

Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau

Aufklärerische Anthropologie und romantische Universalpoesie

I. Gattungsmetamorphose und Gattungsbalance: Anekdote, Novelle, Legende

Achim von Arnim hat bei der Bearbeitung seiner Erzählung »Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau« zwei Quellen benutzt und umgeschrieben. Das Entscheidende dabei ist, daß die eine Quelle französischer Provenienz ist und aus der Zeit vor der Revolution stammt, die zweite hingegen eine deutsche Fassung aus der nachrevolutionären Zeit darstellt.¹ Bislang wurden im Blick auf die Umschrift Arnims nur motivliche Übernahmen und adaptierte »sprachliche Eigenheiten« festgestellt.² Unberücksichtigt blieb, daß beide Vorlagen Arnims eine je eigene narrative Struktur und poetische Form besitzen. Beide Geschichten sind durch eine Pointe sowie durch die Eigentümlichkeit und Sonderbarkeit eines Falles ausgewiesen. Diese Merkmale zeigen die Zugehörigkeit zur Gattung Anekdote an.³ Die 1772 in Frankreich publizierte Anekdote weist sich mit ihrer Präsentation einer einzigartigen und bizarren Geschichte als eine französische Kurzerzählung, Conte, aus.⁴ Die später, nämlich 1808, in dem Berliner Blatt »Der Freymütige« erschienene Kurzfassung trägt typische nachrevolutionäre Züge und hat deutsches Kolorit. An der französischen vorrevolutionären Geschichte lassen sich drei Besonderheiten festmachen: Der Protagonist der Geschichte, ein französischer Offizier, glaubt im Wahn ein absolutistischer Herrscher zu sein; dieses Problem wird aber im Rahmen der Soldatenehre abgewickelt (insofern sagt der gefangene Offizier zurecht: »Das ist gut abgelaufen, sie haben mich als Ehrenmann genommen und ich habe mein Königreich aufgrund des Ausgangs des Waffengangs verloren [978]« [Übersetzung, G.Oe.]). Konsequenterweise wird dieser wahnsinnig gewordene

¹ Vgl. den Kommentar zu der Erzählung in: Achim von Arnim: Sämtliche Erzählungen 1818–1830. Hrsg. von Renate Moering. Frankfurt 1992, S. 975ff. Die Klammern im Text verweisen auf diese Ausgabe. Für kritische Lektüre und Unterstützung danke ich Christiane Holm.

² Renate Moering: Die offene Romanform von Arnims »Gräfin Dolores«. Heidelberg 1978 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 16), S. 102.

³ Hans Peter Neureuter: Zur Theorie der Anekdote. In: Jb. des Freien deutschen Hochstifts 1973, S. 458–480; Heinz Grothe: Anekdote. Stuttgart 1971; Jürgen Hein: Die Anekdote. In: Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1981, S. 14ff. Vgl. Joel Fineman: The History of the Anecdote: Fiction and Faction. In: The New Historicism. Hrsg. von H. Aram Veese. New York, London 1989, S. 49–76.

⁴ Vgl. Günter Damann: Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« als Essay über die Gattung der Prosaerzählung im 18. Jahrhundert. In: Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Hrsg. von Harro Zimmermann. Heidelberg 1990, S. 6. Dort auch weitere Angaben zu der literarischen Gattung »conte« in Frankreich und Deutschland.

Soldat gesellschaftlich nicht ausgegrenzt. Er wird von seinen militärischen Vorgesetzten nach einem Jahr Irrenhausaufenthalt in Ehren ins Hotel Royal überführt (979). Ganz anders hingegen wird der Sachverhalt in der deutschen nachrevolutionären Anekdote dargestellt. Hier wird von einer zweifachen List erzählt, zum einen von der List der Machtergreifung durch einen wahnsinnig gewordenen Soldaten, zum anderen von der List der Entthronung des »Königs von der Insel Ratonneau«. Die entscheidende Differenz zur französischen Vorlage findet sich darin, daß Francoeur von dem militärischen in das medizinische Regelsystem überwiesen, nämlich bis zu seinem Tode ins Irrenhaus gesperrt wird, wo er an der fixen Idee leidet, einer Kabale erlegen zu sein.⁵

Die Arnimsche Umschrift trägt Spuren dieser doppelten Perspektive der beiden Vorlagen. Bekanntlich verlagert Arnim die Geschichte in die Zeit des Siebenjährigen Krieges. Es spiegeln sich darin aber auch die zeitgenössischen Erfahrungen der Befreiungskriege. Zugleich stellt er die zwischen den beiden vorliegenden Anekdoten offene Frage nach Ausschluß oder sozialer Eingliederung des kranken Außenseiters neu: Die Erweiterung der Anekdote zu einer Novelle erlaubt, die Entstehung des Wahnsinns zu schildern und seine Therapiemöglichkeiten zu bedenken.⁶ Damit ist der Argumentationsgang des ersten Abschnitts vorgegeben. Zunächst sollen die Eigenheiten der Anekdote, insbesondere ihre sich in der Aufklärung anbahnende anthropologische Neufundierung erörtert werden, danach soll die Erweiterung und Umformung von der Prosa der Anekdote zur Poesie der Novelle behandelt werden. Schließlich soll die in der Erzählung zum Austrag kommende Gegenläufigkeit der beiden Gattungen Novelle und Legende nachgezeichnet und das prekäre Gleichgewicht dieser verschiedenen Erzähltraditionen interpretiert werden.

Kehren wir zunächst einmal zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen zurück: Beide anekdotenartigen Vorlagen Arnims, die französische vorrevolutionäre und die deutsche postrevolutionäre, entsprechen trotz aller von uns gemachten Binnendifferenzierungen präzis dem, was Novalis als bedeutender Anekdotentheoretiker der Romantik unter einer »charakteristischen Anekdote« versteht: Sie zeige eine »menschliche Eigenschaft auf eine merckwürdig auffallende Weise«, so daß mehrere von ihnen eine »Galerie« von der »Karakteristik der Menschheit« liefern könnten.⁷ Novalis führt dazu eine Beispielfolge an, die wir komplett in unseren beiden Anekdotenvarianten gestaltet finden: »Eine große Klasse von Anekdoten sind diejenigen, die eine menschliche Eigenschaft auf eine merckwürdige, auffallende Weise zeigen, z. B. List, Großmuth, Tapferkeit, Veränderlichkeit, Bizarrerie, Grausamkeit, Witz, Fantasie, Gutmüthigkeit, Sittlichkeit, Liebe, Freundschaft, Weisheit, Eingee-

⁵ Vgl. Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt/M. 1989.

⁶ Wie sehr Wahnsinn und seine Therapie Lieblingsthema der Zeitgenossen war, läßt sich an »Wilhelm Meisters Lehrjahre« exemplifizieren: »Ihr Gespräch fiel natürlich auf die Methode, Wahnsinnige zu kurieren.« Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: *Werke*. Hamburger Ausgabe, Bd. 7. Hamburg, 6. Aufl. 1965, S. 346.

⁷ Novalis: *Anekdoten*. In: *Novalis Schriften*. Bd. 2: *Das philosophische Werk I*. Hrsg. von Richard Samuel. Stuttgart bzw. Darmstadt 1965, S. 567f.

schränktheit.«⁸ Novalis läßt in der folgenden Erklärung (»Sie sind Anekdoten zur Wissenschaft des Menschen«)⁹ keinen Zweifel aufkommen, daß er diese Art von Anekdoten einer neuen Wissenschaft, der Anthropologie, zuordnet. Seit 1770 hat sich die Anthropologie als »Wissenschaft des Menschen« auf neuartige Weise konstituiert. Die Anthropologie geht nicht mehr von der Metaphysik aus, sondern von der empirischen Beobachtung des Menschen und seinen Eigentümlichkeiten.¹⁰ Diese »anthropologische Wende«¹¹ verbindet medizinische Befunde des Menschen, seine Anatomie, Physiologie, Psychologie und Affekttheorie, mit der sogenannten kleinen familiären Gesellschaft, dem oikos, und darüber hinaus mit der großen, der sogenannten bürgerlichen Gesellschaft.¹²

