

GERHART VON GRAEVENITZ

Die Majoratsherren der Juden oder
Achim von Arnims antisemitische *querelle des anciens*
et des modernes

I.

Das Preußentum „ersetzte auch ganz allgemein die romantische Grundlage, auf der sich das deutsche Volk in ghibellinisch-mystischer Selbsttäuschung als der Vertreter eines inzwischen fruchtlos und unzeitgemäß gewordenen Weltherrschaftsgedankens seit dem frühen Mittelalter aufgerieben hatte, durch die kritische Grundlage, die den schärfer und enger gezogenen Grenzen eines modernen Staats entsprach, der vor allem den Ehrgeiz besaß, sein eigener Selbstzweck zu sein.“¹

Der preußische Stil Arthur Moeller van den Brucks schreibt Romantik-Kritik mit den Argumenten der Romantik. Novalis hatte den „mystischen Souverän“² dem modernen preußischen Staat entgegengehalten, der von einer „maschinistische[n] Administration“ verwalteten „Fabrik“³. Und zum maschinenmäßigen Staatsapparat hat dann die Französische Revolution noch das quantifizierende Prinzip der Mehrheitsbildung hinzugefügt.

„Eine so beschaffene Majorität wird nicht die Vortrefflichsten, sondern im Durchschnitt nur die Borniertesten und die Weltklügsten wählen“.⁴ Das erwartet Novalis von den „representativen Formen“ der französischen Republik. „Ein großer Mechanismus wird sich bilden – ein Schlendrian – den nur die Intrige zuweilen durchbricht“.⁵ Gegen das mechanistische und quantifizierende setzt Novalis sein ästhetisches Staatsideal. „Dann aber würde man am Ersten die schönste, poetische, die natürlichste Form wählen – Familienform – Monarchie –, mehrere Herrn – mehrere Familien – Ein Herr – Eine Familie!“⁶

Moeller van den Bruck kritisiert den romantischen Mystizismus, um doch einen seinen Ursprüngen nach romantischen Anti-Demokratismus zu propagieren:

1 Arthur Moeller van den Bruck, *Der preußische Stil*, mit einem Vorwort von Hans Schwarz. Neue Fassung, Breslau 1931, 16.

2 Novalis, Glauben und Liebe oder Der König und die Königin, in: ders., *Schriften*, Bd. 2: *Das philosophische Werk I*, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart 1965, 485–503, hier: 487.

3 Ebd., 494.

4 Ebd., 502.

5 Ebd., 490.

6 Ebd., 503.

Ja, zu den zukunfts geschichtlichen Vorstellungen des konservativen Menschen gehört durchaus, daß dann, wenn es nicht gelingt, die Bewegung der Revolution konservativ zu bändigen, Deutschland an dieser Demokratie, an demokratischen Kämpfen, die Europa zerfetzten, an dem Leid, dem Zwist, der Kleinheit dieser demokratischen Kämpfe, die Jahrhunderte ausfüllen mögen, schließlich zugrunde gehen wird.⁷

„Die Bewegung der Revolution konservativ zu bändigen“ – das versuchten die Romantiker angesichts der Französischen Revolution und ihrer Verlängerung in die napoleonische Katastrophe. Das versuchten ebenso die konservativen Revolutionäre angesichts des Systemwechsels von 1919. Bei aller Romantik-Kritik im einzelnen blieb doch eine doppelte Gemeinsamkeit, die anti-mechanistische, anti-demokratische Grundrichtung und die Tradierung des von den Romantikern benützten diskursiven Systems. In diesem System haben die Romantiker, und mit ihnen Theoretiker wie Friedrich Schiller, die Epochenrhetorik der *querelle des anciens et des modernes* in Geschichtsphilosophie und politische Ideologie übersetzt. Diese Epochenrhetorik war ursprünglich eine buchstäblich akademische Angelegenheit. In der Französischen Akademie hatte man über das angemessene Verhältnis von den *antiqui* zu den *moderni* gestritten. Ästhetische und geschichtstheoretische Fragen standen dabei im Vordergrund. Die Politisierung der Debatte wiederum war ein revolutionärer Akt. Das *ancien régime* war nicht ein *régime des anciens*, sondern der Widerpart der Revolution, die den Stil der Antike als Staffage, als Ausdruck für ihre Modernitäts-Ideologie gegen das feudale Mittelalter ausspielte. Seither hat die binäre Logik von *anciens* und *modernes* der Akademiker auch eine politische Logik. Dadurch ist eine zugleich doppelte und asymmetrische Logik entstanden. Doppelt ist die Logik, weil sie das ästhetisch-philosophische Register unabtrennbar an das politische Register angeschlossen hat. Asymmetrisch ist sie, weil sich gegenüber den theoretischen Ausbalancierungen des Verhältnisses von *antiqui* und *moderni* doch immer die politische Kraft des Aktuellen durchsetzt, weil die binären Logiken doch zuletzt nur Beschreibungsheuristiken liefern für gesellschaftlich erfahrene und politisch markierte ‚Modernen‘. Wann immer die Romantiker von der griechisch-römischen oder der deutschen mittelalterlichen ‚Antike‘ schreiben, meinen sie ihre ‚Moderne‘. Und umgekehrt gilt, daß jede Archäologie des ‚Moderne‘-Begriffs auf die romantischen Aktualisierungen der binären Logik von *antiqui* und *moderni* stößt und zwar immer auch in ihrer asymmetrischen Binarität von Politischem und Ästhetischem.

Moeller van den Bruck hat diese asymmetrische Binarität in zwei Büchern ausagiert: politisch-propagantistisch ist *Das dritte Reich*, ästhetisch argumentierende Politik ist *Der preußische Stil*. Die „Klassizität von Berlin (Schinkel ist ein Bewußtsein)“ stand in reiner und klarer Ebenbürtigkeit neben der „Idealität von Weimar“:⁸ die politische ‚Moderne‘ des konservativen Revolutionärs versichert sich ihrer *antiqui*.

7 Arthur Moeller van den Bruck, *Das dritte Reich*, hg. von Hans Schwarz, Hamburg³ 1931, 224.

8 Moeller van den Bruck, *Der preußische Stil* (Anm.1), 158 und 165.

Moeller van den Bruck verzeichnet ein literarisches Detail, das nahe an den Kleistschen Anekdotenstil, präsent in dem in der Einleitung zu diesem Band angeführten Mirabeau-Aperçu, und ebenso nahe an den phantastischen Stil des Arnimschen Erzählens heranreicht. Offenbar gehörten in Moeller van den Brucks Wahrnehmung die Verbindung von Anekdote, Witz und Phantastik zum Erzählalltag in Berlins ‚klassischer Zeit‘:

[...] nichts ist bezeichnender für diese Zeiten des Protestantismus, aber auch des Rationalismus, als daß die Sage nunmehr durch die Anekdote verdrängt wurde, die nirgendwo so wie in Preußen gedieh und hier schon früh eine Note bekam, die sie zwischen Lehrhaftigkeit und Gespensterei, zwischen Friedrich Nicolai und E.T.A. Hoffmann schwanken ließ.

Es war echte Phantastik, wenn eine brave Schildwache zu Potsdam den alten Fritzten um taghelle Mitternacht aus der erleuchteten Garnisonskirche unter brausendem Orchestrom auf einem Pferde ohne Kopf davonreiten sah.

