

Die Dekonstruktion des romantischen Geniekonzepts in Achim von Arnims *Isabella von Ägypten*

Jasmin Marjam REZAI DUBIEL

Universidad de Mainz
jasmin.marjam@gmx.net

Recibido: 09 de octubre de 2013
Aceptado: 13 de noviembre de 2013

ZUSAMMENFASSUNG

Isabella von Ägypten treibt die Kritik am Künstlersubjekt auf einen Höhepunkt. Die phantastischen Figuren verweisen alle insofern auf den Text als eklektizistisches Konstrukt, als sie die Kritik am romantischen Genie- und Künstlersubjekt in eine Dekonstruktion des Originalitätspostulats überführen. Dem auf der Oberflächenstruktur postulierten Ideal steht auf einer subtextuellen Ebene eine durch das Phantastische evozierte Kritik entgegen, die das Primat des Schöpfers über sein Werk Lügen straft.

Schlüsselwörter: Achim von Arnim, Isabella, Alraun, Romantik, Genie, Metafiktion, Kabbala.

Deconstruction of the Romantic Genius Concept in *Isabella of Egypt*

ABSTRACT

Isabelle of Egypt elevates the criticism of the artist's subject to its climax. The fantastic figures point to the text as an eclectic construct, which culminates the criticism of the subjects of both the genius and the artist in a deconstruction of the original postulate. The juxtaposition of the ideal, which is based on a surface structure, and the criticism that is evoked by the Fantastic on a subtextual level, challenges the creator's power over his work.

Keywords: Achim von Arnim, Isabella, Mandrake, Romanticism, Genius, Metafiction, Kabbalah.

La deconstrucción del concepto del genio romántico en *Isabel de Egipto*

RESUMEN

Isabella von Ägypten lleva la crítica del sujeto creador a su culminación. Todos los personajes fantásticos hacen referencia al texto como construcción ecléctica de manera que transfieren la crítica del sujeto-genio y del sujeto-artista romántico a una deconstrucción del postulado original. Al ideal postulado en la estructura superficial se le opone una crítica a un nivel subtextual –evocada por lo fantástico– que desmiente la primacía del creador sobre su obra.

Palabras clave: Achim von Arnim, Isabella, mandrágora, Romanticismo, genio, metaficción, cábala.

INHALTSVERZEICHNIS: I. Romantische Metafiktion. II. Der Alraun. III. Der Bärenhäuter. IV. Der Golem. V. Conclusio.

1. Romantische Metafiktion

In Achim von Arnims *Isabella von Ägypten* (1812) bergen die phantastischen Figuren – namentlich der Alraun, der Bärenhäuter und der Golem – insofern poesieallegorisches Potenzial als sie auf eine romantische Subjektkonzeption verweisen. In der Erzählung von Arnim werden auf eine kunstvolle Weise historische und phantastische Elemente kombiniert: Die Novelle, „ein Höhepunkt der phantastischen Novellistik in der Romantik, spielt auf drei miteinander verzahnten Ebenen, auf denen historische und sagenhafte Gestalten sowie phantastische Figurationen abwechselnd in Beziehung zueinander treten“ (Freund 1999: 135). Durch die Osmose aus historischen und phantastischen Themen rückt die Verhandlung des romantischen Subjekts – vor allem im Hinblick auf das Geniekonzept – in ein gänzlich neues Licht.

Für diese Ausgangsfrage erweist sich die Arnim-Forschung insgesamt als sehr ergiebig. Erwähnenswert ist vor allem, dass sich viele Forschungsstimmen auf den poetologischen Aspekt der Novelle beziehen. Mit dem Aspekt der romantischen Ironie setzt sich besonders Thomas P. Bonfiglio auseinander (Bonfiglio 1985: 221-228). Gottfried Knapp konzentriert sich auf die polyphone Schreibweise in Arnims gesamtem Werk (Knapp 1972). Das reziproke Verhältnis des Phantastischen zur Wirklichkeit erläutert Möllers in Hinblick auf Arnims Erzählweise, die er dann mit der Person Arnims in Verbindung setzt (David 1967: 328-345; Mücke 2005: 143-156). Die allgemeine Poetik Arnims steht vorrangig im Zentrum der Aufmerksamkeit Peter Staengles (Staengle 1988; Rudolph 1958). Besonders aussagekräftig für eine metafiktionale Lesart des phantastischen Textes erscheint der Ansatz von Ludwig Völker, der das Augenmerk auf die Verbindung von phantastischen Elementen und Naturpoesie legt (Völker 1979: 114-137). Axel Dunker sieht die Bedeutung der Novelle Arnims vor allem darin begründet, dass in ihr „Figuren aus dem literarischen Arsenal der imaginären Wesen [...] poesieallegorisch auf die Frage bezogen [werden], wie die innerfiktionalen Welten der Literatur überhaupt entstehen“ (Dunker 1993: 245). In enger Verbindung dazu steht der Forschungsansatz von Gunnar Och, der sich mit dem Einfluss der Kabbala in der Novelle beschäftigt (Och 1999: 179-195). Andere Lesarten – von denen insbesondere die Studien von Andrea Polaschegg, Michael Klees und Wolf-Daniel Hartwich hervorzuheben sind – stellen den literarischen Umgang mit dem Fremden, d.h. das Orientalische, das Jüdische und das Nomadische, in den Mittelpunkt ihrer Forschung.¹

¹ Jene Deutungen sollen in der Analyse der phantastischen Metafiktion nur am Rande eine Rolle spielen, da sie sich vor allem auf die literarische Fremddarstellung, d.h. interkulturelle Aspekte, konzentrieren. Vgl. POLASCHEGG (2005: 95-124); KLEES (1996: 60-77); HARTWICH (2005: 243-263).

Signifikanterweise präsupponiert der Beginn des Textes schon eine poetologische Deutung:

Braka, die alte Zigeunerin im zerlumpten roten Mantel, hatte kaum ihr drittes Vaterunser vor dem Fenster abgeschnurr, wie sie es zum Zeichen verabredet hatte, als Bella schon den lieben vollen dunkelgelockten Kopf mit den glänzenden schwarzen Augen zum Schieber hinaus in den Schein des vollen Mondes streckte, der glühend wie ein halbgelöschtes Eisen aus dem Duft und den Fluten der Schelde eben hervor kam, um in der Luft immer heller wieder aus seinem Innern heraus zu glühen. „Ach sieh den Engel“, sagte Bella, „wie er mich anlacht!“ – „Kind“, sprach die Alte, und ihr schauderte, „was siehst du?“ – „Den Mond“ antwortete Bella (Arnim 1979: 7).

Die tragende Bedeutung der Imagination für die folgende Geschichte wird anhand Bellas Perspektive verdeutlicht: „Bella nimmt den aufgehenden Mond als Engel wahr, und vor dieser phantastischen Wahrnehmung der Realität empfindet Braka ein Schaudern“ (Völker 1979: 126). Wenn Isabella im Mond einen Engel sieht, wird das Phantastische als eine Eigenschaft charakterisiert, welche zwar qua Imagination eine neue Sichtweise generiert, die aber einem realen Referenten – dem Mond – stets verhaftet bleibt. Der von innen heraus glühende Mond weicht von der typischen Beschreibung in der Romantik ab. Er erscheint nicht mehr als Reflektor, sondern als ein durch seine Idiosynkrasie von der traditionellen Beschreibung abweichendes Element. Somit antizipiert der Beginn der Erzählung die Thematisierung der phantastischen Imagination sowie der phantastischen Figuren, die sich im Verlauf der Erzählung verselbständigen. Das nimmt Völker zum Anlass, Isabella als Personifikation der Phantasie zu deuten (Völker 1979: 127). Die phantastische Projektion von Isabella steht paradigmatisch für das poetologische Programm der gesamten Novelle. Die Analyse der phantastischen Figuren – Alraun, Bärenhäuter, Golem – wird Auskunft darüber geben, auf welche Weise das Phantastische eine metafiktionale Lesart begründet. Widmen wir uns zunächst der Figur des Alrauns.

II. Der Alraun

Um der Armut und dem niederen Stand zu entfliehen, heckt Braka den Plan aus, Isabella mit Karl zu verkuppeln, der als „der künftige Beherrscher einer Welt, in der die Sonne nie untergeht“ (Arnim 1979: 14f.), beschrieben und damit in Beziehung zu der historischen Figur Karl V. gesetzt wird. Im Zuge dessen wird schon auf die perfide Art Brakas hingewiesen: „Das alte Weib hatte sicher eine böse Absicht bei diesem Vorschlage: das Kuppeln war lange ihr Hauptgeschäft und diesmal konnte sie auf einmal das Glück aus dem niedern Stande emporreißen“ (Arnim 1979: 16). Isabella soll auf Geheiß Brakas Karl, der seinen Mut beweisen will, indem er in einem unheimlichen Haus übernachtet, überraschen: Wenn

du merkst, [...] daß er eingeschlafen, so schleich aus der Kammer heraus, leg dich zu ihm ins Bette und ich schwör dir, daß er vor Angst davon läuft und nie wieder kommt, sollte er aber Mut behalten und dich festhalten, sieh, so kostet es dir ja nur eine Lüge,

daß du aus Liebe zu ihm eingedrungen und dein Glück ist vielleicht gemacht (Arnim 1979: 14).