Vermittelt durch Anekdoten bezieht sich Achim von Arnim wie Novalis auf diese »neue Wissenschaft des Menschen«. Da nach Novalis die Anekdote »ein historisches Molecule«¹³ darstellt, adaptieren die romantischen Schriftsteller mit diesem Gattungszugriff nicht nur den Stoff und das Material der Anthropologie, sondern das gesamte aufklärerische Erkenntnismodell. Bezogen wird also nicht nur auf »Kranckheiten, Unfälle, sonderbare Begebenheiten«, sondern zugleich auf eine bestimmte Theorie der Mitteilung und des Gedächtnisses und damit verbunden auf eine bestimmte Art der Geschichtsschreibung und Didaxe.¹⁴ Achim von Arnim bezieht sich in seiner Erzählung »Der tolle Invalide« auf den gesamten anthropologischen Verbund von Medizin, Psychologie, kleiner familiärer und großer bürgerlicher Gesellschaft. Die Pointe nun ist, daß Arnim wie Novalis diesen Zugriff auf die »charakteristische«, anthropologisch grundierte Anekdote nutzt, um sie durch Erweiterung zur Novelle zu poetisieren. Er stellt sich die Aufgabe, eine anthropologisch-didaktisch-historische Anekdote in eine die Einbildungskraft und nicht nur das Erkenntnisvermögen beschäftigende, poetische Novelle zu verwandeln. Verallgemeinernd läßt sich sagen, daß die romantischen Schriftsteller versuchen, die narrative Darstellung der in der Aufklärung innovativ geschaf-

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Panajotis Kondylis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. München 1986, S. 309f., sowie Wolfgang Riedel: Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft. In: IASL 1994 (Sonderheft 6), S. 94–157.

¹¹ Vgl. Sergio Moravia: Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1977, S. 40.

¹² Ein gutes Beispiel für diese »neue Wissenschaft des Menschen« ist Villaumes Schrift »Geschichte des Menschen«. Ein Blick in das Inhaltsverzeichnis zeigt instruktiv den Argumentationsgang, der vom »Außen des Menschen«, der »Geschichte der verschiedenen Zeiten des Lebens« über ein Kapitel »Von der Seele und ihren Kräften« bis zu dem Abschnitt »Von der bürgerlichen Gesellschaft« reicht. Das Buch endet bezeichnenderweise mit dem Abschnitt: »Vom Wohl und Wehe«. Peter Villaume: Geschichte des Menschen. Zweite verbesserte Auflage. Leipzig 1788. Den Hinweis verdanke ich Jörn Garber.

¹³ Novalis 1965, vgl. Anm. 7, S. 568.

¹⁴ Novalis 1965, vgl. Anm. 7, S. 567: »Eine Geschichte in Anekdoten – etwas Ähnliches hat Voltaire geliefert – ist ein höchst interessantes Kunstwerck.« Vgl. Fineman, 1989, vgl. Anm. 3.

fenen Anthropologie als Studium der »Eigentümlichkeit« des Menschen zu nutzen, um sie in ein Konzept romantischer universeller Poesie zu transformieren. Achim von Arnim gelingt die Umschrift von einer charakteristischen Anekdote zu einer poetischen Novelle durch vier poetologische Operationen:

1. Durch die Aufnahme der Liebes- und Ehegeschichte eines kranken fremdländischen Soldaten holt der Erzähler die traditionelle erotische Subschicht der Novelle mit ihrem bekannten Eifersuchtsmotiv ein¹⁵ und eröffnet damit die in den anekdotischen Vorlagen ungekannte Möglichkeit für Ironie und Zweideutigkeit.

2. Die in den vorgegebenen Anekdoten angesprochene Virtuosität des Kanoniers Francoeur greift der Erzähler Arnim auf, nicht nur um den Artismus der Feuerwerkskunst auszubauen, sondern vielmehr den Kippmechanismus von heiterem Spiel zu groteskem, tödlichen Schrecken vorzuführen.

3. Das in der Anekdote verwirklichte anthropologische Konzept störfreier Mitteilung wird in der Erzählung verkehrt. Das Problem des Mitteilungsabbruchs, des Verstummens, der Angst und des Mißtrauens werden zum zentralen Thema der Erzählung. An die Stelle unproblematischen Verstehens und mit Evidenzen arbeitender Didaxe tritt das permanente Mißverstehen und die Schwierigkeiten multikultureller, schichten- und genderspezifischer Verständigung.

4. Als Kern der Umschrift und Erweiterung der »charakteristischen Anekdote« zur poetischen Novelle dürfte schließlich die narrative Ausgestaltung des in der Anthropologie verhandelten Zusammenhangs von Aberglauben, Melancholie und Wahnsinn gelten.¹⁶ Mit der Thematisierung des Aberglaubens, dieser, wie es Goethe formuliert,¹⁷ »Poesie des Lebens«, entsteht eine »poetogene Situation«.¹⁸ Der Einbildungskraft wird nicht nur ein neutraler Raum zugebilligt, sondern sie wird in einen Spannungsraum versetzt, der die Trennschärfe von Rationalismus und Irrationalismus herausfordert.¹⁹ Die Frage Jean Pauls nach dem »wahren Glauben [...] am After- oder Aberglauben«²⁰ wird in der Erzählung zugespitzt zur Frage nach der Entstehung und der Heilungsmöglichkeit von Wahnsinn.

Die Romantik wäre nicht Romantik, wenn sie bei der Umwandlung von prosaischer Anekdote in poetische Novelle stehenbliebe und nicht zur Potenzierung der Formen weiterschritte. Und das mit guten Gründen. Denn die Poeti-

¹⁵ Vgl. Hannelore Schläffer: *Poetik der Novelle*. Stuttgart 1993, S. 26f.

¹⁶ Vgl. Martin Pott: *Aufklärung und Aberglaube. Die deutsche Frühaufklärung im Spiegel ihrer Aberglaubenskritik*. Tübingen 1992, S. 27f.; Lothar Müller: *Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis. Karl Philipp Moritz' Anton Reiser*. Frankfurt 1987, S. 88f.

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Maximen und Reflexionen*. In: ders. 1963, vgl. Anm. 6, Bd. 12, 5. Aufl., S. 494.

¹⁸ Vgl. Aleida und Jan Assmann: *Exkurs: Archäologie der literarischen Kommunikation*. In: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Miltos Pechlivanos u. a. Stuttgart 1995, S. 204.

¹⁹ Hans Adler: *Artikel »Irrationalismus«*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 4. Tübingen 1998, Sp. 625-633.

²⁰ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: *Jean Paul Werke*. Hrsg. von Norbert Miller. Bd. 5. Darmstadt 1967, S. 96.

sierungsaktion, bei der die anthropologisch fundierte Anekdote sich mauserte zur poetischen Novelle, ist aus romantischer Perspektive nicht ohne poetologische Problematik. Die Novelle mit der ihr eigenen Poetik des Neuen und Einmaligen erhält nämlich ein Gegengewicht in der Legende. Auf diese Weise wird die der Anekdote und Novelle eigene Ästhetik des Skandalons ausbalanciert durch eine Topik des Wunderbaren.²¹

Anekdote wie Novelle sind Gattungen der modernen Zeit – geprägt durch Neuheit, Eigentümlichkeit, durch Pointen und Effekte, durch Strategien und Bizarrerien, durch Historisches und Juristisches – die Legende ist dagegen, wie Herder ausführt, eine Gattung der »mittleren Zeit« – also der Vormoderne, einer Zeit, in der die Naturwissenschaften noch nicht ihren Siegeszug angetreten hatten.²² Daher herrscht »Andacht«, das »Wunderbare« hat Platz und Raum, es kann sich an Orten, in Gegenden festmachen. Während Anekdote und Novelle raum- und geschichtsausgreifend sich temporalisieren, d. h. sich prognostisch und vergegenwärtigend verhalten, ist die Legende auf Einfriedung, Begrenzung ausgerichtet. Die Legende versteht sich als Gattung der Weisheit und kollektiver Langzeiterfahrung, in der die »Einbildungen der Völker« gespeichert bleiben.²³ Während Novelle und Anekdote sich konsequent modern auf Neues und Neuestes kaprizieren und damit konsequent auf Deviationen, auf Unfälle und Monstrositäten verlegen, bleibt die Legende auratisch raumbegrenzt, das Unzivilisierte der wilden Barbaren »bezügelmend«.²⁴ Während das Novellistisch-Anekdotische ganz zur Individualität und Schicksalhaftigkeit drängt, ist die Legende, nach Herder, »schicksallos« – sie streift jede Subjektivität von sich ab.²⁵ Während das eine Gattungssystem sich Kraft seiner Innovationsdynamik zu Verdacht und Wahn, d. h. zu einer Art modernem Aberglauben steigert, repräsentiert die Legende andersartige Formen von »Aberglauben, Wahn und Schwachheit«. »Die geheime, innere Denkart der christlich gewordenen Völker, ihren Wahn, Aberglauben, Schwachheiten, kurz den dunklen Grund ihrer Seele«, schreibt Herder, »lernt man aus mancher Legende mehr kennen, als in diesen Zeiten aus ihrer sämtlichen Staatsschichte.«²⁶