Aber unbedingte Vernünftigkeit, auf die in Preußen sich der König wie der Bürger, die Gelehrten, selbst die Künstler zu berufen pflegten und die den Staat leitete, freilich auch ein empfindlicher Sarkasmus und eine merkliche Banalität lag in den tausend Geschichten, die in Berlin umliefen und hier in Witz und Schärfe den allgemeinen Verkehrstönen angaben.⁹

Friedrich Nicolai und E.T.A. Hoffmann – man kann dem, mit anderer Note, Lichtenberg und Achim von Arnim zur Seite stellen, und zwar den Nicht-Berliner Lichtenberg gegenwärtig gemacht in der preußischen Hauptstadt durch seinen Illustrator Chodowiecki, mit dem Arnim seine *Majorats-Herren* beginnen läßt. Lichtenberg hat seinen bekannten aufklärerischen Gebrauch von Witz, Anekdote, „unbedingte[r] Vernünftigkeit“ und kontrafaktisch inszenierter Banalität gemacht. Aber auch den ‚phantastischen‘ Lichtenberg gibt es, den Forscher auf der ‚Nachtseite‘ der Vernünftigkeit. Er hat die wissenschaftliche Naturbeobachtung mit Phantasmen und Visionen konfrontiert und in dieser Konfrontation schlug das Phantasma mehr als einmal die Vernünftigkeit mit Erkenntniskepsis.¹⁰ Auch die Lichtenbergsche Aufklärung blieb durchsetzt mit Visionen, unterwandert von Phantasmen. Achim von Arnim skizziert den Berliner Aufklärungsalltag als eine Versammlung aus aufgeklärten Kalendermachern, „Geisterbeschwörer[n] und Geisterseher[n]“, die Aufklärung in ihrer vernünftig-phantasmatischen Ganzheit als eine Zeit „geistiger Klarheit“.¹¹ Anekdote, Witz, Grotteske und Phantastik hingen zusammen in einer Skala der rhetorischen und literarischen Artikulationen. Das heißt, die im emphatischen Sinne ‚witzige‘ Lichtenbergsche Kalendergeschichte mit ihrer Chodowieckischen Illustration, der Kleistsche Mirabeau, die Anekdote mit einer

9 Moeller van den Bruck, *Der preußische Stil* (Anm.1), 20.

10 Vgl. Mirko-Alexander Kahre, *Ein in die Zeit gehängtes Netz*, Dissertation Konstanz, www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2002/858, 180ff.

11 Achim von Arnim, *Die Majorats-Herren. Erzählung*, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hg. von Roswitha Burwick u.a., Bd. 4: *Sämtliche Erzählungen 1818–1830*, hg. von Renate Moering, Frankfurt/M. 1992, 107–147, hier: 107. Arnims Text wird im folgenden zitiert nach dieser Ausgabe und unter Angabe der Seitenzahl in Klammern.

das Phantastische streifenden Zuspitzung der großen Geschichte auf die Hemdmanschette und Arnims offen phantastische *Majorats-Herren* gehören zu einem Kontinuum der literarischen Möglichkeiten, das noch der Nach-Romantiker Moeller van den Bruck als Stil-konstituierend kennt. Nur die Perspektiven auf das Ausdruckskontinuum verschieben sich je nach Standort: Lichtenberg ergänzte seine Aufklärung um ihren phantasmatischen Teil. Der Romantiker Arnim machte eine phantasmatische Aufklärung zum Zankapfel seiner romantischen ‚Moderne‘, Moeller van den Bruck umschrieb preußische Klassizität als ein Zugleich von Aufklärung und Romantik, Rationalität und Phantasma.

Achim von Arnims *Majorats-Herren* gelten zu Recht als Leittext ‚phantastischen‘ Erzählens. ‚Phantastisch‘ wird dabei meist in einem eingegengten poetologischen Sinn verstanden. Dieses ‚Phantastische‘ gehört aber auch in eine Auseinandersetzung von Aufklärung, Klarheit und Phantasma, die politisch zu verstehen ist, oder anders gesagt, das rhetorische Kontinuum von Witz und Phantasma ist eng verknüpft mit dem doppelten Diskurs, dem ästhetischen und politischen Diskurs von *anciens* und *modernes*. Arnims Erzählung benützt im Rahmen ihrer witzig-phantastischen Schreibweise die binäre Logik von *antiqui* und *moderni*. Und Arnim radikalisiert dabei die binäre Logik von Ästhetik und Politik: Arnims *Majorats-Herren* stellen den skandalösen Fall dar, daß ein literarischer Text von höchster ästhetischer Virtuosität den romantischen Moderne-Diskurs antisemitisch umbesetzt. Dieser einfache ideologische Akt wird in einem sehr komplexen Text vollzogen, und es läßt sich der Stellenwert dieses Aktes erst dann beurteilen, wenn die Komplexität des Textes wahrgenommen wird, in der der Akt seine Funktion ausübt. Die Rekonstruktion dieser Komplexität geht dabei von der Voraussetzung aus, daß das „Dichotomienalphabet“¹², Gegenüberstellungen wie die von *antiqui* vs. *moderni*, politisch vs. ästhetisch, vernünftig vs. phantasmatisch zur grundlegenden Schreibweise von ‚Moderne‘ und Moderne-Kritik gehören. Zu klären ist, welche Dichotomien, vor allem welche Dichotomien des Moderne-Diskurses Arnims erzählerischem Alphabet zur Verfügung standen. Wie mußte er diese Alphabete bearbeiten, welche Traditionen und Texte mußte er zitieren, um zuletzt aus *antiqui* und *moderni* Christen und Juden zu machen – und aus den Kontrahenten des *ancien régime* moderne Juden-Karikaturen?

II.

Den philosophisch-ästhetischen Diskurs von *antiqui* und *moderni* kennzeichnet in erster Linie ein galoppierender Relativismus. Das *seculum modernum* (die karolingische Schreibweise) war schon immer die relativistische Epoche schlechthin. Es war die jeweilige Gegenwart. Festigkeit des Bezugs verlieh dem *seculum modernum* sein antikes Gegenstück, vorausgesetzt, es war nicht einfach das Alte vor dem Neuen, sondern eine substantivierbare Antike, und vorausgesetzt, es war entschieden, ob

12 Vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Modernisierungstheorie und Geschichte*, Göttingen 1975.

die griechische oder die römische Antike den normativen Vorzug besaß. Als man in der *querelle des anciens et des modernes* dazu überging, von der Norm einer Antike das philosophische Ideal der Antiken abzulösen, wurde auch die Antike so relativ wie das *seculum modernum*. Winckelmann und der Neuhumanismus setzten auf die Griechen, Piranesi, die Revolution und das Empire auf Rom. Herder nahm Shakespeare für Sophokles, Ossian für Homer. Novalis lancierte das christliche Mittelalter an eben die geschichtsphilosophische Stelle, in die gerade Friedrich Schlegel wieder einmal die griechische Antike eingesetzt hatte. Wahlweise waren die frühromantischen Antiken griechisch oder christlich, und beide Antiken waren Antworten auf die Krisen der Gegenwart, die jedwede Form des *ancien régime* beseitigten, in Frage stellten oder zu aggressiver Gegenwehr aufrührten.

Die Antiken waren relativ, das *seculum modernum* war relativ, die Gegenwart war es ohnehin, sie konnte jeden Tag neu ausgerufen werden. Die Römische Antike war republikanisch-heidnisch in Jacques Louis Davids *Schwur der Horatier* (1784/85) und imperial-christlich in seiner *Kaiserkrönung*. Es gibt ‚Makro‘- und ‚Mikro‘-Versionen der Gegenwart. Die Phrasierungen sind nicht immer so deutlich wie in den römisch dekorierten Staatsformen Frankreichs seit dem *ancien régime*. Die Ablösungen der Modernen und Gegenwarten beschleunigen sich zunehmend, es überstürzt sich der Selbstüberbietungsprozeß der Modernen und ihrer Avantgarden. In der deutschen Begriffsgeschichte wird das unübersehbar, als das bei Friedrich Schlegel zunächst nur *en passant* gebrauchte Substantiv ‚die Moderne‘ am Ende des 19. Jahrhunderts in Gebrauch kommt, von jeder Splittergruppe für sich reklamiert wird und zugleich als heimlicher Kollektivsingular die Illusion einer einheitlichen Epoche wecken soll.

