben werden.¹⁴

Worauf sich das konkret bezieht, lässt sich natürlich nicht mehr nachweisen. Das wertvolle Silber, die gelungenen Zeilen, werden „auf der Kapelle“ von dem mit ihm verbundenen Blei oder anderen Stoffen getrennt und gereinigt.¹⁵ Dass Arnim genau das nicht getan hat, wirft ihm der mehr oder minder wohlwollende Varnhagen vor. Der Brief scheint eine Art kritische Selbstrevision im lyrischen Schaffen Arnims überhaupt zu markieren. Er blickt vermutlich auf seine Reisejahre zurück, deren poetisches Ergebnis der Roman *Ariel's Offenbarungen* und unzählige Manuskripte waren, von denen er allerdings die folgenden Jahre zehrte.¹⁶ Aus der Sicht des zwar noch stetig produzierenden, aber nur zögerlich veröffentlichenden späten Arnim muss die Publikation eines experimentellen Textes wie dem *Ariel* beinahe vorschnell, wenig bedacht empfunden worden sein (auch wenn sich die Briefpassage allerdings auf Manuskripte bezieht). Das war ihm schon 1808, in einem kurzen Hinweis zu seiner Schreibpraxis in einem Brief an Brentano bewusst: „[N]ur lasse ich häufig aus einer Art Hast und Trägheit wenn ich etwas schreibe, Zwischenglieder aus und eile zum Ende“¹⁷. In vielen Fällen wird sich allerdings kaum entscheiden lassen, was eine Flüchtigkeit in der Schreibpraxis und was auf eine spezifisch poetische Schreibweise zurückzuführen ist.

Schon früh sind die Probleme, die sich daraus für die Editionsarbeit ergeben, erannt worden. Varnhagen hat das auf den Punkt gebracht:

¹⁴ Betz, Otto und Veronika Straub (Hrsg.): *Bettine und Arnim. Briefe der Freundschaft und Liebe*. Hrsg., eingef. und kommentiert von Otto Betz und Veronika Straub. Frankfurt a. M. 1986, Bd. 1, S. 144 (im Folgenden nachgewiesen als Betz / Straub).

¹⁵ Der Ausdruck „auf der Kapelle abtreiben“ stammt aus der metallurgischen Fachsprache; siehe Friedrich Albrecht Carl Gren: *Systematisches Handbuch der gesamten Chemie zum Gebrauche seiner Vorlesungen entworfen*. Halle 1790, Bd. 2, S. 283. Johann Georg Hamann verwendet den Ausdruck in einem Brief an Reichardt, siehe Hamann: *Schriften*. Hrsg. von Friedrich Roth. Fünfter Theil. Berlin 1824, S. 198.

¹⁶ Ein Beispiel etwa verfolgt Renate Moering, siehe Moering: „*Wär mir Lautenspiel nicht blieben...*“. *Ein Gedicht Arnims über tröstende Musik*, in: *Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt*. Hrsg. von Claudia Christophersen. Würzburg 2004, 68-78. Rund 200 Seiten widmet Ricklefs in seiner Ausgabe der Produktion zwischen 1802 und 1806, rund 460 Seiten decken die beiden folgenden Jahre, 1807 und 1808 ab; etwa 330 Seiten repräsentieren die 22 Jahre von 1809 bis 1831; zur Anordnung der Texte vgl. Ricklefs: *Kommentar*, S. 1039-1042.

¹⁷ Arnim, Achim von und Clemens Brentano: *Freundschaftsbriefe*. Hrsg. von Hartwig Schultz. Bd. 1: 1801-1806. Bd. 2: 1807-1829. Frankfurt a. M. 1998. Hier Bd. 2, S. 533 (Arnim an Brentano, 11. April 1808).

Bei Arnim's Gedichten komme ich auch auf besondere Gedanken, die ich Bettinen nicht sagen darf; er war edel und edlen reichen Geistes, aber es ist selten etwas reif bei ihm geworden, und er gab das unreife hin, als wenn es doch sein Bestes wäre! [...] Auch hat er unendlich viel geschrieben. –¹⁸

In vielen Tagebucheintragungen dokumentiert Varnhagen seine Last und Mühe mit dem von Bettine initiierten Editionsprojekt. Das erste Ergebnis der Arbeit erschien 1854, als 22. Band der *Sämtlichen Werke*; das heute in Weimar aufbewahrte Manuskript für den zweiten Gedichtband, den Band 23 der Werkausgabe, ist dagegen erst 1976 gedruckt worden.

Eine kritische Rezeption der Lyrik Arnims setzte erst spät ein; das heißt auch, dass seine Lyrik nie ganz in den Kanon aufgenommen wurde, der seit dem 19. Jahrhundert das Verständnis von romantischer Lyrik prägte. Einen ersten Versuch, die Eigenart des lyrischen Schreibens Arnims näher zu bestimmen, hat Wilhelm Rudolph in einer Dissertation von 1914 unternommen.¹⁹ Rudolph erkennt die funktionale Verwendung von Vokalen und Klängen als eine Eigenschaft vieler Gedichte Arnims, verpasst aber die Chance, dieses Merkmal jenseits positivistischer Auflistung historisch und kritisch zu würdigen. Liest man die knappe Darstellung, fragt man sich, warum sich der Forscher überhaupt mit seinem Gegenstand auseinandersetzt, denn neben dem augenscheinlichen Sammeleifer zeigt Rudolph keinerlei Verständnis für die Individualität seines Autors.²⁰ Arnims Lyrik sei bloße „Verstandeslyrik“, der eine „Wirklichkeit des Erlebens [...] völlig fremd“ sei.²¹ Dabei fragt er gar nicht danach, ob das an Goethes Sturm-und-Drang-Lyrik geschulte Erlebniskonzept überhaupt die Kategorie ist, mit der das Werk erschlossen werden kann. Die Verbindung zwischen Biographie und dichterischer Phantasie wird nicht reflektiert, was ein erster Schritt wäre, den Erlebnisbegriff zu umreißen; gerade die frühen Entwürfe und Versuche Arnims, die im Zusammenhang zu seinem Freundschaftsprojekt mit Brentano stehen, hätten auch dem Positivisten dafür eigentlich genug Material bieten können.²² Näm-

¹⁸ Varnhagen von Ense, Karl August: *Tagebücher*. Zitiert nach Arnim: *Gedichte*, S. 250f.; zum weiteren Verlauf der Bemühungen Varnhagens vgl. die Auszüge in *ibid.*, S. 250-260.

