

EICHEENDORFF HEUTE

*Stimmen der Forschung
mit einer Bibliographie*

HERAUSGEGEBEN VON

PAUL STÖCKLEIN

1966

WISSENSCHAFTLICHE BUCHGESELLSCHAFT
DARMSTADT

Diesem reproduzierten Nachdruck
wurde die 1. Auflage, München 1960, zugrunde gelegt

INHALT

X Richard Alewyn, Ein Wort über Eichendorff (277)	7
X Richard Alewyn, Eine Landschaft Eichendorffs (554)	19
Richard Benz, Eichendorff (262)	44
Wilhelm Emrich, Dichtung und Gesellschaft bei Eichendorff (274)	57
Friedrich Heer, Die Boshaft eines Lebenden (270)	66
Erich Hock, Eichendorffs Dichtertum (280)	106
Curt Hohoff, Verlorene Heimat (272)	124
X Hermann Kunisch, Freiheit und Baum – Heimat und Fremde	131
Gerhard Möbus, Eichendorff und Novalis (529)	165
Robert Mühlher, Der Poetenmantel	180
Horst Rüdiger, Zu Eichendorffs lyrischem Stil (592)	204
Reinhold Schneider, Prophetische Pilgerschaft (283)	211
Oskar Seidlin, Eichendorffs symbolische Landschaft	218
Paul Stöcklein, Eichendorffs Persönlichkeit	242
Franz Uhendorff, Eichendorff, ein Dichter der wirklichen Natur (559) 274	
Wolfgang Kron, Bibliographie mit Nachtrag	280
Kleine Lebenstafel des Dichters	331
Nachwort des Herausgebers	333

Die den Titeln beigefügten Ziffern bezeichnen die Nummern der Bibliographie.
Wo diese Ziffer fehlt, handelt es sich um einen bisher noch nicht veröffentlichten
Beitrag. Oskar Seidlin hat für den Band seine Arbeit aus dem Englischen (Nr. 556)
selbst übersetzt.

2., ergänzte Auflage 1966

© 1966 by Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt
Druck und Einband: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt
Printed in Germany

69. 1244

EIN WORT ÜBER EICHENDORFF

RICHARD ALEWYN

Als Eichendorff vor hundert Jahren beinahe siebzigjährig starb, nahm der Reinstie, Redlichste und Ritterlichste aus dem Geschlecht der Romantiker seinen Abschied, einem Geschlecht, dem man gerne nachsagt, daß es zum Nutzen der Mit- und Nachwelt wenig Förderliches beigebracht und statt dessen einer erledigten Vergangenheit nachgehangen habe. Eichendorff selbst hat sich wohl in seinen späteren Jahren als einen Unzeitgemäßen empfunden und geradezu seine Ehre darein gelegt, angesichts des um sich greifenden Massen- und Maschinenwesens der Alte – und das bedeutet: der Junge – geblichen zu sein. In der Tat hatte er sich vor seinem Tode in beinahe fünfzig Jahren, d. h. seit er seine Gesinnungen und seine dichterische Handschrift ausgeformt hatte, nicht wesentlich geändert, und so mochte er schon zu Lebzeiten so überholt scheinen wie die »gute, alte Zeit«, von der er selbst freilich einmal bemerkt hat, daß sie gar nicht so gut wie alt war. Und so bliebe auch an seinem hundertsten Todestag nichts zu feiern als eine sentimentale Antiquität wie das Mühlrad, das Waldhorn und die Postkutsche seiner Gedichte?

Nicht viel mehr als dies, wenn man den Literaturgeschichten Glauben schenkt, die, wenn sie bei Eichendorff anlangen, ihre Verlegenheit hinter unbefohlfener Schwärmerei zu verbergen pflegen. Seine Stellung im Kanon unserer literarischen Überlieferung ist in diesen hundert Jahren unverändert geblieben und kaum ernstlich geprüft worden. Eichendorff lebt fort als der Dichter des Waldes und des Wanderns, der Jugend und der Heimat, und hinter diesen Klischees ist sein Geheimnis fast unberührt geblieben. Wenn sein Ruf Auffeindungen hat erdulden müssen durch diejenigen, die aus grundätzlichen Erwägungen der »Romantik« in Bausch und Bogen gram zu sein sich verpflichtet fühlten, so ist seine Geltung dadurch kaum beeinträchtigt worden, denn er lebte fort in einer Publikums-

schicht, die von der literarischen oder politischen Kritik kaum erreicht zu werden pflegt: im Volk, in der Jugend, in der Schule, im Gesangverein. Wohl kein anderer deutscher Dichter von Rang ist mit einem so wesentlichen Teil seines Werks so weit in die Breite und in die Tiefe gedrungen.

Nun ist freilich die Situation unserer Bildung so vertrackt, daß nichts der Würdigung eines Dichters abträglicher sein könnte als gerade dieses und daß, wer Eichendorff ernst nimmt, sich dem Ruf aussetzt, auf einer pubertären Geschmacksstufe stehengeblieben zu sein oder verbotener Schwelgerei zu frönen. Es gibt daher auch keinen deutschen Dichter von Rang, um den sich die professionelle Literaturkritik weniger gekümmert hätte. (Der köstliche Essay über den »Taugenichts«, den Thomas Mann seinen »Betrachtungen eines Unpolitischen« einverlebt hat, gehört zu den rühmlichen Ausnahmen.) Gegenüber den Bibliotheken, die dem Werke Hölderlins, Rilkes oder Kafkas gewidmet worden sind, nimmt sich die Eichendorff-Literatur schändlich aus, und das betriebsame Sektierertum, das sich in dem Vakuum eingenistet hat, um den Dichter für seine welschäulichen, politischen oder landsmannschaftlichen Sentiments und Ressentiments auszunutzen, hat nicht gerade dazu beigetragen, seinen Ruf zu verbessern. So hat er es erleben müssen, in die unglückliche Rolle eines Volks-, Heimat- und Jugendiffektors abgedrängt zu werden, eine Rolle, die ihn gewiß nicht schändet, eine Rolle, mit der er selbst vielleicht sogar durchaus zufrieden gewesen wäre, die aber seine Bedeutung nicht entfernt erschöpft.

Von Eichendorffs Leben oder seiner Person gibt es freilich nicht viel Merkwürdiges zu berichten. Es gibt unter den neueren Dichtern nicht viele, von denen wir so wenig wissen. Er hat weder vielfach interessante Briefe geschrieben. Die Tagebücher, die er eine Zeitlang fleißig geführt hat, sind lakonisch und verzeichnen wenig mehr als äußere Begegnungen. Für wichtige Strecken seines Lebens setzt die Information ganz aus, und vielleicht haben wir damit gar nicht so viel verloren. Wenn andere seiner romantischen Generationsgenossen in seltischen Brüchen und Sprüngen, Krisen und Katastrophen, in bizarren Grimassen und Kapriolen brillierten, hat er es niemals darauf angelegt, die Aufmerksamkeit von seinem Werk auf seine Person abzulenken. Jede schöngestigte Affektation war ihm verhaft und verdächtig. Im Gegensatz zu dem sorglosen und unpünktlichen Leben, dem er seine Romantegestalten huldigen läßt, im Gegensatz auch zu den mitleidigen, wenn nicht verächtlichen Gesinnungen, die diese allen

Stubenhockern gegenüber hegen, hat er es nicht verschmäht, das unpoetische Leben eines musterhaften preußischen Beamten, Ehemanns und Familienvaters zu führen. So hat er, wenn man es durchaus nicht anders haben will, ein Doppel Leben geführt und seine Phantasie stellvertretend auf Abenteuer geschickt, die er sich in der Wirklichkeit, zum mindesten nach der schnellverrauschten Jugend, nicht mehr gestattete.

Aber, so wenig wie die Poesie in das Leben, hat er das Leben in die Poesie gemengt. Er hat es abgelehnt, die Dichtung zum Instrument der Selbstbespiegelung, der Selbstentblößung oder der Selbstzerfleischung zu machen. Er ist auch kein sogenannter »Erlebnisdichter« gewesen wie etwa Goethe, der die Dichtung als ein therapeutisches Mittel verwendete, um sich von seelischen Staunungen oder Krisen zu befreien. Es ist daher auch nicht möglich, aus Eichendorffs Werken seine Psychologie oder seine Biographie abzulesen. Seinen Dichtungen ist es in der Regel nicht anzusehen, aus welcher Epoche seines Lebens sie stammen. Die des Fünfundsechzigjährigen unterscheiden sich in Formen, Motiven und Gehalten kaum von denen des Fünfundzwanzigjährigen. Was aus seinem Leben in seine Dichtung übergetreten ist, sind nicht datierbare Erlebnisse, akute Erregungen, einmalige Freuden und Schmerzen, sondern die anhaltenden oder wiederkehrenden Zustände des Gemüts oder Verhältnisse des Da-seins. Man ist daher nicht gut beraten, wenn man in Eichendorffs Leben den Schlüssel zu seiner Dichtung sucht, sondern man ist darauf angewiesen, diese selbst zu befragen.

Das Werk Eichendorffs scheint aber nun erst recht keine Probleme zu bieten, die der kritischen Anstrengung wert sind, sondern sich zu nichts zu eignen als zum-blinden Genuß. Seine Erzählungen, seine Gedichte gehen so mühevoll ein, daß jedes Kind sie verstehen kann. Sie enthalten nur selten einen Gedanken, und wo dies der Fall ist, ist es gewiß ein sehr einfacher und herkömmlicher, irgend etwas Frommes oder Gutes oder Adeliges, was in der Hand jedes anderen abgegriffene Münze wäre. Sie verweigern durchaus das beliebte Dunkel, in dem sich so ungestraft munkein läßt, und scheinen des Interpreten nicht zu bedürfen. Sie enthalten aber auch – im Gegensatz zu einem weitverbreiteten Mißverständnis und Mißbrauch – kaum Gefühle. Sie ermangeln nicht der Seelentöne, aber die werden nur angeschlagen, niemals ausgeschlachtet: »Ihm war beklommen zumute«, heißt es vielleicht einmal, oder: »Das Herz ging ihm auf« – damit ist es abgetan. Für das von der Werther-Zeit überlieferte

empfindsame Schnächen und Schwelgen hatte er – wie übrigens die ganze echte Romantik – nichts als Spott und Verachtung übrig. Seine Erzählungen ermangeln auch durchaus des psychologischen Interesses. Die Darstellung interessanter Charaktere, differenzierter Seelenverfassungen, komplizierter Seelenlagen liegt ihm völlig fern. Wo er den von Novalis geforderten geheimnisvollen Weg nach innen einschlägt, mindet dieser in dem »Herzengrund«, der unterhalb der Region der individuellen und einmaligen Gefühle ruht und in dem altes und allgemeines Gut der Menschheit aufgespeichert ist.

Weder in das Reich des Gedankens erstrecken sich die Dichtungen Eichendorffs noch in den Raum der Gefühle, sie bewegen sich vielmehr durchaus in der äußeren Welt der sichtbaren und hörbaren Dinge, und das ist einer der Gründe, warum sie so »leicht« sind. Trotzdem ist Eichendorff auch wieder kein »Realist«. Seine Dichtung steuert zu unserer Kenntnis der Wirklichkeit im vordergründigen Sinne wenig bei. Es ist stets bemerkt und oft bemängelt worden, wie unschafft bei ihm die Umrisse von Personen, Situationen und Gegenständen gezeichnet sind. Auch ist oft beobachtet worden, wie schmal der Ausschnitt aus Welt und Leben ist, mit dem er sich begnügt. Als noch ägerlicher hat man empfunden – ohne des Ausmaßes dieser Erscheinung auch nur annähernd gewahr zu sein –, daß bei ihm die gleichen Motive in unendlicher Wiederholung immer wiederkehren. Immer wieder rauschen die Walder, schlagen die Nachtigallen, plätschern die Brunnen, blitzen die Ströme. Immer wieder kommen Licher oder Klänge aus der Ferne, von den Bergen, aus der Tiefe, zwischen den Wipfeln herüber oder durch das Fenster herein. Das geht bis zur scheinbaren formelhaften Estarrung. Eine Wendung wie »dann war auf einmal alles wieder still« läßt sich in leichten Abwandlungen wohl hundertmal nachweisen und wäre doch nur eine von den ungezählten, wenn auch keineswegs zahllosen Formeln, die Eichendorffs gesamtes dichterisches Werk nicht nur durchziehen, aus denen es überhaupt ausschließlich komponiert ist.