Die Romantiker haben die Fragmentierung der Modernen noch in der naturwüchsigen Form des Generationenwechsels, in der Abfolge der Studentengeneration erlebt. Der zuletzt immer mißlingende Versuch, in den Plural der Romantiken Ordnung zu bringen, indem man die chronologischen und topographischen Romantikeile, die frühen, jüngeren, späten, Jenenser, Berliner, Dresdner, Heidelberger Romantiken systematisiert, dieses relative Mißlingen zeigt an, daß der Relativismus der romantischen Modernen ein Moderne-internes Problem werden wird. Nicht nur gleitet die Moderne entlang den wechselnden Antiken, sie entgleitet sich selbst in den immer schneller veraltenden Proklamationen ihres Anfangs. Es bleiben, seit der *querelle*, die Theorien vom Ursprung, vom Verfall, vom Fortschritt, von den Zukunftsentwürfen, überhaupt die Theorien über die Bedingungen der Möglichkeit von Geschichte.

Auch Rousseau, ein anderer Übersetzer der *querelle*, wird in die Romantik übersetzt. Seine Übersetzungen definieren reale zivilisatorische Zustände, denen ideale Entwürfe ästhetisch gegenübergestellt werden. Die alte Natur kommt nach dem Durchgang durch die beklagenswerte Zivilisation als ästhetische Kultur wieder zum Vorschein. Der sehr vereinfachte Dreischritt befestigt eine sehr vereinfachte Dichotomie. Das Materielle, das Mechanische, das Maschinenmäßige, das Rechnerische, das Kunst- und Lebensfeindliche, das Demokratische regieren die Zivilisation. Natur und Kultur hingegen verkörpern das Organische, das Geistige, das Ideelle,

das Schöne und die Monarchie. Sublim bis zur uneinholbaren Esoterik und alle Vereinfachungen unterlaufend, hat Novalis in „Glauben und Liebe“ formuliert, was im Schema der Vereinfachungen Grundlage nachromantischer, kulturkonservativer Zivilisationskritik wurde. Polemisch wirksam ist das in Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* nicht anders als in Botho Straußens Aufsätzen. Unter dem rabiatischen Titel „Wollt Ihr das totale Engineering? Ein Essay über den Terror der technisch-ökonomischen Intelligenz, über den Verlust von Kultur und Gedächtnis, über unsere Entfernung von Gott“¹³ erklärt Botho Strauß die Romantik zur Platzhalterin der Kultur gegenüber der technokratischen Zivilisation. Botho Straußens Dichotomienalphabet kennt nur zwei Buchstaben in unterschiedlichen Schriftgrößen. Die Aufklärung heißt neuerdings „Wissensgesellschaft“ und ist doch nur die alte Sünderin, die sich mit ihrem technisch zivilisatorischen Fortschritt dem alten theologischen *curiositas*- und *superbia*-Verbot widersetzt. Dagegen hilft als wahre Kunst des Wissens nur die „Novalis-Schlegelsche Divination“. Der platonisch-christliche Materie-Geist-Dualismus ist ein weiteres Mal gesunkenes Kulturgut: „So werden die Maße der Technik immer feiner, die des Geistes immer gröber.“¹⁴ Um so fein wie die Technik zu sein, müßte der Geist wieder romantisch werden. Die alte, warum nicht ‚antike‘ Moderne der Romantiker muß wieder Maß werden der gegenwärtigen Modernisierung. Die polemische kulturkonservative Dichotomie besitzt ihr Gegenstück in deskriptiver Absicht: ‚Modernisierung‘ heißen da die technologischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Wandlungsprozesse und ‚Moderne‘ ihre begleitenden reflexiven Thematisierungen in Philosophie und Kunst. ‚Modernisierung‘ und ‚Moderne‘ stehen einander gegenüber als die Reiche der instrumentellen und der kritischen Vernunft, als die Welten des Realen und des Imaginären. Die Zwei-Kulturen-Teilung der Wissenschaften schreibt diese Trennung von Modernisierung und Moderne fort, vor allem dann, wenn mancherorts die Geisteswissenschaften ihre lustvoll gepflegte Uninformiertheit über die Veränderungen des Wissens als kulturanalytische Distanz propagieren. Arnim jedenfalls wußte noch, von welcher Physik er sprach, als er in den *Majorats-Herren* die „Physik der Geister“ (117) der Physik der Körper zur Seite stellte.

Der seit der *querelle* rapide wachsende Relativismus von *antiqui* und *moderni*, die Austauschbarkeit der Antiken, der griechischen, der römischen, der christlichen oder germanischen, die immer schneller gleitenden Grenzen der großen und kleinen Modernen, all das hat vielleicht die Hoffnung genährt, mit den gegenüber Zeit und Ort neutralen Gegenwelten von Technik und Geist, von Zivilisation und Kultur, von instrumenteller und kritischer Vernunft sei wieder Ordnung in die Diskurse zu bringen. Wenn schon das Zeitenpaar entgleitet, soll wenigstens das Wertepaar dem Denken Halt geben. Aber das Zeitenpaar war immer ein Wertepaar, man unterschied immer zum Zwecke der Wertung zwischen *antiqui* und *moderni*, der Relativismus der Zeitbegriffe erfaßt die Wertbegriffe. Die binäre Ordnung ist bestenfalls so lange stabil, bis sie den arbiträren Charakter ihrer Setzung

13 Botho Strauß, in: *DIE ZEIT*, 20. Dezember 2000, 59.

14 Ebd.

wiederentdeckt. Binäre Ordnungen ins Rutschen zu bringen, ist ein Reiz ‚phantastischen‘ Erzählens. Aber nicht nur die Grenzziehung zwischen Wirklichem und Wunderbarem wird in der Phantastik von Arnims *Majorats-Herren* destabilisiert. Die changierenden Relativierungen erfassen nahezu alle Ordnungen, auch die der Zeit. Aber ‚Phantastik‘ ist nicht das letzte Wort. Die Erzählung erzeugt das Gleiten der Binarismen, um ihr einen neuen Binarismus als Ordnung aufzuzwingen. Die Virtuosität der Erzählung liegt dabei nicht zuletzt darin, dass dieser Wechsel vom gleitenden Relativismus zur ideologischen Ordnung gleitend vollzogen wird.

„Wir durchblätterten eben einen älteren Kalender, dessen Kupferstiche manche Torheiten seiner Zeit abspiegeln“ (107). Schon der erste Satz der Erzählung sagt, daß es um Zeit, um Kalenderzeit und um komplizierte Zeitverhältnisse geht. In einem vergangenen Moment der erzählten Gegenwart – „wir durchblätterten eben“ – machen ältere Bilder die mit ihnen gleichalte historische Vergangenheit im Präsens gegenwärtig – „abspiegeln“. Das gegenwärtige Erzählen gibt sich vergangen, um eine ältere Vergangenheit sich als gegenwärtig präsentieren zu lassen. Die Kupferstiche stammen, wie der Text kurz darauf sagt, von Chodowiecki, dem Illustrator Lessings, des jungen Goethe und eben der angesprochenen Lichtenbergschen Kalender. Ein Kalender also aus der Zeit der Aufklärung: „Aus der Tiefe dieser Seltsamkeiten, die uns Chodowiecki’s Meisterhand bewahrt hat, lässt sich die damalige Höhe geistiger Klarheit erraten“. Arnims „geistige[] Klarheit“ umfasst auch die „tief geheime Sehnsucht des Herzens, aus der verschlossenen Brusthöhle blicken zu können“, eine Sehnsucht, die nicht erst in der Romantik, sondern schon von den „Geistesbeschwörer[n] und Geisterseher[n]“, den „geheime[n] Gesellschaften und geheimnisvollen Abenteurer[n]“, den „Wundärzten und prophetische[n] Kranken“ der Aufklärungszeit befriedigt wurde. Der Mesmerismus oder die Rosenkreuzer Friedrich Wilhelms II. sind „geistige Klarheiten“ aus der Zeit der Aufklärung, der Zeit des *ancien régime*. „Liegt sie doch jetzt schon wie eine Fabelwelt hinter uns! Wie reich erfüllt war damals die Welt, ehe die allgemeine Revolution, welche von Frankreich den Namen erhielt, alle Formen zusammenstürzte; wie gleichförmig arm ist sie geworden! Jahrhunderte scheinen seit jener Zeit vergangen, und nur mit Mühe erinnern wir uns, daß ihre früheren Jahre ihr zugehörten.“ (ebd.) Auch das Zeitbewußtsein ist von der Revolution verändert worden. An die Stelle des mittelfristigen Gedächtnisses, an die Stelle der kleinen Zeitabstufungen und Zeitunterschiede ist die „gleichförmige“, die von einer einzigen Zäsur markierte Zeit getreten. Sie wirft alles Nicht-Gegenwärtige, alles vor der allgemeinen Revolution Gegenwärtige in eine ununterscheidbare „Fabelwelt hinter uns“. Arnims Erzähleinsatz erreicht ein Dreifaches. Er zeichnet die epochale Zäsur zwischen dem Vor und Danach der Französischen Revolution. Und er gibt eine doppelte Charakteristik der „Fabelwelt“ vor der Revolution. Zum einen ist sie eine Mischung der kleinen Zeit- und Bewußtseinsstufen, die in der Einförmigkeit des nach-revolutionären Bewußtseins verschwinden wird. Sie ist zum andern eine Mischung der „geistigen Klarheiten“, der Chodowiecki-Lichtenbergschen und der Geisterseher-Klarheiten. Auch diese Mischung wird untergehen in der Einförmigkeit der nach-revolutionären Prosa. Wie Arnim sich den epochalen Wechsel von der vielfältigen, der poetischen Fa-

