



UWE JAPP

Dramaturgie der Vertauschung
Achim von Arnims *Die Päpstin Johanna*

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Hg. von U. Japp, S. Scherer, C. Stockinger. Tübingen: Max Niemeyer 2000, S. 159-173.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/arnim/johanna_japp.pdf>

Eingestellt am 18.10.2005

Autor

Prof. Dr. Uwe Japp

Universität Karlsruhe (TH)

Institut für Literaturwissenschaft

Franz-Schnabel-Haus, Geb. 30.91

Kaiserstr. 12

76128 Karlsruhe

Emailadresse: <ef10@rz.uni-karlsruhe.de>

Homepage:

<<http://fakultaet.geist-soz.uni-karlsruhe.de/litwiss/index.php?nodeid=48>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Uwe Japp: Dramaturgie der Vertauschung. Achim von Arnims *Die Päpstin Johanna* (18.10.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/arnim/johanna_japp.pdf >

(Datum Ihres letzten Besuches).

UWE JAPP

Dramaturgie der Vertauschung
Achim von Arnims *Die Päpstin Johanna*

„Wunderbare Zauberklänge, Leben in der Übermacht,
Freier Athem, Herzensenge, Sonntag in Mondennacht.“

1.

Die eklatanteste Vertauschung in Achim von Arnims *Die Päpstin Johanna* betrifft das Geschlecht. Daß es *Die Päpstin Johanna* heißt und nicht ‘Der Papst Johannes’, macht das Skandalon aus, das auch andere Autoren motiviert hat, sich der eigenartigen Konstellation anzunehmen.¹ Das Haupt der Christenheit ist auf solche Weise männlich konnotiert, daß seine Transformation ins Weibliche den Verdacht nahelegt, der Teufel müsse seine Hand im Spiel haben. Von hierher ergibt sich die Verbindung zu anderen dramatisierten Teufelsbündnersagen - unter anderem der von Faust und seiner Versuchung durch Mephistopheles. Tatsächlich spielt auch in Arnims Text der Teufel eine Rolle, mit der Differenz, daß er als Luzifer auftritt und zudem den Namen eines griechischen Gelehrten, Chrysolaros, annimmt.

Eine vielleicht weniger skandalöse, aber ebenso bedeutsame Vertauschung ist sodann im Hinblick auf die Gattung des Textes zu konstatieren. Bekanntlich bestand das gattungstheoretische Avancement der (Früh-) Romantik darin, die Trennung der Gattungen, der die Sorge der Klassiker galt, abzulehnen, um vielmehr das Projekt einer umfassenden Vermischung in Angriff zu nehmen. Der *locus classicus* dieser Auffassung ist das 116. *Athenäums* - Fragment, aber auch zahlreiche andere Fragmente (und Abhandlungen) thematisieren den gemeinten Sachverhalt. So exponiert etwa das 60. *Lyceums* - Fragment die Zurückweisung der Gattungstrennung, die hier als etwas Lächerliches angesehen wird², während das Fragment 755 aus den *Fragmenten zur Literatur und Poesie I* von 1797 die Mischung von Poesie und Prosa im Drama als ein Zeichen seiner Modernität interpretiert.³ Es ist hier vom Drama die Rede. Zugegebenerma-

¹ Siehe Werner Kraft, *Die Päpstin Johanna, eine motivgeschichtliche Untersuchung*, Diss. Frankfurt 1925. Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1992⁸, S. 614-616 (zu Arnim S. 615). Klaus Völker (Hg.), *Päpstin Johanna. Ein Lesebuch*, Berlin 1977. Ferner: Elisabeth Gössmann, „*Die Päpstin Johanna*“. *Der Skandal eines weiblichen Paps-tes. Eine Rezeptionsgeschichte*, Berlin 1998 (zuerst 1994); zu Arnim: S. 350-363.

² Friedrich Schlegel, *Lyceums-Fragmente, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. Ernst Behler, 1. Abt., 2. Bd., *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, hg. v. Hans Eichner, München-Paderborn-Wien-Zürich 1967, S. 147-163, hier S. 154: „Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich.“

³ Friedrich Schlegel, *Literarische Notizen 1797-1801. Literary Notebooks*, hg. v. Hans Eichner, Frankfurt/M. - Berlin - Wien 1980, S. 92: „Wie das antike Drama aus Ep[os] und Mel[os], so ist das moderne aus romantischer Poesie und romantischer Prosa gemischt.“

ßen scheint aber der Roman aufgrund seiner „liberale[n]“⁴ Verfaßtheit die noch geeignetere Form für Mischungsverhältnisse der verschiedensten Art zu sein. So sieht es zumindest ein nicht unerheblicher Teil der Romantik-Forschung, die dann jeweils - und zwar durchaus zu Recht - den folgenden Satz aus dem *Gespräch über die Poesie* anführt: „Ja ich kann mir einen Roman kaum anders denken als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen.“⁵ Der Verfasser des in das *Gespräch über die Poesie* eingelegten *Briefes über den Roman* denkt hierbei an Cervantes und Boccaccio. Neuere Beispiele, die den gemeinten Sachverhalt ebenfalls zu illustrieren vermögen, sind Schlegels *Lucinde*, Tiecks *Sternbald* und Novalis' *Ofterdingen*.