Die Erzählung »Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau« ist ein kühnes Experiment, weil es die beiden unterschiedlichen Gattungen, Novelle und Legende, und die beiden korrespondierenden »Sprachgebärden«²⁷ auf kunstvolle Weise ineinanderschreibt. Von der Temposteigerung bzw. -verlangsamung bis

²¹ Die von Arnim in der Erzählung »Der tolle Invalide« erprobte Gattungsmetamorphose von der Anekdote zur Novelle und die parallel dazu ausgeführte Gattungsbalance von Novelle und Legende läßt sich poetologisch durch den Rekurs auf die Poetik der Anekdote von Novalis, die Poetik der Novelle von Friedrich Schlegel und die Poetik der Legende von Johann Gottfried Herder plausibilisieren.

²² Johann Gottfried Herder: Wahrheit der Legenden. In: Herders Sämtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd. 16. Berlin 1887, S. 388ff.

²³ Ebd., S. 389.

²⁴ Ebd., S. 392.

²⁵ Vgl. Hellmut Rosenfeld: Legende. Stuttgart ²1961, S. 28ff.

²⁶ Herder 1887, vgl. Anm. 22, S. 393.

²⁷ Vgl. André Jolles: Legende. In: Einfache Formen. Darmstadt 1958, S. 45.

zum Habitus der Kontrahenten und ihrer ikonographischen Gestaltung läßt sich die Gegenläufigkeit von Novelle und Legende am Höhe- und Wendepunkt der Erzählung verdeutlichen. Auf der einen Seite steigert sich der mißtrauische, von »Grillen« (34) zeitweise heimgesuchte Francoeur in die Rolle des Teufels, »des König[s] aller Könige dieser Welt« (46) derart hinein, daß er in krasser Entzweiung seiner selbst sich in Hyperaktivität ausläßt. In höchster Blasphemie und zugleich technisch innovativer Raffinesse läßt er das Kanonenfeuer über dem Haupt seiner Ehefrau kreuzen (wir kommen darauf noch einmal zurück), während sie selbst, Rosalie, der Legende gemäß ohne Bängnis ihrer inneren Stimme folgt, um dem Grundprinzip der Legende zu folgen, »der Zeit [nicht] vor[zu]greifen« (53) und sich hingebungsvoll niederzuknien.²⁸ Arnim setzt genre- und genderbewußt Legende und Frau als tableauartiges Gegengewicht zur Hyperdynamik und Novitätssteigerung von Novelle und Mann ein.²⁹ Der innere und äußere »Kampf« des Mannes Francoeur wird körperlich und gestisch unter Einbeziehung der technischen Möglichkeiten militärischer Gewalt bis zur höchsten Exaggeration ausgestaltet, während Rosalie als Frau den inneren und äußeren Frieden repräsentiert. Die Physiognomie Francoeurs steigert sich von der karikaturesken Form (»sein dunkles Auge befeuerte sich, sein Kopf erhob sich, seine Lippen drängten sich vor«, 43) bis zur grotesk anmutenden Körperentgrenzung hin, die schließlich zur heilenden Befreiung führte:

Er riß Rock und Weste an der Brust auf, um sich Luft zu machen, er griff in sein schwarzes Haar, das verwildert in Locken starrte und riß es sich wütend aus. Da öffnete sich die Wunde am Kopfe in dem wilden Erschüttern durch Schläge, die er an seine Stirn führte. (53)

Je mehr Rosalie »sich nicht mehr schicksallos« fühlte (49), desto klarer konturiert sie sich als Lichtgestalt, die zusammen mit ihrem Kind von ikonographischen Zeichen des Heiligen und Friedlichen umspielt wird. Der historisch bezeugte, anekdotisch überlieferte Fall, wie ein einzelner Soldat eine ganze Stadt tagelang in Angst und Schrecken hält, wird durch die Ausgestaltung seiner staunenerregenden und zugleich tödlich gefährlichen Künste zur novellistischen Einzigartigkeit gesteigert. Spiegelbildlich zu dieser novellistischen Darstellung eines teuflischen »Tausendkünstlers«³⁰ tritt Rosalie still verzeihend in

²⁸ Es würde sich lohnen, die Bild- und Metaphernfelder, die Herder bei der Beschreibung der Legende gebraucht, mit Arnims Darstellung von »Rosalies« Opfergang zu vergleichen. Vgl. z. B. Herder 1887, vgl. Anm. 22, S. 390: »Lasset der Sage ihren Gang, daß ihn Stimmen gerufen, chröstet, bewillkommt haben; daß ein ambrosischer Duft, ein himmlischer Glanz den zum Himmel Eilenden umschwebte.«

²⁹ Man wird aus dieser Perspektive Forschungsthesen überprüfen müssen, die behaupten, die Legende sei in der Moderne, weil unterkomplex, antiquiert und obsolet, nur noch der Parodie fähig. Vgl. Christof Wingertzahn: Ambiguität und Ambivalenz im erzählerischen Werk Achims von Arnim. St. Ingbert 1990, S. 131. Auch die These von Hannelore Schlaffer, die Legende zerstöre in restaurativer Absicht die Novelle, dürfte auf Arnims Ausgleichverfahren von Novelle und Legende nicht zutreffen. Vgl. Schlaffer 1993, vgl. Anm. 15, S. 277f.

³⁰ Artikel »Teufel«. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 21. München 1984, Sp. 269.

ein sie entindividualisierendes Schicksalsmuster der *imitatio Christi* ein.³¹ Eine derartige hochartifizielle Balance findet sich in der Erzählung nicht nur auf der Ebene der Gattung und Ikonographie, sondern zugleich in der gegenläufigen Entwicklung von multikultureller Perspektivität auf der einen Seite und ornamental verdichteten Totaleindrücken auf der anderen Seite.

II. Motivketten und ornamentale Evidenzbilder

Der Hinweis, daß Arnims Erzählung »Der tolle Invalide« bestimmte Vorstellungskomplexe wie etwa Teufel, Feuer, Liebe in vierzig und mehr Varianten darbietet, mag erklären, warum die Forschung in immer wieder neu einsetzenden Versuchen sich vornehmlich der Analyse der Motivketten zugewendet hat.³² Doch Vorsicht ist geboten. So aufschlußreich der Versuch ist, bestimmte Motivfelder auf verschiedene Sinnebenen zu beziehen (die politische, die religiöse, die sexuell-symbolische oder poetologische), so sehr bleibt ein derartiges Interpretationsverfahren einer klassifikatorischen Zuordnung verhaftet. Neben der Serie und Variation, die solche Sprachbäume wie etwa beispielsweise Feuer-, Brand-, Raketen- und Kanonenmotivik organisieren, muß die Aufmerksamkeit der Interpretation gleichermaßen auf die Nennung einzelner Worte gerichtet bleiben. Die nur einmal vorkommenden Begriffe wie »Vertrauen« (37), »Eingebung« (49), »stille Größe« (33) oder »meteorisch« (48) verweisen auf die in der Gesamtheit der Erzählung realisierten Konzepte des Kommunikativen, der »inneren Religion«, der Ästhetik und der Naturwissenschaft, die ihrerseits wieder die Beziehung der Motivketten untereinander steuern. Die Dynamik der Textbewegung kommt freilich erst in den Blick, wenn über eine derartige Einzelbeobachtung hinaus das kulturtheoretische Konzept benannt wird, das verantwortlich zeichnet für die Mutation der Motive, die Generierung der Topikketten und die Positionierung abstrahierender Einzelbegriffe. Um es in Kürze vorwegzunehmen, sei die Hypothese formuliert: Achim von Arnim bezieht sich in seiner Erzählung »Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau« auf zwei verschiedene Konzepte der Aufklärung, auf eine anthropologisch ausgerichtete »Lebensphilosophie« und eine von Thomasius entwickelte Theorie des Aberglaubens und der »inneren Religion«. Beide versucht er in sein Modell romantischer Universalpoesie zu integrieren, aber so, daß keineswegs die »Romantik« bloß verschiedene Formen der »Aufklärung«

³¹ Jolles 1958, vgl. Anm. 27, S. 48.