Nachdem Isabella den Plan umgesetzt und Karl einen Schrecken eingejagt hat (Arnim 1979: 16), beichtet er „mit großer Betrübniß am anderen Morgen [...], wie er in ein Gespenst verliebt sei“ (Arnim 1979: 18). Karl verliebt sich in ein Phantasma.² Auch Isabella bleibt emotional nicht ungerührt von der ersten Begegnung. Als sie Braka nach einem Mittel, mit dem man sich unsichtbar machen könne, fragt, antwortet diese: „Ich weiß kein anderes, als viel Geld zu haben, [...] das ist der wahre Hauptschlüssel, die wahre Springewurzel, bei deren Berührung die Türen aufspringen. Dein Vater mochte noch wohl andre Künste gewußt haben, aber wenn sie nicht in seinen Büchern stehen, so sind sie verloren (Arnim 1979: 18)!“ Isabella kommt schließlich darauf,

den Nachlaß der Verstorbenen [Eltern (J.R.)] zu durchsuchen. [...] [Da] waren [...] Bündel von Kräutern, Säcke mit Wurzeln, einige Steine, lauter Dinge, von denen sie nichts verstand [...]. Endlich fand sie doch in einer Kiste alte Schriften, [...] manche mit köstlichen Siegeln geziert, auf wunderlichem Papier in fremder Sprache (Arnim 1979: 12).

In den Büchern liest Isabella „bis sie in einer Nacht ganz ermüdet auf eine ausführliche Nachricht traf, wie Alraunen zu bekommen“ (Arnim 1979: 19).³ Die Herstellung eines Alrauns, der die Fähigkeit besitzt, alle Schätze aufzuspüren, verlangt nach einem Mädchen, das „mit ganzer Seele liebt, ohne Begierde zur Lust ihres Geschlechtes, der die Nähe des Geliebten ganz genügt“ (Arnim 1979: 19). Laut der geheimen Schrift soll sie nachts

in der eilften Stunde mit einem schwarzen Hunde unter den Galgen [...] gehen, wo ein unschuldig Gehencker seine Tränen aufs Gras hat fallen lassen; da soll sie ihre Ohren mit Baumwolle wohl verstopfen, und mit den Händen suchen, bis sie die Wurzel erreicht, und trotz allem Geschrei dieser Wurzel, die keineswegs natürlicher Art, sondern ein Kind der unschuldigen Tränen des Erhenkten ist, ihr das Haupt entblößen, einen Strick aus ihren eignen Haaren umlegen, den schwarzen Hund daran spannen, dann fortlaufen, so daß der Hund im Wunsche ihr zu folgen, die Wurzel aus der Erde zieht, wobei er von einer erblitzenden Erschütterung des Bodens unfehlbar erschlagen wird. Wer in diesem Augenblicke, dem entscheidendsten seine Ohren nicht wohl verstopft hat, kann von dem Geschrei auf der Stelle unsinnig werden (Arnim 1979: 19).

Bei der Beschreibung der Sage nimmt Arnim eine wichtige Änderung vor: Er „hat die Überlieferung abgemildert. Er läßt den Wurzelmann nicht aus Sperma oder Urin

² Nach Freund spiegelt sich in der phantastischen Fehldeutung auch „die tatsächliche Verwirrung menschlichen Bewusstseins durch die Macht“ (FREUND 1999: 135).

³ Bei der Wurzel handelt es sich um das Galgenmännlein. Zur unterschiedlichen Bedeutung von Homunkuli und Automaten in der Romantik vgl. BRITTNACHER (1994: 276f.). Die Sage der Alraunwurzel kann bis in die Antike zurückverfolgt werden. Kremer weist auf den sprechenden Namen des Alrauns hin, „dessen Name bereits Programm ist (Rune)“ (KREMER 2003: 170).

des Vaters, wie es die Tradition vorsieht, sondern aus dessen Tränen entstehen“ (Kremer 2003: 171). Auf diese Weise bleibt der unschuldige Charakter Isabellas auf den ersten Blick gewahrt. „Dennoch bleibt das Stechen der Liebeswurzel als sexuelle Initiation einsichtig“ (Ebd.). Die wachsende Liebe Isabellas, die sie der Wurzel entgegen bringt, wird mit einem sündhaften Verhalten in Beziehung gesetzt, welches ihren Eintritt in die Sexualität antizipiert:

Ihre Zuneigung wuchs so schnell, daß sie sich über jeden Tropfen Milch kränkte, der von den eingebornen Jungen dem Fremdlinge entzogen wurde, daß sie lange mit sich kämpfte, aber endlich nicht widerstehen konnte, eines dieser Jungen heimlich fortzutragen und nahe am Bach ins Gras zu legen. Dann floh sie schnell, damit es ihr nicht folgte, sie war aber kaum einige Schritt gelaufen, so hörte sie etwas ins Wasser einplumpen, sie mußte ihre Augen hinwenden und sah wie der Strom die kleine blinde Katze forttrug. [...] [Sie] fühlte, daß sie gesündigt (Arnim 1979: 27).

Der Sündenfall Isabellas verdeutlicht das Eingreifen in die Natur, welche durch die künstliche Herstellung des Alrauns gestört wird. Der Geld versprechende Alraun ist für Isabella zunächst nur Mittel zum Zweck, in dem „sich die grotesken Triebkräfte einer depravierten Geschichtswelt spiegeln“ (Freund 1999: 136). Kremer verweist auf eine Textstelle, in der Isabella eindeutig in eine erotisch-sexuelle, sündhafte Beziehung zu der Wurzel gesetzt wird: Er

sprang zu ihr auf den Schoß und küßte sie so herzhaft, daß er ihr fast die Haut aufriß mit seiner harten Barthirse, dennoch fühlte sie eine sonderbare Bewegung ihres Blutes, die sie nicht verstand, über die sie auch nicht nachdachte; doch war ihr der Kleine im Augenblicke so lieb und sie erwartete und wußte nicht was, von ihm (Arnim 1979: 29).

Bezieht man die Tatsache mit ein, dass die Wurzel eine Schöpfung Isabellas ist, mutet die sexuelle Konnotation inzestuös an: „Zärtlicher kann eine Mutter ihr Kind, das sie bei einem Erdbeben verschüttet glaubt, nicht wieder begrüßen, nicht vertrauter, nicht bekannter, als Bella den kleinen Alraun aus dem letzten Erdenstaube an ihre Brust hob, und ihn von allem Anflug reinigte“ (Arnim 1979: 23). Psychoanalytisch betrachtet kann die Wurzel also als Manifestation des Unbewussten oder Triebhaften gelesen werden (Freud 1999: 135-172).

Versteht man die alchemistischen Bücher, die Isabella zur Schöpfung des Alrauns anleiten, als poetologisches Programm und den Alraun, der dann „selbst wieder zum Spiegel der Imagination wird“ (Kremer 2003: 58), als literarische Schöpfung, dann wird das poetologische Prinzip einer ‚Poesie der Poesie‘ evident. Brittnacher sieht in der Homunkuluszeugung grundsätzlich die „Kritik an einem Gott [...], der nur eine fehlerhafte Schöpfung zuwege brachte“ (Brittnacher 1994: 277). Auch wenn diese Feststellung etwas verallgemeinernd anmutet, kann in unserem Fall gezeigt werden, dass die allegorische Schöpfung vielmehr die Entstehung von Kunst bzw. Literatur anvisiert und das Verhältnis von Autor und Text thematisiert. Der Alraun steht „im Kontext von Schrift und Erotik und [...] [reflektiert] das Herzstück romantischer Poetik: die magische Funktion literarischer Imagination“ (Kremer 2003:

171).⁴ Die Deskription der Anfertigung der Wurzel lässt genauer auf das poetologische Konzept schließen:

Zuerst sollte sie den Alraun waschen, [...] dann sollte sie ihm Hirse auf den rauhen Kopf säen und wie diese aufginge in Haaren, so würden sich seine übrigen Gliedmaßen von selbst entwickeln, nur müsse sie an jede Stelle, wo ein Auge entstehen sollte, ein Wacholderkern eindrücken, wo aber der Mund werden sollte, eine Hagebutte (Arnim 1979: 24).