belwelt zur einförmigen ‚Prosa der Verhältnisse‘ vorstellt, demonstriert das symmetrische Gegenstück zum Erzähleinsatz am Schluß der Erzählung. In den letzten Sätzen der *Majorats-Herren* wird die Französische Revolution stattgefunden haben. Aber ihr Nachher wird jetzt anders definiert. Nicht die Bilderwelt von Chodowicki und der „Reichtum der Erscheinungen“ wird in die Fabelwelt abgesunken sein, sondern die Rechtsordnung des *ancien régime* deutscher Nation wird zu einer neuen Wirtschaftsordnung: „es trat der Credit an die Stelle des Lehnrechts“ (147). Der Rahmen der *Majorats-Herren* sagt auf seine Weise, daß durch die Revolution der Blick selbst auf Alt und Neu ein neuer geworden ist. Was am Anfang der Erzählung, in der Vorstellungswelt des „älteren“ illustrierten Kalenders eine in der Literatur und den Künsten gegenwärtige Vielfalt der Zeiten und geistigen Klarheiten war, ist von einer einzigen Betrachtungsweise abgelöst worden, der Unterscheidung von Rechts- und Wirtschaftsform. „Wie gleichförmig arm ist sie geworden“ (107), die nach-revolutionäre Zeit, auch in ihren Unterscheidungen. Der Grund ist jetzt gefunden. Die im Vielfältigen geübte literarisch-künstlerisch-visionäre Klarheit des Geistes hat dem einförmigen und einförmig machenden ökonomischen Denken weichen müssen. Es herrscht jetzt, wie später bei Hegel, die moderne ‚Prosa der Verhältnisse‘. Arnim hat aus den Dichotomienalphabeten, aus dem Zusammenspiel von relativierenden Vervielfältigungen und von Vereinfachung seine historische Lesart geschrieben. Den Unterschied zwischen Vielfalt und Einfachheit, Differenzierung und Entdifferenzierung markiert ein historischer Einschnitt, der erst das Denken in einfachen, undifferenzierten Epochen erzwingt. Die relationistischen und synkretistischen Mischungsverhältnisse der vielen kleinen Zeiten, die die Bedingung sind und waren für Phantasie, Poesie und geistige Klarheit, sie verschwinden auf einmal in der prosaischen Uniformität. Es gibt nur noch, was diesseits und jenseits der großen epochalen Zäsur liegt, vor-revolutionäre *anciens* und nach-revolutionäre *modernes*.

III.

In den epochalen Rahmen der *Majorats-Herren* ist eine Binnengeschichte aus der Zeit vor der großen Zeitenwende, aus der Zeit der Mischungen eingelassen, in der noch die Generationenfolge die Zeit gliederte und in der die vielen kleinen Mischungen in relativen Begriffspaaren beschrieben wurden. Arnim erzählt innerhalb des Revolutions-Rahmens *zwei* Liebesgeschichten aus dem *ancien régime* und zwar in *drei* Abschnitten. Die Zeitverhältnisse sind dadurch ähnlich verschachtelt wie im ersten Satz der *Majorats-Herren*: die ‚Älteren‘ werden gegenwärtiger sein als die gegenwartsnäheren ‚Jungen‘.

Der Held des älteren Liebespaares ist ein ausgesprochener Pechvogel: ohne Besitz, denn das den Titel gebende Majorat hat ein Vetter geerbt, ohne Frau, denn seine Angebetete liebte einen anderen, und ohne Karriere. Er hat den Nebenbuhler im Duell getötet, und die Hinterbliebene rächt sich gleich doppelt. Sie nützt ihren Einfluß bei Hof, das militärische Fortkommen des Pechvogels zu

hintertreiben, er bleibt sein erstes Leben lang Leutnant. Und sie verhindert, daß er doch noch zu Besitz gelangt und den älteren Majoratsherrn beerbt. Dieser ältere Majoratsherr hat zwar eine durch das Lehnsrecht vom Erbe ausgeschlossene Tochter. Sie selbst, jene hinterbliebene Hofdame aber bringt einen unehelichen Sohn zur Welt, der als Erbe untergeschoben wird. Der Kindertausch beraubt den Pechvogel ein zweites Mal des Erbes und bringt das Personal der zweiten Liebesgeschichte hervor. Esther ist die unterschlagene Nicht-Erbin des Majorats, der junge Majoratsherr der untergeschobene Bastard der Hofdame. Held und Heldin der ersten Liebesgeschichte, Leutnant und Hofdame bleiben im Haß aneinandergekettet und altern als groteske Karikaturen des *ancien régime*, Karikaturen geschrieben im witzig-grotesken Stil, der zur Lichtenberg-Chodowieckischen Kallendergeschichte paßt:

Unter den gemeinen Leuten hieß er nur der Leutnant, weil er diese Stelle in seinen jungen Jahren bekleidet hatte, so wie sie ihn noch jetzt bekleiden mußte. Es schien ihm nämlich völlig unbekannt, daß der Kleiderschnitt sich in den dreißig Jahren, die seitdem verflossen, gar sehr verändert hatte. Etwas stärker mochte das Tuch damals wohl noch gearbeitet werden, das zeigten jetzt die mächtigen wohlgedrehten Fäden, nachdem die Wolle abgetragen war. Der rote Kragen war schon mehr verdorben, und gleichsam lackiert; die Knöpfe aber hatten die Kupferröte seiner Nase angenommen. Gleiche Farbe zeigte auch der fuchsrote dreieckige Militärhut mit der wollenen Feder. Das Bedenklichste des ganzen Anzugs war aber das Portépée, weil es nur mit einem Faden am Schwerte, wie das Schwert über dem Haupte des Tyrannen am Haare hing. (109)

Nach der Kirche aber pflegte er jedes Mal bei der alten Hofdame anzutreten, vor deren Tür er an andern Tagen mit einer Prise Schneeberger Schnupftabak, auf die er wohl fünfzig Male niesen mußte, den geckenhaften, schönthuenden Hahnentritt und Stutzerlauf sich vertrieb, der ihn in das Haus hineinzutreiben drohte, während ihm dabei der Degen, den er nach alter Art durch die Rocktasche gesteckt hatte, zwischen die Beine schlenkerte. Diese alte, hochauf frisierte, schneeweiß eingepuderte, feurig geschminkte, mit Schönplästerchen beklebte Hofdame übte auch nach jenem unglücklichen Zweikampfe seit dreißig Jahren dieselbe zärtliche Gewalt über ihn aus, ohne daß sie ihm je ein entscheidendes Zeichen der Erwidernng gegeben hatte. (110)

Leutnant und Hofdame sind zwei „Torheiten“ ihrer Zeit, wie sie Chodowieckis Lichtenberg-Illustrationen abspiegeln.