³² Vgl. Benno von Wiese: A. v. Arnim: Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau. In: Ders.: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen. Bd. II. Düsseldorf 1962, S. 71–86; Laurence M. und Ida H. Washington: The Several Aspects of Fire in A. v. Arnims *Der tolle Invalide*. In: German Quarterly 37, 1964, S. 498–505; Moering 1978, vgl. Anm. 2, S. 105ff.; Wingertzahn 1990, vgl. Anm. 29, S. 125ff.; Hans Georg Werner: Zur Technik des Erzählens A. v. Arnim. In: Neue Tendenzen der Arnimforschung. Hrsg. von Roswitha Burwick und Bernd Fischer. Bern u. a. 1990; Sheila Dickson: Preconceived and Fixed Ideas. Self-Fulfilling Prophecies in *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau*. In: Neophilologus 78, No. 1, S. 109–118.

korrigiert, sondern eine allseitige Ausgleichs- und Balanceartistik entsteht.

Man hat schon oft bemerkt, daß Achim von Arnim als Spezialist für die Darstellung von Sonderkulturen und Minoritäten gelten kann. Es ist augenfällig, wie sehr die narrative und sprachliche Vitalität der Erzählung sich aus dem Kontrast französischer und deutscher Mentalität sowie der Differenz der Geschlechter speist. Einprägsam wird hier vorgeführt, wie jeder der vier Protagonisten der Erzählung milieubedingt wahrnimmt und urteilt. Die Motivketten in der Erzählung entstehen aus der Preisgabe einer normativen Sphäre des Kulturellen. Die vorgeführte Varianz eines Motivs hat ihren Grund in dem prinzipiellen Eingeständnis der Aspekthaftigkeit jedweder Position. Verschiedene Mentalitäten, Milieus und unterschiedliche Situationen erzeugen je andersartige Perspektiven und Deutungen und damit je andere Redeformen und Variationen von Metaphern.

Dem »gute[n] alte[n] Kommandanten« (32) »Kurzsichtigkeit« vorzuwerfen, wie es in der Forschung geschehen ist,³³ weil er die ihm angegebene Gefährdung durch den Soldaten Francoeur nicht ernst nimmt, verfehlt die in der Erzählung vorgeführte radikale Perspektivität. Alle Protagonisten der Erzählung sind ihren mentalen Voraussetzungen und ihrem Wissensstand nach notwendig kurzsichtig. Es ist plausibel, daß der alte verständige französische Kommandant Rosalies Bericht über das outrierte Benehmen des französischen Invaliden, ihres geliebten Ehemanns, mißversteht, nämlich als Unverständnis einer Deutschen gegenüber der französischen tollkühnen soldatischen Mentalität. Die aufgeklärte Erklärungsweise für die »Grillen« (34) des französischen Soldaten Francoeurs durch den Kommandanten ist genauso berechtigt und glaubwürdig wie die scheinbar abergläubische Sichtweise der durch den Fluch ihrer Mutter verängstigten, um ihren Ehemann besorgten Rosalie. Die Reaktionen beider Protagonisten auf das extravagante und außergewöhnliche Verhalten Francoeurs sind in sich und aus dem jeweiligen Verstehenshorizont so verständlich und akzeptabel wie in der Folgezeit verhängnisvoll. In der Erzählung wird die radikale Aspekthaftigkeit jeder Wahrnehmung und jedweden Tuns und damit verbunden die Irrtumsmöglichkeiten im Rahmen einer prinzipiell kontingenten Geschichte in denkbarer Schärfe vorgeführt.

Es spricht viel dafür, diesen narrativen Entwurf von Polyperspektivität auf die Kulturanthropologie der Spätaufklärung zu beziehen. In kritischer Auseinandersetzung mit den »Systemtheorien des älteren Rationalismus« sowie mit Kants von den vielfältigen Kultur- und Lokalgeschichten absehender Progressionsidee der Menschheit bildet sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine anthropologisch ausgerichtete »zweite Aufklärung« heraus.³⁴ Sie geht vom natürlichen »ganzen Menschen« und seinen unmittelbaren sinnlichen Erfahrungen aus. Die daraus resultierende Akzeptanz der aus je unterschiedlichen Mi-

³³ Moering 1978, vgl. Anm. 2, S. 106.

³⁴ Vgl. Jörn Garber: Die »Schere im Kopf« des Autors. Anthropomorphe Bewußtseinsgrenzen von Erfahrung (Georg Forster). In: Die Grenze. Begriff und Inszenierung. Hrsg. von Markus Bauer und Thomas Rahn. Berlin 1997, S. 13–35. Die folgenden Überlegungen verdanken dem 1997 am Sonderforschungsbereich »Erinnerungskulturen« in Gießen tätigen Gastprofessor Jörn Garber viel.

lieus stammenden, je verschiedenen Sinneswahrnehmungen führt in diesem Konzept der Spätaufklärung nicht nur zu einem gesteigerten Interesse an regionalen und partikularen kulturellen Bezugfeldern,³⁵ sondern zugleich zu einer Geschichts- und Gesellschaftstheorie, die behauptet, »allein durch die Kommunikation von Differenzstandpunkten lasse sich zivilisatorische Dynamik entfalten.«³⁶ Das Interesse an möglichst vielen, divergierenden Milieus und Kulturen läßt sich für einen Erzähler in den Reiz umwandeln, möglichst viele verschiedene soziale Redeformen einzufangen und bestimmte Motive möglichst aus allen denkbaren mentalen, nationalen, geschlechts- und altersspezifischen Gesichtspunkten sprachlich zu variieren. Der Rekurs auf die in dieser »Lebensphilosophie« der Spätaufklärung vorgetragene »situationsgebundene Hermeneutik«³⁷ hat allerdings nicht nur den Effekt, Motive variantenreich zu perspektivieren. Die Aspekthaftigkeit jeder Position führt nämlich in dieser »zweiten Aufklärung« nicht zu einem zunächst erwartbaren Relativismus. Der behaupteten Einheit von Körper und Geist, von Materiellem und Ideellem entspricht der Versuch, den durch den Augenschein gewonnenen Teilperzeptionen einen »Totaleindruck« gegenüberzustellen.³⁸ Der anthropologische Beobachter und konstruktive Erzähler kombiniert die verschiedenen milieubedingten, empirisch gewonnenen Innenansichten, damit – gleichsam im Sprung – die Idee des Ganzen aufscheine. Dieses bewegte Wechselreiten zwischen Binnenperspektiven und metaphorisch reflexiver Gesamtansicht greift der Erzähler Arnim auf, um als Gegengewicht zu den, die Vielzahl partikularer Gesichtspunkte spiegelnden, additiven Motivmutationen, ornamentale Evidenzbilder zu komponieren.

In der weitausholenden Eingangssequenz der Erzählung »Der tolle Invalide« werden zwei kontrastierende Bewegungen choreographisch aufeinander bezogen. Auf der einen Seite wird in der Vorstellung »eine lebhaft gesellige Bewegung« evoziert, die sich auf einem für die Jugend von Marseille angesagten »großen Ball« konkretisieren kann (32). Auf der anderen Seite wird dieses mögliche bewegte Geschehen aus der Perspektive des »alten frierenden Kommandanten« erzählt, dessen Invalidität ihn für das Tanzen ungeeignet macht. Sein Stelzbein scheint gerade noch »brauchbar« zu sein, den »Vorrat grüner Olivenäste« in den Kamin zu schieben (ebd.). Die Dynamik der Textbewegung entsteht nun dadurch, daß die die Erzählung eröffnende, implizite binäre Opposition von natürlich tänzerischer Bewegung und künstlich-instrumenteller Verwendung eines Beinersatzes auf subtile Weise in einen im Folgenden dominanten Motivkomplex »Feuer« eingeht und ihn verwandelt. Aus der Differenz jung-alt, natürlich-künstlich, erstet eine neue, aus der Einbildungskraft geborene, ornamentale Konfiguration, die die gesamte Erzählung in einem ersten Evidenzbild zusammenfaßt. Auf der einen Seite entsteht aus den »halbbrennend[en], halbgrünend[en]« Olivenblättern, gleichsam wie von

³⁵ Ebd., S. 19.