In einer metafictionalen Lesart fungiert der Alraun, der nach einer schriftlichen Anleitung entstanden ist, als eine allegorische Darstellung der Kunstproduktion. Das Konzept der ‚bricolage‘ Lévi-Strauss' zusammen mit ihrem Ergebnis, dem Alraun, der an das Unbewusste gebunden ist, antizipiert nicht nur die surrealistische oder dadaistische Poetik, sondern entpuppt sich auch als eine Konstituente Arnimschen Erzählens: „Isabellas ausgegrabene Alraunwurzel [...] kommt durch eine ganz unbewusste, stumme, verspielt mechanische Bastelarbeit wie selbstverständlich zu einem menschenähnlichen Leben“ (Knapp 1972: 110f.). Das Konzept der ‚bricolage‘ findet nicht nur in Hoffmanns Erzählung seine literarische Ausformung. Im Verlauf der Novelle Arnims wird dieses Thema in der Beschreibung des Hauses von Frau Nietken erneut aufgegriffen (Lévi-Strauss 1973: 30f.):

Unterdessen war der Alraun über allen lächerlichen Kram im Zimmer, wo alte Tressen, Lappen, Küchengeschirre, Leinenzeug, in abgesonderten Haufen, lag, so verwundert, daß er sich nicht satt daran sehen konnte; alles war ihm neu, aber er wusste sich bald alles zu deuten. Frau Nietken, die eine Trödlerin von sehr ausgebreitetem Handelsverkehr war, versammelte die seltensten Vorräte von Altertümern aller Art; da war im Hause auch das kleinste Hausgerät nicht in der Art zusammenhängend und dem Hause gemäß, wie man es sonst aller Orten findet; sondern aus einer sehr natürlichen Auswahl der Leute, die sich immer das Brauchbare aus ihren Ankäufen herausgesucht hatten, war ihr zum Gebrauche nur das Abenteuerlichste geblieben, was die Laune irgend einer Zeit, oder eines Reichen, für einen besondern Fall, geschaffen hatte. Die Stühle zum Beispiel in der Dachkammer, waren von hölzernen Mohren getragen, über jedem ein bunter Sonnenschirm, sie stammten aus dem Garten eines reichen Genter Kaufmanns, der viel Geschäfte in Afrika gemacht hatte. In der Mitte des Zimmers hing eine wunderliche gedrehte Messingkrone, sie hatte sonst die aufgehobene jüdische Synagoge zu Gent beleuchtet, jetzt steckte ein gewundenes buntes Wachslicht zu Ehren der Mutter Gottes darauf. Der Altar war eigentlich ein abgedankter Spieltisch, an welchem die ledernen Geldsäcke ausgerissen und eine gewesene Salzmäste, mit Weihwasser gefüllt, eingesetzt war. An den Wänden hingen gewirkte Tapeten, welche alte Turniere darstellten, die Ritter und die eisernen Harnische hingen in Plundern herunter (Arnim 1979: 41).

Der Stilsynkretismus kommt durch die Vermischung von Juden- und Christentum im Kronleuchter zum Tragen, und der Altar verweist als Spieltisch auf den spieleri-

⁴ Die Literatur Arnims wird für die Surrealisten eine Inspirationsquelle.

schen Umgang mit heterogenen Elementen (Knapp 1972: 124). Das Konzept der ‚bricolage‘ wird anhand der Beschreibung des Interieurs deutlich und fungiert als eine Konstituente der Poetik Arnims. Damit handhabt Arnim „die Kunstgeschichte als zeitloses Archiv, dessen man sich immer wieder bedienen kann“ (Kremer 2003: 169). In dem offensichtlichen Montagecharakter sieht Kremer gar eine Parallele zu der Intertextualitätstheorie Julia Kristevas:

Arnims Erzählungen [sind] als Mosaik eingerichtet, die die Bruchstellen der adaptierten Quellen in keiner organischen Vorstellung vom Kunstwerk verschwinden lassen, sondern sie kenntlich machen, indem sie die Künstlichkeit der Kunst ausstellen. [...] Das [...] zusammengetragene Gerümpel wächst sich zum Selbstporträt des antiquarischen Textes aus (Kremer 2003: 169).

Das von Kristeva inaugurierte Intertextualitätskonzept beschränkt sich auf die kulturtheoretische Annahme, dass sich alle Texte aus einem Mosaik aus Zitaten zusammensetzen (Kristeva 1969: 82-112). In Arnims Fall haben wir es aber mit einer intendierten Montagetechnik zu tun, die im Sinne Michael Bachtins bewusst als Kontrapunkt zu einer klassischen Ästhetik fungieren soll und zudem als immanent poetologische Reflexion des Textes in Erscheinung tritt. Wenn Bachtin in *Die Ästhetik des Wortes* von der bewusst initiierten ‚Sinnhybride‘ spricht, bezieht er sich auf Texte, die durch ihre implizierte Heterogenität zentrifugale Kräfte freisetzen und den herrschenden Diskurs unterminieren (Bachtin 1979: 213ff.). Diese Parallele scheint fruchtbarer, zumal die poststrukturalistische These Kristevas für eine operierende Literaturwissenschaft kaum brauchbar ist. Ersichtlich ist, dass sich das Phantastische geradezu anbietet, die romantische Kunstreflexion zu potenzieren. Daraus, dass Arnim „sich explizit zu einer literarischen Zitat- und Montagetechnik [bekennt]“, schließt Kremer, die „gesamte europäische Schrifttradition von der Antike bis in die jüngst vergangene Gegenwart“ könne „ihren Anspruch auf Miturheberschaft für Arnims Prosa geltend machen“ (Kremer 1997: 31). Außerdem legt diese Technik die Fiktionalität des Textes offen und betont ihn als ein literarisches Konstrukt, in dem sich „ein Bruch mit der Konzeption des geschlossenen Kunstwerks [vollzieht], allerdings nicht im Sinne des frühromantischen Fragments als Ausdruck eines idealistischen Subjektivismus“ (Dunker/Lindemann 1993: 13).

Neben der Montagetechnik birgt die anthropomorphisierte Beschreibung der Wurzel weiteres metafiktionales Potenzial. Nachdem der Alraun über ein menschliches Aussehen verfügt, das alle Zeitalter in sich zu vereinen scheint,⁵ erwirbt er die Sprachfähigkeit: So

fand er bald [...] die Sprechwurzel [...]. Als er diese ekelhafte Wurzel gierig genossen, sprang er auf einen Ofen und wie ein Vogel, dem die beschnittenen Flügel wiedergewachsen, zur Verwunderung seines Herrn, plötzlich empor auf den Baum vor dem Fenster fliegt und erst spottend sein Lied pfeift, das er von ihm gelernt, eh' er sich von

⁵ Der Alraun sah „schon aus, wie ein altes Männlein, das zum Kinde zusammengeschrumpft war, aber es hatte noch alle Unarten der kleinsten Kinder dabei“ (ARNIM 1979: 27).

ihm fort im wilden Natursang durch die Luft schwingt, so waren die ersten Worte des Männleins ein spottendes Wiederholen ihrer Lehren: „Sei artig, sei gut, sei stille!“ (Ebd.).

In der sprachlichen Nachahmung des Alrauns zeugt schon der spöttische Ton von einer tiefen Abneigung gegen einfache Mimesis und dem Insistieren auf eine eigenständige Entfaltung. Noch verfügt er über keine eigene Sprache: „Er konnte den meisten Leuten in ihrer Sprache geschickt nachreden, hatte aber keine eigne Sprache“ (Ebd. 45). Damit steht der Alraun auch für eine „imitatorische Rhetorik“ (Kilcher 1998: 311), die einem griechischen Epigonentum eignet. Die Emanzipation der Wurzel gipfelt in der Namengebung. Er selbst sagt, er wolle Cornelius Nepos heißen (Arnim 1979: 30). Mit dem historischen Cornelius Nepos, einem römischen Historiker (100-28 v. Chr.) vermischen sich in der phantastischen Gestalt Fiktion und Historie. Diese Verbindung wird im Zuge der Erzählung noch einmal aufgegriffen.

Die Selbstständigkeit des Alrauns steigert sich im Verlauf der Geschichte immer mehr und kulminiert in einer Bösartigkeit, so dass sich die mütterliche Liebe Isabellas in Angst vor der eigenen Schöpfung verkehrt: „Wirklich erschrak jetzt Bella bis im tiefsten Herzen vor dem Liebling, der im Luftraume ihrer Schöpfung vergöttert gewesen, sie sah ein, daß sie auf ein Mittel denken müsse, den Alraun zu bezwingen“ (Ebd. 29).⁶ Die Liebe zu ihrer eigenen Schöpfung und die Tatsache, dass sich ihr Werk gegen sie selbst wendet, rückt Isabella in die Nähe des *Pygmalion*-Mythos, nach welchem die von Pygmalion geschaffene Skulptur lebendig wird und mit ihm ein Kind zeugt (Ovid 1994: 526-531; Knapp 1972: 121). Die diesem Mythos inhärente Ambivalenz von Schöpfung und Hybris lässt sich auf unseren Text übertragen. Dunker schlussfolgert: „Der Autor darf sich nicht mehr als Herr seiner Produktion begreifen“ (Dunker/Lindemann 1993: 15). Mit der Herabsetzung des Autors in Bezug auf die sich verselbständigende Imagination verabschiedet sich Arnim von dem in der Romantik postulierten Geniebegriff. „Die Mittler-Position, die Arnim dem Dichter zuschreibt, ist immer auch die eines Mittlers zwischen Texten. Die Subjektivität des Schreibenden wird dabei als eingeschränkt angesehen“ (Dunker/Lindemann 1993: 13). Die durch das Phantastische evozierte Gefahr und Bedrohung liegt in dessen Verselbständigung. Während der Alraun nach schriftlicher Anleitung entsteht und sich als Triebhaft-Unbewusstes bedrohlich gegen seinen eigenen Schöpfer wendet, verläuft die integrierte Geschichte des Bärenhäuters in eine genau entgegengesetzte Richtung.