¹⁹ Rudolph, Wilhelm: *Arnim als Lyriker*. Straßburg 1914.

²⁰ Neuburger hat in seiner Studie über die Kontextbindung romantischer Lyrik auf Arnims Individualität hingewiesen und wartet mit einem deutlich ausgewogeneren Urteil über die Qualität des Werkes auf; allerdings beschränkt sich seine Darstellung auf nur wenige Seiten (siehe Paul Neuburger: *Die Verseinlage in der Romantik. Mit einer Einleitung: Zur Geschichte der Verseinlage*. Leipzig 1924, zu Arnim S. 266-297).

²¹ Rudolph: *Arnim als Lyriker*, S. 30 und 57.

²² Siehe dazu Holger Schwinn: *Kommunikationsmedium Freundschaft. Der Briefwechsel zwischen Ludwig Achim von Arnim und Clemens Brentano in den Jahren 1801 bis 1816*. Frankfurt a. M. 1997.

lich der sprachspielerische Charakter oder die symbolische Verwendung der Farben. Das wird vor allem das sein, was Ricklefs später faszinieren wird.²³

Rudolphs Fazit, eine breitere Rezeption des Dichters Arnim würde durch das „Wesen des Lyrikers“ verhindert,²⁴ ist gut achtzig Jahre später fast wörtlich in Hannelore Schlaffers Rezension zu Ricklefs Gedicht-Edition noch einmal zum Leben erweckt worden; die „Ballaststoffe“, die sich im Lyrikband fänden, würden „Arnims literarisches Leben sicherlich nicht verlängern“. Zwar bemerkt sie, dass ästhetische Qualität nicht der ausschlaggebende Grund sein sollte, ein historisches oder systematisches Interesse an einem Gegenstand zu entwickeln, führt dann aber doch die „Schönheit“ des lyrischen Textes als Leitkategorie ein, an der sich die Editionstätigkeit Ricklefs’ besser hätte orientieren sollen.²⁵ Schlaffer polemisiert, dass „Fachleute“ „ihre jeweiligen Spezialkenntnisse durchsetzen [können] ohne Rücksicht auf die Ausgewogenheit der gesamten Ausgabe“, da der Verlag auf einen Gesamtherausgeber verzichtet hatte.²⁶ Ein kurzer Blick auf eines der von ihr polemisch gewählten Beispiele mag verdeutlichen, wie sie zu ihrem harschen Urteil kommt. Sie zitiert eine Strophe aus *Das Wort*, das als *Vierte Stimme* Teil des poetologisch programmatischen, aber wohl auch publizistisch pragmatischen *Der freie Dichtergarten* aus der *Zeitung für Einsiedler* ist:

Ein Luftschiff baut
Sie mir behend
Aus goldner Laut
Ich streck die Händ. (S. 544)

Die Musik baut dem lyrischen Ich ein Luftschiff aus einer goldenen Laute, wodurch es dem „Wort“ des Ichs schließlich ermöglicht wird, von der Geliebten aufgenommen zu werden. Sprache und Kuss vereinen sich: „Du trägst mich fort,

²³ Rudolph: *Arnim als Lyriker*, S. 49 und 45. Dabei war das ästhetische Potential romantischer Farbmeteraphorik und -allegorik auch im frühen 20. Jahrhundert der Forschung natürlich bewusst; vgl. etwa Walter Steinert: *Ludwig Tieck und das Farbempfinden der romantischen Dichtung*. Hildesheim 1978. Zu Arnim S. 178-180; allerdings schätzt Steinert Arnim im Rahmen seiner Thematik falsch ein, wenn er ihm den „Mangel eines spezifisch malerischen Blicks“ vorhält und damit auch ein Farbempfinden abspricht. Zu diesem Themenkomplex siehe Roswitha Burwick: *Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim*. Berlin 1989, bes. 234-338. Vgl. auch Sternberg: *Die Lyrik Arnims*, S. 96, oder die heilsgeschichtliche Deutung von Farben im Rahmen der Text/Bild-Analyse von Arnims „Dichteraussichten“, vgl. Stefan Nienhaus: *Dichteraussichten. Anmerkungen zu zwei Bildgedichten Arnims*, in: „*Frische Jugend, reich an Hoffen*“ – der junge Arnim. Hrsg. von Roswitha Burwick und Heinz Härtl. Tübingen 2000, S. 181-188.

²⁴ Rudolph: *Arnim als Lyriker*, S. 84.

²⁵ Schlaffer, Hannelore: *Liederbruders Luftschiff*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. Januar, 1995, Nr. 13, S. 28.

²⁶ Ibid.