Chodowiecki stellt der höfischen Geziertheit und Affektation Natürlichkeit, edle Einfachheit und antike Nacktheit gegenüber. Arnims zweites Liebespaar, Esther und der junge Majoratsherr, verkörpert, zumal wenn es um die Seelen der beiden geht, durchaus die natürliche Einfachheit. „Natur“ und „Affectation“, oder der zweierlei „Geschmack“, das Natürliche und das Künstliche regulieren bis zu einem gewissen Grad die Unterscheidbarkeit von jüngerem und älterem Liebespaar in Arnims Erzählung.

Abb. 1: Natur und Affectation¹⁵Abb. 2: Geschmack und Geschmack¹⁶

15 Georg Christoph Lichtenberg, *Handlungen des Lebens*, Stuttgart 1971, 49.
 16 Ebd., 52.

Die dominante Merkmaldichotomie ist aber doch eine andere. Der alte Leutnant wird, wieder ein Chodowiecki-Zitat, als Wappensammler dargestellt.

Er hatte eine höchst vollständige Wappensammlung mit unablässig dreistem Fordern und unermüdlichem Briefschreiben zusammengebracht, verstand diese in verschiedenen Maßen nachzuformen, auch abzumalen, wo jenes nicht gelang, sauber aufzukleben, und verkaufte diese Sammlungen durch Vermittlung eines Buchhändlers zu hohen Preisen, sowohl zum Bedürfnisse der Erwachsenen, als der Kinder, eingerichtet. (109f.)

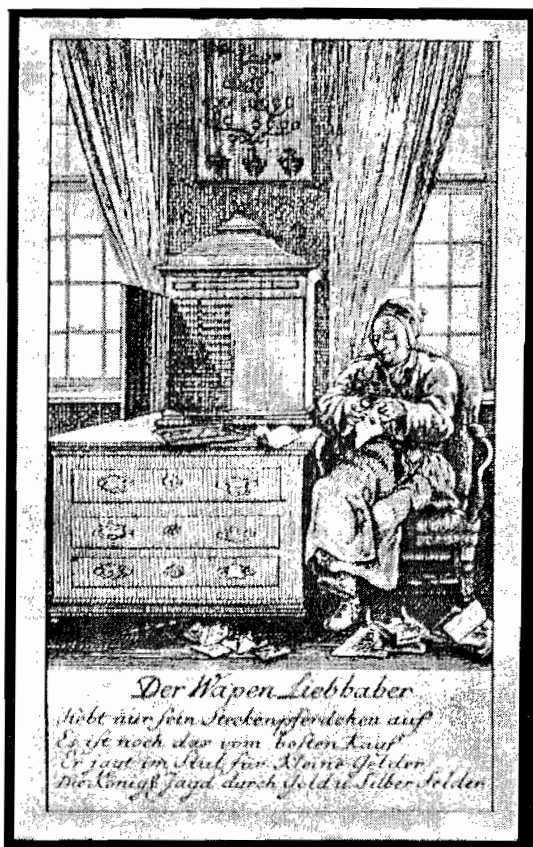


Abb. 3: Der Wapen-Liebhaber¹⁷

¹⁷ Klaus Gallwitz/Margret Stuffmann (Hg.), *Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Daniel Chodowiecki 1726–1801*, Frankfurt/M. 1978, 110.

Als er aber den Schrank mit den französischen Wappen eröffnete, da fuhr der Majoratsherr auf: Gott! welch ein Lärmen! Wie die alten Ritter nach ihren Helmen suchen, und sie sind ihnen zu klein, und ihre Wappen sind mottenfräßig, ihre Schilde vom Rost durchlöchert; das bricht zusammen, ich halte es nicht aus, mir schwindelt, und mein Herz kann den Jammer nicht ertragen! (116)

Übrigens habe ich sie diesmal ohne Grund erschreckt, lieber Vetter, meine Worte drückten nur die Gefahr aus, worin sich der französische Adel befindet; ich bildete mir die Unruhe ein, die Frankreich in den alten Schlössern von den Geistern erfahren muß; Ihre Sammlung ist Geistlos. Ich kann genau unterscheiden, was ich mit dem Auge der Wahrheit sehen muß, oder was ich mir gestalte; wirklich bin ich ein guter Beobachter meiner selbst, und die Physik der Geister war von je mein Lieblingsstudium. (117)

Der eigentliche Gegensatz obwaltet zwischen der knickrigen Wirklichkeitsprosa des Leutnants und der visionären Entrücktheit des jungen Majoratsherrn. Den Wappen wird ihr Ende in der Revolution, dem Chodowieckischen Wappensammler die „Physik der Geister“ entgegengehalten. Der Berliner Rationalist Chodowiecki würde es wohl eher mit dem Wappensammler als mit dem jungen Majoratsherrn gehalten haben: „Der Leutnant, der mit dieser Physik der Geister durchaus nichts zu tun haben mochte, brachte die Rede auf häusliche Einrichtungen.“ (Ebd.)

Das im alten Leutnant, dem alten Aufklärungsverstand und im jungen Majoratsherrn, dem jungen Geisterseher-Geist verkörperte Dichotomienpaar tritt später ganz unumwunden auf, dem „höheren Traum stellte sich die Wirklichkeit [...] entgegen“ (136). Doch die Grenzen verlaufen nicht überall eindeutig zwischen den beiden Liebespaaren. Den Karikaturen des aufgeklärten Wirklichkeitssinns stehen nicht zwei natürliche Gestalten der höheren und romantischen Geistigkeit gegenüber. Esther, die Heldin der zweiten Liebesgeschichte, ist eine durchgeistigte Figur aus der jüdischen Mythologie, und sie ist zugleich Karikatur aus der „Gesellschaftskomödie“ (127), nicht anders als Leutnant und Hofdame Karikaturen der alten Gesellschaftskomödie oder -satire sind. Gerade nicht die eindeutigen Merkmale des Imaginären, Irrealen oder Wunderbaren, die eindeutige Symbolik der „weißen Tauben“ und die somnambulen Visionen treiben die zweite Liebesgeschichte voran. Sondern es sind die schnellen Wechsel zwischen dem scheinbar Wirklichen und dem scheinbar Imaginären, zwischen dem Grotesken und dem Erhabenen, zwischen dem Parodistischen und dem Visionären in den vier Episoden der zweiten Liebesgeschichte, die zu Recht den literarischen Ruhm der *Majorats-Herren* ausmachen. Die vier Episoden sind ‚phantastisch‘ im Sinne der Unentscheidbarkeit, im Sinne der gleitenden Verschränkung der Ordnungsregister, und zwar mehrerer Ordnungsregister gleichzeitig, der Ordnung von diesseits/jenseits, real/irreal, gut/böse und ernst/komisch. Der Aufzug des jungen Majoratsherrn wird bei seinem ersten Auftreten als „phantastisch“ (112) bezeichnet, das hervorstechende Charaktermerkmal des somnambulen Hamlet ist seine „Unschlüssigkeit“ (134). Das sind andere Bedeutungen als die, mit denen Tzvetan Todorov „phantastisch“ und „Unschlüssigkeit“ terminologisch verknüpfen wird. Trotzdem praktiziert Arnims Erzählung eine ‚phantastische Unschlüssigkeit‘ als Ambiguierung fast aller binären

Ordnungsregister, nicht nur des Todorovschen Realen und Wunderbaren, sondern der metaphysischen, der ontologischen, der psychologischen und der rhetorischen Trennungen. Die Unschlüssigkeit des Phantasten ist die Verkörperung dieser Ambiguierung. Zugleich wird die Unschlüssigkeit des Majoratsherrn erzählerisches Vehikel sein, das ideologische Ordnungsregister eindeutig zu machen. Zunächst aber steht am Ende der tödlich verlaufenden zweiten Liebesgeschichte die Apotheose der Phantasie, der großen Überwinderin aller für fest gehaltenen Grenzen.