Der Auffassung, derzufolge in dieser Richtung eine bemerkenswerte Innovation der romantischen Literatur zu sehen sei, ist zuzustimmen. Nicht zuzustimmen ist hingegen der daraus von Fall zu Fall gezogenen Konsequenz einer Bevorzugung des Romans gegenüber dem Drama, da die Romantiker dem Drama ganz ähnliche generische Perturbationen zugetraut haben, wie bereits das oben angeführte Fragment 755 belegt. Daß ein Roman „ein romantisches Buch“ sei, wie ebenfalls im *Gespräch über die Poesie* zu lesen, ist nicht als eine Wertung mit Ausschließlichkeitsanspruch zu verstehen, sondern als Hinweis auf die Abschließungsfunktion des gedruckten und gebundenen Mediums, das als „ein für sich bestehendes Ganze“ gedacht werden kann, während das Schauspiel „bestimmt ist angeschaut zu werden“.⁶ Das *Gespräch über die Poesie* insinuiert in diesem Zusammenhang sogar eine, selten beachtete, Umkehrung der Verhältnisse, indem es das Drama zur Voraussetzung des Romans macht: „Dies [die Aufführungsbestimmung] abgerechnet, findet sonst so wenig ein Gegensatz zwischen dem Drama und dem Roman statt, daß vielmehr das Drama so gründlich und historisch wie es Shakespeare z. B. nimmt und behandelt, die wahre Grundlage des Romans ist.“⁷ Es ist nicht nötig, diesen spiralartigen Überlegungen bis in die letzte Konsequenz zu folgen, worauf es ankommt, ist der Hinweis, daß die (früh-)romantische Poetik nicht nur den Roman, sondern auch das Drama als geeignetes Medium des Projekts einer Vermischung (oder Vertauschung) der Gattungen ins Auge gefaßt hat. Die Probe aufs Exempel ist dann allenthalben im Drama der Romantik zu beobachten, vornehmlich allerdings in jenen Stücken, die sich als Universaldrama oder Welttheater einen Namen gemacht haben.⁸ In Anlehnung an eine Formulierung Ludwig Tiecks kann der *Kaiser Octavianus* als Flaggschiff dieses Genres angesehen werden.⁹ Arnims *Päpstin Johanna* kommt in diesem Zusammenhang deshalb besondere Bedeutung zu, weil hier die Vertauschung der Gattungen dermaßen auf die Spitze getrieben wird, daß eine distinkte Zuordnung nicht

⁴ Friedrich Schlegel, *Lyceums - Fragmente*, S. 149 (Nr. 26).

⁵ Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 1. Abt., 2. Bd., S. 284-362, hier S. 336. Vgl. Detlef Kremer, *Prosa der Romantik*, Stuttgart 1997, S. 27.

⁶ Ebd., S. 335.

⁷ Ebd., S. 336.

⁸ Siehe Manfred Schmelting, „‘Theater in the Theater’ and ‘World Theater’: Play Thematics and the Breakthrough of Romantic Drama, in: *Romantic Drama*, hg. v. Gerald Gillespie, Amsterdam - Philadelphia 1994, S. 35-57.

⁹ Ludwig Tieck, „Vorbericht“, in: *Ludwig Tieck's Schriften*, 1. Bd., Berlin 1828, S. XL f. (Unveränderter photomechanischer Nachdruck Berlin 1966).

mehr möglich scheint. Tatsächlich überbietet Arnims *Päpstin Johanna* sogar Tiecks *Kaiser Octavianus* und erscheint deshalb nicht nur, mit allem Respekt, als das radikalste Universaldrama, sondern mit Blick auf das Postulat der Gattungsmischung, auch als das ‘romantischste Buch’.

2.

Ist *Die Päpstin Johanna* überhaupt noch ein Drama? Anders gefragt, kann *Die Päpstin Johanna* angesichts der angeführten Über- und Unterschreitungen eines stipulierten Maßes mit Gründen als Drama bezeichnet werden? Mit Rücksicht auf die ausdrückliche Forderung des 116. - *Athenäums*-Fragments, „alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen“, insbesondere dabei der Vermischung und Verschmelzung von „Poesie und Prosa“ zu gedenken,¹⁰ erscheint die Frage einigermaßen normativ, behält aber doch ein unbestreitbares Recht, wenn man überhaupt noch gattungstheoretische Überlegungen geltend machen will. Ein basales Kriterium in diesem Zusammenhang besagt, daß die sprachliche Grundform dramatischer Texte als Figurenrede vorzustellen sei.¹¹ Mithin sollen narrative Einlassungen eines Erzählers nicht die Regel sein. Auch lyrische Darbietungen sollten demgemäß noch als ‘Einlagen’ erkennbar sein. Die Rede von einer Grundform konzidiert offenbar Ausnahmen. Die Frage muß deshalb lauten, wie weit eine Ausnahme gehen kann, bis sie einen Wechsel der Form indiziert. Genau dieser Punkt wird mit der *Päpstin Johanna* erreicht, so daß, mit den Worten des 116. *Athenäums* - Fragments zu sprechen, der Text „auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte“ zwischen Drama und Roman zu „schweben“ scheint.¹² Gleichwohl gibt es Gründe, die für eine Prävalenz des Dramatischen sprechen. Unbeschadet der Tatsache, daß gerade die Unbestimmtheit der Form das Interessante sein mag.

Vorab ist daran zu erinnern, daß die Konfiguration des Welttheaters auch andernorts an eine epische Vorlage anschließt bzw. auf einer solchen aufbaut. So verhält es sich z. B. mit Tiecks *Kaiser Octavianus*, *Genoveva* und *Fortunat*. Die Besonderheit der Form besteht gerade darin, einen weitschweifigen, weltumspannenden Stoff dramatisch zu disziplinieren, ohne dadurch alle Spuren der epischen Prätexte zu tilgen. Man denke an die großformatige Zweiteilung des *Octavianus* und des *Fortunat* oder an die Residuen der Narration in der *Genoveva*¹³, insgesamt an den Reichtum der Situationen und Episoden. Zwar hat Arnim den Stoff der Papstvertauschung, wie es scheint, bereits in einer dramatisierten Form kennengelernt, nämlich in Gestalt des auch von Gottsched

¹⁰ Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 1. Abt., 2. Bd., S. 165-255, hier S. 182.

¹¹ Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1994⁸, S. 23.

¹² Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, S. 182.