/ Mich schwaches Wort.“ (Strophe 1) – „O selge Stund, / Zu ihrem Mund.“ (Strophe 2) Die poetische Idee selbst, die Vereinigung von (Liebes-)Wort und Kuss, zwingt nicht unbedingt dazu, den Einfall auf einen „vernünftige[n] Kopf“ zurückzuführen, der „sich einer Tortur unterwirft, lyrisch zu denken.“²⁷ Vielmehr könnte man hier an eine Referenz an Novalis denken, in dessen *Oferdingen* der Protagonist für die Worte der „lebhaftesten Begeisterung“ mit dem Kuss Mathildes belohnt wird.²⁸ Nur die Bildwahl, das „Luftschiff“, mutet etwas seltsam an. Auch die zweihebigen Jamben in Arnims Gedicht gehören zum formalen Allgemeingut romantischer Lyrik; lediglich die Kombination von jambischer Kurzzeile, männlich-abrupten Versschlüssen und der syntaktischen Aufteilung durch die Zeilensprünge wirkt etwas unbeholfen und lässt zumindest erahnen, warum Schläffer hier von „Verballhornung“ romantischer Lyrik spricht. Eine weitere Diskussion von Schläffers Rezension wäre so lange nach Veröffentlichung des rezensierten Bandes und des Verrisses gar nicht nötig, wenn ihre Polemik nicht doch auf ein Problem aufmerksam machen würde, das Licht auf Arnims lyrisches Werk und die Beschäftigung damit werfen kann: Denn es stimmt, dass sich Arnims Entwurf romantischer Lyrik von den Werken seiner Zeitgenossen in vielen Punkten unterscheidet. Ein normatives Verständnis von dem, was als romantische Lyrik gelten kann, ist für eine Perspektivierung von Arnims Werk gänzlich ungeeignet.

Zunächst ist sicher festzuhalten, dass Arnims lyrische Sprache von ganz unterschiedlicher Qualität ist. Beim *Freien Dichtergarten* sollte nicht vergessen werden, dass es sich um ein (auch) publizistisches Stück, um eine Art Zeitungslyrik handelt. Auf der anderen Seite des Spektrums findet sich der von Ricklefs mehrfach angeführte „Arnimton“, d. h. die Schreibweise des Romantikers zwischen Individualität und Volksliedhaftem, die beides, hymnische Begeisterung und vermeintliche naive Ergriffenheit, zu vereinen weiß.²⁹ Der normative Zugang zu einem lyrischen Gesamtwerk steht immer vor dem Problem, Unfertiges ästhetisch zur Kenntnis zu nehmen und historisch einzuschätzen. Von daher ist, zumindest auf dem Hintergrund eines kulturhistorischen Interesses, die Orientierung an einem Begriff wie der Schönheit ein Kategorienfehler, da er Textmaterial von vornherein ausschließt, so dass es für historische wie systematische Fragestel-

²⁷ Ibid.

²⁸ Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. 3 Bde. Darmstadt 1999, Bd. 1, S. 323f. (*Heinrich von Oferdingen*).

²⁹ Siehe Ulfert Ricklefs: *Kunstthematik und Diskurskritik. Das poetische Werk des jungen Arnim und die eschatologische Wirklichkeit der Kronenwächter*. Tübingen 1990, S. 102; ders.: *Sprachen der Liebe bei Achim von Arnim*, in: *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Hrsg. von Walter Hinderer. Würzburg 1997, 237-291, hier S. 288.

lungen nicht mehr offensteht. Statt einen textevaluativen Blick auf die Lyrik Arnims ein weiteres Mal zu reproduzieren, sollen im Folgenden ausgewählte Texte in ihrem historischen Kontext und ihrer poetologischen Aussagefähigkeit ernst genommen werden.

1.1.3 Poetik zwischen Herz und Hirn

Die romantische Poetik kann, wie bei Stefan Scherer, gleichsam unter dem Stichwort einer „Poetik des Unzusammenhanges, Traums, Einbildungskraft, Seele – Übergänglichkeit“ in einen Fokus gebracht werden.³⁰ Der Beitrag Arnims zu dieser Poetik ist eine Lyrik, die „zwischen ‚Herz‘ und ‚Hirn‘“ liegt,³¹ die weder ganz dem Gefühl, noch ganz der Vernunft angehört. Damit scheinen für Ricklefs die Produktionsbedingungen der Arnimschen Poesie in der Entdeckung der transitorischen Zuständen der romantischen Psyche verortet zu sein, wodurch für ihn die Nähe zu späteren ästhetischen Konzepten gegeben ist.

Schon im knappen, aber instruktiven Vorwort zu seinem Register der Handschriften und Drucke der Gedichte Arnims hat Ricklefs die Thesen ausgebreitet, die auch für die Kommentierung seiner Edition der Lyrik Arnims für die Arnim-Ausgabe im Klassiker Verlag Leitcharakter bekommen sollten. Arnims Lyrik sei gekennzeichnet von einer „Leichtigkeit und Unwillkürlichkeit der Sprachgebärde“, die eben in ein „subjektloses Sprechen“, ein absichts- und willkürloses „Vorsichhinsprechen“ einmünde, in dem Ricklefs eine Strukturanalogie zur *écriture automatique* des Surrealismus erkennt.³² Qualität und Bedeutung der Lyrik Arnims sind für Ricklefs so durch ihre Nähe zur ästhetischen Avantgarde der Vorkriegsmoderne angezeigt. Die französischen Surrealisten entwickelten eine alternative Zeichentheorie, um dem Individuum der industriellen und rationalistischen Moderne doch so etwas wie Freiheit zurückzugewinnen. Nach Walter Benjamin sollte der Automatismus unwillkürlicher Bildfindung sollte eine Sprachproduktion hervorbringen, in der „die Sprache nur sie selbst [bedeutet; J.J.-F.], wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergriffen, daß für den Groschen ‚Sinn‘ kein Spalt mehr übrig blieb.“³³

³⁰ So eine treffende Kapitelüberschrift in Stefan Scherer: *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*. Berlin 2003, S. 26.

³¹ Ricklefs, Ulfert: *Arnims lyrisches Werk. Register der Handschriften und Drucke*. Tübingen 1980, S. VIII.

³² *Ibid.*, S. IX. Siehe dazu auch Uwe Japp: *Achim von Arnim und der Surrealismus*, in: *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*. Hrsg. von Steffen Martus. Frankfurt a. M. 2005, S. 405-417, hier S. 413.

³³ Benjamin, Walter: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften*. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1988, S. 201 (*Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*).