»Eichendorffs poetisches Bilderbuch« hat man einmal einen bescheidenen Ansatz zu einer Sammlung von Eichendorffs Formelschatz genannt und damit, ohne es zu wissen, den Schlüssel zu seiner Dichtung in der Hand gehabt. Wer in ihr originelle Ideen oder Probleme sucht, wird nicht auf seine Kosten kommen, wer Erregungen oder Entladungen des Gefühls verlangt, wird sich enttäuscht sehen, wer Darstellung von realer

Welt verlangt, wird sich anderswo besser bedient finden. Eichendorffs dichterische Welt ist gemacht aus Bildern, wenn es gestattet ist, diesen Begriff recht weit und tief zu fassen, so weit nämlich, daß er nicht nur Ansichten von Gegenständen und Menschen umschließt, überhaupt nicht nur Wahrnehmungen des Gesichts, sondern auch solche des Gehörs, vor allem aber auch Menschen und Begebenheiten. Es ist ein zwar großer, aber keineswegs unbegrenzter Bestand von solchen Bildern, aus denen seine Dichtung gemischt ist.

Es gibt aber nun etwas, wodurch sich dieses »Bilderbuch« von einem gewöhnlichen Photographienalbum unterscheidet. Dafür, daß sein Repertoire von Motiven beschränkt ist, sind Eichendorffs Bilder auf der anderen Seite in einer einzigartigen Weise ausgestattet mit zwei Eigenschaften, nämlich mit Kräften und mit Bedeutungen, oder, um es anspruchsvoller auszudrücken: mit Magie und mit Symbolik.

In Eichendorffs Werken befindet sich ein Gedicht, das den Zugang zu seiner Welt verwahrt, indem es ihn beschreibt:

*Schweigt der Menschen laute Lust:
Rauscht die Erde, wie in Träumen,
Wunderbar mit allen Bäumen,
Was dem Herzen kaum bewußt,
Alte Zeiten, linde Trauer,
Und es schweifen leise Schauer
Weiterleuchtend durch die Brust.*

Nur im Vorbeigehen soll bemerkt werden, wie dieses Gedicht nicht nur durch die Entfaltung seiner Bilder, sondern schon durch seine klanglichen Mittel, die Verschränkung der Reime, Alliterationen und Assonanzen, dazu angetan ist, die Stimmung hervorzurufen, die es beschreibt, denn wir wollen uns nicht einschläfern lassen, sondern aufmerken. Sein Inhalt ist so einfach wie unergründlich. Das Eintreten der Nacht wird beschrieben, nicht in einer bestimmten, auf Ort und Zeit datierbaren Weise wie in Goethes »Über allen Wipfeln ist Ruh«, sondern *der* Nacht, und zwar als eine Wahrnehmung des Gehörs. Die Laute Lust der Menschen ist versunken, aber an ihre Stelle ist nicht ein akustisches Vakuum getreten, sondern andere Laute sind hörbar geworden, die vielleicht von dem Lärm des Tages nur verdeckt waren, die vielleicht auch nun erst erwacht sind,

das wunderbare Rauschen der Erde, die Stimme der Natur. Aber gleichzeitig mit der Wandlung draußen ereignet sich auch eine Wandlung drinnen, die sich unter Schauern vollzieht. Denn, was die Erde rauscht, ist nichts anderes, als was »kaum bewußt« war, was also unter der Decke des Bewußtseins schlummerte und nun erwacht: Vergessenes und Vergangenes: »alte Zeiten, linde Trauer.« Es entsteht also zwischen dem Menschen und der Natur ein Einklang, wie er zwischen zwei gleichgesintten Saiten stattfindet.

Die romantische Seele irrt nicht einsam im leeren Raum, der ihr nichts als das Echo der eigenen Stimme zurückgäbe, wie die Seele des empfindsamen Menschen der Werther-Zeit. Denn die Natur der Romantik ist nicht tot und stumm, sie ist verfüllt von einem heimlichen Leben, nicht an ihrer Oberfläche, aber in ihrer Tiefe. Und zwischen der Tiefe der Natur und dem Grund der Seele waltet eine Korrespondenz, die wiederum das Medium einer Kommunikation werden kann.

Es ist bekannt, aber für das Verständnis der Dichtung noch kaum ausgewertet, daß die Romantik auf dem Gebiet der Seelenkunde in Bereiche vorgestossen ist, die erst um die Wende unseres Jahrhunderts von der Tiefenpsychologie wieder betreten worden sind. Die romantischen Psychologen, Mediziner und Naturphilosophen sind durch die Geschicht des Bewußtseins, aber auch durch die mittleren Regionen der individuellen und wechselnden Gefühle hinuntergetaucht bis auf den kollektiven Grund, wo die Träume beheimatet sind, von wo die unbewußten Impulse ausgehen und wo telepathische Kommunikationen sich vollziehen, die sich gegen eine Erklärung sträuben. Die romantischen Mythenlogen und Märchenforscher haben die Bilder, in denen das Unbewußte sich ausspricht, gesammelt und zu deuten versucht. Die romantischen Philosophen, Schelling und seine Schule, haben zwischen dem Leben der ihrer selbst nicht bewußten Natur und dem Bewußtsein des Menschen Brikkens geschlagen, wie sie Eichendorff betreten hat.

*Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Trifft du nur das Zauberwort.*

Das will sagen, die Welt ist nicht tot und nicht stumm für den, der nicht taub und nicht blind ist. In ihr schlummert eine geheime Musik, die darauf wartet und darauf angewiesen ist, geweckt zu werden. Hier ist es der Zauber des Wortes, der sie auszulösen vermag, und in der Tat hat die Romantik die Magie, die frühe Zeiten den geschriebenen oder gesprochenen Wort zugetraut haben, wieder entdeckt und für ihre Dichtersprache nutzbar gemacht. Sie hat aber auch – und vor allen anderen Eichendorff – mit Hilfe des magisch gebrauchten Worts die Magie der Natur entdeckt und entbunden, die als Musik dem durch Berufung, Stimmung und Stunde Begünstigten überall sichtbar und hörbar wird dank der unterirdischen Korrespondenz, die zwischen Seele und Natur waltet. Die Anziehung, die von ihr ausgeht, kann mythisch verkörpert sein in den Naturgeistern, den Wasserfrauen, die aus den Tiefen der Ströme und des Meeres locken, in der Zauberfrau, die in der Tiefe des Waldeswohnt, in der verführerischen Hexe Loreley, in der heidnischen Göttin Venus, in dem wunderbaren Spielmann, der bei Eichendorff im Frühling durch das Land zieht und ein Lied singt, dessen Lockung keiner sich entziehen kann, sie waltet aber auch allorten in den Lauten der Natur. Überall in Eichendorffs Welt, aus der Ferne oder aus der Tiefe, erklingen Stimmen. Die ganze Natur ist ein einziges Grüßen, Rufen, Locken. Das Rauschen der Wälder und Quellen, das Schlägen der Nachgalgen, die Töne des Waldhorns, das Ziehen der Wolken, das Blitzen des Stroms, das Wetterleuchten in der Ferne und der Morgenstrahl, der durch das Fenster hereinfällt, sind Botschaften, die ein Verlangen wecken, das sich steigert zum unwiderstehlichen Zwang, sich in Bewegung zu setzen, dem unbekannten Ziel zu, von dem sie zu kommen scheinen. Die Sehnsucht, die berühmte »romantische Sehnsucht«, und das Wandern, das »romantische Wandern«, sind nichts anderes als die Antworten der Seele auf die unüberstehliche Magie der Welt.

So stehen Welt und Ich einander nicht beziehungslos gegenüber, sondern sie bilden die beiden Pole eines magnetischen Kraftfeldes, zwei Pole freilich, die einander nicht nur antworten, sondern die auch einander anziehen und unaufhaltsam aufeinander zustreben. Das Wort »Zaubergerät« uns bei Eichendorffs Dichtung leicht auf die Zunge. Es muß hier buchstäblicher genommen werden, als es gemeinhin gebraucht wird. Eichendorffs Welt ist Magie, Magie in all ihrer Zweideutigkeit, als eine Quelle reinigender, befreiender und erlösender Kräfte, aber auch als Inbegriff einer

verwirrenden, betörenden und verstorrenden Dämonie. Eichendorff hat seine Dichtung zum Werkzeug dieser Magie gemacht, und es hat nie der Leser ermangelt, die die Bereitschaft aufgebracht haben, sich ihr auszusetzen.

Man darf sich dieser Magie nicht entziehen, aber man braucht es dabei nicht bewenden zu lassen. Eichendorffs Dichtung verträgt und verdient es, genauer gelesen zu werden, als ihr bisher beschieden gewesen ist. Dann wird man sich nicht nur von ihren Stimmungen verzaubern lassen, sondern auch ihre Strukturen erkennen. Eichendorffs Welt ist erfüllt nicht nur von Kräften, sondern auch von Bedeutungen, und damit ist ein anderer Kreis unserer Betrachtung betreten, von dem freilich auch einen Sektor nur abzuschreiten einen größeren Aufwand verlangen würde, als er hier aufgeboten werden kann.

Schon Novalis – und nach ihm E. T. A. Hoffmann – sprach von den »Hieroglyphen«, den heiligen und geheimen Zeichen, die überall in den Linien und den Formen der Natur, aber auch in den Wegen und den Begegnungen der Menschen zu erkennen sind, einer Geheimschrift, die nur der Eingeweihte zu entziffern vermag. Auch Eichendorff ist dieser Gedanke geläufig. Die Stimmen der Natur sind nicht nur verzaubernde Musik, sie sind auch dunkle, aber nicht unverständliche Rede. Und so sind auch die Bilder in seinem »Bilderbuch« Zeichen, die etwas besagen, auch wenn sie sich niemals vollständig oder angemessen im Begriffe fassen, auch wenn sie sich niemals in eine andere Sprache übersetzen lassen als die, in der sie abgefaßt sind. Sie sind sowenig bedeutungslos, wie die Träume und die Mythen es sind. Sie sind nicht nur schöne, aber willkürliche Ornamente, sondern Symbole, die für ihre Wirkung auf eine Deutung zwar nicht bewiesen sind, die aber der Deutung darum nicht weniger zugänglich sind, solange der Interpret dessen bewußt ist, daß keine Deutung sie zu erschöpfen oder gar zu ersetzen vermag.

Was damit behauptet ist, mag an zwei Beispielen nicht bewiesen, aber wenigstens erläutert werden. An dem Gedicht »Schweigt der Menschen laute Lust« haben wir eine solche Auslegung begonnen, als wir die Analogie bemerkten, die zwischen dem Vorgang draußen in der Natur und dem drinnen in der Seele, zwischen dem Erwachen der Nacht und dem Aufsteigen des Unbewußten stattfindet. Es wäre nun gewiß plump und naïf, zu verfahren wie im Ägyptischen Traumbuch und einfache Gleichungen

herzustellen zwischen Bild und Bedeutung, etwa zu sagen: die Nacht ist das Unbewußte, und: der Tag ist das Bewußte. Nacht kann auch mehr und anderes bedeuten, das Unbewußte kann auch anders vertreten sein, etwa durch das räumliche Symbol der »Tiefe«, sei es der des Tales, sei es der des Waldes. Aber in Eichendorffs Dichtung wird nun tatsächlich nicht nur hier, sondern viele Male der Übergang vom Tag zur Nacht als eine vollständige Verwandlung erfahren, in der eine andere Welt der Geheimnisse, der Offenbarungen oder auch dämonischer Gefahren aufsteigt, die beim Übergang von der Nacht zum Tag wieder versinkt.