¹³ In der *Genoveva* ist es der heilige Bonifacius, der als Narrator (wenngleich in Versen) vorstellig wird. Im *Kaiser Octavianus* wird diese Funktion - in sehr viel ausgedehnterem Maße - bekanntlich von der Romanze wahrgenommen.

empfohlenen *Spiel von Frau Jutten* des Dietrich Schernberg aus dem Jahr 1480¹⁴, gleichwohl scheint die epische Verfaßtheit der vorausliegenden Sagenüberlieferung in Arnims Text allenthalben durch. Es kann hier insbesondere an die ausgreifenden Reisen der Heldin erinnert werden, ausgehend vom Berg Hekla auf Island über Paris an den Rhein, nach Mainz, dann Rom, in die Hütte des Einsiedlers, erneut nach Rom und abermals (wenngleich zunächst nur im Traum) an den Rhein. Eine noch ausgedehntere Reisefreudigkeit zeigt Tiecks *Fortunat*. Allerdings verfügt man in diesem „Märchen in fünf Aufzügen“ und zwei Teilen auch über einen entsprechenden Flugapparat, eben jenes aus dem Volksbuch bekannte „Wünschhüetlin“, das es seinem Besitzer erlaubt, alle Gegenden der Welt aufzusuchen, bis die eigene Borniertheit und die Bosheit anderer die magische Transportation beendet.¹⁵ Insgesamt ist die forcierte Mobilität mit ihren episodischen Aufenthalten eine Implikation der Welthaltigkeit des Welttheaters. Andere Charakteristika dieser Sonderform des romantischen Dramas sind: die Anverwandlung epischer (im Einzelfall auch dramatischer) Prätexthe, das zwischen Hoch und Tief indifferenzierende große Personal, die tragikomische Disposition, die generische Mischung.

Die Beurteilung der *Päpstin Johanna* unter generischen Gesichtspunkten ist nicht zuletzt eine Frage der Fassungen. Aufs Ganze gesehen können wir zwischen einer rein szenischen Urfassung, einer szenisch-prosaischen Mischform und einer kürzenden Prosaüberarbeitung unterscheiden.¹⁶ Die Entstehungszeit ist auf September 1812 bis Januar 1813 zu datieren. Im Druck erschien das Werk erst 1846, als zweiter Nachlaßband der von Bettina von Arnim herausgegebenen *Sämmtlichen Werke*. Da Bettina auch in diesem Fall in den Textbestand eingegriffen hat, ist eine letzte Auskunft über die „authentische“ Gestalt des Werkes nur mit Vorbehalt zu geben. Festzustehen scheint, daß Bettina die Prosafassung zu Teilen rückgängig gemacht hat.¹⁷ Die Entstehungsgeschichte beschreibt folglich eine Bewegung vom Vers zur Prosa (und zurück). Über die einigermaßen äußerlichen Gründe für die Prosabearbeitung hat sich Arnim in einem Brief vom 1. Januar 1813 an Brentano ausgelassen: „Wirklich habe ich viel vorzulesen, ich habe meine Johanna zu ungeheurer Dicke in gereimten Jamben fertig, da mir aber Reimer gesagt hat, daß Verse keinen sonderlichen Absatz haben, so wird täglich eine gewisse Zahl in Prose zusammengezogen, aus Drama in Erzählung.“¹⁸

¹⁴ Siehe Ulfert Ricklefs, *Magie und Grenze. Arnims >Päpstin Johanna< - Dichtung.. Mit einer Untersuchung zur poetologischen Theorie Arnims und einem Anhang unveröffentlichter Texte*, Göttingen 1990, S. 59 (PALAESTRA, Bd. 285).

¹⁵ Siehe Ludwig Tieck, *Fortunat*, in: ders. *Schriften in zwölf Bänden*, hg. v. Manfred Frank u. a., Bd. 6, *Phantasia*, hg. v. M. Frank, Frankfurt/M. 1985, S. 781-1123; hier S. 1486 („Quelle“). Bei Gerhard Schultz (*Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Zweiter Teil. Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration. 1806-1830*, München 1989, S. 613) heißt es über Tiecks *Fortunat*: „Der *Fortunat* wurde Ludwig Tiecks großes Welttheater mit einer Fülle an scharf gezeichneten Gestalten und großer sprachlicher Schönheit.“ - Über *Die Päpstin Johanna* als „Welttheater“-Dichtung siehe Ricklefs, *Magie und Grenze*, S. 79.

¹⁶ Siehe Ricklefs, *Magie und Grenze*, S. 66 ff. Einen genauen Überblick über die Genese der Dichtung, den Handschriftenbestand und die Fassungen gibt Ricklefs im zweiten Teil seiner grundlegenden Arbeit, ebd. S. 315 ff.

¹⁷ Ebd., S. 68.

gewisse Zahl in Prose zusammengezogen, aus Drama in Erzählung.“¹⁸ Die Äußerung ist insofern aufschlußreich, als sie klarstellt, daß nicht nur eine Umschreibung der Verse in Prosa gemeint ist, sondern darüber hinaus die Transformation der Figurenrede in Narration („aus Drama in Erzählung“). Gerade daraus ergibt sich ja jene singuläre Mischung der generischen Verhältnisse, wie sie in der gedruckten Fassung dokumentiert ist. Die eigentliche Begründung der Umarbeitung erscheint hingegen wenig überzeugend. Arnim war in literarischen Dingen erfahren genug, um zu wissen, daß eine mehr oder weniger energische Umschreibung eines Dramas nicht notwendig einen ‘gutgehenden’ Roman ergibt. Die Ablehnung des Verlegers bestätigt diesen Eindruck. Immerhin mögen solche Kalküle mitgespielt haben. Die Hauptsache bleibt aber das generische Experiment, dem Arnim auch in anderen Werken (mit anderen Mitteln) zuneigt.¹⁹ Fragt man nochmals, auf welchem Terrain dieses Experiment situiert ist, so ergibt sich auch aus Arnims Perspektive eine Bevorzugung des Dramas (mit epischer Tingierung, wie sich versteht). Nachdem Reimer die Drucklegung der *Päpstin Johanna* endgültig abgelehnt hatte, unternahm Arnim den Versuch, in Perthes einen günstiger gestimmten Verleger zu finden. Arnims Brief vom 3. Februar 1813 zählt zunächst einige ebenfalls herauszubringende Dramen auf und nennt dann (als, wie sich aus dem Folgenden ergibt, „Hauptarbeit“): „Die Päpstin Johanna, ein Märchen in fünf Perioden.“²⁰ Arnim wählt also einen ‘gemischten’ Paratext, wie ihn auch Tieck seinen Stücken regelmäßig mitgegeben hat, von den frühen Märchenkomödien bis zum späteren Welttheater.²¹ Letztlich kann man von einem Universaldrama an der Grenze seiner generischen Selbstnegation sprechen - bzw. weniger dramatisch, von einem Stück Welttheater, das dazu tendiert, sich in einen Roman zu verwandeln.