Ricklefs weist in der Einleitung zu seinem ausführlichen Kommentar zu Arnims Lyrik darauf hin, dass André Breton in Arnim „einen Ahnherrn des Surrealismus gesehen“ hat.³⁴ Es ist richtig, dass Breton sich auf Arnim bezieht; seine Formulierungen lassen aber vermuten, dass ihn mehr die Phantastik der Arnimschen Prosa, die Ambivalenz ihrer Schreibweise gereizt hat, als die Lyrik – von der er vermutlich nicht viel mehr gekannt haben wird als das in der Prosa eingestreute.³⁵ Trotzdem sieht Ricklefs eine Analogie zwischen dem Surrealisten des 20. und dem Romantiker des frühen 19. Jahrhunderts: Beiden geht es um eine „Welt- und Bewußtseinserkundung“, die sich auf eine radikale Kritik der Vernunft- und Identitätsgläubigkeit der modernen Gesellschaft richtet.³⁶ Die Argumentation in diesem Aufsatz entspricht weitgehend der romantischen Theorie der Ursprache, legt aber eine besondere Betonung darauf, dass Sprache durch ihre Verbindung zum Atemsystem eine unmittelbar vitale Funktion hat und einem Rhythmus folgt, der sowohl der Rhythmus des organischen Lebens schlechthin (strukturiert durch Ein- und Ausatmen), als auch der Rhythmus des Silbenmaßes in der künstlerischen Überformung der Natur ist.³⁷ Die Anbindung der Poesie an die vitale Lebenskraft entkräftet dabei das Subjekt, zumindest wenn man es vom cartesischen *cogito* her denkt. „Der Literaturwissenschaftler“, so formuliert Ricklefs, „bemerkt in Arnims Lyrik die Auflösung des Subjekts, den Tanz der Zeichen, Vorherrschaft des musikalischen Paradigmas, Erfahrung des Moments“³⁸, in dem die Bedeutungsfunktion der Worte und Bilder in einer diskursiv inkommensurablen semiotischen Performanz untergeht, die unmittelbare Bewusstseinsphänomenologie oder autonomes Sprachspiel ist. Die „Esoterik“³⁹ dieser Art der Zeichenverwendung steht allerdings im Widerspruch zu Arnims Forderung, Kunst dürfe sich nicht nur im Spiel, in der ironischen Brechung des triumphierenden romantischen Ichs erschöpfen, sondern fände ihre Legitimität nur im ständigen Blick auf die Anderen:⁴⁰ Der Dichter muss „für die übrige Menschheit arbeiten“, damit die Kunst ihre Funktion erfüllen kann.⁴¹

³⁴ Ricklefs: *Kommentar*, S. 1005.

³⁵ Siehe Sternberg: *Die Lyrik Achim von Arnims*, S. 269. Siehe dazu auch die knappen Bemerkungen von Karl Heinz Bohrer: *Deutscher Surrealismus?*, in: *Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur*. Hrsg. von Friederike Reents. Berlin 2009, S. 241-248, hier S. 242-243.

³⁶ Ricklefs: *Kommentar*, S. 1005.

³⁷ Zu diesem Aufsatz siehe unten, Kapitel 2.2.2: Lyrische Sprache zwischen Musik und Gedanke.

³⁸ Ricklefs: *Kommentar*, S. 1019.

³⁹ *Ibid.*, S. 1009 und 1016.

⁴⁰ Darauf weist auch Ricklefs selbst hin, vgl. *ibid.*, S. 1009f.

⁴¹ WAA, Bd. 31, S. 65 (an Brentano, 9. Juli 1802).

Thomas Sternberg hat in seiner Untersuchung zu Arnims Lyrik Ricklefs' frühere Anregung aufgenommen, vermeidet aber weitgehend die Nähe zu späteren ästhetischen Entwürfen der literarischen Moderne.⁴² Sein Interesse ist es vielmehr, das Werk in den Kontext romantischen Denkens einzuordnen sowie die Spontaneität der Bildfindung Arnims mit seiner Wirklichkeitsauffassung kurz-zuschließen, nach der in der Lyrik „private und gesellschaftliche Realität allegorisiert“ werde⁴³. Die Allegorisierung ist dabei nicht als nachträgliche Verrätselung der Welt zu verstehen, sondern allererst hermeneutische Voraussetzung, von so etwas wie Wirklichkeit sprechen zu können.⁴⁴

Nicht auf die Lyrik, sondern allgemeiner auf das Thema der Subjektivität ist die Studie von Peter Staengle konzentriert. Stärker als Sternberg und Ricklefs betont Staengle die historische Konstellation um 1800 als Hintergrund, auf dem Arnims Konzept von Subjektivität bestimmt werden kann. Seine Arbeit widmet sich nicht der Lyrik, ist aber an die Thesen Sternbergs und Ricklefs' anschließbar und hilft, das Subjektverständnis Arnims näher einzukreisen. Staengle spricht von einer „[p]roblematischen Subjektivität“ die dort historisch auftritt, wo „kein allgemein verbindlicher Fundus an Bildern, Motiven oder Strukturen mehr vorhanden ist“,⁴⁵ und ergänzt so Sternbergs mentalitätsgeschichtlichen Hinweis durch die These, dass die Literatur um 1800 auf semantische Krisen und Umbrüche reagiert. Arnim greift zwar, wie Sternberg bemerkt, auf die barocke Bildlichkeit zurück, und konnte bei seinen Zeitgenossen sicher noch darauf hoffen, dass die Quellen bekannt sind; aber einmal aus dem institutionalisierten Kontext⁴⁶ der rhetorisch fundierten Literatur herausgehoben, hat sich auch die Semantik der Bildlichkeit dynamisiert. Nach Rüdiger Campes Darstellung ist die „rhetorische“ Kultur des 17. Jahrhunderts im Laufe des 18. durch eine „hermeneutische Kultur“ abgelöst

⁴² Vgl. aber etwa seine Bemerkungen zu den Sonetten, die er in den Kontext von Nietzsches Konzept des Dionysischen stellt, siehe Sternberg: *Die Lyrik Achim von Arnims*, S. 154f., wo er allerdings auch auf die historischen Vorläufer im 18. Jahrhundert eingeht

⁴³ *Ibid.*, S. 11.