³⁶ Ebd., S. 17

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 25.

selbst ein Ornamentbild zweier »verliebte[r] Herzen« (ebd.), auf der anderen Seite formt sich als Kopfgewalt eines alten Militärs ein erhaben-erhebendes Feuerwerk.

Hier am Kamine schien ihm [dem alten Kommandanten] dagegen sein hölzernes Bein höchst brauchbar, [...] um den Vorrat grüner Olivenäste, den er sich zur Seite hatte hinlegen lassen, allmählich in die Flamme zu schieben. Ein solches Feuer hat großen Reiz; die knisternde Flamme ist mit dem grünen Laube wie durchflochten, *halbbrennend, halbgrünend erscheinen die Blätter wie verliebte Herzen* [Kursiv, G. Oe.]. Auch der alte Herr dachte dabei an Jugendglanz und vertiefte sich in den Konstruktionen jener Feuerwerke, die er sonst schon für den Hof angeordnet hatte und spekulierte auf neue, noch mannigfachere Farbenstrahlen und Drehungen, durch welche er am Geburtstag des Königs die Marseiller überraschen wollte. Es sah nun leerer in seinem Kopfe als auf dem Balle aus. Aber in der Freude des Gelingens, wie er schon alles strahlen, sausen, prasseln, dann wieder alles in stiller Größe leuchten sah, hatte er immer mehr Olivenäste ins Feuer geschoben und nicht bemerkt, daß sein hölzernes Bein Feuer gefangen hatte und schon um ein Drittel abgebrannt war. Erst jetzt, als er aufspringen sollte, weil der große Schluß, das Aufsteigen von tausend Raketen seine Einbildungskraft beflügelte und entflammte, bemerkte er, indem er auf seinen Polsterstuhl zurück sank, daß sein hölzernes Bein verkürzt sei und daß der Rest auch noch in besorglichen Flammen stehe (32f.).

An dieser Passage läßt sich eindrücklich ein Netz an ironischen Motivbeziehungen demonstrieren. Nicht nur die am Ende des zitierten Textes explizite Korrespondenz von Metapher und erzählter Realität in Gestalt eines »entflammte[n]« Enthusiasmus auf der einen und brennenden Holzbeins auf der anderen Seite, sondern auch die durch den temporalen Vorgang mögliche Demontage des anfänglich noch begrenzt »brauchbar[en]« Holzbeins (das zwar nicht zum Tanzen, aber als Schürhaken dienen konnte) zum über der Spekulation mit dem Feuerwerk unbrauchbar gewordenen, brennenden Stelzfuß, wobei, im Einschub, das Begriffspaar Ball – Holzbein nicht vergessen wird, um nun auf einer neuen Ebene erkenntnistheoretisch in Beziehung zur Meditation und Konzentration gebracht zu werden: »Es sah nun leerer in seinem Kopfe als auf dem Balle aus«. Entscheidend für unseren Interpretationszusammenhang ist freilich, daß diese Motivkonstellation (natürliches – künstliches Feuer) überhöht wird durch eine reflexive ästhetische Konstruktion. Mit dem in dem Begriffsfeld »Feuer« ausgespannten Kontrast von brennender Natürlichkeit des Herzens und Artifizialität des gedachten Feuerwerks korrespondiert der Kontrast einer durch »Reiz« und ornamentale Figur ausgewiesenen Rokokoästhetik³⁹ und eines folgenreichen, durch Überraschung, Brillanz und »stille Größe« ausgezeichneten französischen Klassizismuskonzeptes.⁴⁰ Die Dynamik des Textes wird auf komplizierte Weise beide ästhetischen Modelle steigern und überhöhen: die eingangs der Erzählung kontrastierbaren ikonographischen Hinweise auf rokokoartige Ornamente verliebter Herzen verwandeln sich im Lauf der Geschichte in Anspielung auf Andachtsbilder mit »Heiligenschein«

³⁹ Vgl. Frank-Lothar Kroll: Zur Problematik des Ornaments im 18. Jahrhundert. In: Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne. Hrsg. von Ursula Franke und Heinz Paetzold. Bonn 1996, S. 63f.

⁴⁰ Vgl. Norbert Miller: Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron. In: Propyläen. Geschichte der Literatur. Bd. IV. Berlin 1988, S. 315–366.

(35, vgl. auch 52) und »Tauben«, die »in ihren Schnäbeln grüne Blätter« tragen (54); die schön-erhabene Spekulation mit der »stillen Größe« des Feuerwerks gerät hingegen unversehens in die Nähe zunächst komisch anmutender, dann grotesker Selbstzerstörung.⁴¹

Es bedurfte nun nur einer minimalen Verschiebung des bislang aufgezeigten Kontrastes einer natürlichen Welt des feurig-knisternen Herzens versus einer künstlichen Welt entflammter »Einbildungskraft«, um zu der zentralen Konfiguration der Erzählung vorzustoßen, nämlich zu dem Kontrast einer sympathetisch geleiteten Liebe Rosalies versus einer dem Fluch der Mutter unterliegenden Handlungshemmung.

Rosalie erzählt dem alten Kommandanten »ins Geheim« (33) von der Entstehung und den Folgen der »seltne[n] Liebe« (34) zwischen ihr, der Deutschen, der Tochter einer Marketenderin und einem verwundeten gefangenen Franzosen mit dem vielsagenden Namen Francoeur. Dabei kommt mit dem poetologisch einschlägigen Stichwort »da weiß ich nicht wie mir geschah« (35) (dem »je ne sais quoi«) nicht nur ihre unbewußt geschehende Zuwendung zu dem hilfebedürftigen Franzosen zur Sprache, sondern auch die furchtbare, folgenreiche Ahndung der Verbotsübertretung durch die Mutter. Entscheidend bei dieser kontrastiven Konstellation von unwillentlicher Liebe der Tochter und willentlich gesteuertem Haß der Mutter ist die gesteigerte Fortschreibung der vorgängigen Konfiguration Feuer/Herz versus Feuerwerk/Kopf zur nun überhöhten Form der Sakralisierung bzw. grotesken Verteufelung. Diese Steigerung und Überhöhung geschieht nicht nur durch die integrative Verkettung der in der Erzählung dominanten Motivkomplexe Liebe, Feuer und Teufel, sondern zusätzlich durch den Ausdruck ästhetischer Zeichen und entsprechender Rituale. Dabei gilt es bei der Darstellung der Liebesbegegnung darauf zu achten, mit welcher konstruktivistischen Präzision in die Erzählung und den Dialog ein Bild-Schrift-Verhältnis eingelassen ist, das zugunsten des Wortes entschieden wird. Das ikonographisch traditionelle Bild vom »Heiligenschein um [den] Kopf« der karitativ tätigen Rosalie wird aufgelöst zugunsten eines inneren Bildes, eines »wahren, schöne[n] Wort[es]«, »der Heiligenschein komme aus [Rosalies] Augen!« (ebd.) Ich

[...] wußte dem Verwundeten gleich das beste Strohlager zu erleben. Und als er darauf gelegt, welche Seligkeit, dem Notleidenden die warme Suppe zu reichen! Er wurde munter in den Augen und schwor mir, daß ich einen Heiligenschein um meinen Kopf trage. Ich antwortete ihm, das sei meine Haube, die sich im eiligen Bemühen um ihn aufgeschlagen. Er sagte: der Heiligenschein komme aus meinen Augen! Ach, das Wort konnte ich gar nicht vergessen, und hätte er mein Herz nicht schon gehabt, ich hätte es

⁴¹ Die in der Erzählung »Der tolle Invalide« aufgefächerte Entfaltung der »stillen Größe« eines Feuerwerks, das unversehens zum komischen Unfall mutiert, um sich dann im Verlauf der Erzählung zu gewalttätiger Fremd- und Selbstzerstörung auszuwachsen, läßt sich, poetologisch gewendet, an eine Gedankenfigur anschließen, die Jürgen Nieraad entwickelt hat: »Die aus den Erfahrungsmöglichkeiten des Menschen geschwundene Macht der Vereinigung« (Hegel) »ist allenfalls in den apokalyptischen Konstellationen des ehemals Schönen noch zitierbar, im Feuerwerk als dem sich selbst zerstörenden Kunstwerk.« (Jürgen Nieraad: Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie. Lüneburg 1997, S. 69).

ihm dafür schenken müssen. Ein wahres, ein schönes Wort! sagte der Kommandant, und Rosalie fuhr fort: Das war die schönste Stunde meines Lebens. (ebd.)