Arnims Neigung zum generischen Experiment bestätigt sich auf dramatischem und epischem Gebiet. So wie das Drama zum Roman tendiert, so der Roman zum Drama. Indiz für diesen Sachverhalt sind die verstreuten szenischen Partien in der *Gräfin Dolores* und in den *Kronenwächtern*.²² Generell sind hierbei zwei Verfahren zu unterscheiden. Entweder verhält es sich so, daß die Narration umstandslos in deutlich markierte Figurenrede übergeht. Oder so, daß kleinere szenische Partien dem Fortgang der Erzählung eingelagert werden, wobei dann die Form dieser Mikrodramen ihrerseits zwi-

¹⁸ Achim von Arnim und Clemens Brentano, *Freundschaftsbriefe II. 1807 bis 1829*, vollständige kritische Edition von Hartwig Schultz, Frankfurt/M. 1998, S. 671-673, hier S. 672.

¹⁹ Auch Ricklefs begegnet der saloppen Schriftstellerbekundung mit einer gewissen Reserve: „Die Überarbeitung des schon fertiggestellten Werkes geschieht zu einem Teil wahrscheinlich doch freiwillig aus stilistischen und gattunspoetologischen Erwägungen [...]“ Ricklefs, *Magie und Grenze*, S. 62

²⁰ Staatsarchiv Hamburg, Familie Perthes/5b. Zit. n. Ricklefs, *Magie und Grenze*, S. 62.

²¹ Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten* [...], Bergamo 1797; *Ritter Blaubart. Ein Ammenmärchen in vier Akten*, Berlin 1797 (die überarbeitete Phantasia - Fassung unter dem Titel *Der Blaubart. Ein Märchen in fünf Akten*); *Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen. Ein Märchen in drei Akten*, Berlin 1812; *Fortunat. Erster Teil. Ein Märchen in fünf Aufzügen*, Berlin 1816; *Fortunat. Zweiter Teil. Ein Märchen in fünf Aufzügen*, Berlin 1816. - Auch Eichendorff lehnt sich an die einprägsame Form an: Joseph von Eichendorff, *Krieg den Philistern. Dramatisches Märchen in fünf Abenteuern*, Berlin 1824.

²² Siehe Achim von Arnim, *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*, in: ders., *Sämtliche Romane und Erzählungen*, hg. v. Walther Migge, Bd. 1, München 1962, S. 191 ff., 195, 197, 274, 294, 353, 439-460, 466-485; *Die Kronenwächter*, ebd., S. 524.

zwischen 'Drama und Erzählung' wechseln kann. Letzteres trifft in der *Gräfin Dolores* auf die „Päpstin Johanna“ - Episode zu, während sich in der „kleine[n] Tragikomödie vom / HYLAS“ und dem „kleine[n] Spiel“ *Der Ring* die Figurenrede durchhält;²³ womit also auch von dieser Seite die *Päpstin Johanna* sich als das experimentellere Werk zeigt. Daran, daß es in der *Gräfin Dolores* eine Vorform der *Päpstin Johanna* gibt (als Stück im Roman) hat Arnim auch in dem schon zitierten Brief an Perthes vom 3. Februar 1813 erinnert. Mit den Worten: „Eine Probe dieses Stücks findet sich im zweyten Bande meines Buchs von der *Gräfin Dolores* (Berlin, Realschule 1810).“²⁴ Wird hier die dramatische Verfaßtheit des „Stücks“ hervorgehoben, so betont Arnim im Folgenden gerade die gemischte Konstitution des Werks („abwechselnd ruhige prosaische Erzählung mit dramatischen Szenen gemischt“), die sich als Konsequenz der Umarbeitung ergeben habe.²⁵

Tatsächlich wird im Roman die Fiktion eines Aufführungsbesuchs dargestellt - in einem Kloster. Eigentlich sollte, wie der Prior berichtet, ein neueres Stück des Metastasio gespielt werden, das Volk aber habe „nach alter Gewohnheit durchaus die 'Päpstin Johanna' verlangt“.²⁶ Obwohl sich sogleich der Vorhang hebt, verharret die Darstellung zunächst im Medium der Erzählung. Insgesamt wird die gesamte Vorgeschichte um den Teufel, Spiegelglanz und Johanna referiert: bis zu der Szene „Gartenhaus mit offenen Türen“, in deren Verlauf Johanna mit jenem metrischen Exerzitium beschäftigt ist, dessen Lösung sie zum Sieger im Wettbewerb der Klosterschule machen soll.²⁷ Die Szene wird im Medium der Figurenrede wiedergegeben, unterbrochen allerdings von zwei längeren Erzählereinlassungen und abgerundet von einer narrativen Zusammenfassung des Folgenden. Zentral ist die Gartenhaus- oder Wettbewerbszene deshalb, weil Johanna hier der Verlockung nachgibt, den von Spiegelglanz verfaßten Text als ihren eigenen auszugeben, so daß der Erzähler mit einigem Recht bemerken kann, der auf diese Weise gewonnene Preis sei „der Preis ihrer Seele“ gewesen.²⁸ Durch die solchermaßen exponierte Schuld wird offenbar eine mehr oder weniger deutliche Verbindung zum Thema des Romans, zumindest zu einem seiner Teile, hergestellt. Umgekehrt wird die Szene für die gesamte *Päpstin Johanna*-Handlung folgenreich, da nun-

²³ Arnim, *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*, S. 439-460 („HYLAS“), S. 466-485 (*Der Ring*).