Aber längst ehe er darüber nachgedacht hat, hat diese Deutung sich des Lesers schon bemächtigt, kraft der suggestiven Wirkung des Eichendorffschen Worts nicht allein, sondern auch kraft ihrer unmittelbaren Evidenz. Denn es handelt sich bei Eichendorffs Symbolen nicht um solche, die er erfunden hätte, sondern um solche, die er gefunden hat in dem Schatz einer Symbolsprache, die so alt ist wie die Menschheit und so allgemein wie das Leben der Seele.

Diesem Beispiel aus dem Symbolbezirk des Lichts und der Tageszeiten sei ein anderes unauffälligeres aus dem Reich des Raums gesellt. Es ist schon öfter nicht ohne Befremden bemerkt worden, eine wie erstaunliche Rolle in Eichendorffs dichterischer Welt das Motiv des Fensters spielt. Es kommt auf den 1500 Seiten seiner Gedichte und Erzählungen weit über hundertmal vor. Seltener wird ein Haus genannt, ohne daß seine Fenster erwähnt oder benutzt würden. Räume scheinen meist mit nichts anderem versehen als mit Fenster und Tür und allenfalls einem Lager (das als Requisit für die Eichendorffs reuern Formeln des Schlafens, Einschlummerns und Aufwachens benötigt wird). Kaum hat einer einen Raum betreten, kaum ist er aufgewacht, des Morgens oder auch in der Nacht, so tritt er auch schon ans Fenster. Man hat sich verschiedentlich darüber gewundert, hat es aber dabei bewenden lassen und sich damit begnügt, diese Gewohnheit für eine Marotte zu erklären, ähnlich wie das viele Bäume klettern, über das sich schon Fouqué, der erste Leser von Eichendorffs Roman »Ahnung und Gegenwart«, aufgehalten hat. Dabei ist die Erklärung so einfach, daß jeder sie kennt, der weiß, was ein Fenster ist. Das Fenster bildet (wie indirekt die von Eichendorff ähnlich verwendete Tür) die Grenze und den Übergang zwischen einem Binnenraum und dem freien Raum, und diese Funktion wird bei Eichendorff dadurch noch gesteigert, daß sich vor seinen Fenstern unweigerlich eine

weite Landschaft aufzutut. Dieses Zusammentreffen von Innenraum und Landschaft bedeutet aber wiederum viel mehr als nur die Freude an den ästhetischen Reizen einer schönen Aussicht und etwas viel Genaueres.

Es ist wirklich schwer, zu erkennen, daß Eichendorff ein höchst empfindliches Raumgefühl besaß und daß seine Dichtungen in einem beispielosen Ausmaß mit Angaben über räumliche Verhältnisse ausgestattet sind und daß diese wiederum auf eine völlig eindeutige und unverwechselbare Weise mit Bedeutungen befrachtet sind. Man kann z. B. Eichendorffs Personen durchaus vollständig aufteilen in solche, die sich in geschlossenen Räumen behaglich und in der freien Natur unbefähigt fühlen, und solche, die nur höchst ungern und nach Möglichkeit nur für kurze Frist unter einem Dach einkehren. Mit diesen Lebengewohnheiten sind ganz bestimmte Wertvorstellungen verknüpft. Die Angehörigen der ersten Gruppe sind günstigerfalls die Philister, die mit mitleidiger Toleranz oder gutmütigem Spott betrachtet werden. Es gehören zu ihr aber ferner alle die Gestalten, die nicht nur menschlich verkümmert, sondern auch störrisch verkommen sind, wie vor allem der städtische Adel der Residenzen, auf den Eichendorff nicht gut zu sprechen war. Die anderen dagegen, denen seine ganze Sympathie gehört, zeigen ein Verhalten, das man nicht anders als mit Klaustrophobie bezeichnen kann. Sie fühlen sich in geschlossenen Räumen wie eingekerkert, wenn nicht geradezu krank, und suchen die erste Gelegenheit, die den gesunden Menschen allein natürliche Lebensweise wiederzufinden und, wenn nicht überhaupt ins Freie auszubrechen, so doch – ans Fenster zu treten.

Wenn man, wie die Personen, die Situationen in Eichendorffs Erzählungen mustert, kommt man zu gleichlautenden Ergebnissen. Man wird finden, daß man darf wohl sagen ausnahmslos, alle unerquicklichen oder bedrohlichen Begebenheiten und Verhältnisse geschlossene Räume zum Schauplatz haben. Wenn sie sich nicht geradezu in Zimmern oder sonst innerhalb von Gebäuden abspielen, dann gewiß im Tälern oder Schluchten, in Gebüschen oder in der Tiefe des Waldes. Es ist leicht zu sehen, daß diese Naturschauplätze mit den Innenräumen eine Eigenschaft gemeinsam haben, nämlich die Enge. Man kann die Gegenprobe machen und wird finden, daß umgekehrt die Weite, wie die offene Landschaft sie bietet – von gewissen »beklemmenden« Mittags- oder Gewitterstimmungen abgesehen – stets der Schauplatz erfreulicher Vorgänge und der Anlaß befriedigender und befreiernder Empfindungen ist, und wird nun wieder-

um verstehen, warum – wie oft beobachtet – Eichendorffs Gestalten so gerne die Orte aufsuchen, an denen diese Weite erfahren werden kann, nämlich entweder die Höhe eines Berges oder wiederum das Fenster, vor dem sich die freie Landschaft ausbreitet.

Im geschlossenen Raum ist es das Fenster, das diese Erfahrung ermöglicht, und daher erklärt sich Eichendorffs scheinbare Fenster-Manie. Das Fenster ist nicht nur ein pleonastisches Requisit, sondern übt eine entscheidende Funktion aus. Man muß einmal, abgesehen von den Ausblicken, die es gewährt, darauf achten, ein wie erstaunlich starker optischer und akustischer Verkehr sich des Fensters bedient. Es ist nicht zu sagen, wie viele Klänge und Lichter über diese Schwelle in den Innenraum hereinkommen, die alle als Signale verstanden werden, als Vehikel jener »Magnet«, von der wir gesprochen haben, als Grüße und Rufe und Botschaften aus dem freien in den geschlossenen Raum, aus jener Weite, die die Freiheit und das Leben, in die Enge, die Kerker, Krankheit und Tod bedeutet.

Solche Auslegungen Eichendorffscher Formeln bedürfen keines besonderen Scharfsinns, weil sie in jedem Leser schon bereitliegen, und das ist wohl der Grund dafür, daß sie bis heute noch keinen Interpreten gefunden haben. Ihr Gegenstand sind Bilder, die mehr sind als nur private und subjektive Erlebnisse, die vielmehr Grundbestände unserer Welterfahrung ausdrücken, die allen gemein sind. Wir haben von dem dichten Netz von Beziehungen und Bedeutungen, als das sich Eichendorffs Werk dem genauen Blick erweist, nur einen einzigen Knoten auflösen können, nur zur Illustration, nicht zum Beweis einer Behauptung, die immer noch verwegener erscheinen mag, daß es in der gesamten Weltliteratur kein dichterisches Œuvre gibt, das in solchem Ausmaß und mit solcher Folgerichtigkeit symbolisch durchkomponiert wäre. Es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, daß dies Eichendorff bewußt gewesen ist, und so ist es auch zu bezweifeln, daß er sich darüber klar war, daß seine Bilder und ihre Bedeutungen sich ordnen ließen zu einem sinnvollen System, in dem nichts Geringeres dargestellt wäre als die elementaren Kategorien unserer Welterfahrung.

Im Jahre von Eichendorffs Tod, 1857, erschien in Paris das Buch, das die Bibel des europäischen Symbolismus werden sollte, Baudelaires »Les Fleurs du Mal«. In diesem Buch steht als eines der ersten und berühmtesten das Gedicht »Correspondances«. Man kann den Titel wiedergeben mit »Entsprechungen«, aber auch mit »Zwiespräche«. Denn hier wird ge-

sprochen in Worten, die überall in Eichendorffs Dichtung zu belegen sind, von der heimlichen Rede, die die Dinge untereinander tauschen, aber auch den »wirren Worten« und »vertraulichen Blicken«, die sie auf den Menschen richten, während er durch sie hindurchschreitet wie durch Wälder von Symbolen. Was hier als Programm des Symbolismus ausgesprochen worden ist, ist ein halbes Jahrhundert früher von der deutschen Romantik gedacht und gedichtet worden, von keinem unwillkürlicher und konsequenter als von Eichendorff.

EINE LANDSCHAFT EICHENDORFFS

RICHARD ALEWYN

*Draußen aber ging der herrlichste Sommermorgen funkeln
an allen Fenstern des Palastes vorüber, alle Vögel sangen in
der schönen Einsamkeit, während von fern aus den Tälern
die Morgenglocken über den Garten heraufklangen¹.*

Niemand wird sich leicht dem Zauber entziehen, der von einer solchen Landschaft Eichendorffs ausgeht. Man könnte nach dichterisch beflogelten Worten suchen, um das Frische, das Freidige, das Feierliche zu beschreiben, das in ihr zu wahrten scheint – wie dies denn auch oft geschehen ist – und sich damit von ihr ergriffen bezeugen, ohne freilich zu ihrer Erkenntnis etwas beigetragen zu haben. Man kann sich indes auch dem Zirkel der tautologischen Paraphrasen entziehen und sich um die Erkenntnis ihres Wesens bemühen. Soweit dies der Mühe wert gefunden worden

¹ Band II, S. 441 der von Gerhart Baumann bei Cotta, Stuttgart (o.J.) veranstalteten Ausgabe von Eichendorffs Werken, nach der wir im Folgenden zitieren, wobei die römische Ziffer den Band, die arabische die Seite anzeigt.

Die folgende Abhandlung, wie der vorangegangene Festvortrag teilt einige Ergebnisse einer vor fünfzehn Jahren entworfenen und begonnenen Studie des Verfassers über Eichendorffs Symbolik mit, jener in summarischer Überschau, diese in mikrologischer Analyse. Es liegt in der Natur einer solchen vorläufigen Mitteilung, aber auch ihres Gegenstandes, nämlich der Verzweigtheit wie Einheitlichkeit von Eichendorffs Symbolsprache, daß die Verfolgung zahlreicher Spuren entweder unterlassen oder vorzeitig abgebrochen werden muß, ebenso daß für keine Behauptung das ganze Belegmaterial ausgebreitet werden kann und manche ohne die nötige Differenzierung hingestellt werden muß. Der Verfasser muß sich mit der Versicherung begnügen, daß keine der Errscheinungen, die hier für typisch erklärt wird, nicht in formellhafter Gleichmaßigkeit an vielen Stellen nachzuweisen ist. Trotzdem mag diese Studie als ein Exerzitium im genauen Lesen nicht unwillkommen sein.

ist², hat man sich dabei an die Bestandteile gehalten, aus denen Eichendorffs Landschaft zusammengesetzt scheint, wobei man freilich häufig Anlaß zur Klage über ihren Mangel an Kontur und Körperlichkeit gefunden zu haben glaubt.