Die Vereinigung der Beiden im Liebesblick findet sogleich die zeremonielle Beglaubigung, indem der kranke Francoeur seiner Helferin Rosalie »einen kleinen Ring an den Finger steckte« (ebd.). Diese »Seligkeit«, diese »schönste Stunde« ihres »Lebens«, in der sich Rosalie »so reich« »fühlte«, wie sie »noch niemals gewesen«, »diese glückliche Stille« (ebd.) wird aufs brutalste unterbrochen und gestört durch die Fluchgebärde der eintretenden Mutter und die darauf erfolgende »feierlich«-zeremonielle Teufelsübergabe der Tochter. Während bei der Liebesevokation Elemente sakraler Ikonographie bemüht werden, kommen hier bei der Fluchszene groteske Elemente zum Zug.

Wie verzog sich das Gesicht meiner Mutter; mir wars, als ob eine Flamme aus ihrem Halse brenne, und ihre Augen kehrte sie in sich, sie sahen ganz weiß aus; sie verfluchte mich und übergab mich mit feierlicher Rede dem Teufel. Und wie so ein heller Schein durch meine Augen am Morgen gelaufen, als ich Francoeur gesehen, so war mir jetzt als ob eine schwarze Fledermaus ihre durchsichtigen Flügeldecken über meine Augen legte; die Welt war mir halb verschlossen, und ich gehörte mir nicht mehr ganz. Mein Herz verzweifelte und ich mußte lachen. Hörst du, der Teufel lacht schon aus dir! Sagte die Mutter und ging triumphierend fort, während ich ohnmächtig niederstürzte. (36)

Wie wichtig neben der Aufmerksamkeit auf Topikketten und Motivrelationen der Blick für ornamentale und ästhetische Zeichen ist, dürfte ein weiteres Beispiel verdeutlichen können. Wir haben das ornamentale Gebilde eines »halb-brennend, halbgründ[en]« »verliebte[n] Herzen« (32) sowie das »wahre« »schöne« Wort vom »Heiligenschein«, der aus Rosalies Augen kommt (35), noch im Gedächtnis, um kurz vor dem novellistischen Wendepunkt in die Familienkatastrophe, die ornamentale Zeichnung eines scheinbar erreichten »gesegnet[en]« (42) Paradieseszustandes in seiner Vernetzung mit den vorgängigen Evidenzbildern und seiner Unheil drohenden zukünftigen Bedeutung ermesen zu können.

Die Vergabe des angeblich vor den Toren von Marseille gelegenen Forts »Ratonneau« an Francoeur durch den Kommandanten »versetzt« die an »harte Einkerkerung auf Wagen und in Wirtsstuben« gewohnte Soldatenfamilie in eine fast paradiesesähnliche »andere Welt« (ebd.). Der Teufel schien »in diese[r] höheren Luftregion« gebannt zu sein, die krankhaft erscheinenden »Grillen«, von denen Francoeur bislang geplagt war, schienen zu »ruhen« (ebd.). Dieses friedliche Intermedium von Geschlossenheit und Freiheit findet in einer von dem Wort »gesegnet« umrahmten Textsequenz ihren zeichenhaften Ausdruck. Ein Aufsicht und »Aussicht« gleichermaßen ornamentierendes »zierliche[s] Werk« (41) wird entworfen:

[...] und Rosalie segnete den Tag, der ihn in diese höhere Luftregion gebracht, wo der Teufel keine Macht über ihn zu haben schien. Auch die Witterung hatte sich durch Wendung des Windes erwärmt und erhellt, daß ihnen ein neuer Sommer zu begegnen schien; täglich liefen Schiffe im Hafen ein und aus, grüßten und wurden begrüßt von den Forts am Meere. Rosalie, die nie am Meer gewesen, glaubte sich in eine andere Welt versetzt, und ihr Knabe freute sich, nach so mancher harten Einkerkerung auf Wagen und in Wirtsstuben, der vollen Freiheit in dem eingeschlossenen kleinen Garten des Forts, den die frühen Bewohner nach der Art der Soldaten, besonders der Artilleristen, mit den künstlichen mathematischen Linienverbindungen in Buchsbaum geziert hatten. Drüber flatterte die Fahne mit den Lilien, der Stolz Francoeurs, ein segnenrei-

ches Zeichen der Frau, die eine geborne Lilie, die liebste Unterhaltung des Kindes. So kam der erste Sonntag von Allen gesegnet [...].(42)

In dieses Bild scheinbarer Seligkeit und Harmonie der Familie ist das die Dynamik des Textes steuernde Begriffspaar natürlich/künstlich gänzlich als Form eingegangen. Der »künstlichsten mathematischen Linienverbindung« im ornamental strukturierten französischen Garten korrespondiert nicht nur das doppelsinnige Symbol des Lilienbanners, sondern auch die gewaltsam anmutende syntaktische Formation, die die komplizierte Beziehung der Mitglieder der Familie, Mann, Frau, Kind in einem höchst artifiziellen Parallelismus zum Ausdruck zu bringen versucht: »die Fahne mit den Lilien, der Stolz Francoeurs, ein segensreiches Zeichen der Frau [...] die liebste Unterhaltung des Kindes.« Der Höhepunkt dieser Inszenierung ornamentaler Zeichen in der Erzählung findet sich schließlich in der kontrastiven Darstellung des obsolet und damit lächerlich gewordenen offiziellen kirchlichen Exorzismus und einer aus dem Herzenglauben entstandenen wahrhaftigen und glaubwürdigen Teufelsaustreibung. Grundmuster ist in beiden Fällen die Form des Kreuzes. Die traditionelle »Beschwörungs«-Zeremonie verfällt der Lächerlichkeit und endet in einer Burleske, zumal weil die kirchlich-zeremonielle Machtgeste des Staberhebens mit der militärischen Interpretation derartiger Zeichen konfligiert und entsprechend kläglich scheitert.⁴² Der Geistliche

meinte seine Beschwörung anbringen zu müssen, redete den Teufel heftig an, indem er seine Hände in *kreuzenden Linien* [kursiv, G.Oe.] über Francoeur bewegte. Das Alles empörte Francoeur, er gebot ihm, als Kommandant des Forts, den Platz sogleich zu verlassen. Aber der unerschrockne Philip eiferte um so heftiger gegen den Teufel in Francoeur und als er sogar seinen Stab erhob, ertrug Francoeurs militärischer Stolz diese Drohung nicht. Mit wütender Stärke ergriff er den kleinen Philip bei seinem Mantel und warf ihn über das Gitter, das den Eingang schützte, und wäre der gute Mann nicht an den Spitzen des Türgitters mit dem Mantel hängen geblieben, er hätte einen schweren Fall die steinerne Treppe hinunter gemacht. (43f.).

Ganz anders hingegen gestaltet sich der Opfergang, nachdem »Rosalie« ihrerseits sich entschließt, den Teufel, der ihren Mann angeblich beherrsche, »in ihm« zu »beschwören« (50). An die Stelle eines äußerlichen Zeremoniells tritt eine innere Glaubensgewißheit. Francoeurs »wahres [...] schönes Wort« der ersten Liebesbegegnung, »der Heiligenschein« komme aus Rosalies »Augen« (35), wird nun in dieser Schicksalsstunde wieder aufgegriffen und fortgeführt. Himmel und Sonnenstrahlen werden zur Metapher für den Zustand innerer Befreiung Rosalies. »Da verließ sie [ihr Kind] mit einem Seufzer, der die Wolken *in ihr* brach, daß blaue Hellung und das stärkende Sonnenbild sie bestrahlten« (52). Damit ist die szenische Abfolge und ikonographische Vorgabe des folgenden Geschehens plausibilisiert: Den vom Teufelswahn befallenen Mann »vor sich auf dem Festungswerk [...] und das Kind *hinter sich* schreien[d]« von einer »Stimme« »innerlich« getragen, »zum Himmel« blickend, erreicht Rosalie »drei Stufen von den Kanonen entfernt« den strategischen Punkt, an dem sie niederknien die christliche Geste der Hingebung vollzieht, wäh-