²⁴ Staatsarchiv Hamburg, Familie Perthes/5b. Zit. n. Ricklefs, *Magie und Grenze*, S. 63.

²⁵ Im Ganzen heißt es über *Die Päpstin Johanna*: „Doch hat sich im dort verzeichneten Plane sehr viel verändert. Ich bin mir bewußt manches Gute darin gewollt zu haben, auch möchte ich es wohl eine Art Dichtermertirthum nennen, daß ich manches tausend lustiger Reime in eine gedrängte Erzählung zusammengezogen habe, um der allgemeinen Verständlichkeit näher zu rücken. Dadurch ist das Werk, das nach seiner ersten Bearbeitung ganz dramatisch in abwechselnden Reimen sich bewegte, abwechselnd ruhige prosaische Erzählung mit dramatischen Szenen gemischt worden und kann bey der Mannigfaltigkeit der Begebenheiten auch dem bloß neugierigen Leser Unterhaltung gewähren.“ Ebd. - Die von Bettina von Arnim besorgte Druckfassung entspricht dieser Beschreibung, was die Form angeht, durchaus.

²⁶ Arnim, *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*, S. 351.

²⁷ Ebd., S. 353.

²⁸ Ebd., S. 362. - Siehe hierzu Renate Moering, *Die offene Romanform von Arnims „Gräfin Dolores“*. Mit einem Kapitel über *Vertonungen Reichardts u. a.*, Heidelberg 1978, S. 19ff. (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 16). Aus anderer Perspektive Lothar Ehrlich, *Ludwig Achim von Arnim als Dramatiker*. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas, Halle (Saale) 1970, S. 77ff.

mehr in der Protagonistin der Gelehrtenstolz erwacht und sie auf jene Bahn bringt, auf deren Höhepunkt ihr die Papstwürde zufällt. Auf's Ganze gesehen verhält es sich freilich so, daß in der sogenannten 'Gräfin Dolores'-Fassung der *Päpstin Johanna* lediglich eine Szene (dramatisch-episch) exponiert wird, während der gesamte Rest des Schauspiels in epischer Manier teils vorausgeschickt, teils nachgetragen wird. Gleichwohl wird die Zuordnung zum Drama *im Roman* eindringlich bestätigt, da hier der Eindruck erweckt und durchgehalten wird, man wohne einer vollständigen Aufführung *des Stücks* bei.²⁹

Bei der Aufführung des Stücks im Roman handelt es sich um ein Volksstück, das seiner Form nach einer theatralischen Realisierung keine sonderlichen Schwierigkeiten entgegenbringt; im Gegensatz zu Arnims Version, die, so wie sie in der Druckfassung vorliegt, nicht nur durch die Einfügung - genauer: das Vorhandensein - zahlreicher Prosapartien überhaupt charakterisiert ist, sondern zusätzlich dadurch, daß diese Prosapartien im Präteritum verfaßt sind.³⁰ Wären diese Passagen im Präsens gehalten, könnte man zur Not von extrem prolongierten Regieanweisungen sprechen, so wie es ist, besteht diese Möglichkeit nicht. Vielmehr ist zu akzeptieren, daß Arnim einer derartig radikalen Vertauschung *in generibus* zugearbeitet hat, daß die Frage der Aufführbarkeit, trotz der bezeugten Passion Arnims für das Theater,³¹ als eine unwahrscheinliche Eventualität im Hintergrund des Textes verharret.

3.

Die Romaneinlage ist auch deshalb zentral (bzw. gut gewählt), weil in ihr die Geschlechtervertauschung - dialogisch - zur Sprache kommt. In einer gelehrten Unterhal-

²⁹ Eine ähnlich distinkte Zuordnung zum Drama wird im *Gräfin Dolores*-Kommentar der *Werke in sechs Bänden* auch der *Päpstin Johanna* zuteil: „Arnim war mit dem Stoff gut vertraut und hat 1812 bis 1813 das Drama *Die Päpstin Johanna* verfaßt (1846 erstmals aus dem Nachlaß veröffentlicht), wozu die Romaneinlage in der *Gräfin Dolores* die Vorstufe bildet.“ Achim von Arnim, *Werke in sechs Bänden*, hg. v. Roswitha Burwick, Jürgen Knaack, Paul Michael Lützel, Renate Moering, Ulfert Ricklefs und Hermann F. Weiss, Bd. 1, *Hollin's Liebeleben. Gräfin Dolores*, hg. v. P. M. Lützel, Frankfurt/M. 1989, S. 799. - Daß die *Werke in sechs Bänden* nicht einen siebten Band für die Dramen erübrigen konnten, grenzt ans Unverständliche.

³⁰ Siehe z. B. den folgenden Ausschnitt aus der 'Berg Hekla'-Episode, die am Schluß mit der gewöhnlichen Formel zur Figurenrede überleitet: „Während Luzifer das wilde Höllenspiel, die falsche Wissenschaft so sehlich anrief, erwachte das Kind unter der Glocke und schrie nach Kinderart. Das überfuhr den Luzifer so freudig daß er erst nicht hinzusehen wagte; endlich erkannte er die schöne Gestalt des Kindes das auf dem Quecksilber unter der Glocke schwamm, er wagte nicht es anzugreifen, sondern sprach:

Luzifer.
Was klingt in meinen Ohren welcher Ton,
Ist Sehnsucht die mich täuscht mit bitterm Hohn?“ usw.