Unbestreitbar, ein Sommernorgen, ein Palast in einem Garten, singende Vögel, Täler, Glockenklang – dies alles sind Vorstellungen, die als solche schon so mit Poesie erfüllt sind, daß es genügt, sie aufzurufen, um einen günstig disponierten Leser in Stimmung zu versetzen. Immerhin hätte es sich gelohnt, zu fragen, welchen Eigenschaften schon die einzelnen Bestandteile einer solchen Landschaft die evokativen Werte ver-

danken, die sie zu Trägen romantischen Naturgefühls macht. Aber dies gehört in eine Untersuchung der romantischen Symbolwelt, die uns hier nicht beschäftigen kann. Es scheint aber, daß auch mit einer Ausdeutung ihrer stofflichen Inhalte das Wesen der Eichendorffschen Landschaft nicht erschöpft wäre, daß also etwa die Landschaft, mit der wir diese Betrachtung eröffnen, noch mehr enthält als die Summe ihrer Teile, ja, daß sie aus einem solchen Element, das zu ihren Teilen hinzutritt und sie verwandelt, überhaupt allererst entsteht. Um uns dessen zu verge-

² Von den fast gleichzeitig erschienenen Arbeiten von Gisela Jahn, *Studien zu Eichendorffs Prosastil* (Palaestra, Bd. 206), Berlin 1937, Ingeborg Dustmann, *Eichendorffs Prosastil*, Diss. Bonn 1938, und René Wehrli, *Eichendorffs Erbbits und Gestaltung der Sinnwelt* (Wege zur Dichtung, Bd. 23), Frauenfeld/Leipzig 1938, bringen die beiden ersten brauchbare Motivkataloge und Einzelbeobachtungen, die nur Vollständigkeit und Zusammenhang vermissen lassen, da sie, sowenig wie die sonstige Eichendorff-Forschung, erkennen, daß Eichendorffs Dichtung ein dichter und einheitlicher Zusammenhang von Symbolen ist. Zum ersten Male positiv gewertet wird »Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Stil« in einem so benannten Aufsatz von Werner Kohlsmidt in: Werner Kohlsmidt, Form und Innerlichkeit, Bern 1935. – Der Aufsatz von Johannes Klein, Das Raum-erlebnis in der Lyrik Eichendorffs, Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 29, S. 52–61, ent-hält nichts, was seinen Titel rechtfertigen könnte.

mal dem Garten zugeteilt wird, vielleicht auch die Dörfer, die in der ersten Landschaft aus den Morgenglocken zu erschließen waren. Auch hier ist das meiste: der Wind und die rauschenden Wipfel, der einsame Garten und das stille Feld, schon als bloße Vokabel »poetisch«. Es scheint keiner Kunst zu bedürfen, aus diesen Ingredienzien »Stimmung« herzustellen. Aber bellende Hunde sind alles andere als ein »poetisches« Motiv. Das Merkwürdige an Eichendorffs Landschaft ist aber nun, daß das Hundebellen mit dem Wipfelauschen so dissonanzlos zusammenstimmt, mehr noch, daß es etwas Unentbehrliches zur Landschaft betrifft. Man mache nur den Versuch, es wegzudenken, und man wird erfahren, daß dann die ganze Landschaft in sich zusammenstünzt.

Ein anderes Beispiel soll diese Beobachtung bestätigen: [Er] war an den Abhang des Gartens getreten und schaute in das dunkle Tal hinaus; man unterschied nur noch einzelne Massen von Wald, Feldern und Dörfern, durch die weite Stille kam der dumpfe Schlag eines Eisenhammers herüber (II, 663). Auch hier sind gewisse Elemente der vorigen Landschaften wiederzuerkennen: der Garten am Abhang, das Tal, die Dörfer. Auch hier hat die Nacht die Gestalten ausgelöscht und die Geräusche geweckt. Aber an der Stelle der Glocken und des Hundebellens ist es nun der Schlag eines Eisenhammers, der das Ohr erreicht. Maschinenlärm aus einer Fabrik – denn um nichts anderes handelt es sich – etwas weniger »Romantisches« ist schwer zu denken. Kein Motiv würde man Eichendorff weniger zutrauen, und doch hat er es, ebenso wie das Hundebellen, nicht nur einmal, sondern viele Male in seine Landschaft verwoben, ohne daß bisher irgend jemand daran auch nur Anstoß genommen hätte. Es gibt keinen besseren Beweis dafür, wie widerspruchlos sich auch das mechanische Erzeugnis in die Landschaft einfügt: Mehr noch, der Hammerschlag hier und das Hundebellen vorher versetzen an ihrer Stelle die gleiche Funktion wie das Glockenläuten in der sonntäglichen Landschaft des Anfangs. Welche dies ist, kann sich erst am Ende der Untersuchung ergeben.

Wenn also durch und durch »unromantische« Erscheinungen, denen kein poetischer Reiz abzugewinnen wäre, ihre prosaische Natur so weit abstreifen können, daß sie Bestandteile von Eichendorffs Stimmungslandschaft werden können, ja, wenn sie, wie uns zunächst ein unbestimmtes Gefühl sagt, in ihrem Aufbau eine entscheidende Rolle spielen können, dann wird die Zerlegung in ihre Bestandteile nicht ausreichen, um dem Geheimnis von Eichendorffs Landschaft auf die Spur zu kommen. Es

empfiehlt sich daher, einmal eine einzelne Landschaft Eichendorffs als ganze Gestalt zu befragen.

Unsere Probe steht in »Viel Lärm um Nichts« (1832), einer der geingeren Erzählungen Eichendorffs, in der sich Dichterisches und Satirisches zu einer Mischung verbindet, deren man nicht ganz froh wird. Ihr Fundort ist aber auch belanglos. Sie könnte an dieser Stelle fehlen, ohne eine Lücke zu hinterlassen. Sie könnte umgedreht an hundert anderen Stellen von Eichendorffs Werk auftreten und wäre dort nicht weniger am Platz. Und in der Tat – auch beim flüchtigsten Blättern wird man bei Eichendorff Landschaften begegnen, die nichts als eine Versetzung ihrer Elemente darzustellen scheinen. An der Stelle der *Morgenglocken* ertönen die Nachtigallen oder die rauschenden Wälder, statt *aus den Tälern* hört man sie von den Bergen, und statt *über den Garten* heißt es wohl auch *über das stille Feld*. Je weiter man umschaut, desto mehr entdeckt man, daß Eichendorffs Landschaften nur aus wechselnden Kombinationen einer beschrankten Zahl von Elementen bestehen, kurz, daß sie nichts darstellen als die Abwandlungen einer einzigen Urlandschaft, die den Hintergrund seiner Erzählungen bildet und in ihnen ständig gegenwärtig ist wie eine leise Musik.

Damit ist aber auch schon ausgedrückt, daß die einzelne Landschaft meist ohne Beeinträchtigung aus ihrem Zusammenhang gelöst werden kann. Die freie Natur ist zwar der Schauplatz der überwältigenden Mehrzahl der Vorgänge in Eichendorffs Erzählungen, und auch, wo diese ausnahmsweise einmal unter einem Dach einkehren, bleibt sie wenigstens durch das Fenster fast stets erreichbar. Aber selten nur ist eine bestimmte Landschaft un trennbar mit einer bestimmten Begebenheit der Handlung oder der Empfindung einer Person verknüpft. Insbesondere kann keine Rede davon sein, wie von ungenauen Lesern behauptet wird – und kein Dichter hat ungenauere Leser gefunden als Eichendorff –, daß es »subjektive« Landschaften seien, die bestimmt seien, die Gefühle der Personen oder des Verfassers widerzuspiegeln, wie dies etwa die Landschaften Jean Pauls tun.

Es wäre daher auch in unserem Fall recht gleichgültig, zu wissen, daß an dem fraglichen Sommernorgen im Palast der eitle Prinz Romano sich vor allen anderen Bewohnern erhoben hat, um sich ungestört seiner Morgenrolette widmen zu können, wenn nicht das *Draußen* wäre, mit dem unsere Landschaft einsetzt – und das voraussetzt, daß die Erzählung

bis dahin im Inneren verweilt hat –, und wenn nicht das folgende *ahe* anzeigen, daß mit dem Wechsel des Schauplatzes auch ein Wechsel der Stimmung eingetreten ist. Dies kann der Landschaft selbst nicht entnommen, es muß aus der Kenntnis des Zusammenhangs berichtet werden. Die Heimlichkeit des alternden Gecken mit seinen kosmetischen Utensilien, *den Kämmen, Flaschen und Büchschen, die auf allen Stühlen umherlegen* (II, 440), zu belauschen, war durch und durch unerquicklich gewesen. Die Veränderung des Schauplatzes wirkt demgegenüber wie eine Befreiung. Dabei handelt es sich hier zwar auch um den Gegensatz zwischen Natur und Unnatur³, aber dieser Gegensatz deckt sich nicht nur zufällig mit dem Gegensatz zwischen der freien Landschaft und dem Zimmer, wie sich durch zahllose Parallelen belegen läßt. Es ist nicht zu sagen, wie oft bei Eichendorff ein solches »Draußen« oder gar ein »Draußen aber« einen Übergang ins Freie einleitet. Beinahe ebenso oft aber ist dieser Wechsel begleitet von einem Gefühl der Erleichterung, und auch an unserer Stelle ist der Prinz Romano nicht blasiert genug, um diesem Bedürfnis noch lange widerstehen zu können.

Damit haben wir unvermutet schon zwei vorläufige Bestimmungen der Eichendorffschen Landschaft gewonnen, die freilich zufällig sein können. Sie unterscheidet sich als freier vom geschlossenen Raum, und sie vermittelt das Gefühl der Freiheit, eine Bestimmung, deren Ergebniskeit sich freilich hier nicht erschöpfen läßt.

Wozu aber sind wir ins Freie geholt worden? Wenn wir – ein nominalisierendes Geschlecht – zunächst den Hauptwörtern die Auskunft abzufragen suchen, bietet sich unserer Analyse das Subjekt des ersten Satzes: *Sommernorgen* – eine Tageszeit in einer Jahreszeit, wenn auch mehr als nur ein astronomischer Begriff. Eine ganze Anzahl von durchaus zulässigen, wenn auch nicht klar abgrenzbaren Assoziationen stellt sich ein, wie: grünende Natur, Sonnenschein, ungebrochene Frische usw., zu denen das Adjektiv »herrlichster« noch eigens ernutigt. Aber Eichendorff sagt nicht »Draußen *wur* der herrlichste Sommernorgen«, sondern: *er ging vorüber*, das heißt also, er schreibt dieser so dehbaren Vorstellung ein Verhalten zu, das wir nur wirklichen Körpern zuzugesetzen gewohnt sind, eine Bewegung. In solchen Fällen sprechen Stileihen von »Personifikation« und

³ In dieser, hier absichtlich unterdrückten Richtung ergänzt Leo Spitzer in einem Diskussionsbeitrag zu diesem Artikel (»Zu einer Landschaft von Eichendorff«, *Euphorion* 52, 1958, S. 148 ff.) unsere Auslegung.

setzen – gleichsam als Entschuldigung – hinzu, daß sie der »Veranschauung« dienen. Nun, wenn Eichendorff nur geschrieben hätte: »ging am Palast vorüber«, dann könnte man sich mit Hilfe einer Schwindchen oder Richterschen Phantasie einen rotwangigen Jungen vorstellen, der pfeifend und die Hände in den Hosentaschen am Gartenzau entlangschlendert. Solche Personifikationen von Tages- oder Jahreszeiten sind Eichendorff nicht fremd. Sie haben stets den Zweck, diese als Bewegung durch die Landschaft darzustellen. Eichendorff hätte dann freilich besser getan, auf das Attribut *herrlichste* zu verzichten, dessen Superlativierung den »schnückenden« Charakter zwar noch unterstreicht, das sich jeder bestimmteren Vorstellung jedoch völlig in den Weg stellt.