Der Todesengel wusch aber die Spitze seines Schwertes in dem offenen Wasserbecher vor dem Bette ab, und steckte es in die Scheide, und empfing dann die geflügelte, lauschende Seele von den Lippen der schönen Esther, ihr reines Ebenbild. Und die Seele stellte sich auf die Zehen in seine Hand und faltete die Hände zum Himmel, und so entschwanden beide, als ob das Haus ihrem Fluge kein Hindernis sei, *und es erschien überall durch den Bau dieser Welt eine höhere, welche den Sinnen nur in der Phantasie erkenntlich wird: in der Phantasie, die zwischen beiden Welten als Vermittlerin steht, und immer neu den toten Stoff der Umhüllung zu lebender Gestaltung vergeistigt, indem sie das Höhere verkörpert.* (142)

Unentschieden bleibt, ob das 1819 als Romantik-Routine hinzunehmen ist oder ob der ironische Gestus der Romantik ein romantisches Ideal vor seiner kursivierten Befestigung bewahren soll. Jedenfalls folgt der Himmelfahrt Esthers und der Apotheose der Phantasie nicht nur ein prosaischer Raub, nicht nur das Nachsterben des jungen Majoratsherrn ins ‚ewige Blau‘, sondern auch die parodistische Geisterhochzeit des alten Karikaturenpaars aus der ersten Liebesgeschichte!

Dem Hochzeitstage zu Ehren wurde alles Geflügel geschlachtet, das er im kleinen Hause so lange gepflegt hatte. Die hohen Herrschaften beehrten ihn selbst mit ihrer Gegenwart, und Jedermann rühmte die Fröhlichkeit und die Pracht dieses Festes. Um so unruhiger war die Nacht. Die Ärzte behaupteten, der Vetter habe sich im Weine übernommen; die Leute im Hause aber berichteten, die Hofdame habe im zu Bette gehen ein emailliertes Riechfläschchen zerbrochen, worin der Geist ihres erstochenen Freundes eingeschlossen gewesen. Dieser Geist habe ihr Bett gegen ihn mit dem Degen verteidigt, und beide hätten die ganze Nacht gefochten, bis endlich der Herr ermüdet sich vor ihm zurückgezogen. Die Hofdame verhöhnte ihn am Morgen als einen törichten Geisterseher, und als er ihr im Zorne antwortete, drohte sie, die Geschichte zu seinem Schimpfe am Hofe bekannt zu machen. (144f.)

Überhaupt tritt nun mit ihrem zweiten Teil die erste Liebesgeschichte wieder in ihre Rechte ein. Der Glückswechsel des Leutnants ist radikal. Nach dem Tod des jungen Majoratsherrn ist er der letzte Erbe. Die Hofdame heiratet ihn, die militärische Karriere wird nachgeholt bis zum Generalsrang. Das Paar zieht ins prächtige Majoratshaus, um die Karikatur des *ancien régime* zu vollenden und den alten Adel buchstäblich auf den Hund zu bringen.

Sie erzählten dann, daß sie unzählige Hunde und Katzen an großen, wohlgedeckten, mit silbernen Schüsseln voll feiner Gerichte bedeckten Tischen hätten tafeln sehen,

und wie der Herr General hinter dem Stuhle des Lieblingshundes mit einem Teller unter dem Arme aufgewartet habe, während *sie* Alle mit den artigsten französischen Worten zum Essen überredet habe. (145)

Der altadlige Hunde- und Katzengestank verwandelt sich in den modernen Gestank, in die Salmiak-Fabrik, die nach der revolutionären Enteignung im Majoratshaus eingerichtet wird. „So erhielt das Majoratshaus eine dem Nachbarn zwar unangenehme, aber doch nützliche Bestimmung [...]“ (147), die Binnenerzählung ist im epochalen Revolutionsrahmen, das „Lehnsrecht“ im „Credit“ angekommen.

IV.

Die Rekonstruktion der beiden Liebesgeschichten ist unvollständig ohne die Rekonstruktion der beiden Verbrechen, die sie verknüpfen. Bedingung der Möglichkeit der beiden Verbrechen ist eine topographische Grenze, die Arnim mit aller Schärfe und Eindeutigkeit durch alle gleitenden Grenzen hindurchzieht, die Grenze zwischen christlicher Stadt und Judenghetto. Der alte, vom Erbe ausgeschlossene und mittellose Leutnant hatte sich „ein elendes finsternes Haus im schlechtesten Teile der Stadt, neben der Judengasse“ (110) gekauft. Der junge Majoratsherr zieht beim Leutnant ein und bevorzugt das Zimmer mit Aussicht auf die Judengasse. Das Muster für den Ausblick lieferte wohl Goethes Schilderung des Frankfurter Ghettos in *Dichtung und Wahrheit*.¹⁸

[...] das ist die Judengasse, da sind sie zusammengedrängt, wie die Ameisen; das ist ein ewig Schachern und Zänken, und Ceremonieenmachen, und immer haben sie soviel Plackerei mit ihrem bißchen Essen; bald ist es ihnen verboten, bald ist es ihnen befohlen, bald sollen sie kein Feuer anmachen; kurz, der Teufel ist bei ihnen immer los. (113f.)

Die Grenze ist eindeutig, wenn auch schmal. Der Abstand zwischen dem christlichen Fenster mit seinen „trüben Scheiben“ (113) und dem jüdischen Fenster wäre durch einen „Sprung“ oder durch ein „Brett“ zu überwinden.

Der Majoratsherr beschauete den schmalen Raum, der sie trennte; er glaubte, sie trösten zu müssen. Aber ehe er entschlossen, ob er sich einem kühnen Sprunge hingeben, oder durch ein Brett beide Fenster in aller Sicherheit vereinigen könnte, hörte er, wie alle Abende, einen Schuß, und es überfiel der gesellige Wahnsinn die schöne Esther schon wieder. [...] Ich bin verlassen; der Majoratsherr wird sich immerdar zu lange in Unschlüssigkeit bedenken, ehe er etwas für mich tut, meine Pulse schlagen bald die letzte Stunde, kurz David tanzte vor der Bundeslade, und ich tanze dem höheren Bunde entgegen. (134)

18 Vgl. den Text-Kommentar in: Arnim, *Sämtliche Erzählungen 1818–1830* (Anm. 11), 1036.

Das Überwinden der schmalen Grenze wird zum Hauptwiderstand für die „Unschlüssigkeit“ des jungen Majoratsherrn. Aber die topographisch eindeutig gemachte Grenze macht nicht das Abgegrenzte eindeutig. Esther, die Bewohnerin der Judengasse, bleibt das Mischwesen aus engelgleicher „Lichtgestalt“, Somnambule, Salonjüdin, Ebenbild der christlichen Mutter und Todesengel aus der jüdischen Mythologie. Anders als sie ist die zweite Bewohnerin des Nachbarhauses im Ghetto, Esthers Pflegemutter, eine Judenkarikatur aus dem Repertoire von Arnims böseartigem Antisemitismus¹⁹, „ein grimmig Judenweib, mit einer Nase wie ein Adler, mit Augen wie Karfunkel, einer Haut wie geräucherte Gänsebrust, einem Bauche wie ein Bürgermeister.“ (122) Die groteske Karikatur wird zum Würgengel der alttestamentlichen Mythologie. Auch sie ein Mischwesen, aber ein einfaches ‚böses‘, das böse Judenweib schlechthin. Darin wird die Strukturtechnik der *Majorats-Herren* wieder deutlich. Der Vielfalt des Gemischten tritt die einfache Zuordnung gegenüber. Die Vielheit der narrativen Wirklichkeiten wird geteilt von der phantastisch überspielten topographischen Grenze von Stadt und Ghetto. Im Ghetto sind die Hauptfiguren unterschieden nach Vielheit und Einfachheit der Mischungsverhältnisse. So standen sich im Erzählrahmen die Mischungsverhältnisse der kleinen Zeiten und die epochale Teilung von *anciens* und *modernes* gegenüber. So wird der Vielheit der gesellschaftlichen, moralischen, psychologischen und kulturellen Ordnungen die scharfe Trennung von christlich-deutsch und jüdisch-fremd gegenüberstehen.