Achim von Arnim, *Die Päpstin Johanna*, in: *Ludwig Achim's v. Arnim sämtliche Werke. Neue Ausgabe*, 20. Bd., Berlin 1857, S. 1-462, hier S. 18f.

³¹ Siehe Roswitha W. Burwick, *Achim von Arnims Verhältnis zur Bühne und seine Dramen*, Diss. Univ. of California, Los Angeles 1972; zur *Päpstin Johanna*, S. 130ff., S. 145, S. 189 u. ö. Ferner Dorothea Streller, *Arnim und das Drama*, Diss. Göttingen 1956.

tung über Fragen der Grammatik wechselt der zweideutige Teufel unversehens das Thema:

DER TEUFEL. So sag mir von welchem Geschlecht du bist.

JOHANNA. Ich bin ja kein Wort, das ist Hinterlist.

DER TEUFEL. Die Frage wirst du gar bald verstehen.³²

Im ausgeführten Drama (wenn es erlaubt ist, so zu sagen) nimmt die Klärung dieser Frage viel Raum in Anspruch. In der Romaneinlage erfährt Johanna wenige Zeilen später - in Prosa -, „daß sie ein Weib sei“ [...].³³ Die Merkwürdigkeit, daß eine ‚Jungfrau‘ über längere Zeit im Hinblick auf ihr Geschlecht im Unklaren bleibt und auch nach der verbalen Aufklärung der äußerlichen Vertauschung (oder Vorstellung) noch jahrelang anhängt, kommt in Arnims Hypotext entweder gar nicht vor oder wird ausschließlich der magisch-instrumentellen Einflußnahme des Teufels und seiner Unterteufel zugeschrieben.³⁴ In Arnims Umschrift spielen zwar der Teufel und seine Gesellen - als Abgesandte einer religiös tingierten Phantastik - ebenfalls eine tragende Rolle, die geschlechtsspezifische Konfundierung der Protagonistin ergibt sich aber zu großen Teilen aus psychologischen Motiven, insbesondere aus ihrem Verhältnis zu Spiegelglanz und zum Pfalzgrafen.³⁵ Gerade im Verhältnis zum Pfalzgrafen kommt die ganze Verkehrtheit ihrer Situation zum Ausdruck. Der höchste Würdenträger der Christenheit alimentiert einen ritterlich gestimmten jungen Mann, so daß der Eindruck entsteht, der Begünstigte sei eine verkleidete Frau, die der Papst in seine Nähe gezogen habe, während es sich, auf das Geschlecht gesehen, genau entgegengesetzt verhält.³⁶ Tatsächlich hat Arnim das stupende Durcheinander der Geschlechter noch dadurch erhöht, daß der Pfalzgraf bei seiner Ankunft in Rom, um den Nachstellungen seiner feindlich gesinnten Familie zu entgehen, als Frau - mit dem Namen Stephania - auftritt, so daß also in einem wahrhaften *quidproquo* die als Mann verkleidete Frau dem als Frau camouffierten Mann begegnet und nachstellt. Insgesamt ist es die Mischung aus Scham und Begierde, die Johanna dazu veranlaßt, an ihrer falschen Identität festzuhalten, immer vorausgesetzt, daß auch der Teufel seine Hand im Spiel hat. Im weiteren Verlauf ist auch noch eine temporäre Intoxikation durch den „Zauber der beiden Becher“³⁷ in Rechnung zu stellen.

Arnims Johanna wird folglich auf mehrfache Weise von externen Instanzen geleitet und manipuliert. Sie durchleidet aber auch einen inneren Konflikt, der sich all-

³² Arnim, *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*, S. 361. Die entsprechende Szene in der *Päpstin Johanna* (hier ist vom *genus* die Rede), ebd., S. 138.

³³ Arnim, *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*, S. 362.

³⁴ Siehe [Dietrich] Schernberg, *Ein schön Spiel von Frau Jutten*, in: *Des nöthigen Vorraths zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst, zweyter Theil, oder Nachlese aller deutschen Trauer = Lust- und Singspiele, die vom 1450sten bis zum 1760sten Jahre im Drucke erschienen*, hg. v. Johann Christoph Gottsched, Leipzig 1765, S. 84-138, hier S. 86 ff. (reprogr. Nachdruck Hildesheim/New York 1970).

³⁵ Hierzu Johannes Schreyer, *Die psychologische Motivierung in Arnims Dramen*, Halle (Saale) 1929 (HERMAEA, Bd. XXVI); zur *Päpstin Johanna*, S. 73 f., S. 88 u. ö.

³⁶ Arnim, *Die Päpstin Johanna*, S. 339.

³⁷ Ebd., S. 440.

gemein als Verwirrung und Depersonalisation, speziell als „eine bebende Sehnsucht, [...] sich zu entdecken“³⁸, äußert. Eine vergleichbare Dimension gibt es in Scherenbergs *Spiel von Frau Jutten* nicht. Da hier die gesamte Zeit der Kindheit ausgeblendet wird, kommt es zu einem vergleichsweise zügig (und nüchtern) betriebenen Vertragsabschluß zwischen Frau Jutten und dem Teufel. Und da sie bereits einen „Bulen“ an ihrer Seite hat („welcher hie *Clericus* genennet wird“³⁹), kann sie sich alsbald auf den Weg machen, zunächst nach Paris, um dort in den Wissenschaften zu avancieren, dann nach Rom, um dort den Papststuhl zu gewinnen. Das alles kommt dermaßen kurz angebunden und holzschnittartig daher, daß Gottsched nicht unrecht haben mag, wenn er das Stück, trotz aller Wertschätzung, als einen „alte[n] Brocken“⁴⁰ bezeichnet. Dagegen ist Arnims Ausarbeitung der Vorlage zum Welttheater reich instrumentiert. Insbesondere ist es die Verbindung von Phantastik und Psychologie, die - vor dem Hintergrund eines mehr oder weniger fiktiven Mittelalters - den Text prägt. Was die Phantastik anbelangt, so ist sie nicht nur in der gesamten Teufelssphäre zu sehen, sondern auch darin, daß in dem Stück sprechende Wachteln, Mücken, Bäume und Nachtraben vorkommen.⁴¹ Die psychologische Dimension ist hingegen in der Rede von der „Zerrissenheit des Johannes“⁴² gegenwärtig. Das Finale ist dann allerdings wieder mehr im Stil einer Märchenoper bzw. einer *Féerie* gehalten.