Woran aber ein solcher Versuch geradezu scheitern muß, ist das *funkeln*, wobei es dahingestellt sein soll, ob wir dieses Partizip mehr adjektivisch als eine Eigenschaft oder mehr verbal als eine Tätigkeit des Sommermorgens auffassen sollen. »Funkeln« nennt man das Spiel des Lichts, besonders das Spiel von Reflexen auf einer spiegelnden Fläche. Eichendorff liebt die Spiegelungen des Lichts auf Gewässern, Metallen, edlen Steinen und Gläsern. Er beobachtet auch gern den Widerschein der Sonne auf Fenstern. Gleich nach unserer Stelle läßt er dieselben Schloßfenster noch einmal nach einer anderen Seite des Gartens »herüberleuchten« (II, 442), so wie sie auch schon kurz vorher in der Abendsonne beschrieben worden waren, *mit den spiegelnden Fenstern noch hell herüberleuchtend* (II, 437). Diese Stellen sind sogar bezeichnender als die unsige für das Verhalten des Lichts in Eichendorffs Landschaft, das nicht so häufig als die Tätigkeit einer Lichtquelle oder die Beschaffenheit eines Gegenstandes aufgefaßt wird wie als räumliche Bewegung. Als Quelle des Lichts ist natürlich auch hier die Sonne zu denken, aber sie wird nicht genannt, und dies steht im Einklang mit Eichendorffs sonstigem Gebrauch. Die Sonne (wie auch der Mond) ist bei Eichendorff nur ausnahmsweise als Himmelskörper beschrieben, vielmehr sind es die Strahlen, die von ihr ausgehen, oder die Reflexe, die von ihr überall in der Landschaft geweckt werden, die zu Eichendorffs Landschaft einen Beitrag leisten, der allerdings wichtiger ist, als sich hier angeben läßt. Bei genauerer Besichtigung erweist sich nun auch das »Funkeln« als in Bewegung befindlich. Denn es sind nicht die Fenster, denen es zuguteilt wird, sondern der Sommermorgen, und dieser wird zugleich als »vorübergehend« beschrieben, und das Funkeln ist dem Vorübergehen adverbial zugeordnet. Es sind hier im Grunde die zwei Prädikate des Sommermorn-

gens, Licht und Bewegung, auf zwei Verben verteilt, die sehr wohl und für Eichendorff nicht zu kühn zu einem einzigen »Vorüberfunkeln« zusammengezogen werden könnten.

Damit aber, daß dem Sommermorgen ein Funkeln zugeschrieben wird, ist die zunächst erwogene anthropomorphe Vorstellung völlig ausgeschlossen⁴. Wir können in dem Sommermorgen kein körperliches Wesen sehen, sondern nur eine ungreifbare Lichterscheinung, und es ließen sich für eine solche Auffassung der Tageszeiten bei Eichendorff die Belege häufen: *Der Morgen blitzte herrlich über die ganze Gegend* (II, 28), *der Morgen schien ihnen, in langen goldenen Strahlen über die Fläche schießend, gerade entgegen* (II, 346) usf. Auch in diesen Beispielen befindet sich nun das Licht, wie in unserem Musterfall, in Bewegung. Es wird gesagt: Der Sommermorgen ging vorüber. Sofern es sich dabei um die metaphorische Übertragung einer zeitlichen Veränderung in räumliche Bewegung handelt, ist dies dem alltäglichen Sprachgebrauch geläufig. Wir sagen auch: »Der Morgen ging vorüber« und denken uns nichts dabei. Eine verblüffende Wirkung entsteht jedoch, wenn Eichendorff hinzusetzt: *an allen Fenstern*. Damit ist die Redensart beim Wort genommen. Das »Gehen« ist dadurch, daß es auf einen bestimmten Ort bezogen ist, aus seiner verblaßten metaphorischen zu seiner ursprünglichen räumlichen Bedeutung erweckt.

Bevor wir nach dem Sinn dieser Anordnung fragen, wollen wir uns dessen vergewissern, daß es sich auch hier um keinen Einzelfall handelt. Wie das Walken der Tages- oder Jahreszeiten durch Licht oder Dunkel, so stellt Eichendorff ihren Wechsel gern durch Bewegung dar: Er sagt vom Mittag, er *war durch die kühlen Waldchlüchten... vorübergezogen* (II, 16), oder vom Frühling: *er gehe rings aus den Tälern... über die gezirkelten Beete und Gänge* (II, 853), und mehr als einmal lesen wir: *Von den Bergen sucht hernieder steigt die wunderbare Nacht* (I, 228, ähnlich z. B.: I, 299). Das Schwierige dieser Wendungen und das Zauberische daran ist, daß eine Tageszeit wie der Sommermorgen, die wir uns als eine Verfassung denken, in die die Landschaft versetzt ist, statt dessen als Teil der Landschaft in diese versetzt wird und sich durch sie hindurch bewegt mit der gleichen Unbefangenheit, mit der dies in Eichendorffs Landschaften die Ströme und Wolken und Winde und die Licher und Klänge tun.

⁴ Leo Spitzer (a. a. O., S. 148 ff.) schlägt hierzu mit Glück die Kategorie der »mythischen Personifikation« vor.

Diese Bewegung ist noch genauer zu bestimmen: Auch Mörike sagt einmal: *Gelassen stieg die Nacht ans Land, Lehnt träumend an der Berge Wand,* so wie Eichendorff sagt: *die kühle, stille Nacht stieg über die Wälder hinauf* (II, 947). In beiden Fällen ist der Eintritt der Nacht als Bewegung in der Landschaft, genauer sogar: in die Landschaft, beschrieben. Aber bei Mörike handelt es sich eindeutig um eine anthropomorphe Personifikation und eine ganz andere Art der Bewegung. Bei ihm ist sie dunkel und geheimnisreich. Bei Eichendorff ist sie nicht weniger wunderbar, dabei aber von einer überraschenden räumlichen Bestimmtheit. *An allen Fenstern vorüber, durch die Waldschluchten vorüber, von den Bergen hernieder, über die Wälder hinauf*, das ist unvergleichlich genauer als *ans Land und an der Berge Rand*. Während wir bei Mörike nicht wissen, in welcher Richtung wir sein Land und seine Berge zu suchen haben, bleibt Eichendorff über den Ort des Vorganges in seiner Landschaft die Auskunft selten schuldig. Wie und mit welcher Wirkung das geschieht, wird sich noch etählen, wenn wir die anderen Bewegungen in Eichendorffs Landschaft untersucht haben.

Indem nun die Bewegung der Tageszeit als eine räumliche Bewegung von einem Punkt aus beobachtet und auf diesen bezogen wird, werden die Schwierigkeiten, die sich beim Vollzug dieser Vorstellung ergeben, nur noch größer. Wie hat man sich dieses »Vorübergehen« zu denken? Sollen wir an die Bewegung der Sonne am Himmel denken? Oder an die Verschiebung der Reflexe auf den Fenstern? Diese beiden Bewegungen haben verschiedene Richtungen, und nur die der Sonne kann allenfalls als ein »Vorübergehen« beschrieben werden. In keinem Fall aber ist die Bewegung so schnell, daß sie als solche anders als mit dem Zeitraffer wahrgenommen werden könnte. Schließlich aber ist überhaupt zwar ein einzelner Lichtstrahl als Bestandteil einer Landschaft denkbar – und Eichendorff macht von dieser Möglichkeit ausgiebigen Gebrauch –, aber nicht die Helligkeit überhaupt. Wenn man die Vorstellung dieses Satzes genau zu fixieren versucht, zerfällt sie vor unseren Augen. Wenn Eichendorff es auf »Anschaulichkeit« abgesehen hätte, wäre er kläglich gescheitert, und man hätte ihm in der Tat oft solche Absichten zugeschrieben, um ihm dann ihr Mißlingen ankreiden zu können. Aber der Anstoß besteht nur so lange, wie man nachrechnet, der unmittelbaren Wirkung tut die Unvollziehbarkeit dieser Vorstellung keinen Eintrag. Was hier angestrebt wird, ist offenbar nicht Körperlichkeit, sondern eine Komposition von ungreifbaren

Elementen, denen wir in Eichendorffs Landschaften immer wieder begegnen: Licht, Bewegung und Raum.

Aber enthält unser Satz nur dieses? Bietet er nicht auch Greifbares? »Fenster«, »Palast«! Freilich heißt es *alle Fenster*, und diese scheinbare Verstärkung ist keineswegs geeignet, die Genaugkeit zu erhöhen⁵, ganz abgesehen davon, daß *alle* eine sachliche Unmöglichkeit enthält, die schon verrät, daß Eichendorff nicht buchstäblich verstanden sein wollte. Es war ihm hier nur um den Fanfarenstoß zu tun, der von der Stattlichkeit des Palastes oder auch dem Glanz des Sommermorgens einen Eindruck vermittelt.

Immerhin auch der Palast, der Ort, an dem die Erzählung sich vorher schon einige Zeit aufgehalten hat, bildet einen konkreten Teil der Landschaft, ja, er kann geradezu dazu dienen, die Bewegung des Sommers morgens örtlich zu fixieren, so wie die Fenster noch die besondere Aufgabe erhalten, sein Funkeln aufzufangen. Das Bemerkenswerte ist aber nun eben, daß diese konkreten Bestandteile der Landschaft zwar angeführt werden, aber nicht um ihrer selbst willen – grammatisch gesprochen, daß sie nicht Subjekte des Satzes sind, sondern dem Verbum zugeordnet. Es heißt nicht: »Die Fenster funkeln im Sommermorgen« sondern eben umgedehrt: »Der Sommermorgen ging an den Fenstern des Palastes vorüber.« So treten die beiden körperlichen Bestandteile der Landschaft dieses Satzes in den Dienst der körperlohen: Licht, Bewegung und Raum.

Da es jedoch unzulässig erscheint, aus einem einzelnen Beispiel weitgehende Folgerungen zu ziehen, wollen wir es im Augenblick bei dieser Beobachtung bewenden lassen und in unserer Analyse weiterschreiten und als Ergebnis unserer Untersuchung des ersten Satzes festhalten: Etwas Unsichtbares, nämlich eine Tageszeit, wird als Lichterscheinung verstanden, die sich durch die Landschaft bewegt, und zwar wird diese Bewegung im Reflex von einem bestimmten Ort der Landschaft aufgefangen.

Alle Vögel sangen in der schönen Einsamkeit. Fragen wir zunächst wieder nach dem Subjekt der Aussage. Im Gegensatz zum ersten Satz erhalten wir dieses Mal scheinbar einen konkreten Gegenstand: *Vögel*, und sogar im Plural, und dieser Plural ist wiederum gesteigert durch das Zahlwort *alle*. Aber wie schon im Fall der »Fenster« stellt sich heraus, daß durch diese

⁵ Daß Eichendorff solche pauschalen Mengenangaben liebt, ist schon Giela Jahn (a. a. O., S. 48) aufgefallen.

Vervielfältigung die Greifbarkeit keineswegs erhöht wird. Im Gegenteil, »alle Fenster«, das ist eine zwar auch unbekannte, aber doch leicht festschriftbare Zahl. Wieviel alle Vögel ausmachen, ist dagegen praktisch nicht zu berechnen, um so weniger, als die Grenze des zugrunde liegenden Raumes (*Einsamkeit*) völlig unabgesteckt bleibt. Aber wenn auch »Vögel« ein Konkretum ist, so bleibt dies hier unerheblich. Denn die Vögel werden als Element der Landschaft gar nicht sichtbar – und alle Vögel könnte man ohnehin niemals zu sehen erwarten –, man hört sie nur singen, ähnlich wie die Sonne nicht selber als Himmelkörper auftritt, sondern nur der Reflex ihres Scheines. So redet, wie der erste Satz von einem Licht, dessen Quelle nicht genannt wird, dieser Satz von einem Klang, dessen Quelle unsichtbar bleibt. Der Klang wird allerdings hier nicht als Bewegung verstanden wie das Licht des ersten Satzes und nachher das Läuten der Morgenglocken und wie überhaupt die Mehrzahl der Klänge in Eichendorffs Landschaften, den Vogelgesang nicht ausgeschlossen, sondern als an einem Ort befindlich. Grammatisch ist dies dadurch angezeigt, daß die Präposition »in« hier mit dem Dativ gebraucht ist.