⁴² Vgl. Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn: Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995.

rend sich über ihr »*das Feuer kreuzte*« [alle Kursivierungen, G.Oe.] (53). Mit dieser kühnen Kreuzung von christlicher und militärischer Semiotik haben wir keineswegs die im Text lesbare Sequenz an sprachlich realisierten ornamentalen Evidenzbildern ausgeschrieben. Die Katastrophe selbst findet ihre Zuspitzung in einer Konfrontation eines von Herzen kommenden Benehmens und einer im Verhältnis zu dem Lebenskontext abstrakten, nonverbalen Zeichen- deutung. Der durch die Erzählung seines ehemaligen Kriegskameraden mißtrauisch gewordene Francoeur interpretiert das Verhalten seiner Frau gegenüber dem Gast nicht als »Artigkeit« des Gastgebers, »das Meiste« der Speisen und Getränke anzubieten (44), sondern als Zeichen einer gegen ihn gerichteten heimlichen Favorisierung des Kommandanten und der diesem Nahestehenden. An die Stelle einer situationsgebundenen Hermeneutik setzt Francoeur fanatisiert und abergläubisch auf das Zeichen einer ungerechten Verteilung. An die Stelle der Kontextdeutung oder kommunikativen Klärung tritt Francoeurs gebannter Blick auf ein die Scheidung symbolisierendes Zeichen. Eifernd spricht Francoeur zu Basset, dem Diener des Kommandanten:

[E]uch suchte sie als einen Diener des Kommandanten zu gewinnen, darum füllte sie euren Teller, daß er überfloß, euch bot sie das größte Glas Wein an, gebt Achtung, sie bringt euch auch das größte Stück Eierkuchen. Wenn das der Fall ist, dann stehe ich auf, dann führt sie nur fort, und laßt mich hier allein. – Basset wollte antworten, aber im Augenblicke trat die Frau mit dem Eierkuchen herein. Sie hatte ihn schon in drei Stücke geschnitten, ging zu Basset und schob ihm ein Stück mit den Worten auf den Teller: Einen bessern Eierkuchen findet ihr nicht beim Kommandanten, ihr müßt mich rühmen! – Finster blickte Francoeur in die Schüssel, *die Lücke war fast so groß wie die beiden Stücke, die noch blieben* [kursiv, G.Oe.], er stand auf und sagte: Es ist nicht anders, wir sind geschieden! (44f.).

Rosalie kann dieses für sie völlig überraschende, aus allen sozialen Bezügen herausfallende, ichbezügliche, abergläubische, an Mantik erinnernde, zeichendeuterische Verhalten ihres geliebten Ehemanns nur aus ihrem Verstehenshorizont deuten: »Gott, ihn plagt der Böse« (45).⁴³ Diese Interpretation führt erneut (wie schon angesichts der verfluchenden Mutter) zu dem Kernproblem der Erzählung, zu dem latenten, willentlich kaum zu steuernden Übergang von Alltags- zu wahnhaften und abergläubischen Vorstellungen, die nur durch Herzensglauben zu heilen sind.

III. Aberglauben und Herzensglauben: Die Konzeption von Christian Thomasius

Spätestens an den Kreuz- und Knotenpunkten der Geschichte, die sich in ornamentalen Zeichen verdichten, wird ersichtlich, was sich schon bei der Sakralisierung Rosalies durch Francoeur und der Verteufelung durch ihre Mutter abzeichnete. Als zentrales Thema der Erzählung kann das Verhältnis von Her-

⁴³ Vgl. zum Problem von Mantik und Omen: Rudolf Wittkower: Die Wunder des Ostens: Ein Beitrag zur Geschichte der Ungeheuer. In: Rudolf Wittkower: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance. Köln 1977, S. 369.

zensglauben und Aberglaube gelten. Zurecht hat man die Aktualität dieses Problemfeldes in der von Arnim rezipierten bayrischen Erweckungsbewegung und der von ihr ausgehenden Reaktivierung des Teufelsglaubens gesehen.⁴⁴ Der aufgeklärte Romantiker Arnim geriet dadurch in eine dilemmatische Situation. Auf der einen Seite konnte er der in der Erweckungsbewegung vorgeführten schwärmerisch mystischen Gottesschau und dem alle Vernunft ausblendenden Teufelsglauben nichts abgewinnen, auf der anderen Seite wußte er, daß eine rationalistische Verdrängung des unmerklichen und willentlich kaum steuerbaren Übergangs von verständigen zu abergläubischen Vorstellungen eine die Kontingenz darstellende Kunst überflüssig machen würde. Eben in dieser Gefahr war aber die »Lebensphilosophie« der »zweiten Aufklärung«. Sie weiß zwar um den Irrtum und die Kontingenz der Geschichte, betont aber gerade deshalb als Gegengewicht die Selbstorganisation und Autonomie des Individuums auf besonders nachdrückliche Weise.⁴⁵

In dieser dilemmatischen Situation greift Achim von Arnim auf eine in der Aufklärung von Christian Thomasius formulierte Theorie des Glaubens und Aberglaubens zurück. Thomasius entwarf das Konzept einer die lutherische Gnadenlehre einschließenden »natürlichen Religion«, um ihr eine Aberglaubenstheorie entgegenzustellen.⁴⁶ Die Geschichte des »tollen Invaliden« läßt sich mit Hilfe dieses Theorieentwurfs unter Einbeziehung der in der Erzählung vorkommenden entscheidenden Stichworte »glückliche Stille« (35), »schuldlos« (36), »Vertrauen« (37), und »Eingebung« (49) präzise nacherzählen.

Gegenüber verschiedenen Formen schwärmerischen Offenbarungsglaubens verteidigt Thomasius einen praxisorientierten Herzensglauben.⁴⁷ Gottesliebe ist in seinen Augen eine nicht Pflicht und Gebot folgende Tugend, sondern eine innerer Trieb Erfüllung folgende Menschenliebe, die in »kindlichem Vertrauen und Ehrfurcht« ihren Ausdruck findet.⁴⁸ Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Rosalies unbewußten Trieb zu helfen. An einer entscheidenden Weichenstellung der Erzählung sucht Rosalie in größter Not nach einer Orientierung. In dieser Situation wird in fast überscharfer Betonung die Möglichkeit einer äußerlichen göttlichen Offenbarung zugunsten eines innerweltlichen, sich der Gnade Gottes anvertrauenden Herzensglaubens verworfen. Rosalie, so heißt es im Text, »brachte ihr Kind zur Ruhe, während sie selbst mit sich zu Rate ging und zu Gott flehte, ihr anzugeben, wie sie ihre Mutter den Flammen und ihren Mann dem Fluche entreißen könne. Aber auf ihren Knien versank sie in einen tiefen Schlaf und war sich am Morgen keines Traums, keiner Eingebung [Kursivierungen, G.Oe.] bewußt« (49). Auch die Darstellung des Ge-

⁴⁴ Wingertzahn 1990, vgl. Anm. 29, S. 132f.

⁴⁵ Garber 1997, vgl. Anm. 34, S. 30.

⁴⁶ Pott 1992, vgl. Anm. 16, S. 78ff. Die folgenden Ausführungen zu Thomasius' Konzeption von Aberglauben und Herzensglauben stützen sich auf die wichtige Arbeit von Martin Pott. Die zentrale Quelle in diesem Zusammenhang ist die 1692 erschienene *Einleitung zur Sittenlehre. Von der Kunst vernünftig und tugendhaft zu lieben. Als dem einzigen Mittel zu einem glückseligen, galanten und vergnügten Leben zu gelangen.*

⁴⁷ Ebd., S. 79.