⁴⁴ Nur im engeren, gattungsformalen Sinne ist die Allegorie ein sprachlicher Modus, der eine eindeutig identifizierbare Relation von Bild und Sinn herstellt. Spätestens mit der frühen Moderne ist eine solche Relation jedoch mehr als fragwürdig geworden. Die Karriere, die der Begriff des Symbols, das so etwas wie ein stabiles Verhältnis noch suggeriert, um 1800 macht, deutet darauf hin. „Allegory is a structure of appearance and not a structure of meaning“, wie es auf den Punkt gebracht wurde (siehe Machosky, Brenda: *Structures of Appearing. Allegory and the Work of Literature*. New York 2013, S. 12).

⁴⁵ Staengle, Peter: *Achim von Arnims poetische Selbstbesinnung. Studien über Subjektivitätskritik, poetologische Programmatik und existentielle Selbstausslegung im Erzählwerk*. Frankfurt a. M. 1988, S. 9.

⁴⁶ Barner, Winfried: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. 2., unveränderte Aufl. Tübingen 2002.

worden.⁴⁷ Dieser poetikgeschichtliche Kontext begleitet in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Umschichtung in den die Gesellschaft tragenden Semantiken: Kunst, sowohl die Produktion als auch die Rezeption, wird individualisiert. Dichtung wird nicht mehr durch die Normativität eines Regelkanons in Form des Befolgens und des Abweichens organisiert, sondern allein durch die „individuelle Anwendung einer Regel“,⁴⁸ was zu einer „neue[n] unentrinnbare[n] Expressivität der Sprache“ als „Konstitution des Literarischen“ führt.⁴⁹

Arnim versucht darauf, wie Staengle formuliert, mit einer Entkoppelung des Ausdrucks von der kontrollierenden Intention zu reagieren; Arnim „läßt [durch] ein quasi-automatisches, über sich selbst unaufgeklärt bleibendes und jeglicher Kontrolle entzogenes Dichten die persönliche Handschrift des Autors beinahe unverstellt zutage treten“.⁵⁰ Diese produktionsästhetische Annahme, die ein Echo von Sternbergs und Ricklefs' Thesen darstellt, umgeht so etwas wie eine Gestaltungsabsicht des Autors und sucht die Individualität des Dichters gleichsam hinter dem diskursiv eingeschränkten Subjekt auf. Der ideengeschichtliche Horizont ist der Beginn des Zeitalters der Repräsentation, das Auftauchen des „sich selbst fremdgewordenen Menschen“, wie Michel Foucault es formuliert hat; in dieser neuen historischen Situation, findet „[d]er Mensch als dichte und ursprüngliche Realität, als schwieriges Objekt und souveränes Subjekt jeder möglichen Erkenntnis [...] keinen Platz.“⁵¹ In Arnims Werk ist der ikonographische Kern dieser Entwicklung die Figur des Melancholikers, in dessen individueller Pathologie immer auch „die Verfassung des Zeitgeistes zum Ausdruck kommt“.⁵² Insofern erscheint Arnims Schreibweise als eine Art Krisenreaktion auf die Probleme des Repräsentationsmodells und als avantgardistische Technik im Sinne Ricklefs' zugleich. Arnims Ästhetik fungiert als Kompensationsmechanismus für die Defizite der funktional differenzierten Gesellschaft, die das selbstbestimmte Individuum in seiner Freiheit wieder depotenziert. Allerdings, so schreibt Staengle, ist es eine „im Grunde aporetische Balance zwischen der Erfahrung einer aus Entfremdung entspringenden Freiheit und der Einsicht in die unübersteigbare Bedingtheit menschlicher Existenz.“⁵³ Staengles Ausführungen helfen, den ideengeschichtlichen Ort von Arnims Schreiben zu verstehen; die Betonung der

⁴⁷ Campe, Rüdiger: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1990, S. 3.

⁴⁸ *Ibid.*, S. 10.

⁴⁹ *Ibid.*, S. 479 und S. 108.

⁵⁰ Staengle: *Achim von Arnims poetische Selbstbesinnung*, S. 9.

⁵¹ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M. 1997, S. 279 und 375.

⁵² Staengle: *Achim von Arnims poetische Selbstbesinnung*, S. 89.

⁵³ *Ibid.*, S. 61.

Unkontrolliertheit als Voraussetzung kreativen Schaffens allerdings hält einem Abgleich mit Arnims poetologischen Vorstellungen nicht stand.

Das endlose Grübeln des Melancholikers ist die Kehrseite, die Erfahrung der Absurdität der Aporie des Selbstbewusstseins, das ständig sich selbst bewusst ist, ohne aber seinen Kern jemals zu treffen vermag, um der reflexiven Bewegung in einem Punkt der Ruhe zu entkommen.⁵⁴ Die in der unendlichen Reflexion sich öffnende „Krise des Subjekts“ verweist, in den Worten Manfred Franks, darauf, dass „das Subjekt die Wahrheit, in der es besteht, nicht mehr *erzeugen*, sondern nur noch *bezeugen* kann“⁵⁵. Die Einheit des Bewusstseins, sein Wesenskern, ist kein Akt der absoluten Gewissheit des „Ich denke“, sondern lässt sich nur synthetisch herstellen, während eine essentielle „Einheit des Selbstbewußtseins“ als transzendente Bedingung dem Bewusstsein selbst gar nicht zugänglich ist.⁵⁶