⁶ Freund zieht aus der Emanzipation der Wurzel, die hier poetologisch gelesen wird, hingegen den Schluss, dass die „Phantastik [...] als groteske Fehlentwicklung der aus der Liebe geborenen Schöpfung [erscheint]. Der Alraun [...] verkörpert die stets gegenwärtige Gefahr menschlicher Verkümmern unter dem Druck ausschließlich materiellen Strebens“ (FREUND 1999: 13). Kari E. Lokke spricht von einem „demonic embodiment of the connection between capitalism, militarism and male libido“ (LOKKE 1983: 27). Staengle kann beigestimmt werden, in der Geldgier Karls eine Kritik an der historischen Figur Karls zu sehen, dessen Herrschaft in ihrer Instabilität dargestellt wird (STAENGLER, 1988: 73). Das den Text durchziehende Geldmotiv lässt auch auf eine Kritik am aufkommenden Kapitalismus schließen.

III. Der Bärenhäuter

Der Bärenhäuter tritt als eine weitere Figur auf, die poesieallegorisch gedeutet werden kann. Braka erzählt die *Geschichte des ersten Bärenhäuters* (Arnim 1979: 32), welcher die drei Töchter des Papstes malen soll: die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft. Wenn er dies schaffe, könne er sich eine zur Frau nehmen. Der Papst zeigt ihm jedoch nur die Zukunft, aus der er sich die anderen beiden vorstellen solle (Arnim 1979: 34). Über die Töchter heißt es, dass „die Gegenwart so aus[sah] wie damals die Vergangenheit und die Vergangenheit hatte ein verwischtes Gesicht, wie eine Alabasterstatue, die lange unter der Traufe gestanden, die liebe Zukunft aber blühte in höchster Schönheit“ (Ebd. 36). Nach erfolgreicher Arbeit wählt der Bärenhäuter die Zukunft. Die Figur des Bärenhäuters, die eigentlich eine Figur in der Erzählung der Erzählung ist, verlässt plötzlich die Metadiegeese und tritt in die Diegeese ein.⁷ „Lebende Menschen [...] sind doch rechte Tore, da hören sie mit großer Freude meine schreckliche Geschichte an, und mich selbst mögen sie nicht sehen“ (Arnim 1979: 36). Diese Metalepse eignet sich für das Phantastische, beschreibt sie doch den aus der Erzählperspektive unmöglichen Sprung zwischen zwei oder mehreren textontologischen Ebenen einer Erzählung. Der Bärenhäuter entsteht durch das Erzählen. Oralität wird ganz im Sinne der romantischen Programmatik buchstäblich in Schriftlichkeit überführt. Diese Überlieferungsweise findet in den *Kinder- und Hausmärchen* (Grimm 2009) der Gebrüder Grimm ihre exemplarische Entsprechung, welche die Märchen aus der Oralität in die Schriftlichkeit überführt haben. In der poesieallegorischen Figur des Bärenhäuters tritt die romantische Bedeutung der Oralität zu Tage. Bedenken wir, dass die Sage vom Bärenhäuter tatsächlich aus Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (Grimmelshausen 1961) entnommen wurde. In einen anderen Kontext gesetzt, wird die Figur lebendig und übernimmt eine neue Funktion. In Kombination mit der integrierten Erzählung durch Braka wird nun deutlich, warum sich der Bärenhäuter für die Zukunft entschieden hat. Während die Vergangenheit mit der Bärenhäuter-Sage im *Simplicissimus* korrespondiert, kann die Gegenwart mit der erzählten Geschichte Brakas gleichgesetzt werden. Indem sich der Bärenhäuter für die Zukunft entscheidet, findet er sich auf diese Weise in der Novelle Arnims wieder. Das poetologische Konzept entspricht der Grimmschen Forderung nach der Reaktualisierung von alten Märchenstoffen: „Es war [...] gerade Zeit, diese Märchen festzuhalten, da diejenigen, die sie bewahren sollen, immer seltener werden“ (Uerlings 2000: 179). Arnim erweckt buchstäblich alte Stoffe zu neuem Leben. Für Arnim

als ‚bricoleur‘, stellt die Literaturgeschichte ein Archiv dar, aus dem er neue Texte zusammenstellt. Der Substanzverlust der auktorialen Position geht dabei einher mit

⁷ „Das Leben des Bärenhäuters, von der alten Zigeunerin vorgetragen und ausdrücklich als Erzählung in der Erzählung gekennzeichnet, mündet unversehens aktiv in den Augenblick des Erzählens“ (NEUMANN 1968: 307). Vgl. zur Metalepse: GENETTE (1998: 168).

einem Substanzgewinn der Texte als autonomer Gebilde. Nur im Bewusstsein dieser Bedingungen ist für die Arnimschen Erzähler konstruktives literarisches Schaffen möglich (Dunker/Lindemann 1993: 15).

Der durch poststrukturalistische Theorien postulierte Montage- und Zitatcharakter ist nicht nur für die Postmoderne reklamiert, sondern wird ästhetisch also schon weit früher antizipiert.⁸ Neben dem Alraun und dem Bärenhäuter steht auch die Golemfigur im Zusammenhang mit einer Sprachschöpfung (Kremer 2003: 170). Sie unterscheidet sich von den ersten Figuren durch ihren mystisch-kabbalistischen Bezug und nimmt daher eine Sonderstellung ein.

IV. Der Golem

Um den Alraun von seiner geliebten Isabella fernzuhalten, lässt Karl mit Hilfe eines alten Juden einen Golem erschaffen, der als Ersatzobjekt fungieren soll.⁹ Die Figur des Golems steht ebenfalls in einem engen Zusammenhang mit Schrift, die in diesem Fall ihren mystischen Ursprung in der jüdischen Kabbala hat (Goodman-Thau 1999: 81-134; Kremer 1999: 215).¹⁰ In der Romantik wird die Kabbala zu einer Inspirationsquelle. Johann Gottfried von Herder wendet sich von der ursprünglichen

⁸ Michael Klees hingegen parallelisiert die Figur des Bärenhäuters mit Ahasversus, dem ewig wandernden Juden. Eher wird dieses Motiv m.E. auf die Ägypter übertragen. Vgl. KLEES (1996: 65).

⁹ Karl „hatte seine rasende Eifersucht [...] seinem Freunde Cenrio verraten, dem sogleich ein trefflicher Einfall gekommen war. Er hatte bei einem Guckkasten einen gelehrten Juden aus Polen wiedergefunden, der ihm schon früher durch seine Kunst Golems zu machen, manche Ergötzlichkeit verschafft habe. Diese Golems sind Figuren aus Ton nach dem Ebenbilde eines Menschen abgedruckt, über welche das geheimnisreiche und wunderkräftige Schemhamphoras gesprochen worden, auf dessen Stirn das Wort Aemaeth, Wahrheit, geschrieben, wodurch sie lebendig werden, und zu allen Geschäften zu gebrauchen wären, wenn sie nicht so schnell wüchsen, daß sie bald stärker als ihre Schöpfer sind. So lange man aber ihre Stirn erreichen kann, ist es leicht sie zu töten, es braucht nur das Ae vor der Stirne ausgestrichen zu werden, so bleibt bloß das letztere Maeth stehen, welches Tod bezeichnet, und im Augenblicke fallen sie wie eine trockene Tonerde zusammen“ (ARNIM 1979: 62f.). Zur allgemeinen Beschreibung einer Golem-Schöpfung vgl. BRITTNACHER (1994: 276).

¹⁰ Assmann verweist drauf, dass die Golem-Sage, die „seit dem 2. bis 4. Jahrhunderts belegt ist, in deutlicher Abgrenzung von christlich-griechischer Pneumatologie entstanden ist.“ „Das wohl früheste Dokument dieser Lehre ist das Sefer Jazira [...]. Nach diesem Buch schlummert das Mysterium der Schöpfung in den Geheimnissen der Buchstaben. Sie sind Bausteine des Kosmos. Die Buchstaben schaffen Wirklichkeit, wenn sie mit kosmischen Erscheinungen wie den Sternen oder den Elementen kombiniert werden. Gegen heidnischen und christlichen Bilderkult entsteht hier ein Schriftkult, der nicht unter das 2. Gebot (das Bilderverbot) fällt, aber doch den Bedürfnissen einer nicht-rationalistischen, magischen Zeichenbindung entgegenkommt“ (ASSMANN 1999: 27). Lachmann datiert die literarische Beschäftigung mit der Golemlegende im Gegensatz zum omnipräsenten Pygmalion-Mythos auf den Beginn des 19. Jahrhunderts und räumt der Romantik in dieser Hinsicht eine Vorreiterrolle ein. Vgl. LACHMANN (2002: 337). Im 18. Jahrhundert, konstatiert Gershom Scholem, „dürfte die Übertragung der polnischen Sage über den Chelmer Rabbi nach Prag und auf eine viel berühmtere Figur der jüdischen Welt, den hohen Rabbi Löw von Prag (etwa 1520 bis 1609), erfolgt sein“ (SCHOLEM 1995: 257).