Mit diesem Ort aber hat es nun eine besondere Beziehung: *in der schönen Einsamkeit*. Nehmen wir vorweg, daß das Adjektiv wieder reichlich nichtsagend ist. Es ließe sich unschwer mit dem »herrlichst« des Sommernogens vertauschen. Daß Eichendorff sich meist mit farblosen Adjektiven wie diesem begnügt, ist mehrfach bemerkt worden⁶. Aber könnte es in diesem Fall fehlen? »Alle Vögel sangen in der Einsamkeit:« Es entsteht die sogleich eine Unbehaglichkeit, weil damit den Vögeln, und gar allen Vögeln⁷, etwas zugeschrieben zu werden scheint, was ihnen nicht zukommt: Einsamkeit. Das Attribut »schön« erst stellt klar, daß mit »Einsamkeit« hier kein Zustand gemeint ist, sondern ein Ort, und daß somit »in« eine streng lokale Bedeutung hat. Eichendorff gebraucht auch tatsächlich dieses Wort wohl stets in lokalem Sinn und kaum jemals ohne einen Attribut wie »schön«, »still«, »weit«, »wunderbar«. Auch so ist die Art seiner Verwendung merkwürdig genug. Denn der Sprachgebrauch kennt zwar die örtliche Verwendung von »Einsamkeit«, aber doch nur in Beziehung auf den Menschen, als Aufenthalt eines Einsamen. Ein absoluter Gebrauch, wie er bei Eichendorff die Regel ist, ist ungewöhnlich. Was hier bezweckt ist, wird noch deutlicher an anderen Beispielen: *Man hörte die Abendglocken*

⁶ G. Jahn, S. 98 f.

weiter durch die schöne Einsamkeit herübergingen (II, 880) oder: *Weithin dämmerte eine unermessliche Aussicht im Mondglanze durch die wunderbare Einsamkeit herauf* (I, 696). Hier ist die *Einsamkeit* nicht nur ein Ort, sondern ein Teil der Landschaft, wie es in ähnlichen Fällen andere Abstrakte wie »die Stille«⁷ oder »der Abend« werden können.

Wie im ersten Satz, so wird auch im zweiten ein Abstraktum sinnlich ausgelegt, dort als eine Bewegung des Lichts, hier als ein Raum für Klang. Aber das Sinnliche ist auch hier nichts Greifbares. Die Ausbeute an greifbarer Körperlichkeit ist in diesem Satz noch geringer als im vorigen, und man fragt sich, wie aus solchem Stoff Landschaft entstehen kann.

Nun ist es auch erst der dritte Satz, bei dem wir das Gefühl haben, daß sich nun die eigentliche Landschaft öffnet, die typisch Eichendorffsche Landschaft, die so unverwechselbar ist, daß man sich fragt, wie ihre Eigentümlichkeit nicht schon längst erkannt werden konnte: ... während von fern aus den Tälern die Morgenglocken über den Garten herauflängen. Die Morgenglocken sind das Subjekt des Satzes, und sie steuern zweifellos einen beträchtlichen Stimmungswert bei. Wie der *Sommernorgen* das Frische und Neugeborene, wie die Vögel in der Einsamkeit das Fröhliche, vielleicht auch das leicht Verzauberte beitragen, so leihen sie der Landschaft das Feierliche und Sonntägliche. Aber als konkrete Bestandteile der Landschaft betrachtet, gilt für sie das gleiche, was schon von den Vögeln zu bemerken gewesen war. Auch hier bezeichnet die Vokabel als solche zwar etwas Konkretes, aber auch hier wird sie schon durch den Plural der Greifbarkeit entrückt. Wir werden über ihre Anzahl und ihren Ort durchaus im Ungewissen gelassen. Vor allem aber, die Morgenglocken könnten gar nicht sichtbar werden. Es sind nicht die metallenen Körper, die einen Bestandteil der Landschaft ausmachen, sondern wie bei den Vögeln die Klänge, die von ihnen ausgehen. Auch hier wäre das Wort »Morgenglocken« ohne Verlust ersetzbar durch ein Abstraktum: »das Geläute«. Anders steht es nun wiederum mit den *Tälern* und dem *Garten*. Die Bedeutung des *aus den Tälern* ist eine vielfältige und wird sich erst schrittweise erschließen. Die »Täler« sind, wie man mit einem gewissen Erstaunen feststellt, das einzige körperliche Element, das in weiterem Abstand auftritt. Berge, Wald, Ströme, Wolken und andere Landschaftsteile, die bei Eichendorff selten fehlen, sind hier nicht vertreten, und es

⁷ s. oben (S. 43): »durch die weite Stille«.

F 10

meldet sich von neuem die Frage, wie gleichwohl hier unverkennbar Landschaft entstehen kann. Nun ist auch hier gleich zu bemerken, daß der Begriff »Tal«, wenn er auch allein steht, dafür doch im Plural auftritt, und daß er dadurch eine Dimension gewinnt, die der Singular nicht hätte erzielen können.

Als etwas Bestimmteres aber scheint sich nun auch der *Garten* darzubieten. Er erfreut sich mit dem Palast als einziges Hauptwort in unserem Text des Vorzuges der Einzahl und der Nähe. Er macht für den Betrachter den unmittelbaren Vordergrund aus. Aber gerade hier ist nun eine frühere Beobachtung zu erneuern. »Täler« und »Gärten«, diese beiden greifbaren Elemente, sind nicht Subjekt des Satzes, so wenig wie »Fenster« oder »Palast« es waren, und damit nicht Gegenstand der Aussage. In unserer Beschreibung sind überhaupt die einzigen Konkreta, die in der Rolle von Subjekten auftreten, nämlich »Vögel« und »Morgenglocken«, ihrer konkreten Bedeutung entkleidet. Alle anderen Konkreta treten in syntaktisch dem Verb untergeordneter Funktion auf. Ihre Stelle wird ihnen durch die Präposition angewiesen, durch dies eingeführt wurden: *an den Fenstern des Palastes vorüber, aus den Tälern, über den Garten herauf*.

Das ist ein so seltsames Ergebnis, daß es zufällig erscheinen möchte. Eine Untersuchung an breiterem Material, die hier nicht vorgelegt werden kann, vermöchte statistisch zu erläutern, daß es sich um nichts weniger als eines der wichtigsten Aufbaumittel der Eichendorffschen Landschaft handelt. *Von den Bergen*, so heißt es, *aus den Wäldern, durch die Wipfel über das Feld*. Niemand wird den Eichendorffschen Klang dieser Formeln über hören. Es zeigt sich, daß gerade die kompakten und soliden Körper und Flächen, aus denen man sich Landschaft aufgebaut denkt: Berg und Hügel, Tal und Grund, Garten und Feld, Wald und Bäume, nur sehr selten im Nominaliv auftreten, etwas häufiger schon im Akkusativ als Objekte eines Verbums der Wahrnehmung (Sehen oder Hören), in der Regel aber vielmehr, begleitet von Präpositionen, als adverbiale Bestimmungen des Ortes. Die Subjektkstellung überlassen sie Dingen wie Sommernorgen, Morgenglocken und Vögeln oder auch Nachtagallen und Waldhörnern, Quellen und Strömen, Lärchen und Wolken, Wagen und Schiffen und Hunden und Eisenhämmern. Wenn man fragt, was diese Begriffe gemeinsam haben, dann entdeckt man, daß es sich entweder um Dinge handelt, die sich in Bewegung befinden, oder aber – und dies in der Mehrzahl – um Dinge, die nicht sichtbar und greifbar werden und damit überhaupt nicht

Teile der Landschaft bilden. Was von ihnen in die Landschaft eintritt, sind vielmehr die Bewegungen, die von ihnen ausgehen, Bewegungen, deren sprachlicher Ausdruck die verbalen Satzteile sind.

Die Verben haben eine starke Neigung, die Substantiv der Subjekte anzuziehen. Wenn es heißt *Alle Vögel sangen*, dann besagt das nicht viel mehr als »es sang«. Mit Ausnahme einer bestimmten Formel von nur bescheidener Häufigkeit, die hier nicht besprochen werden kann, sind in Eichendorffs Werk die *Vögel immer nur hörbar, nicht sichtbar*. Dasselbe gilt von den *Morgenglocken*. Wie man den einen Satz ohne Verlust umformulieren könnte in: »Man hörte *Vogelsingen*«, so könnte man in dem anderen auch ohne Verlust die Morgenglocken völlig ausscheiden und sagen: »Es läutete... herauf.« Das kollektive Subjekt nähert sich in seiner Substanzlosigkeit der Form des grammatischen Subjekts, in der Subjekt und Prädikat gleichbedeutend sind. Ähnlich verhält es sich auch mit dem »Funkeln« des ersten Satzes, dessen kausale Ursache nichts anderes sein kann als die Sonne, ohne daß diese genannt oder als Gegenstand der Wahrnehmung gegeben würde, und dem mit dem »Sommermorgen« eine Art grammatischen Subjekts untergeschoben wird. Vielleicht klärt sich auch nun die Schwierigkeit, die wir mit dem Subjekt des ersten Satzes hatten. Es war schwer, sich den Sommermorgen als Subjekt einer räumlichen Bewegung vorzustellen. Als *Träger der Bewegung erwies sich das Licht*. Um sein Funkeln syntaktisch zu verankern, wählt Eichendorff, wie oft, als Subjekt das Allgemeinsten und Umfassendste. Er gebraucht, wie schon vielfach beobachtet worden ist, gern solche summarischen Formeln wie »die ganze Gegend«, »die Landschaft«, »die Runde« usw.⁸

Dieser Entwertung des Subjekts durch das Verbum in Eichendorffs Sätzen entspricht nun in seinen Landschaften die Emanzipation der Bewegung vom Körper. Denn mit diesen Bewegungen hat es eine eigenartige Bewandtnis. Von den drei finiten Verben, die Eichendorff in unserem Probestück gebraucht, bezeichnen zwei Verben Geräusche, und das Verbum des ersten Satzes »wortübergehen« erhält durch sein Adverbium »funkelnd« den Sinn einer Lichterscheinung. An einem umfangreicheren Material wäre leicht statistisch nachzuweisen, daß dies kein Zufall ist, sondern daß die überwältigende Mehrzahl der Verben in Eichendorffschen Landschaften Verben des *Klingens* und *Leuchtens* sind oder – in zweiter Linie –

⁸ G. Jahn, a. a. O., S. 36.

Verben der körperlichen Bewegung. Von Klang und Schein wird Eichendorffs Landschaft beherrscht. Klang und Schein aber haben nun diesen Vortrag vor anderen Bewegungen, daß sie unabhängig von ihrer materiellen Quelle wahrgenommen oder doch vorgestellt werden können und zu ihrer Bewegung keines körperlichen Vehikels bedürfen. Sie sind nicht Bewegungen von Körpern, sondern Verkörperungen von Bewegung. So wie hier das Funkeln, das Singen und das Klingen, so haben sich an allen den unzähligen Stellen, wo es bei Eichendorff rauscht und singt, blitzt und strahlt, Klang und Licht von ihrer Quelle emanzipiert. Die Nachtigallen schlagen, die Wälder rauschen, die Winzer rufen, die Hunde bellern, der Mond scheint, der Strom glänzt, ein Ring blitzt, die Gegend leuchtet, Fackeln werfen Scheine, und fast stets bleibt das Subjekt selber ungreifbar und bedeutungslos und beinahe vertauschbar. Was aber nicht entbehrlich ist, sind die Bahnen des Klangs und des Lichts, die von ihnen ausgehen.

Diese Emmanzipation der Klänge und Lichter von den Körpern setzt aber nun voraus, daß sie als Bewegung aufgefaßt werden. Die Verben der Eichendorffschen Landschaften bezeichnen in der großen Mehrzahl Bewegung. Zwar trifft dies auf den zweiten Satz *Alle Vögel sangen...* nicht zu. Hier ist die Einsamkeit ein klingender, aber ruhender Raum und ist damit, wie alles Unbewegte bei Eichendorff, durch einen Anflug von Verzauberung berührt. Aber eine Prüfung etwa der anderen von uns zitierten Landschaftsstücke oder jede, sei es flüchtigste, sei es gründlichste Durchsicht von Eichendorffs Landschaften erweist, daß ein Landschaftsteil, der sich nicht in Bewegung befindet, bei ihm durchaus die Ausnahme darstellt. Solcher Bewegung finden sich die unbeweglichen Teile der Landschaft syntaktisch untergeordnet. Sie alle, die Fenster, an denen das Licht funkeln vorübergeht, die Täler, aus denen die Morgenglocken, und die Gärten, über die sie heraufklingen, scheinen zu nichts zu dienen, als Bewegung auszusenden, weiterzuleiten oder von ihr gestreift zu werden. In der Vorherrschaft der reiner Bewegung.