Arnim stand der philosophischen Spekulation bekanntlich distanziert gegenüber, vor allem der Rezeption der kritischen Philosophie Kants bei Fichte und Schelling, aber auch der Jenaer Frühromantik, die ihren Jargon aus der Sprache des Idealismus abgeleitet hatte. Die unendliche Reflexionsbewegung der idealistischen und romantischen Selbstbewusstseinstheorie wird bei Arnim nicht in ihren Möglichkeiten ironischer Selbstkonstitution betrachtet, sondern in ihrer Absurdität entlarvt: Dafür steht das endlose Grübeln des Melancholikers etwa in den *Majorats-Herren*, oder das resignierte Ethos des „thatenarm und gedankenvoll“, das Arnim aus Hölderlins Ode *An die Deutschen* in seine *Kronenwächter* übernommen hat.⁵⁷ In einem Brief an Brentano vom November 1802 parodiert er den formalistischen Jargon des Idealismus; „Fichte und Schelling“ streiten dort über die korrekte Deduktion des Ichs, wobei „jener sagt Ich = Alles, dieser „Alles = Ich“, und Arnim entscheidet sich in dieser offensichtlich absurden Gleichung für die Position Fichtes, weil der ein „älterer Mann“ sei und man „ihm das wohl glauben“ könne. Wenn Arnim allerdings im darauf folgenden Satz sagt: „Du [der angesprochene Brentano; J. J.-F.] kannst mir glauben, daß wenn ich von Dir spreche, daß ich es ernsthaft meine.“⁵⁸ – dann wirft er alle philosophische Spekulation über Bord und verlegt die Subjektconstitution gleichsam in den Zwischenbereich von aufrichtiger

⁵⁴ Siehe zur Thematik Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Tiefe. Über die Faszination des Grübelns*. München 2010.

⁵⁵ Frank, Manfred: *Der Text und sein Stil. Schleiermachers Sprachtheorie*, in: Ders.: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik*. Erweiterte Neuauflage. Frankfurt a. M. 1989, S. 21 (Hervorhebung im Text).

⁵⁶ Kant, Immanuel: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. 5., erneut überprüfter reprographischer Nachdruck der Ausgabe Darmstadt 1956. Darmstadt 1998, Bd. 2, S. 136-138 (*Kritik der reinen Vernunft*, B 132ff.).

⁵⁷ Arnim: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 2, S. 126; Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Michael Knaupp. Darmstadt 1998, Bd. 1, S. 265-267, hier S. 265.

⁵⁸ WAA, Bd. 31, S. 143, vgl. auch den Kommentar *ibid.*, S. 625.

Intention und vertrauender Gewissheit auf beiden Seiten der Briefpartner, verschiebt also die deduktive Argumentation in das subjektive Ethos.⁵⁹

Arnims Subjektivitätsverständnis hat mit seinen naturwissenschaftlichen Schriften, sowie seinen verstreuten Überlegungen zur romantischen Sprachtheorie noch weitere Bezugspunkte im romantischen Diskurs. In beiden genannten Bereichen spielt Performanz eine zentrale Rolle. Darauf hat auch Ricklefs in Bemerkungen zur Metaphysik bei Arnim hingewiesen; Ricklefs verbindet die Performanzthese mit seiner Interpretation der Subjektlosigkeit. Das „Höhere“, auf das Arnim mit seiner Dichtung zielt, ist „zugleich Produkt im Konstitutionsakt des Subjekts, das Subjekt aber wiederum das Medium des Hervorzubringenden.“⁶⁰ Beide Relata scheinen sich hier aufzulösen und sind allenfalls noch als Spiegelung des jeweils anderen kenntlich. Das Modell kommt freilich nicht ohne Beschränkung aus, da sonst alles in Differenzlosigkeit verschwimmen würde, was Arnim auch klar erkannt hat. In einem Fragment zur Kraftlehre heißt es: „[a]lle Kräfte, welche im Weltall wirken, die wir als Materie anschauen“⁶¹ müssen entweder Attraktivkraft oder Repulsivkraft sein. Klaus Stein hat darauf aufmerksam gemacht, dass das auch für die Theorie des Selbstbewusstseins gilt; in einem weiteren Fragment heißt es: „Der Geist [ist eine] ursprüngliche Thätigkeit, die sich selbst Schranken setzt.“ Arnim spekuliert weiter:

§ 2

Keine Substanz in der Natur wirkt für sich, sie ist träge. Alle Dinge sind einander gegenseitig Reitz, beyde haben dafür Empfänglichkeit.

§ 3. Die Theile unseres eignen Ichs und die Dinge ausser uns verändern sich, das Bewußtseyn nennen wir Wahrnehmung, die Ursach dafür sind unsere Sinne und die Gegenstände Von diesem Eindrucke schliessen wir auf das Daseyn der Objekte und auf die besondere Art ihres Daseyns. Sie sind uns ph a e n o m e n e.⁶²

⁵⁹ Holger Schwinn (*Kommunikationsmedium Freundschaft*, S. 10.) spricht in diesem Zusammenhang von „Ich-Stabilisierung durch emphatisch-freundschaftliche Kommunikation“.

⁶⁰ Ricklefs, Ulfert: *Das Wunderhorn im Licht von Arnims Kunstprogramm und Poesieverständnis*, in: *Das Wunderhorn und die Heidelberger Romantik. Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Performanz*. Hrsg. Walter Pape. Tübingen 2005, S. 147-194, hier S. 148.

⁶¹ Arnim: [incipit] *Zur Beantwortung der von einigen Brandmännern*, in GSA 03 / 351, Fragment 5. Eine Transkription dieses und weiterer Fragmente ist mir freundlicherweise von Roswitha Burwick zur Verfügung gestellt worden. In einer zum Teil fehlerhaften Transkription ist das Fragment gedruckt bei Stein, Klaus und Michael Gerten: *Unveröffentlichte Texte und Fragmente Achim von Arnims aus dem Goethe-Schiller-Archiv Weimar*, in: „*Fessellos durch die Systeme*“. *Frühromantisches Naturdenken im Umfeld von Arnim, Ritter und Schelling*. Hrsg. von Walter Ch. Zimmerli, Klaus Stein und Michael Gerten. Stuttgart-Bad Cannstatt 1997, S. 487.