theologischen Lektüre der Tora ab und stellt die ästhetischen Aspekte in den Vordergrund, so dass diese „als primordiale poetische Form der hebräischen Sprache und damit als Urpoesie“ (Kilcher 1998: 246) funktionalisiert wird. Die Golemsage wird in Analogie zur Produktion von Kunst gesetzt: „Liegt das in ihrer Natur, so bleibt’s auch in ihrer Natur und der Mensch, der ein Ebenbild Gottes ist, kann etwas Ähnliches hervorbringen“ (Arnim 1979: 64). Die Kabbala dient Arnim als eine von vielen Quellen, die er eklektizistisch in seinen eigenen Text integriert. In der Beschriftung des Golems findet die Frage nach dem Zusammenhang von Wahrheit und Urbild bzw. Urpoesie ihren Ausdruck, welche durch das Symbol des Kunstspiegels – als typisches Motiv der Romantik, das den direkten Bezug zur Wahrnehmung betont – gleichsam potenziert wird (Bonfiglio 1985: 118). Der Kunstspiegel stellt für Bonfiglio ein ironisches Moment dar: „The use of the word ‚Kunst‘ plays on the meanings of art, artifice and deception“ (Bonfiglio 1985: 223). Das Phantastische resultiert nach der Auffassung Kremers daraus, dass die „literarische Schrift der Romantik als imaginatives Medium [...] kraft einer ästhetischen Magie neue phantastische Welten erschafft“ (Kremer 1997: 83). Wenn Arnim sich unterschiedlicher Quellen bedient und sie sich zu eigen macht, dienen diese primär der romantischen Poetik, denn an einem wissenschaftlichen Studium der Kabbala sind die Romantiker kaum interessiert. Die Kabbala wird stattdessen „in ihrer Analogie zur romantischen Schriftpraxis auf eine Selbstreflexion der romantischen Poetik der Imagination“ festgeschrieben (Ebd. 76). Die Herstellung des Golem (Arnim 1979: 64f.) in Arnims Text verweist allegorisch auf „die zentrale Frage der Heidelberger Romantik nach dem Status der Volkspoesie im Verhältnis zur Kunstpoesie. Der Golem-Mythos erwies sich als geeignetes, selbst volkspoetisches Medium zur Thematisierung dieser Frage“ (Kilcher 1998: 308).

Der Golem bildet das Gegenstück zu der echten Isabella, fungiert er doch lediglich als Lustobjekt ohne eigene Persönlichkeit. Karl erliegt letztlich seiner eigen initiierten Täuschung und verwechselt Golem-Bella, die auf eine reine Leiblichkeit festgeschrieben ist, mit der echten Isabella (Arnim 1979: 67f): „Der Erzherzog fühlte, trotz der unbefriedigten Nacht, trotz der Vermutung, eine Zaubergestalt treibe ihren Spott mit seiner Liebe, eine unwiderstehliche Begierde zu diesem Golem“ (Arnim 1979: 83). Es scheint nur konsequent, die vorherige Gespenster-Szene mit dieser Passage in Beziehung zu setzen, denn hier „wiederholt sich [...] die Täuschung, mit welcher die Liebe Karls zu Isabella begann“ (Neumann 1968: 303). Als jüdisches Trugbild – Hartwich spricht von einem „jüdischen Antichrist“ – steht Golem-Bella diametral zu der echten Isabella als „christlicher Messias“ (Hartwich 1998: 258).¹¹ Der künstliche Golem resultiert aus dem männlichen Begehren, „sich aus einer durch Weiblichkeit und Gebären

¹¹ Im Rekurs auf Sigmund Freuds *Das Unheimliche* kann die jüdische Golem-Bella als Personifikation des Anderen verstanden werden. „In psychoanalytischem Verständnis handelt es sich bei dem Blick auf einen Doppeltgänger um die regressive Spiegelung des Selbst im Anderen, die mit einem schockhaften Erlebnis von Ich-Verlust Todesangst provoziert“ (KREMER 1997: 155). Das Stereotyp des Juden als das genuin Andere, das zu einer Bedrohung wird, spielt hier mit einem Blick auf die deutsche Geschichte sicherlich auch eine Rolle.

bestimmten Welt“ zu erlösen (Brittnacher 1994: 282). Die magische Funktion der Schrift, die ein neues, aber artifizielles Geschöpf erzeugt, wird in ihrem fiktionalen Charakter poesieallegorisch ausgestellt. Während der Klassizismus sich durch *Nach*ahmung auszeichnet, tritt ihm die Romantik mit der kabbalistischen Ästhetik als Korrektiv gegenüber: Nicht der Signifikant der Klassizisten, welcher das Signifikat *nach*-ahmt, wobei das Präfix ‚nach‘ temporär verstanden werden soll, sondern die Schrift, der Signifikant, generiert erst das Signifikat. Die Sprache „ist der Welt mit ihren Erscheinungen gegenüber vorgängig“ (Assmann 1994: 29). Nach dem Turmbau zu Babel ist die göttliche Urschrift „allenfalls noch im Hebräischen [...] archiviert“ (Kremer 1999: 35). Die Gemeinsamkeit von jüdischer Mystik und Romantik liegt zwar in der Beschäftigung mit einer Ursprache, aber das romantische Ideal weicht insofern von der jüdischen Vorstellung ab, als die Urpoesie in der Nivellierung von Signifikant und Signifikat besteht. Der Tod der Golem-Bella wertet die jüdische – leider antisemitisch konnotierte – Kunstpoesie ab und plädiert für das Urbild, die Naturpoesie: Karl „sah die Schrift auf der Höhe der Stirn, das Aemaeth, löschte die erste Silbe rasch aus, und im Augenblicke stürzte sie in Erde zusammen“ (Arnim 1979: 90). Die trügerische Kunstpoesie wird auf diese Weise entlarvt. Durch die Veränderung in der Schrift fällt das Kunstwerk in sich zusammen. Die Integration der Kabbala als mystische Schriftspekulation erweist sich für die Schlegelsche Forderung nach einer ‚Transzendentalpoesie‘ als ertragreich. Sie kann „als metafigurative Theorie des ästhetischen und rhetorischen Prozesses der Signifikation selbst verstanden werden“ (Klicher 1999: 145f).¹² Die Konfrontation von Ur- und Abbild wiederholt sich auf intertextueller Ebene.

Ein Bezug setzt Isabella figurativ mit dem Tod in Verbindung: „Die arme Bella! sie löschte ihre Fackel wie ein guter Genius, der nicht mehr helfen kann“ (Arnim 1979: 86). In *Wie die Alten den Tod gebildet* (Lessing 1769) befasst sich Gotthold Ephraim Lessing mit der Darstellung des Todes in der Antike, welchen er als Genius beschreibt, der seine Fackel niedersenkt. Arnim montiert eine ästhetische Debatte aus dem 18. Jahrhundert qua Intertextualität in seine Novelle. Auf diese Weise erfährt die Diskussion über die Figuration des Todes eine Rekontextualisierung, und Isabella als Personifikation der Naturpoesie wird im Zuge dessen ikonographisch als Tod dargestellt, so dass in ihr wieder Urbild und Abbild aufeinandertreffen; die antike Figuration des Todes wird für eine christlich konnotierte Novelle, die auf die jüdische Mystik rekurriert, fruchtbar gemacht. Das eklektizistische Moment tritt

¹² Der Alraun wird mit Prometheus verglichen: „Seiner Art Liebe genügte aber vorläufig dieses Bild; es war zum Erstaunen, wie zärtlich er den, von seinen Tränen angefeuchteten Ton berührte. Der arme Prometheus“ (ARNIM 1979: 99). Der intertextuelle Bezug zum Mythos des *Prometheus*, der durch das Material ‚Ton‘ spezifiziert wird, impliziert sowohl den Kampf des Titanen gegen die Götter, als auch die auf Hesiod zurückgehende Prometheus-Darstellung als einem Menschenschöpfer. Nach jenem Mythos soll Prometheus Menschen aus Ton geformt haben, welchen Athene das Leben einhauchte. Vgl. GRANT/HAZEL (2003: 353). Zudem wird mit dem ‚Weißen Sonntag‘, an dem die Auferstehung Jesu Christi gefeiert wird, ein biblischer Kontext aufgerufen, denn unter den Händen des Alrauns bildete sich alles „so ähnlich, daß er entzückt den Besitz dieses selbstgeschaffnen Weibes, jedem von Gott geschaffenen vorzog, das sich unmöglich den wunderlichen Gedanken eines solchen am Sonntage Quasimodogeniti Gebornen fügen konnte“ (ARNIM 1979: 101).

wiederum deutlich zu Tage. Zwar dient die Antike als Inspirationsquelle, derer sich Arnim bedient, wird aber im Folgenden durch eine metatextuelle (Genette 1993: 11f.) Äußerung, d.i. die Fußnote, als zu imitierendes Ideal negiert. Inwiefern der Golem-Mythos das romantische Volkspoese-Projekt thematisiert, kann nun anhand einer metatextuellen Äußerung festgemacht werden.