Bewegung findet die Neigung zur Entstofflichung, zur Aufgabe von Körper und Kontur, die wir feststellen konnten und die als Ungenauigkeit oder Unanschaulichkeit beinahe so oft bemängelt wie bemerkt worden ist, ihr Gegenstück. Eichendorffs Landschaft ist nicht wie etwa die Stiftern aus dem Festen und Dauernden gefügt, sie ist ein körpelles Gebilde aus untersucht und unserer Auffassung entgegenhält. Sie gehört einem noch weiter verbreiteten Formelkomplex an, dessen Darstellung hier ausgeschlossen bleiben mußte.

aus bloßer Bewegung überhaupt Landschaft entstehen könnte. Dazu kommt aber auch, daß die massiven Elemente der Landschaft: Schloß, Garten und Täler, ja nicht unsichtbar oder ungreifbar sind wie Sommermorgen, Vogel und Glocken und aus der Landschaft nicht wegzudenken sind. Man könnte sogar versucht sein, das sochen beobachtete Verhältnis von Zweck und Mittel umzukehren und die Bewegung als einen technischen Kunstgriff zu erklären, nach Lessingschem Rezept das simultane Nebeneinander in ein sukzessives Nacheinander aufzulösen und damit das bloße »Beschreiben« zu vermeiden. Offenbar ist die Rolle der festen Bestandteile der Landschaft noch nicht genügend geklärt.

Nun ist aber mit der Bezeichnung »Bewegung« auch das Wesen der Bewegungen in Eichendorffs Landschaft – sei es die Bewegung der Klänge und Lichter, sei es die Bewegung der Körper, für die unser Text uns ein Beispiel vornehmelt – nur ungenau bestimmt. August Langen hat gezeigt⁹, wie in der Klopstockzeit eine »dynamische« »Bewegungslandschaft« existiert, die über den Sturm und Drang bis zu Jean Paul und darüber hinaus fortlebt und ihre Bewegtheit aus einer Aktivierung des verbalen Satzteiles empfängt. Langen hat dafür ein erstaunliches und an kühnen Wendungen reiches Vokabular vorlegen können. Das stürmt und drängt, steigt und stirzt, schießt und treibt, quillt und wallt, dehnt und bäumt sich, tanzt und taumelt – und nichts kann der Eichendorffschen Landschaft fremder sein und nichts hilfreicher, die Eigentümlichkeit der Eichendorffschen Landschaftsbewegung zu unterscheiden. Zum ersten kann von »Dynamik« im eigentlichen Sinn, d. h. einer Bewegung, die einen Widerstand zu überwinden hat und daher einen gesteigerten Kraftaufwand voraussetzt, bei Eichendorff nur ausnahmsweise die Rede sein, wie überhaupt alles Gewaltsame, alles Hartige und Plötzliche von ihm nur mit dem Gefühl des Unbehagens verzeichnet wird und nur unter bestimmten Voraussetzungen bei ihm vorkommt¹⁰, die hier nicht entwickelt werden können. Zum zweiten sind aber auch die meisten Bewegungen in der empfindsamen Seelen-

⁹ August Langen, Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts, Zeitschrift für deutsche Philologie 70, 1948/49, S. 249 ff.

¹⁰ Dieser Charakter des Abnormen eignet auch der »artemisischen« Dynamik, die Alfredo Dorrnheim, (Vom Sein der Welt, Mendoza (Argentinien) 1958, S. 131 ff.) in gewissen Landschaften von Eichendorffs Novelle »Die Entführung« untersucht und unserer Auffassung entgegenhält. Sie gehört einem noch weiter verbreiteten Formelkomplex an, dessen Darstellung hier ausgeschlossen bleiben mußte.

landschaft von ganz anderer Art. Sätze wie die folgenden von Langen aufgeführt: ... wie aufschwollen zum ersten Strahl neugeschaffen die Hügel, grotenweichen Gebige und grünen Klippen (Maler Müller, Langen, S. 290) oder der verwunderte Fels brückt sich ins schauderne Tal (ebd.) sind bei Eichendorff nicht denkbar. Wohl aber ist dies eine gelegentliche Wendung Maler Müllers wie: Die Bäume rauschten freundlich herunter (ebd., S. 290). Und in Jung-Stillings Hin und wieder glänzten Bäche und Ströme ... hervor (ebd. S. 301) brauchte man das Präfix »hervor« nur durch ein »herauf« zu ersetzen, um eine Eichendorffsche Landschaftsformel zu erhalten.

Diese Beispiele nötigen uns zu einigen Unterscheidungen. Die Bewegungen der beiden ersten der soeben zitierten Texte sind Bewegungen von Körpern. Sie verdanken ihre Dynamik geradezu der Schwere der Masse, die hier in Bewegung gesetzt wird. In den beiden letzten Texten dagegen bewegt sich nichts Körperliches mehr. Die Bewegung hat sich emanzipiert wie in Eichendorffs Landschaft. Zwar fehlen auch bei Eichendorff die bewegten Körper nicht. Die Wolken und Winde, die Straßen, die Schiffe und Wagen, die Reiter und Wanderer tragen lebhaft zu ihrer Bewegtheit bei. Aber sie alle sind Dinge, denen Bewegung natürlich ist. Sie bewegen sich daher leicht und ohne Widerstand und stehen der gänzlich von jeder Masse befreiten Bewegung der Klänge und Lichtenrichtmehr fern. Wichtiger noch ist für uns ein anderer Unterschied. Die Bewegungen in den beiden ersten Beispielen sind Bewegungen von Körpern, die an ihren Ort gefesselt sind. Die beiden letzten Beispiele zeigen Bewegungen durch den Raum. Dies ist aber die Art der Bewegung in den Landschaften Eichendorffs.¹¹

Der Erzeugung solcher Bewegung dient eine Anzahl von Vorrichtungen, über die wir bisher uns zu verwunden versäumt haben. Wir haben die Wortarten gemustert und festgestellt, daß es unter den Hauptwörtern die immateriellen sind, die im Satz die beherrschende Stellung einnehmen, während die Konkreta syntaktisch untergeordnet sind. Wir haben beobachtet, daß die Adjektive farblos sind, und hätten zu ergänzen, daß sie auch numerisch nur schwach vertreten sind. Die Verben haben als Träger der Bewegung eine um so bedeutendere Aufgabe, aber eine genaue Betrachtung ergibt nun, daß sie diese nicht erfüllen könnten, wenn ihnen nicht n Eichendorff kennt auch die Bewegung »am Ort«. Sie ist dem Formelkreis des »Auf und Ab« oder des »Hin und Her« oder des »Schillerns« vorbehalten. Da sie nur ausnahmsweise in die Landschaft eingreift, kann sie hier unberücksichtigt bleiben.

eine Wortart zu Hilfe käme, die man wegen ihrer Unscheinbarkeit in den Katalogen, die man von Eichendorffs Lieblingswörtern angelegt hat, meist vergessen hat, obwohl sie in den Landschaftsbildern die am stärksten vertretene ist. Sie wird auch einen Widerspruch erklären, dessen wir uns schuldig gemacht zu haben scheinen.

Wir konnten feststellen, daß in Eichendorffs Landschaften die Verben des Klingens und Leuchtens die Mehrheit bilden, und haben ebenso behauptet, daß die meisten ihrer Verben solche der räumlichen Bewegung sind. Nun ist Leuchten oder Klingeln zunächst keine Bewegung, sondern nur eine Eigenschaft oder ein Zustand eines Körpers. Wenn diesen akustischen oder optischen Erscheinungen ein Bewegungssinn innewohnen sollte, dann muß er zumindest erst hervorgelockt werden, und dazu reicht das Verb allein nicht aus. So begnügt sich Eichendorff auch nicht damit, zu sagen: »Der Sommermorgen funkelt«, sondern er sagt: er ging ... funkelnd ... vorüber. Er sagt nicht nur: »Die Morgenglocken klangen«, sondern klangen ... herauf, und er fügt sogar noch hinzu: »von fern ... aus den Tälern... über den Garten. Es sind Präpositionen des Orts und ebenso die präpositionale Präfixe, die den Verben ihren Bewegungssinn verleihen, und es fällt nun auf, wie erstaunlich reich diese Wortart in unserem Text vertreten ist: Drauf - an - vorüber - in - von fern - aus - über - herauf. Wenn man von den Artikeln absieht, macht diese Gattung nicht weniger als ein Drittel des Wortmaterials (9 von 27 Wörtern) unseres Textes aus und bildet damit die zahlreichste Wortgruppe. Im letzten Satz, dem Satz, in dem sich eigentlich die Landschaft erst erschließt, stellt sie sogar die Hälfte aller Wörter.¹² Unter diesen Präpositionen überwiegen daher auch diejenigen, die nicht das Sich-Befinden an einem Ort, sondern eine Bewegung bezeichnen. Das Draufen, durch das der Schauplatz verlegt wurde, und das in bilden die einzigen Ausnahmen.¹³ Dem an dagegen wird durch das vorüber, dem fern durch das von ein Richtungssinn ausdrücklich mitgeteilt.

Wir führen einige andere Beispiele auf, die sowohl unsere Anschauung

¹² Über die Häufigkeit der lokalen Adverbien vgl. G. Jahn, S. 100.

¹³ Die Präpositionen »in«, »an«, »auf«, »unter«, »über«, »vor« und »zwischen«, die, je nachdem, ob sie die Lage an einem Ort oder die Richtung einer Bewegung bezeichnen, mit dem Dativ oder dem Akkusativ konstruiert werden, werden bei Eichendorff überwiegend in der letzteren Form verwendet, und auch in den seltenen Fällen, in denen Eichendorff die dativische Konstruktion gebraucht, kann man häufig eine versteckte Beziehung auf eine Bewegung bemerken, die hier nicht erörtert werden kann.

von dieser Erscheinung bereichern als auch bezeugen sollen, daß unsere Landschaft nicht allein steht, und damit den Nachweis vorläufig ersetzen sollen, daß ihre Struktur für Eichendorffs Landschaft typisch ist: *Von weitem rausche die Donau über die Felder herüber* (II, 363). *Seitwärts aus dem tiefen Grunde blitzte zuweilen die Donau zwischen den Bäumen nach mir herauf* (II, 427)¹⁴. Auch in diesen Landschaften ist ein Licht oder Schall durch präpositionale Vorrichtungen in Bewegung gesetzt. Auch hier ist die Bahn dieser Bewegung beschrieben. Sehen wir zunächst einmal ab von den Mittelgliedern, so erstreckt sich diese Bewegung zwischen zwei Punkten, die stets gegeben sind: Wie in unserer Musterlandschaft *vom fern...herauf*, so heißt es hier *von weitem...herüber, aus dem tiefen Grunde...herauf*. Diese beiden Punkte sind nun nicht unabhängig voneinander, sondern aufeinander bezogen. Durch die *vom* oder *aus* ist zwar zunächst nur der Ausgangspunkt der Bewegung gegeben, durch den Zusatz *fern* oder *weitem* ist aber auch schon das Ziel angesagt und damit das Steuer eingestellt, noch ehe die Bewegung eingesetzt hat. (Etwas Ähnliches geschieht durch das *dem tiefen Grunde* des letzten Beispielsatzes.) Denn mit der Ortsbestimmung *fern* (bzw. dem hier gleichbedeutenden *weit*) hat es ja die eigentümliche Be- wendung eingesetzt hat. (Etwa Ähnliches geschieht durch das *dem tiefen Grunde* des letzten Beispielsatzes.) Denn mit der Ortsbestimmung *fern* (bzw. dem hier gleichbedeutenden *weit*) hat es ja die eigentümliche Be- wendung eingesetzt hat. (Etwa Ähnliches geschieht durch das *dem tiefen Grunde* des letzten Beispielsatzes.) Denn mit der Ortsbestimmung *fern* (bzw. dem hier gleichbedeutenden *weit*) hat es ja die eigentümliche Be- wendung eingesetzt hat. (Etwa Ähnliches geschieht durch das *dem tiefen Grunde* des letzten Beispielsatzes.) Denn mit der Ortsbestimmung *fern* (bzw. dem hier gleichbedeutenden *weit*) hat es ja die eigentümliche Be-

das die Bewegung unseres ersten Satzes regiert, ist nichts als die Kombination einer *»her«* und einer *»hin«*-Bewegung, wo zwar allerdings Ausgangsbzw. Endpunkt ungewiß bleiben (was nicht in unserem Beispiel, aber in vielen anderen Fällen den Symbolgehalt dieser Formel ausmacht), aber stets ein Punkt bestimmt ist: das Hier, der Ort des Betrachters, der mit wenigen Ausnahmen in allen Landschaften Eichendorffs, so konturarm und fragmentarisch sie sonst sein mögen, angegeben ist und auf den sie orientiert sind¹⁵.