⁶² Arnim: [incipit] § 1 *Die höchste Natur`einheit*, in GSA 03 / 415, Fragment 25 (zitiert nach der Transkription von Roswitha Burwick); siehe auch Stein / Gerten: *Unveröffentlichte Texte*, S. 507, sowie Stein: *Naturphilosophie der Frühromantik*. Paderborn 2004, S. 93.

Als eine „ursprüngliche Tätigkeit“ unterliegt das Ich nicht dem ersten Satz der Newtonschen Mechanik, da es sich in und aus sich selbst beschränkt; es ist aber auch keine in sich geschlossene Monade, da es durch den Wahrnehmungsapparat in Austausch mit der Umwelt steht:

§ 5 Unser eigenes Bewusstseyn, daß wir Vorstellungen haben ist uns Bürge dafür. Es ist merkwürdig, daß sie so verschieden doch einen wechselseitigen Einfluß auf sie haben. Vorstellungen bewirken Bewegung. Durch Verknüpfen und Trennen jener Vorstellungen errichten wir eine *physiologia*⁶³

Das Ich selbst ist also einer ständigen Dynamik aus Reiz und Empfänglichkeit ausgesetzt, einem Prozess, den Arnim im Sinne der Zeit physiologisch gedacht hat.⁶⁴ Es wird damit nicht durch einen ursprünglichen Akt des Bewusstseins initiiert, da schon dem Bewusstsein die Lebenskraft selbst vorgängig ist. Vielmehr kann es sich nur im ständigen Fluss der Wahrnehmungen performativ konstituieren.⁶⁵ Dass das nicht eine nihilistische Verabschiedung des Ichs wird, sichert Arnim ab, indem er die dynamische Fundierung des Ichs selbst in die „universalgeschichtliche[] Offenbarungs- und Selbstentfaltungsbewegung“ Gottes und des Menschen einrückt.⁶⁶ Auf dem Hintergrund der unumgänglichen Ich-Dynamik stellte sich daher die Frage nach der Seele. „Das Substrat der Seele wie der Materie“, schreibt er in der schon zitierten Passage weiter, „ist uns unbekannt.“ Materie heißt es vorher, sei immer nur als „Phaenomenon“ erkennbar, und analog lässt sich vermuten, dass das auch für die Seele gilt⁶⁷. In diesem Zusammenhang kommt nun der Sprache und der romantischen Sprachreflexion besondere Bedeutung zu.

1.2 Arnims romantische Sprachtheorie

1.2.1 Hypothese der Spontaneität als Fluchtpunkt der Arnimschen Poetologie

Thomas Sternberg beschreibt Arnims Poetik im Anschluss an die These Wolf Dietrich Raschs, der vorgeschlagen hatte, eine, wenn auch nur fingierten, Münd-

⁶³ Arnim: [incipit] § 1 *Die höchste Natur^einheit*, in GSA 03 / 415, Fragment 25 (zitiert nach der Transkription von Roswitha Burwick).

⁶⁴ Siehe dazu die einleitenden Bemerkungen zur *Theorie der elektrischen Erscheinungen*, WAA, Bd. 2.1, S. 6.

⁶⁵ „§ 1 /Die höchste Natur^einheit ist dem Menschen eine Aufgabe, deren Auflösung er sich stets nähert“, heißt es am Anfang des Fragments (Arnim: [incipit] § 1 *Die höchste Natur^einheit*, in GSA 03 / 415, Fragment 25 (zitiert nach der Transkription von Roswitha Burwick)).

⁶⁶ Ricklefs: *Das Wunderhorn im Licht von Arnims Kunstprogramm*, S. 152.

⁶⁷ Arnim: [incipit] § 1 *Die höchste Natur^einheit*, in GSA 03 / 415, Fragment 25 (zitiert nach der Transkription von Roswitha Burwick).

lichkeit des Arnimschen Erzählens anzunehmen.⁶⁸ Das deutete sich ja schon in Ricklefs Begriff des „Vorsichhinsprechens“ an, in dem der Vorzug der nicht-intentionalen, dafür aber klingenden Performanz der Sprache vor dem gestaltenden, schon durch die Reflexion gegangenen Akt des Schreibens ausgedrückt ist. Auch das ist zunächst ein allgemeinromantisches Merkmal, das man aus der romantischen Sprachtheorie ableiten kann. Bei Arnim bekommt das besondere Bedeutung durch die Anbindung an das Theorem der „getäuschten Täuschung“⁶⁹. Mit der ersten Zeile eines Gedichtes, so lässt sich das verstehen, weiß der Dichter noch nicht, wie die letzte Zeile aussehen wird. Der Dichter hat keinen intentionalen Einfluss auf die Entwicklung der Rede. „[D]as Wort hatte sich ihm im Munde umgedreht“, heißt es von einem Gedicht, das der Sänger Grünewald in den *Kronenwächtern* dichtet. Er wollte ein fröhliches Lied auf die Taufe eines Kindes vorlegen; mit der letzten Zeile endet er aber bei der Erinnerung an den Bergmann, der beim Bau eines Brunnens ums Leben gekommen war: „Doch dringt kein Strahl zum schwarzen Grund“.⁷⁰ Dabei lässt natürlich gerade die Bildlichkeit dieses kurzen Textes aufhorchen. Zwar führt das Gedicht tatsächlich die quasi automatische Textproduktion als „Ausdruck spontaner Emotion“⁷¹ vor, kontaminiert aber mit dem „schwarzen Grund“ die Quelle als Geburtsmetapher.⁷² Diese durch Arnim wohlkalkulierte Bildwahl konnotiert gleich mehreres: die Unergründlichkeit des menschlichen Daseins, Eichendorffs „stillen Grund“, das die Identität des Menschen ständig gefährdende Unbewusste,⁷³ genauso wie – auf der narrativen Ebene des Romans – die geheimnisvolle Verbindung des freudigen Ereignisses der Geburt des Kindes mit der politischen Zwietracht in der Stadt Waiblingen.