Die zweite Fußnote in *Isabella von Ägypten* bezieht sich auf die Wiederbelebungsversuche des zu Staub zerfallenen Golems durch den Alraun: Diese „Erde gewann er so lieb, als sei es die Verlorne; er sammelte sie sorgfältig, trug sie in sein Zimmer, küßte sie unzähligemal und suchte sie wieder in eine Gestalt zu formen, die der Verlorenen ähnlich wäre“ (Arnim 1979: 95). Auf diese Weise wird die Fiktionalität der Novelle bloßgelegt und ein weiterer ästhetischer Raum eröffnet:

O Ihr kunstschwätzenden Menschen, die Ihr in alles sinnige Treiben unserer eigentümlichen Natur mit ewig leerem Widerhall von griechischer Bildung hineinschreit, Euch muß ich, der Erzähler, hier anreden! Ihr dünkt Euch wohl hoch über die Arbeit des Alrauns erhaben, aber ich schwöre Euch, Eure leeren Augen, mit denen Ihr vor den alten Götterbildern steht, Euer leeres Herz, das sich in tausend abgelebten Worten darüber ausläßt, sieht in den herrlichsten Schöpfungen des Altertums viel weniger, als der arme Kleine in seiner halbgebildeten Masse; denn was sie ist, das wurde sie durch ihn, und wie er bis dahin gelangt, so wird er weiter dringen. Von Euch ist aber nichts übergegangen zu den Göttern und von den Göttern nichts zu Euch. Euch sind die kunstlebendigen Götterbilder Golems, und lösche ich Euch die Worte aus, so sind sie Euch in nichts zerfallen. Leugnet ihr das? Auf, so schafft etwas Eigenes, das Ihr zu jenen stellen könnt, ohne daß Ihr selbst darüber lacht – aber Eure Hände sind stets arm an Werken und Euer Mund voll von Worten (Arnim 1979: 99).

Zum einen dient die Fußnote als ein „Kunstmittel zur Absicherung des Wahrscheinlichkeitsanspruchs der Erzählung“ (Neumann 1968: 312). Zum anderen verweist jene Anmerkung über den Text hinaus auf eine Diskussion, die innerhalb der Romantik geführt worden ist, so dass hier von einer metatextuellen Metafiktionalität gesprochen werden kann, denn beide Fußnoten „durchbrechen die Erzählfiktion und konfrontieren für einen Augenblick erzählte und empirische Welt“ (Ebd.). Der Leser und die Vertreter einer bestimmten Kunstauffassung werden angesprochen. Innerhalb der ohnehin schon heterogenen deutschen Romantik entbrannte zu Beginn des 19. Jahrhunderts „ein heftiger Literaturstreit zwischen der Heidelberger Schriftstellergruppe [...] einerseits und dem protestantischen Alt-Aufklärer und Homerübersetzer [Johann Heinrich] Voß sowie Cottas Stuttgarter ‚Morgenblatt für gebildete Stände‘ andererseits“ (Gaier 1987: 47).¹³ Voß und seine Anhänger, die sich gegen die

¹³ In Heines *Die romantische Schule* findet der historische Voß ebenfalls Eingang (HEINE 1987: 44): „Herr August Wilhelm Schlegel, der es mit der Liederlichkeit und dem Katholizismus nie so ehrlich gemeint hat wie sein Bruder, der konnte schon mit dem alten Voß viel besser harmonieren, und es bestand zwischen beiden eigentlich nur eine Übersetzer-Rivalität, die übrigens für die deutsche Sprache von großem Nutzen war. Voß hatte schon vor der Entstehung der neuen Schule den Homer übersetzt, jetzt übersetzte er [...] auch die übrigen heidnischen Dichter des Altertums; während Herr A.W. Schlegel die christlichen Dichter der romantisch katholischen Zeit übersetzte. Beider Arbeiten wurden bestimmt durch

Verherrlichung des Mittelalters sowie die Glorifizierung des Christentums in der romantischen Literatur wenden, werden von Arnim zu einer Stellungnahme aufgefordert (Gaier 1987: 47). Die Begeisterung für die Antike lebt

nur von Schlagworten [...], aber, dieser beraubt, [sackt sie] wie ein Golem körperlos in sich zusammen [...]. [Arnim] lobt den Alraun, der aus dem Golemsand etwas Eigenes zu schaffen versucht. Im Bild des Golems [...] wird einer künstlerisch [...] von Stagnation bedrohten Epoche die Antinomie von Schöpferum und epigonalem Nachempfinden vorgeführt (Knapp 1972: 135).

Konnte zuvor angesichts des Montagecharakters eine Dekonstruktion der romantischen Genieästhetik herausgearbeitet werden, weist die Programmatik der Fußnote eine Ablehnung der Mimesis im Sinne der romantischen Ästhetiktheorie auf. Die Aufwertung der Imagination und der künstlerischen Emanzipation dient im Kontrast zum Klassizismus als Grundierung einer eklektizistisch-phantastischen Poetologie.¹⁴ Mit der Absage an den epigonalen Klassizismus geht auch die Postulierung der romantischen Kunst als wahrhaftige Kunst einher (Och 1999: 190).

Der Golem-Mythos wird dabei in den Dienst einer polemischen Differenz zwischen wahr und tot genommen, deren Entscheidungskriterium der Umgang mit der vorgegebenen Tradition ist. Originalität und Echtheit stehen gegen Nachahmung und Täuschung in der Kunstproduktion. [...] Arnim übernimmt dabei Grimms ästhetische Funktionalisierung des Golem-Mythos für die Position des Volkspoieseprojekts der Heidelberger Romantik (Kilcher 1999: 312).

Diese Funktionalisierung resultiert aus J. Grimms Überschrift *Entstehung der Verlagspoesie*, die er der Nacherzählung der Golemsage gibt (Neumann 1968: 312; Grimm 1808: 56). Damit rückt Arnim die künstliche Herstellung des Golems in die Nähe einer kommerziellen Kunstpoesie, die als bloßes Abbild gegenüber der Naturpoesie steht. Durch die Synthese von Abbild, Verlagspoesie und Judentum wird das antisemitische Stereotyp des täuschenden, gierigen Juden geltend gemacht.¹⁵ Die Herkunft Isabellas bestätigt die These, dass sie als Personifikation der romantischen Naturpoesie gelesen werden kann: „Die Zigeuner waren damals in der Verfolgung, welche die vertriebenen Juden ihnen zuzogen, die sich für Zigeuner ausgaben, um geduldet zu werden, schon sündlich verwildert“ (Arnim 1979: 8f.).¹⁶ Isabella wird in Verbindung zu einem noma-

die versteckt polemische Absicht: Voß wollte die klassische Poesie und Denkweise durch seine Übersetzungen befördern; während Herr A.W. Schlegel die christlich-romantischen Dichter in guten Übersetzungen dem Publikum, zur Nachahmung und Bildung, zugänglich machen wollte“ (HEINE 1987: 45f.).

¹⁴ „„Schafft etwas Eigenes“, das ist nicht nur Arnims Aufruf an redeschlafe Zeitgenossen, es ist gleichzeitig eine Rechtfertigung seiner eigenen romantisch-phantastischen Methode, durch schroffe Konfrontation von Heterogenem, künstlerisch wie politisch Widerspruch zu erregen, einer Manier, die in der weithin klassizistisch geglätteten Umgebung wie ein Monstrum, wie ein phantastischer Fremdkörper wirken mußte“ (Knapp 1972: 135).

¹⁵ Vgl. zum Antijudaismus in der Romantik: KREMER (1997: 38); ARNIM (1979: 75).

¹⁶ Das „Judentum [erscheint] selbst als diabolische Parodie der Religion Ägyptens, die sich in der Zigeuner-Kultur fortsetzt und im Christentum vollendet. Der Antisemitismus Arnims geht so in

dischen Volk gesetzt, das in der Romantik oft einem Exotismus diene, der das Andere schlechthin als das romantische Ideal stilisierte. Explizit wird den ‚Zigeunern‘ das Attribut ‚verwildert‘ zugeschrieben, das in der Romantik nicht negativ, sondern positiv im Sinne des Rousseauistischen Naturzustandes konnotiert ist (Rousseau 1965). Die Natürlichkeit kann dabei implizit mit der Naturpoesie in Verbindung gesetzt werden, während das sündhafte Judentum mit der täuschenden Kunstpoesie harmoniert. Auf diese Weise erscheinen „sowohl die Zigeuner als auch die Einwohner des Heiligen Römischen Reiches als Opfer einer jüdischen Täuschung. Und exakt dieselbe Konstellation“ hat sich auf der Erzählebene in der Figur Karls wiederholt (Polaschegg 2005: 104).¹⁷ Andreas B. Kilcher macht zu Recht auf den Unterschied zwischen Grimm und Arnim in Bezug auf das Volkspoesie-Projekt aufmerksam: Während „Grimm sich vor allem gegen eine positivistische Geschichtsschreibung richtet, zielt Arnims Kritik gegen einen normativen Begriff der antiken Poesie“ (Kilcher 1998: 312). Doch unterminiert Arnim ganz im Sinne Grimms eine positivistische Geschichtsschreibung, indem er Historie und Legende mit phantastischen Elementen diskursiv miteinander verwebt. Geschichte erscheint somit immer als ein heterogener Diskurs: „Geschichte wird [...] nicht nur als Geschehen, sondern zugleich als Deutung und Entwurf vorgestellt“ (Strack 1994: 297). Arnims literarischer Umgang mit Geschichte erinnert an Aristoteles‘ Aufwertung des Dichters gegenüber dem Historiker (Aristoteles 2005: 29). Das bloße Abbild, das Nachahmen der griechischen Kultur wird von Arnim als anachronistisch, für ‚tote Literatur‘ erklärt, denn am Ende zerfällt die künstliche Golem-Bella zu Staub. Als wahre Literatur erscheint das natürliche Urbild, das im Rahmen des romantischen Programms für die Volkspoesie kennzeichnend ist (Kilcher 1998: 312). Diese Auffassung wird in Clemens Brentanos *Erklärung der sogenannten Golem in der Rabbinischen Kabbala* (Brentano 1963: 1122-1123) mit der Aufwertung des christlichen Gottes verbunden:

Alle falsche äußerliche Kunst erschlägt endlich ihren Meister. [...] Nur die wahre Kunst, welche die Schöpfung selbst ist, ist ewig; nur ein Meister ist immer größer als sein Werk und kann das Anmanth, das er auf die Stirne des Menschen geschrieben, den er seinem nach Ebenbild erschaffen, immer erreichen (Ebd. 1123).