4.

Die soeben erwähnte „Zerrissenheit des Johannes“ eskaliert gelegentlich zu Zuständen einer die Identität der Person bedrohenden „Angst“⁴³. Hiermit wechseln Absenzen, die nicht nur das Individuum gefährden, sondern auch das Ganze des Kirchenstaats und der umgebenden „großen Welt“⁴⁴, von der Johanna / Johannes bedenklich wenig weiß, dem Ruin zuführen. Solchermaßen wächst der innere und äußere Druck, der nach einer Lösung verlangt. Diese Lösung wird - und darin zeigt sich ein signifikanter Aspekt der Arnimschen Erfindung - von Johanna herbeigeführt, allerdings unterstützt durch wunderbare Zeichen und Stimmen. Bei Scherenberg stellt sich die Lösung wiederum auf ganz äußerliche Weise ein. Sie ergibt sich, indem Frau Jutten - als Papst - einen Teufel austreiben soll, worauf dieser ihre wahre Identität verrät, was im Folgenden durch ihre öffentliche Niederkunft, bei der sie stirbt, bestätigt wird. Die Seele der Frau Jutten wird sodann aufgrund „ihrer bösen missethat“⁴⁵ dem Teufel überantwortet, bis sie nach län-

³⁸ Ebd., S. 353.

³⁹ Scherenberg, *Ein schön Spiel von Frau Jutten*, S. 91.

⁴⁰ Gottsched, *Des nöthigen Vorraths zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst*, Zweyter Theil, S. 139.

⁴¹ Arnim, *Die Päpstin Johanna*, S. 39, 117, 118, 194.

⁴² Ebd., S. 254

⁴³ Ebd., S. 309.

⁴⁴ Ebd., S. 222.

⁴⁵ Scherenberg, *Ein schön Spiel von Frau Jutten*, S. 110. Dies die wiederkehrende Bezeichnung für das *delictum*. Siehe ebd., S. 114, 115, 122 u. ö.

geren Verhandlungen aus dem Fegefeuer - und an einer Stelle auch aus der Hölle, worüber Gottsched sich ausdrücklich verwundert⁴⁶ - erlöst wird. Bei Arnim bedarf es eines verräterischen Teufels nicht, vielmehr gelangt das mit sich und der Welt im Widerspruch befindliche Individuum *selbst* zur Einsicht in seine Verfehlung und zum Entschluß, ein umfassendes Bekenntnis abzulegen. „Da wurde ihm innere Vergebung, Wiedergeburt aus der Sünde [...]“, wie der Erzähler am Schluß der vierten Periode zu berichten weiß.⁴⁷ Am Anfang der fünften Periode heißt es dann: „So verwandelt kehrte Johannes zurück von dieser Erweckung seines Innern, gleichgültig über die Schicksale seines Leibes wie ein Märtyrer, daß nur die Seele von Sünden rein bleibe.“⁴⁸ Zwar wird auch die Inkulpatin des Scherenbergschen Stücks schließlich - auf dem Gnadenwege - erlöst, man kann aber eigentlich nicht sagen, daß der Teufel in seinem Vorhaben, die Christenheit zu blamieren, gescheitert sei. Bei Arnim wird hingegen die Blamage - und weithin auch die Strafe - auf dem Wege einer umfassenden Versöhnung und Verklärung vermieden, während das Scheitern des Teufels ausdrücklich bestätigt wird.⁴⁹

5.

Arnim ist eben im ganzen besonders 'lösungsfreudig', nicht nur mit Rücksicht auf Scherenberg, sondern auch im Hinblick auf die Romantik. Man denke an den Schluß von *Halle und Jerusalem*, der zwar mit einem mehrfachen Sterben konfrontiert, dies aber durchaus in die Perspektive der Erlösung stellt.⁵⁰ Besonders instruktiv ist in dieser Sache das Schattenspiel *Das Loch*, da hier nach kürzester Seefahrt das Schiff von Engeln an die Küste zurückgebracht wird, mit der freudigen Implikation, daß sich das Land inzwischen in das Paradies verwandelt hat.⁵¹ Einen so unproblematischen Paradieszugang findet man in der Literatur der Zeit selten. Mit ähnlich phantastischer Forciertheit gelingt es in den *Appelmännern*, das Heil aller herbeizuführen. Obwohl einer der Protagonisten enthauptet worden ist, kann ihm der Kopf mit Hilfe einer Tinktur wieder angeklebt werden.⁵² Diese Wunderheilung hat Brentano in dem Brief, in dem er die 'Goldhaltigkeit' der Arnimschen Stücke herausstellt, mit einem kritischen Beiton kommentiert: „Die Appelmänner sind ganz herrlich, sie müßten bei Beschränkung der Rede, und

⁴⁶ Ebd., S. 134 (Anm. *)

⁴⁷ Arnim, *Die Päpstin Johanna*, S. 396.

⁴⁸ Ebd., S. 398.

⁴⁹ Ebd., S. 422.

⁵⁰ Chorgesang: „Wir glauben und wir sehen / Der Brüder ewgen Lohn, / Sie stehn vor Gottes Thron, / Als Ritter in den Höhen.“ Ludwig Achim von Arnim, *Halle und Jerusalem*, in: ders., *Sämtliche Werke. Neue Ausgabe*, 8. Bd., *Schaubühne III*, Berlin 1857, S. 400 (reprogr. Nachdruck Hildesheim/Zürich/New York 1982).