⁴⁸ Ebd., S. 94.

mütsglücks in den Augenblicken der entstehenden (35) und später wiedererreichenden Liebe (53) entspricht aufs Genaueste der von Thomasius vorgetragenen Liebesethik, der »Liebesnatur des Menschen«, die ihre Gemütsruhe nicht so sehr aus dem »individuellen Glücksstreben« [kursiv, G.Oe.], sondern aus dem »Streben nach Vereinigung mit anderen Menschen« erreicht.⁴⁹ Diesem dezidiert nicht theologischen, sondern philosophischen Ansatz entspricht die in der Erzählung bemerkbare artistische Tendenz, die christliche Ikonographie, z. B. den »Heiligenschein« als vom Menschen innerlich erzeugten darzustellen. Dieser Theorie einer innerweltlichen, ethischen, wenn auch auf göttliche Gnade angewiesenen »vernünftigen Liebe« stellt Thomasius eine Theorie des Aberglaubens als »unvernünftiger Liebe« entgegen.⁵⁰ Letztere erschließt sich aus der thomasianischen Affektenlehre. Der Fluch der Mutter, die die Tochter als Leimrute für heimliche Hazardspieler mißbraucht, verweist genau auf das von Thomasius anvisierte negative Milieu der von ihren Leidenschaften, insbesondere von der Laster-Trias Wollust, Ehr- und Geldgeiz beherrschten Menschen.⁵¹ Die grotesk-physiognomische Verzerrung des Gesichts der Mutter und die dazu korrespondierende Verdrehung ihrer Augen (»ihre Augen kehrte sie in sich, sie sahen ganz weiß aus«, 36) ist der präzise Ausdruck der von Thomasius beschriebenen »Anthropopathie«, der »Perversion vernünftiger Gottes- und Menschenliebe«.⁵² Die Folgen sind für die Mitmenschen fatal. Nach Luther und Thomasius verleugnet »der Aberglaube nicht allein Gott«, sondern bringt »dem Nächsten, dem Mitmenschen, moralischen Schaden bei«.⁵³ Die folgenschwere Belastung des jungen Ehepaares durch den Fluch von Rosalies Mutter läßt sich mit Hilfe des thomasianischen Konzepts »geselliger Vernunft« bzw. ungeselliger Unvernunft und »vernünftiger Liebe« ebenfalls plausibilisieren. Melancholie und Aberglauben, die Rosalie nach der Verfluchung durch die Mutter befallen, läßt sich danach auf das »Vorurteil menschlicher Autorität« zurückführen, das nach Thomasius besonders leicht jungen Menschen widerfährt.⁵⁴ Der dadurch eintretende Verlust an »Vertrauen« (37) führt konsequenterweise zur Störung der »auf Verständigung angelegten (kommunikativen) Vernunftnatur des Menschen«.⁵⁵ Die seelische Disposition zu dem outrierten Verhalten Francoeurs hinwiederum wird ausgelöst durch die von dem »alte[n]« Geistlichen bei der Eheschließung beschworene ungute Verbindung von Liebe und Zwang, »alle [...] Not« und »alles Unglück gemeinsam [zu] tragen« (37).⁵⁶ Diese partnerschaftliche Unfreiheit zerstört nicht nur das zentrale Axiom dieser Liebesethik, das »Vertrauen« (ebd.), es verführt auch zu dem der Geldfixierung korrespondierenden kaufmännischen

⁴⁹ Ebd., S. 84.

⁵⁰ Ebd., S. 82ff.

⁵¹ Ebd., S. 97.

⁵² Ebd., S. 98.

⁵³ Ebd., S. 99.

⁵⁴ Ebd., S. 112.

⁵⁵ Ebd., S. 84.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 82. Thomasius betont in diesem Zusammenhang die »Nichterzwingbarkeit vernünftiger Liebe«.

Maßnahmen und Wägen. So spitzt, wir haben es schon erwähnt, der mißtrauisch gewordene Francoeur seine Entscheidung, sich von seiner Frau zu scheiden auf deren Verhalten zu, dem Gast ein größeres Stück Eierkuchen zu geben als ihm, ihrem Ehemann. Dabei verkennt er das lebensweltlich intakte, weil dem Gast gegenüber höfliche Verhalten seiner Frau. Dem problematischen Teilauftrag des die Ehe schließenden Geistlichen entsprechend wägt und mißt er nun die Leistungen der Partnerin in falscher, nach Thomasius eben abergläubischer Praxis: »sie hat unendlich viel für mich getan und gelitten, sie hat mir unendlich wehe getan, ich bin ihr nichts mehr schuldig, wir sind geschieden!« (43). Mit der These eines Rekurses Arnims auf die thomasianische Kommunikationstheorie, Liebesethik und Aberglaubenstheorie gerät die hier vorgetragene Interpretation in Gegensatz zu Ansätzen, die in der Erzählung ausschließlich Ambiguitätsstrategien am Werke sehen. Die Zustimmung zur Ablehnung einer religiösen theologischen Deutung der Erzählung im engeren Sinn darf keineswegs die »Unbestimmtheit des Textes« programmatisch festschreiben wollen.⁵⁷

Die Polyperspektivität des Textes, die milieubedingte Aspekthaftigkeit der Sichtweisen der verschiedenen Protagonisten steht keineswegs in Widerspruch zur Abarbeitung, ja Widerlegung bestimmter Ansichten im Verlauf der Erzählung. So wird die Überholtheit des kirchlichen Exorzismus deutlich vorgeführt und resümiert (51); so wird die Hoffnung auf eine göttliche, äußerlich sichtbare, Offenbarung verneint (49). Die latente Disposition zu abergläubischen Vorstellungen wird dem Leser ebenso eindringlich deutlich gemacht, wie die Heilung von Aberglauben durch Herzensglauben überzeugend dargetan wird. Es ist also keineswegs so, daß der Text durch seine »Unbestimmtheit« »die zeitgenössische Unsicherheit über die Beziehung von Transzendenz und Diesseitigkeit« repräsentiere.⁵⁸ Jenseits einer »Alternative« von »metaphysischem Zusammenhang« oder bloß »zufällige[r] Relevanz« wird hingegen eine die lutherische Gnadenlehre nicht verleugnende Vernunftlehre, ein innerweltlich ausgerichteter Herzensglauben ernstgenommen. Ganz ohne Ironie oder Ambiguität spricht Francoeur in Anlehnung an biblische Worte zu seiner ihn rettenden Frau:

[W]as ist sterben? Starb' ich nicht schon einmal, als du mich verlassen und nun kommst du wieder und dein Kommen gibt mir mehr, als dein Scheiden mir nehmen konnte, ein unendliches Gefühl meines Daseins, dessen Augenblicke mir genügen. (53).

Die offenbleibende Frage nach den Ursachen des outrierten Verhaltens des Invaliden Francoeur, ob dies bloß medizinisch anatomische Ursachen oder auch psychische Faktoren gewesen seien, darf nicht verwechselt werden mit der klaren Botschaft von Liebe und Vertrauen, die jenseits des kaufmännischen ›Do ut des‹ Prinzips zu suchen und zu finden ist: »und dein Kommen gibt mir mehr, als dein Scheiden mir nehmen konnte.«

⁵⁷ Wingertzahn 1990, vgl. Anm. 29, S. 134. Die hier vorgetragenen kritischen Überlegungen zu Wingertzahns Studie gehen von einer hohen Wertschätzung dieses methodenreflektierten Ansatzes aus.

⁵⁸ Ebd.

Die Erzählung »Der tolle Invalide von Ratoneau« startet, so können wir zusammenfassen, das kühne Experiment eines ausgeklügelten Balanceakts gegenläufiger Erzählbewegungen zwischen Novelle und Legende. Mit der Transformation der anthropologisch fundierten Anekdote zur poetischen Novelle leistet die Erzählung einen Beitrag zur ästhetischen Modernisierung der Literatur; mit dem Ausgleich von Novelle und Legende versucht sie zugleich eine Modernisierungskorrektur. Sie führt ein nicht minder spannungsreiches Netz an einerseits milieubedingter Polyperspektivität andererseits von mit Ornamenten arbeitenden Totaleindrücken vor. Sie zeigt schließlich in einem ästhetischen Parallelismus wie sich einerseits das Naive von abergläubischen Vorstellungen bis zum vergeistigten Herzensglauben entwickeln kann⁵⁹ und andererseits wie sich das Komische vom heiter-humoresken Spiel bis zur gewalttätigen destruktiven Groteske zu steigern vermag.⁶⁰

⁵⁹ Achim von Arnim greift in der Darbietung der Metamorphosen des Naiven auf die begriffsgeschichtlich extrapolierbare Mehrdeutigkeit der Naivität zwischen lebenswürdiger Unschuld aber auch roher Dummheit zurück. Vgl. Artikel: »Naiv, Naivität«. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 6. Basel 1984, Sp. 360.

⁶⁰ Vgl. Günter Oesterle: »Illegitime Kreuzungen«. Zur Ikonität und Temporalität des Grotesken in Achim von Arnims »Die Majoratsherren«. In: Etudes Germaniques 1988, S. 25-51.