Als wahre Kunst erscheint nur das, was der wahre Schöpfer – und das ist bei Brentano der christliche Gott – erschafft. Für Arnim sind Kunst- und Naturpoesie „Begriffe für die verschiedenen an der dichterischen Produktion beteiligten Kräfte, wobei unter Kunstpoesie Reflexion, Verstand, Absicht, bewusste Formung und Gestaltung [...] und unter Naturpoesie Phantasie, spontane Fabulierlust, ungezügelter Lauf der Einbildungskraft“ (Völker 1979: 124) verstanden werden kann.

die komplexe Überhöhung seines protestantischen Fundamentalismus eines romantischen Kunstmythos ein, der das christliche Vorbild der Ahasverus-Legende zum Vorbild nimmt“ (HARTWICH 2005: 258).

¹⁷ Das antisemitische Moment der deutschen Romantik kann nicht ignoriert werden, bedenkt man, dass die von Arnim 1811 gegründete Tischgesellschaft, zu der unter anderem Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher und Fichte zählten, offen nationalistische und antisemitische Ideologien äußerte (SCHMITZ-EMANS 2009: 25).

V. Conclusio

Der Alraun, der Bärenhäuter und der Golem stehen alle implizit für eine sich selbstständigende Kunst bzw. Imagination. Im Sinne der Systemtheorie Niklas Luhmanns kann der Terminus ‚Autopoiesis‘ geltend gemacht werden (2008: 349). Der Subjektentwurf der frühromantischen Genieästhetik wird hier eindeutig einer harschen Kritik unterzogen. Insofern ist der These Winfried Menninghaus' auch zuzustimmen, denn die phantastischen Figuren dezentrieren

die geniale Produktionskraft: sie stoßen den individuellen Autor vom Thron der zentralistisch-emanativen Allgewalt und lenken den Blick auf die Dynamik reflexiver Autopoiesis, die ein Kunstwerk bereits qua autonomer Darstellungslogik, kraft der Gegebenheiten des sprachlichen Mediums entfaltet. Die Entdeckung produzierter Selbstbezüglichkeit als einer Art Systemeigenschaft der Kunst läßt die Apotheose der individuell-auktorialen Schöpferkraft verblassen (Menninghaus 1987: 226).

Die Autopoiesis und der offensichtliche Montage- und Zitatcharakter widersprechen der These Möllers, dass „Arnims Kunst [...] auf der Autonomie des künstlerischen Subjekts [basiert]“ (Möllers 1972: 43). Das künstlerische Subjekt wird gerade dekonstruiert, es unterliegt dem Kunstwerk, das sich von seinem Schöpfer emanzipiert. Von der Dekonstruktion des allmächtigen künstlerischen Schöpfers gelangt Dunker zu der These der „Verabschiedung des autonomen Subjekts überhaupt [...], dessen Fremdbestimmung in der Vorstrukturiertheit des Bewusstseins der Figuren durch Texte [...] oder in Chiffren des Unbewußten [...] zum Ausdruck kommt“ (Dunker/Lindemann 1993: 14).

Der Schluss der Erzählung bleibt aber – das darf nicht übersehen werden – auf einer rein inhaltlichen Ebene einem frühromantisch-verklärenden christlichen Ideal verhaftet: Isabella „konnte nicht bleiben und wußte doch nicht warum; sie liebte den Erzherzog, [...] aber sie fühlte, seit er eine andre wie sie geliebt, daß sie seine erste Liebe mit sich trüge in die Ferne“ (Arnim 1979: 103). Nach der Hinrichtung ihres unschuldigen Vaters Michael fällt Isabella die Aufgabe zu, ihr Volk zurück in die Heimat zu führen: „[D]enk daran, daß du jetzt unsre einzige Hoffnung bist, daß du die Unsern [...] zurückführen sollst“ (Ebd. 8). Die Novelle endet mit der Heimführung des ägyptischen Volkes, wobei Isabella „als hyperbolische Personifikation der christlichen Tugenden [erscheint], die ihrem Volk den Weg zur Erlösung weist. Die romantische Kunstreligion Arnims verschmilzt ägyptische und christliche Religion, katholische Mystik und protestantische Gnadenlehre“ (Hartwich 2005: 258). Die Schilderung des von Isabella geborenen Sohnes hat einen messianischen Beigeschmack.¹⁸

¹⁸ Der messianische Charakter der Ankündigung des Kindes zu Beginn der Erzählung ist nicht zu verkennen: „Du mußt von diesem künftigen Erben der halben Welt, ein Kind bekommen, das durch die Liebe seines mächtigen Vaters den zerstreuten Überbleib seines Volkes in Europa sammelt und in die heiligen Wohnplätze unseres Ägyptenlandes zurückführt“ (ARNIM 1979: 48).

Erst sehr spät [...] erfuhr [...] [Karl], daß sie im Böhmerwalde von einem Prinzen entbunden worden, der in der Taufe den Namen Lrak (der umgekehrte Name des Vaters Karl) erhalten hätte, und daß der fahrende Schüler, der mit den Zigeunern entwichen, durch Bellas Gunst, unter dem Namen Slepner, einer ihrer Anführer geworden sei (Arnim 1979: 105).¹⁹

In der Figur Lraks treffen Historie (Karl) und phantastische Fiktion (Isabella) aufeinander. Karl hingegen wird am Schluss der Novelle nach dem Tod des Alrauns zum dritten Mal Opfer seiner Imagination, die letztlich im Wahnsinn endet. Wenn Isabella, die das romantische Ideal der Naturpoesie verkörpert, einen Sohn gebiert, der nicht nur mit der christlichen Theologie in Verbindung steht, sondern auch den umgekehrten Namen Karls, der die Historie verkörpert, trägt, manifestiert sich die von Aristoteles postulierte Aussage, die Fiktion sei wahrhaftiger als die Geschichtsschreibung. Diese These wird dadurch unterstützt, dass Karl der phantastischen Imagination letztlich verfällt: Gleich

war der Alraun ihm nahe, bald in der Gestalt eines Heimchens, das hinter dem Ofen ihm zurief, wo er Geld und Gelegenheit dazu finden könnte, bald als eine Spinne, die von der Decke des Zimmers sich auf seine Schreibereien herabließ, bald als eine Kröte, die ihn im Gartengange entgegentrat, oft schnurrte er ihn auch an, als ein fliegender Käfer, Abends und Nachts schrie er wie ein wilder Vogel (Arnim 1979: 106).

Der Kommentar des Erzählers am Schluss des Textes weist eine positivistische Geschichtsschreibung zugunsten eines neuen romantischen Geschichtsbewusstseins zurück, indem der artifizielle Charakter des Textes in seiner Fiktionalität exponiert wird: „Liebreiche Isabella! wir haben Dich schuldlos erfunden im kleinen Kreise Deiner Jugendliebe, warum sollten wir zweifeln an den Erzählungen der Reisenden, daß Du auch auf der Höhe eines Thrones, im Überblick einer Welt, Dir selbst treu geblieben bist“ (Ebd. 110f.). Mit diesem Rückblick „verläßt auch der Erzähler die von ihm gestiftete Welt. Noch dieses sein Heraustreten ist freilich Teil der Erzählung“ (Neumann 1968: 310).

In *Isabella von Ägypten* wird der Kontrast zwischen der inhaltlichen Thematik an der Oberfläche und der ästhetischen Reflexion auf subtextueller Ebene ersichtlich. Das auf der inhaltlichen Ebene dargestellte ideale religiös überformte Ende der Novelle wird mittels phantastischer Metafiktion konterkariert. Dunker konstatiert ebenfalls den Widerspruch von Synthese und Dekonstruktion: Die

Umsetzung der gesellschaftlichen Erfahrung vollzieht sich bei Arnim [...] nicht auf der diskursiven Ebene [...]. Sie verlagert sich ganz in die Arbeitstechnik, deren Mittel eben nicht auf die Vortäuschung einer Synthese abzielen, sondern immer wieder die Heterogenität ihrer Elemente durchscheinen lassen (Dunker/Annette 1993: 14).