⁵¹ Ludwig Achim von Arnim, *Das Loch oder das wiedergefundene Paradies. (Ein Schattenspiel)*, in: ders., *Sämtliche Werke. Neue Ausgabe*, 7. Bd., *Schaubühne II*, Berlin 1857, S. 1-51, hier S. 48 (reprogr. Nachdruck Hildesheim/Zürich/New York 1982). Dazu Uwe Japp, *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*, Tübingen 1999, S. 66 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 100).

⁵² Ludwig Achim von Arnim, *Die Appelmänner. (Ein Puppenspiel)*, in: ders., *Sämtliche Werke. Neue Ausgabe*, 7. Bd., *Schaubühne II*, Berlin 1857, S. 139-224, hier S. 212 (reprogr. Nachdruck Hildesheim/Zürich/New York 1982).

mit einem tragischen End von der ungeheuersten tragischen Wirkung sein, so originell sich die Kopfanleimung macht, so wird doch dem Leser der Kopf ein wenig mit angeleimt, und das zu entschuldigen hast du wohl allein dem lebendigsten fleischernen Stück das hölzerne Prädikat Puppenspiel gegeben, als poetisches Werk hat es mich noch mehr ergriffen und ist Goldhaltiger als Weßel.“⁵³ Die besagte ‘Goldhaltigkeit’ kann zweifellos auch der *Päpstin Johanna* zugesprochen werden, ebenso wie die ‘vertrauensvolle’ Paradieserwartung aus dem Schattenspiel. Tatsächlich durchzieht die Paradies-Motivik die gesamte *Päpstin Johanna*-Dichtung,⁵⁴ die am Schluß die Gestalt eines von Zauberern (und Dramaturgen) inszenierten innerweltlichen Paradieses annimmt, über dessen ‘Bühne’ „ein Purpurnachen mit goldnen Rudern“ gesteuert wird⁵⁵, während es im Lied heißt:

In ihrem Purpurnachen
Mit Rudern hell von Gold,
Läßt sie sich leicht anfachen
Vom Winde kühl und hold [...].⁵⁶

6.

Man muß betonen, daß das Paradies in der *Päpstin Johanna*, so sehr die Reden und Lieder dem Himmel zustreben, innerweltlich konstituiert ist. Auch in diesem Sinne ist Arnims Stück Welttheater. In der fünften Periode wird ein Vorzug der Dichtung darin gesehen, daß sie es erlaube, „das große Leben der Welt zu ahnen“.⁵⁷ Gemeint sind die Bewandnisse der Staaten, Länder und Völker, in die die Schicksale der einzelnen verflochten sind, also die ganze Welt. Für diese Welt entscheidet sich Johanna, nachdem sie das Angebot ihrer überirdischen Mutter, „zum Elemente“ zurückzukehren⁵⁸, abgelehnt hat, mit den Worten: „So nimm mich Welt mit allem deinem Weh [...]“.⁵⁹ Tatsächlich weitet sich der Horizont des Stücks im Fortgang der Handlung erheblich: von der Gelehrtensatire zur Epideiktik der Mächtigen, wie man mit einer gewissen Verkürzung sagen könnte. Immerhin trifft zu, daß die Intrige des Teufels nicht durch die Reue einer Jungfrau allein abgewendet werden kann, da es hierzu vielmehr auch der Einmischung des neuen Papstes und eines veritablen Königs und Kaisers (in sukzessiver Personalunion) bedarf.⁶⁰ Die Konfiguration des Welttheaters ist ausschweifend, viele Sphären und Formen (und Vertauschungen) umfassend. Mit Arnims *Päpstin Johanna* verhält es sich, wie zum Teil schon gesehen, so, daß sich Erzählung und Figurenrede in charakteristi-

⁵³ Achim von Arnim und Clemens Brentano, *Freundschaftsbriefe II. 1807 bis 1829*, S. 680 (Brentano an Arnim, Anfang Oktober 1813).

⁵⁴ Siehe Arnim, *Die Päpstin Johanna*, S. 21, 212, 431 u.ö.

⁵⁵ Ebd., S. 452.

⁵⁶ Ebd., S. 453.

⁵⁷ Ebd., S. 388

⁵⁸ Ebd., S. 436.

⁵⁹ Ebd., S. 439.

⁶⁰ Siehe Ebd., S. 418.

scher Mischung abwechseln; weiterhin so, daß die Erzählung eingelagerte Märchen und Legenden kennt, während die Figurenrede sich immer wieder in Gedichte, Gebete und Lieder 'verwandelt'.⁶¹

Die für die Konfiguration des Welttheaters schlechthin typische Überschreitung der dramatischen Form in Richtung auf die epische und lyrische Verselbständigung der Teile hat Tieck mit Rücksicht auf seinen in mehr als einer Hinsicht maßgeblichen *Kaiser Octavianus* ausgesprochen: „Da Handlung nur ein Theil des Gedichtes seyn sollte, so sind der lyrischen Ergüsse viele, und die Erzählung wird, vorzüglich im ersten Theil, mehr wie einmal selbständig.“⁶² So könnte man auch über Arnims *Päpstin Johanna* sagen; mit dem Zusatz, daß sie Verselbständigung in Teilen noch weiter geht.

⁶¹ Vor allem in Lieder. Siehe Arnim, *Die Päpstin Johanna*, S. 30f., 32, 48, 50, 56-62, 70f., 109, 150-172 („Frühlingsfeier“), 217 ff., 224, 238, 240, 247, 307, 313, 332, 351ff., 355, 362f., 390, 393f., 397, 422 431f., 436, 438f., 451, 452f., 454f., 457 ff., 461.

⁶² Tieck, „Vorbericht“, in: ders., *Ludwig Tieck's Schriften*, 1. Bd., S. XL.