Die Ghettogrenze wird als kulturelle und moralische Grenze gezogen. Das Ghetto ist Bedingung und Ort der Verbrechen. Um den Vetter vom Erbe auszuschließen, wird die gesetzlich verhinderte Erbin ins Ghetto abgeschoben, der uneheliche Sohn der Hofdame als Erbe untergeschoben. Der verbrecherische Kindstausch ist die ‚reale‘ Bedingung für das phantastische Doppelgängermotiv der Ghettobegegnungen. „Er fürchtete, sich selbst eintreten zu sehen; es war ihm als ob er wie ein Handschuh im Herabziehen von sich selbst umgekehrt würde.“ (127) Das Herabziehen und Umkehren findet statt, Esther enthüllt dem jungen Majoratsherrn ihrer beider im Tausch hergestellte Identität als Erben: „Ich bin Sie und Sie sind ich“ (128). Im Verlauf ihrer Enthüllungen stellt Esther dem Majoratsherrn eine Bildungsfrage: „ESTHER [...] Ich wurde einem dienstbaren Juden überliefert, der außer dem Vorteil, auch seiner *Religion* dadurch etwas zuzuwenden hofft. Haben Sie Nathan den Weisen gelesen? MAJORATSHERR Nein! – ESTHER Nun gut, Sie werden der Mutter an die Brust gegeben, wie die Nachtigall auch Kuckuckseier ausbrütet; doch es versteht sich, ohne etwas Böses damit sagen zu wollen.“ (Ebd.) Der Hinweis ist unmißverständlich, und die Spuren des *Nathan* in den *Majorats-Herren* sind, eigentlich schwer zu übersehen. Nathan erzählt im vierten Akt von Lessings Stück wie seine Frau und sieben Söhne beim Pogrom verbrannt sind und daß er Recha, das ihm übergebene Christenmädchen, als Ersatz für die

19 Vgl. Achim von Arnim, Über die Kennzeichen des Judentums, in: ders., *Werke* (Anm. 11), Bd. 6: *Schriften*, hg. von Roswitha Burwick, Jürgen Knaack und Hermann F. Weiss, Frankfurt/M. 1992, 362–387.

ermordete Familie erzogen hat im Geist der Toleranz zwischen Juden, Christen und Muslimen. Die jugendlichen Heldinnen, Recha wie Esther, sind untergescho-bene, jüdisch erzogene Christenkinder. Die Adoptiveltern könnten dabei gegen-sätzlicher nicht sein, genauer, gemeiner läßt sich schwerlich eine *Umkehr* des *Nathan* denken. Rechas jüdischer Adoptivvater ist das Leitbild aufklärerischer Tole-ranz und Tugend, Esthers Adoptivmutter ist die bösertige Judenkarikatur, die ihr christliches Pflegekind ermordet. Auch im zweiten Verbrechen der Erzählung, Esthers Ermordung, steckt ein verkehrtes *Nathan*-Zitat. Über die schmale Grenze von Fenster zu Fenster hinweg beobachtet der junge Majoratsherr Esthers jüdische Hochzeit. Die orientalischen Feierlichkeiten werden unterbrochen durch Esthers somnambulischen Scheintod, der zum wirklichen Tod wird, als Vasthi die ausge-streckte Esther erwürgt. „Der Majoratsherr meinte einige Bewegungen am Kopf, an Händen und Füßen der schönen Esther zu sehen; aber Wille und Entschluß lagen ihm wie immer fern, der Anblick ergriff ihn, daß er es nicht meinte überleben zu können. ‚Der grimmige Geier, die arme Taube!‘“ (141) Mit einem ganz anderen als dem somnambulen, mit einem rhetorischen Scheintod, mit dem „wie tot“ Rechas fängt der *Nathan* an. Daja erzählt nach Nathans Heimkehr vom Brand des Hauses:

DAJA.

Diesen Morgen lag
 Sie lange mit verschloßnem Aug und war
 Wie tot. Schnell fuhr sie auf und rief: ‚Horch! horch!
 Da kommen die Kamele meines Vaters!
 Horch! seine sanfte Stimme selbst! – Indem
 Brach sich ihr Auge wieder: und ihr Haupt,
 Dem seines Armes Stütze sich entzog,
 Stürzt’ auf das Küssen. – Ich, zur Pfort hinaus!
 Und sieh: da kommt Ihr wahrlich! kommt Ihr wahrlich!
 Was Wunder! ihre ganze Seele war
 Die Zeit her nur bei Euch – und ihm. –

NATHAN.

Bei ihm?
 Bei welchem Ihm?²⁰

Beim jungen Tempelherrn war sie bekanntlich:

Er kam, und niemand weiß, woher.
 Er ging, und niemand weiß, wohin. – Ohn alle
 Des Hauses Kundschaft, nur von seinem Ohr
 Geleitet, drang mit vorgespitztem Mantel
 Er kühn durch Flamm und Rauch der Stimme nach,
 Die uns um Hülfe rief. Schon hielten wir

20 Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen*, in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Wolfgang Stammeler, Bd. 1, München 1959, 627–769, hier: 631f.

Ihn für verloren, als aus Rauch und Flamme
 Mit eins er vor uns stand, im starken Arm
 Empor sie tragend. Kalt und ungerührt
 Vom Jauchzen unsers Danks, setzt seine Beute
 Er nieder, drängt sich unters Volk und ist –
 Verschwunden!²¹

Um die Unschlüssigkeit des jungen Majoratsherrn und um die Entschlossenheit des jungen Tempelherrn organisieren sich die zwei seitenverkehrten Geschichten von Scheintot, Rettung oder Ermordung. Das Wortspiel „Tempelherr“ und „Majoratsherr“ ist dabei hintergründig. Es wäre eine eigene Geschichte zu zeigen und bedürfte einer Lektüre der *Kronenwächter* und der politischen Aufsätze Arnims, daß die *Tempelherren* und ihre Legenden bei Freimaurern und Rosenkreuzern, daß die Kreuzrittermythen, die in den aufgeklärten und in den restaurativen Ordensgründungen stecken, daß sie ein literarischer Lieblingsgegenstand Arnims waren und daß seine politische Idee von der Erneuerung der ‚Majorate‘ mit diesen Tempelherren-Phantasien eng verbunden war.

Die *Nathan-Zitate* der *Majorats-Herren* lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: der junge unschlüssige Majoratsherr ist ein verkehrter junger tatkräftiger Tempelherr, Esthers Adoptivmutter Vasthi ein verkehrter Nathan. Die *Nathan-Zitate* sind mit einer zweiten Zitatschicht unterlegt. Der/die verkehrte Nathan/Vasthi erwürgt Esther nicht nur. Sie wird direkt als „Würgeengel“ bezeichnet und ihr Opfer Esther wird in den Himmel aufgenommen, wie es den „Erstgeborenen“ zusteht (133). Schon Zedlers *Universalexikon* zieht die Parallele zwischen den jüdischen Erstgeborenen und den Majoratsherren. Zedler sagt von „Majorat“ und „Majorats-Recht“: „Es ist dasselbe [das Majorats-Recht] mit dem Recht der Erst-Geburt, so schon bey den Juden einen grossen Vortheil gehabt, schier einerley [...]“²² Arnims Erzählung ergänzt hinterhältig, „die Majoratsherren der Juden, das sind die erstgeborenen Tiere, welche sie nach dem Befehle ihres Gesetzes dem Herrn weihen“ (119). Die ‚Heiligung der Erstgeburt‘ in 2. Mose 13 kannte Arnim in der Version der Luther-Bibel: „Der Herr aber redete mit Mose und sprach: Heilige mir alle Erstgeburt, die allerlei Mutter bricht, bei den Kindern Israel, unter den Menschen und unter dem Vieh, denn sie sind mein.“ Das zwölfte Kapitel des 2. Buch Mose hatte von der Einsetzung des Passahmahles gehandelt, von der Erwürgung der Erstgeburt, der zwölften der ägyptischen Plagen, und vom Beginn des Auszugs der Kinder Israel aus Ägypten. „Und zur Mitternacht schlug der Herr alle Erstgeburt in Ägyptenland von dem ersten Sohn Pharaos, der auf seinem Stuhl saß, bis auf den ersten Sohn der Gefangenen im Gefängnis und alle Erstgeburt des Volkes.“ Danach läßt Pharaos die Kinder Israels aus Ägypten davonziehen.