Die Eigenschaft der phantastischen Figuren, sich von ihrem Schöpfer zu emanzipieren, tritt demnach auf der Ebene des gesamten Textes durch die Diskrepanz von

¹⁹ In der nordischen Mythologie ist Slepner das achtbeinige Pferd des Hauptgottes Odin.

Tiefen- und Oberflächenstruktur hervor. Anhand dieser Figuren kann die Diskrepanz zwischen der frühromantischen Ästhetiktheorie und der literarischen Transformation aufgezeigt werden. Die ‚Transzendentalpoesie‘ unterminiert das romantische Ideal des Künstlersubjektes auf subtextueller Ebene vermöge ihrer eigenen ästhetischen Bedingungen. *Isabella von Ägypten* treibt demzufolge die Kritik am Künstlersubjekt auf einen Höhepunkt. Die phantastischen Figuren verweisen alle in dem Maße auf den Text als eklektizistisches Konstrukt, dass die Kritik am romantischen Genie- und Künstlersubjekt in einer Dekonstruktion des Originalitätspostulats kulminiert. Dem auf der Oberflächenstruktur postulierten Ideal steht auf einer subtextuellen Ebene eine durch das Phantastische evozierte Kritik entgegen, die das Primat des schöpferischen Subjektes über sein Werk Lügen straft.

Literaturverzeichnis

- ARISTOTELES, *Poetik*. Gr./dt. Übers. u. hg. v. M. Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2005.
- ARNIM, A., «Isabella von Ägypten», in: ARNIM, A., *Erzählungen*. München: dtv 1979, 7-111.
- ASSMANN, A., «Schriftspekulationen und Sprachutopien in Antike und früher Neuzeit», in: GOODMAN-THAU, E. / MATTENKLOTT, G. u.a. (Hg.), *Kabbala und Romantik. Die jüdische Mystik in der romantischen Geistesgeschichte*. Tübingen: Niemeyer 1994, 23-41.
- BACHTIN, M., *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- BONFIGLIO, T., «A Tropical View of Irony and Satire in Arnim's *Isabella von Ägypten*», *Colloquia germanica* 18 (1985), 221-228.
- BRENTANO, C., «Erklärung der sogenannten Golem in der Rabbinischen Kabbala», in: BRENTANO, C., *Werke*. Bd. II. Hg. v. FRÜHWALD, W. / KEMP, F., München: Carl Hanser 1963, 1122-1123.
- BRITNACHER, H., *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- DAVID, C., «Achim von Arnim. *Isabella von Ägypten*. Essais sur le sens de la littérature fantastique», in: SINGER, H. / WIESE, B. (Hg.), *Festschrift für Richard Alewyn*. Köln/Graz: Böhlau 1967, 328-345.
- DUNKER, A. / LINDEMANN, A., «Achim von Arnim und die Auflösung des Künstler-Subjekts. Alchemistische und ästhetische Zeichensysteme in der Erzählung *Die drei liebevollen Schwestern und der glückliche Färber*», *Goethezeitportal* (1993). http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/arim/schwestern_dunker.pdf [08.10.13].
- DUNKER, A., «Fantastische Literatur», in: LAMPING, D. (Hg.), *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner 2009, 240-247.
- FREUD, S., «Das Unheimliche», in: FREUD, S., *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Frankfurt am Main: Fischer 1999, 135-172.
- FREUND, W., *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*. München: Fink 1999, 135.
- GAIER, U., «Kritik des Epochenbegriffs Romantik», *Der Deutschunterricht* 39 (1987), 43-57.
- GENETTE, G., *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- GENETTE, G., *Die Erzählung*. München: Fink 1998.
- GOODMAN-THAU, E., «Golem, Adam oder Antichrist – Kabbalistische Hintergründe der Golemlegende in der jüdischen und deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts», in: GOODMAN-THAU, E. (Hg.), *Kabbala und die Literatur der Romantik*. Tübingen: Niemeyer 1999, 81-134.

- GRANT, M. / HAZEL, J. (Hg.), *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*. München: dtv 2003.
- GRIMM, J., «Entstehung der Verlagspoesie», *Zeitschrift für Einsiedler* 7 (1808), 56-57.
- GRIMM, W. / J., *Kinder- und Hausmärchen*. Stuttgart: Reclam 2009.
- GRIMMELSHAUSEN, H., *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*. Stuttgart: Reclam 1961.
- HARTWICH, W., «Messianische Mythen und Romantischer Antisemitismus. Von Achim von Arnim zu Richard Wagner», in: BORMANN, A. (Hg.), *Romantische Religiosität*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 243-263.
- HEINE, H., *Die romantische Schule*. Frankfurt am Main: Insel 1987.
- KILCHER, A., «Die Kabbala als Trope im ästhetischen Diskurs der Frühromantik», in: GOODMAN-THAU, E. (Hg.), *Kabbala und die Literatur der Romantik*. Tübingen: Niemeyer 1999, 134-166.
- KILCHER, A., *Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der Frühen Neuzeit*. Stuttgart: Metzler 1998.
- KLEES, M., «Gesellschaftliche Randgruppen im Werk Achim von Arnims. Zur Funktion von Zigeunern und Juden in *Isabella von Ägypten* und *Die Majorats-Herren*», in: JABL-KOWSKA, J. / LEIBFRIED, E. (Hg.), *Fremde und Fremdes in der Literatur*. Frankfurt am Main/Berlin: Peter Lang 1996, 60-77.
- KNAPP, G., *Groteske, Phantastik, Humor und die Entstehung der polyphonen Schreibweise in Achim von Arnims erzählender Dichtung*. München: Universität 1972.
- KREMER, D., *Prosa der Romantik*. Stuttgart: Metzler 1997.
- KREMER, D., «Kabbalistische Signaturen. Sprachmagie als Brennpunkt romantischer Imagination bei E.T.A. Hoffmann und Achim von Arnim», in: GOODMAN-THAU, E. (Hg.), *Kabbala und die Literatur der Romantik*. Tübingen: Niemeyer 1999, 197-221.
- KREMER, D., *Romantik*. Stuttgart: Metzler 2003.
- KRISTEVA, J., «Le mot, le dialogue et le roman», in: KRISTEVA, J., *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil 1969, 82-112.
- LACHMANN, R., *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- LESSING, G., *Wie die Alten den Tod gebildet*. Berlin: Bey Christian Friedrich Voß 1769.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- LOKKE, K., «Achim von Arnim and the Romantic Grotesque», *Germanic Review* 58/1 (1983), 21-32.
- LUHMANN, N., «Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst», in: KIMMICH, D. / RENNER, R. (Hg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 2008, 349-363.
- MENNINGHAUS, W., *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- MÖLLERS, G., *Wirklichkeit und Phantastik in der Erzählweise Achim von Arnims. Arnims Erzählkunst als Ausdruck seiner Weltansicht*. Münster: Universität 1972.
- MÜCKE, D., «Blut und Wunder bei Achim von Arnim», in: BEHRENS, R. / STEIGERWALD, J. (Hg.), *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 143-156.
- NEUMANN, P., «Legende, Sage und Geschichte in Achim von Arnims *Isabella von Ägypten*. Quellen und Deutung», *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 12 (1968), 296-314.
- OCH, G., «„Gewisse Zauberbilder der jüdischen Kabbala“. Zur Aneignung kabbalistischer Stoffe bei Achim von Arnim und Clemens Brentano», in: GOODMAN-THAU, *Kabbala und die Literatur der Romantik*. Tübingen: Niemeyer 1999, 179-195.

- OVID, *Metamorphosen*. Lt./Dt. Übers. u. hg. v. M. ALBRECHT. Stuttgart: Reclam 1994, 526-531.
- POLASCHEGG, A., «Genealogische Geographie. Die orientalistische Ordnung der ersten und letzten Dinge in Achim von Arnims *Isabella von Ägypten*», *Athenäum* 15 (2005), 95-124.
- ROUSSEAU, J., *Discours sur l'origine et les fondement de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Ed. Sociales 1965.
- RUDOLPH, G., *Studien zur dichterischen Welt Achim von Arnims*. Berlin: de Gruyter 1958.
- SCHMITZ-EMANS, M., *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt: WBG 2009.
- SCHOLEM, G., *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- STAENGLER, P., *Achim von Arnims poetische Selbstbesinnung. Studien über Subjektivitätskritik, poetologische Programmatik und existentielle Selbstausslegung im Erzählwerk*. Frankfurt am Main /Bern: Peter Lang 1988.
- STRACK, F., «Das Wunder der Geschichte und die Wahrheit der Sagen. *Isabella von Ägypten* als poetisches Experiment», in: HAHN, G. / WEBER, E. (Hg.), *Zwischen den Wissenschaften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte*. Regensburg: Pustet 1994, 292-303.
- UERLINGS, H. (Hg.), *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam 2000.
- VÖLKER, L., «Naturpoesie, Phantasie, Phantastik. Über Achim von Arnims Erzählung *Isabella von Ägypten*», in: RIBBAT, E. (Hg.), *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Königsstein: Athenäum 1979, 114-137.