⁶⁸ Sternberg: *Die Lyrik Achim von Arnims*, S. 69; vgl. Rasch, Wolfdietrich: *Achim von Arnims Erzählkunst*, in: *Der Deutschunterricht*, 2 (1955), S. 38-55.

⁶⁹ Dazu Näheres bei Ricklefs, Ulfert: *Magie und Grenze. Arnims Pöpstin-Johanna-Dichtung. Mit einer Untersuchung zur poetologischen Theorie Arnims und einem Anhang unveröffentlichter Texte*. Göttingen 1990, S. 48-58; sowie Martin Neuhold: *Achim von Arnims Kunsttheorie und sein Roman Die Kronenwächter im Kontext ihrer Epoche. Mit einem Kapitel zu Brentanos Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter und Eichendorffs Ahnung und Gegenwart*. Tübingen 1994, S. 28-36.

⁷⁰ Arnim: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 2, S. 316f.

⁷¹ Sternberg: *Die Lyrik Achim von Arnims*, S. 70.

⁷² Siehe dazu etwa Andreas Hartknopfs Blick in den Brunnen in seiner Heimatstadt, der ein „Blick hinter den undurchdringlichen Vorhang“ seiner Vergangenheit sei. Die Mutter zeigte immer den Brunnen, wenn das Kind Andreas fragte „woher er gekommen sei“, Moritz, Karl Philipp: *Werke in zwei Bänden*. Hrsg. von Heide Hollmer und Albert Meier. Frankfurt a. M. 1999, Bd. 1, S. 547f.

⁷³ Siehe etwa Monika Schmitz-Emans: *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Würzburg 2003, besonders S. 222-224.

Da das Ergebnis sprachlicher Äußerungen sich immer schon von dem unterscheidet, was der Sprecher intendierte, hat sie auch keinen Abbildcharakter. Dichtung kann in diesem Sinne nicht auf Nachahmung beruhen. Vielmehr stehen Dichtung und Wirklichkeit „in einem dialogischen Prozeß“⁷⁴ wechselseitiger Konstitution. Denn Dichtung ist nicht einseitige Allegorisierung. Indem sie Wirklichkeit hervorbringt, hat sie auch die Möglichkeit, Wirklichkeit zu verändern. Arnims Einschränkung der Kunstautonomie, seine Zurücknahme der ästhetischen Interessellosigkeit des Schönen, findet hier ihren Ausgangspunkt.⁷⁵ Die Autonomie des Werkes wird, in einer noch darzustellenden und am Begriff der Arbeit erkennbaren Konstellation von Dichter, Publikum und Geschichte eingeschränkt. Die oft unwillkürliche Erscheinung des Sprechgestus ist in der Lyrik ein Medium dieses Theorems. In einer poetologisch reflexiven Passage in *Ariel's Offenbarungen* hatte Arnim diesen Gedanken schon 1804 dargelegt: Der „natürliche Mensch“ entwickelt poetische Formen „wahrscheinlich unwillkürlich mit dem Inneren, wenn er wirklich Beruf zu ihrem Gebrauche fühlte“.⁷⁶ Sternberg zitiert diesen Passus; worauf er damit hinweist, ist nicht die gleichfalls interessante Tatsache, dass ästhetische Formen offenbar jedem, auch dem Nichtkünstler offenstehen, sondern dass die Spontaneität des Einfalls zugleich mit der freien Form kommt. Mit einer Form wohlgerneht, und nicht als unwillkürlichen Ausdruck von Emotionen.⁷⁷

Arnim hat Schreiben selbst als „bewußtloses Fortrollen mancherlei Gedanken“ bezeichnet⁷⁸ und damit der These des Automatismus der Textproduktion Vorschub geleistet. Wenn Brentano in einem Brief an Arnim anmerkt, „deinem [Talent] fehlt das Konsistente“, macht er damit auf eine Unkonzentriertheit in Arnims Gedichten der Reisejahre aufmerksam. Hier mag eine Tendenz zur Bewusstlosigkeit im Produktionsprozess zu sehen sein. Allerdings sieht zumindest Brentano eine mögliche Subjektivität nicht als Zentrum des Arnimschen Schaffens, denn er schlägt dem Freund sogleich vor, „vereint Etwas hervor[zu]bringen“, um sein eigenes Defizit, die mangelnde „Flüßigkeit“ zu kompensieren.⁷⁹ Aber auch aus späteren Jahren lassen sich Beispiele beibringen, die für die These der Bewusstlosigkeit sprechen könnten. Sternberg führt als Beispiel

⁷⁴ Sternberg: *Die Lyrik Achim von Arnims*, S. 219.

⁷⁵ Siehe dazu Neuhold: *Achim von Arnims Kunsttheorie*, S. 36.

⁷⁶ Arnim, Achim von: *Ariel's Offenbarungen*. Hrsg. von Jacob Minor. Weimar 1912, S. 211.

⁷⁷ Sternberg: *Die Lyrik Achim von Arnims*, S. 70. Den Aspekt der Emotion als Grundlage der romantischen Sprachtheorie bei Arnim betont auch Christof Wingertzahn: „Was klingt im Ohr, was schlägt das Herz?“ *Arnims Lyrik zwischen Vitalismus und religiöser Besinnung*, in: *Emotionen in der Romantik. Repräsentation, Ästhetik, Inszenierung*. Hrsg. von Antje Arnold und Walter Pape. Berlin 2012, S. 185-214.

⁷⁸ Betz / Straub, Bd. 1, S. 70.

⁷⁹ WAA, Bd. 31, S. 346.