Der Tod der beiden Erstgeborenen, die Erwürgung Esthers und der Selbstmord des jungen Majoratsherrn nämlich, stehen gemäß der Logik dieser Zitatfolie am

²¹ Ebd., 632f.

²² Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universalexikon*, Reprint, Bd.19: *M–Ma*, Graz 1961, Sp. 629f. Den Hinweis verdanke ich Michael Rohn.

Beginn eines neuen Auszugs der Kinder Israel aus Ägypten. Arnims ‚moderne‘ Fassung dieses ‚antiken‘ Auszugs ist die revolutionäre Aufhebung des feudalen Erstgeburtsrechts und des Ghettos. „Bald darauf kam die Stadt unter die Herrschaft der Fremden; die Lehnsmajorate wurden aufgehoben, die Juden aus der engen Gasse *befreit*, der Continent aber wie ein überwiesener Verbrecher eingesperrt.“ (146) Zwei Zitatschichten sind in einem Text zu lesen. Die revolutionäre Befreiung der Juden ist der mit der Ermordung der christlichen Erstgeburt beginnende neue, moderne Auszug der Kinder Israel aus Ägypten. Dieser moderne, revolutionäre Auszug ist zugleich die Umkehr der Nathanschen, der Lessingschen, der aufklärerischen Vorstellung von Toleranz und Emanzipation. Diese aufgeklärte Emanzipation ist zur revolutionären Befreiung verkehrt, wie die entschlossenen Tempelherren in die unentschlossenen Majoratsherren pervertiert worden sind. Dem Gestank des auf den Hund gekommenen Adels folgt der Gestank der jüdischen Salmiak-Fabrik. Der Text formuliert diese Lesart nicht aus, wie er auch offen läßt, ob die aufklärerische Emanzipation, ob das Nathan-Ideal nur den historiographischen Bezugspunkt der abwärtsgerichteten Entwicklung markieren oder ob sie auch die Ursachen der Verkehrung sind.

Unmißverständlich sagt der Schluß der Erzählung, die christlichen Erstgeborenen seien durch den jüdischen Würgeengel zu Tode gekommen, das christliche Majoratshaus werde zur jüdischen Fabrik. „[E]s trat der Credit an die Stelle des Lehnsrechts“, der jüdische Kapitalismus hat den christlichen Feudalismus abgelöst. Die Übersetzungen der *querelle des anciens et des modernes* sind abgeschlossen. Die *querelle* war, wie die Revolution ganz am Schluß des Texts offenbart, kein Streit von *antiqui* und *moderni*, sondern ein Streit von Altem und Neuem Testament auf Leben und Tod. Gesiegt hat die jüdische Moderne des in der Revolution befreiten Ghettos. Das phantastische, das gleitende Spiel der Binarismen endet in einer ideologischen, in einer brutalen Konfrontation.

V.

Eine schematisierende Zusammenfassung der Verfahrenslogik mit ihren Konsequenzen in den *Majorats-Herren* kann drei Punkte unterscheiden:

1. Die im Epochendiskurs der Romantik unverändert zentrale *querelle des anciens et des modernes* wird umbesetzt zu einem Konflikt Altes vs. Neues Testament. Die Umbesetzung erzeugt eine paradoxe Überlagerung: das Jüdische wird mit dem Modernen gleichgesetzt, das zu erneuernde ‚Antike‘ mit dem Christlichen. Die Kombination von ästhetischer *querelle* im klassischen Sinne und dem rassistisch angereicherten Chiasmus von christlich/alt und jüdisch/modern ist leider zukunfts-trächtig. Es wird zum Beispiel die Argumentation von Richard Wagners Schriften steuern.

2. Die *Majorats-Herren* inszenieren die Umbesetzung durch das Zusammenspiel dreier binärer Register, des Zeit-Registers, des Wirklichkeits-Registers und des topographischen Registers. Die relativierende Vervielfältigung der Zeitkategorien ent-

spricht der *phantastischen* Relativierung der Wirklichkeitskategorien. Dem steht das topographische Register (Stadt-Ghetto) als stabile Grenzziehung gegenüber. Der Zusammenbruch dieser Grenze erzeugt umgekehrt die Stabilisierung der Zeitkategorien (vor und nach der Revolution) und die Reduktion des Phantastischen auf die ‚Prosa der Verhältnisse‘.

3. Die chiasmatische Umbesetzung von *antiqui* und *moderni* in Neues und Altes Testament verändert das, was man den Logikstil der Zeitkategorien nennen könnte. Die *querelle* hatte die Epochenreflexion aus den heilsgeschichtlich-typologischen Schemata von Alt und Neu für säkulare Typen der philosophischen Dialektik geöffnet. Die Umbesetzung von *antiqui* und *moderni* in Neues und Altes Testament stärkt wieder das typologische Schema mit seiner allegorischen Grundverfaßtheit. Es ist das ein Beitrag zur Allegorisierung der Moderne.

Die komplizierten Mischungen – die Mischungen der Zeiten, auch die Mischungen der Stile: die bunte Abfolge im Kontinuum von Witz, Grotteske und Phantastik – enden in einfachen Schemata und Bildern, in der öden Einheitlichkeit einer einzigen Epoche nach der Revolution und in der Judenkarikatur mit der Unterschrift ‚moderner Kapitalismus‘. Das Chodowieckische Kalenderbild ist aus dem kritischen Instrument ins ideologische Plakat verdreht worden. Verkörperung und Ereignis der Geschichte sind mit diesen wechselnden Verhältnissen von komplexen Mischungen und vereinfachten Anschauungen eng verbunden. In der Tradition von Lichtenbergs physiognomischer Lektüre der Welt verbindet Kleist Mirabeaus Mundwinkel und Manschette mit dem Gang der großen Geschichte. Aber das mikroskopische Zeichen, das da gelesen wird, läßt die Differenz zu dem, was im Zeichen gelesen werden soll, unübersehbar aufscheinen. Arnim erzeugt die wilde Mischung der Zeichenwelten, die phantastische Unlesbarkeit, um ihr in der erzwungenen allegorischen Schlußwendung die einfache ideologische antisemitische Lektüre der Geschichte aufzuzwingen. Moeller van den Bruck mußte gewissermaßen durch Arnim hindurchgehen, um an die Stelle von Kleists physiognomischem Aperçu der Geschichte eine antisemitische Allegorie des revolutionären Ereignisses, eine platte Ereignis-Geschichte zu setzen, die nichts mehr kennt von Kleists Differenz-Spiel und Arnims relationistischer Phantastik:

Wir erlebten jene widerlichste Szene am Pariser Platze, als unser Heer nach vier Jahren und aus hundert Schlachten heimkehrte und ihm ein Jude und Advokat, ein pazifistischer Volksvertreter und gänzlich unsoldatischer Mensch, der den Zusammenbruch im Rücken hatte vorbereiten helfen, den Dank und Gruß der neuen deutschen revolutionären Regierung mit demagogisch verlogenen, zugleich schmeichelnden und bevormundenden Worten aussprach. Wir erlebten diese Szene: die ärgste, die schmachlichste, die schamloseste von allen [...] ²³

Die „Bruchlinie zwischen dem Politischen und der Romantik“²⁴ ist auch eine Bruchlinie zwischen der ideologischen Allegorie und den literarisch offen gehaltenen Differenzen von Geschichte, Ereignissen und Verkörperungen.

²⁴ Vgl. dazu die Einleitung von Uwe Hebekus und Ethel Matala de Mazza in diesen Band, S. 21.