Die Landschaften Eichendorffs sind von einem Punkt aus gesehen, der seinerseits in der Landschaft liegt, oder, wie man genauer sagen sollte: am Rande der Landschaft, und ihre Bewegung muß diesen Punkt passieren, sei es, daß sie ihm zustrebt, sei es, daß sie von ihm ausgeht, sei es, daß sie an ihm vorbei geleitet wird. Diese perspektivistische Anlage von Eichendorffs Landschaft offenbart sich nicht nur in der Steuerung der Bewegung, sondern auch in der Bestimmung der Lage von Orten. Das *Draußen*, mit dem unser Text anfing, ist ja eine solche perspektivistische Präposition. Es ist noch orientiert auf den Schauplatz der vorangegangenen Episode der Erzählung, der sich im Innern des Palastes befand und der sich inzwischen durch die Verlagerung der Szene in ein »Drinnen« verwandelt hat. In Eichendorffs präpositionalem Gebrauch überwiegen durchaus diese perspektivistischen Präpositionen wie *»draußen«* oder *»drunten«* oder im Zusammenhang des Standorts gleichbedeutende präpositionale Verbbindungen wie *»unter dem Fenster«*, *»vor dem Haus«*, *»im Garten«* oder auch das *in den Tälern*, das wir in unserem Muster finden und dessen Bedeutung sich noch erschließen wird.

Wie häufig Eichendorffs Bewegungsverben mit einem solchen *»her«* + Präposition (*»herauf«*, *»herüber«*, *»herc herein«* usw.) ausgestattet sind oder – seltener – mit seinem Gegenstück, dem Präfix *»hin«* + Präposition (*»hinein«*, *»hinaus«*, *»hinunter«* usw.), ist schon anderswo bemerkter worden¹⁶. Mit diesen Präfixen *»her-«* und *»hin-«* ist nicht nur dem Verbum eine Bewegung mitgeteilt, sondern auch seiner Bewegung eine Richtung, im einen Fall die des Kommens und im anderen die des Gehens. Es ist mit ihnen jeweils ein Punkt gegeben, im einen Fall das Ziel, im anderen der Ausgangspunkt der Bewegung, nämlich das Hier. Ein solches Hier ist nun vorausgesetzt in einer dritten bei Eichendorff häufigen Präfixkombination, dem *»vorüber«* (oder *»vorbei«*), die seltener, aber immer noch wohl hundertfach in Eichendorffs Landschaftswelt nachzuweisen ist. Das *vorüber*,

¹⁴ Vgl. auch die meisten der schon vorher aus anderen Anlässen zitierten Landschaften.

¹⁵ Gisela Jahn, a. a. O., S. 61.

¹⁶ Bei vielen schönen Übereinstimmungen mit der gleichzeitig erschienenen Untersuchung von Herman Meyer, Raumgestalt und Raumsymbolik in der Erzählkunst, Studium Generale 10, 1937 (bes. S. 626 ff.) weiche ich in diesem Punkte entschieden ab.

manfiguren oder des Verfassers hat Eichendorff seine Landschaften nicht gebraucht, wie es überhaupt in der Romantik »Subjektivismus« nur als Gegenstand der Verhöhnung gibt, es sei denn, man rechnete Tieck und Wackenroder zu ihr, wozu kein unbegrenzter Anlaß besteht. Dagegen ließen sich an der Eichendorffschen Landschaft bei einer weiter ausgreifenden Untersuchung die Grundzüge dessen demonstrieren, was man – analog zu Bergsons »erlebter Zeit« – im Gegensatz zum geometrischen Raum den »erlebten Raum« nennen könnte.¹⁷

Von diesem Hier aus allein erschließt sich die Eichendorffsche Landschaft. So ungern die Lage der Orte in Eichendorffs Landschaft sonst fixiert sein mag, auf diesen Punkt sind sie alle visiert. Aber diese Orte zeigen dem Betrachter nicht willkürlich das Spiegelbild seines eigenen Gesichts, wie dies in der subjektiven Seelenlandschaft der Fall ist. Die Landschaft befindet sich zwar, was hier nicht ausgeführt werden kann, mit dem Betrachter in der engsten Korrespondenz und Kommunikation, aber sie steht ihm autonom gegenüber. Auch sie hat ihren eigenen Mittelpunkt, nämlich den Ort, von dem im Grunde alle Bewegung der Landschaft ausgeht oder der in den »Hin-& Landschaften alle Bewegung anzieht: die »Ferne«. Die Ferne ist in Eichendorffs Landschaft ein wahrhaft magischer Ort. Sie ist zugleich eine für sein Lebensgefühl grundlegende Kategorie. Diese kann hier weder als Begriff noch als Symbol erschöpft werden. Nur so viel ist zu sagen, um der Verwirrung zu steuern, daß die Ferne zwar niemals zu erreichen ist oder auch nur eine Annäherung zuläßt – denn jede in Nähe verwandelte Ferne würde aufhören, Ferne zu sein –, daß sie aber, wie unser Beispiel zeigt, durchaus in der Landschaft liegt und nicht etwa im Unendlichen, wie überhaupt die Kategorie des Unendlichen dem Lebensgefühl der Empfindsamkeit oder der Philosophie des Idealismus entstammt und der eigentlichen Romantik durchaus fremd ist. Das sogenannte Unendliche, in seiner säkularisierten Form ein Euphemismus für das Nichts, kommt bei Eichendorff als Begriff kaum vor. Seine landschaftlichen Symbole, den unbeschränkten und leeren Raum der Ebene oder des Meeres, erwähnt er sel-

¹⁷ Es ist dem Verfasser eine unvermiedene und verblüffende Bestätigung, daß Begriffe, Aspekte und Attribute des erlebten Raumes, die er in seiner unveröffentlichten Untersuchung von Eichendorffs Raumvorstellung ablesen konnte, von O. F. Bollnow soeben bis in viele Einzelheiten hinein gleichlautend auf existentiell-analyischem Weg gewonnen worden sind. Vgl. O. F. Bollnow, Der erlebte Raum, Zeitschrift für die gesamte Medizin, II, 1956, S. 97 ff.

ten und kaum ohne den Ausdruck des Unbehagens, wenn nicht des Grauens¹⁸.

Eichendorffs Landschaft ist dagegen die endliche und gegliederte Landschaft, aber nun freilich auch wiederum nicht die enge und schroffe Landschaft des Hochgebirges, denn auch diese wird, soweit sie vorkommt, mit Bedeutungen versehen, die negative Wertvorzeichen tragen, sondern eine Landschaft, die zwar Raum läßt für Ferne, bei der aber der Zwischenraum zwischen dem Hier und der Ferne nicht leer bleibt. Wir haben bisher die kompakten Bestandteile der Landschaft so behandelt, als ob sie ausschließlich dazu dienen, in Verbindung mit einer Präposition die Bewegung zu befördern. Aber wir werden uns damit noch nicht zufriedengeben können. Denn es verhält sich ja doch keineswegs so, daß Täler und Gärten darüber völlig verschwinden. Sie machen ihre Anwesenheit in starkem Maße geltend, was evident wird, sobald man sie einmal versuchsweise ausschaltet. »Während von fern die Morgenlocken herklangen« – solche verkürzten Landschaften kommen bei Eichendorff vor. Sie würden genügen, um die bisher festgestellten Strukturelemente: Bewegung aus der Ferne zum Hier zu erzeugen. Aber die eigentümliche Verarmung, der unsere Landschaft bei solcher Verkürzung verfällt, verrät, daß Täler und Gärten noch mehr bewecken, als nur die Bewegung zu geleiten und zu steuern.

Eichendorff hat das unverkennbare Bedürfnis, zwischen die beiden Pole der Bewegung dritte Orte einzuschalten, die von der Bewegung passiert werden. Er bedient sich dazu der Präpositionen »durch«, »über« und »zwischen«. Wie er hier sagt: über den Garten, so hieß es in anderen von uns schon aufgeführten Beispielen: über das stille Feld, durch die weite Stille... herüber, durch die schöne Einsamkeit herüber, über das Feld herüber, zwischen den Bäumen herauf. Hier wird nicht nur zwischen der Ferne und dem Hier ein Bogen geschlagen, und hier wird auch nicht nur die Bewegung verstärkt und ihre Richtung bestätigt, sondern damit wird auch die zwischen beiden Polen drohende Leere durch Zwischenglieder ausgefüllt, es wird zwischen dem Betrachter und der Ferne vermittelt und der Verwechslung der Ferne mit dem Unendlichen gesteuert. Vor allem aber wird hier nicht nur Bewegung

¹⁸ Diese vielleicht allzu summarische Behauptung hat den Widerspruch Detlev W. Schumanns gefunden (*The Journal of English and Germanic Philology*, LVII, 1957, pp. 554 ff.), hinwiewohl sie in der Tat der Differenzierung bedarf, ließe sich nur auf Grund einer Ausbreitung und Auslegung sämtlicher »Meer-«Stellen in Eichendorffs Werk darlegen, was für eine spätere Gelegenheit aufgespart werden muß.

gestiftet, sondern auch ihr Weg beschrieben. Damit ist die Bewegung selbst durch die Landschaft hindurchgeleitet und diese überhaupt erst realisiert.

Wiederholen wir den Versuch, für die bloße Herstellung von Bewegung entbehrliche Zwischenglieder wegzunehmen, um sie dann Stück für Stück wieder einzusetzen, und beobachten wir, was dabei geschieht. Beginnen wir damit, auch die Bewegung wegzu denken und anzusetzen: »Während die Morgenglocken klangen«, um dann schrittweise zu ergänzen »Während die Morgenglocken heraufklangen«, »Während die Morgenglocken über den Garten heraufklangen«, »Während die Morgenglocken aus den Tälern über den Garten heraufklangen«, »Während die Morgenglocken von fern aus den Tälern über den Garten heraufklangen«, und wir werden bemerken, wie die zuerst zusammengeschrumpfte Landschaft sich ausdehnt, indem auf der Achse, die durch die Bewegung dargestellt wird, Abstände eingeretragen und damit Raumzonen abgesteckt werden, die den Zwischenraum ausfüllen zwischen dem Hier und jenem anderen Rand, an dem die Ferne liegt. Indem Landschaft so erfüllt wird, wird sie zugleich gedehnt, die Ferne wird, indem sie vermittelt wird, zugleich hinausgerückt. So entsteht Raumtiefe¹⁹, und damit erhält der Eichendorffsche Raum seine wichtigste Dimension.

Mit dieser Dimension kann sich in unserer Landschaft keine andere messen. Die Dimension der Breite ist in unserem Beispiel allerdings auch weniger deutlich entwickelt als in anderen Landschaften Eichendorffs, aber sie ist doch unverkennbar. Wir haben bisher nur verschwiegen, daß die Bewegung »von fern« nicht eine einzige, sondern eine mehrfache ist. Daß Eichendorff die *Morgenglocken* im Plural gebraucht, ist dabei weniger ausschlaggebend, als daß er es auch mit den *Tälern* tut. Dadurch, daß Eichendorff die Morgenglocken *aus den Tälern* klingen läßt, werden sie an verschiedenen Stellen des Raumes versprengt, die nicht auf einer zentralen Achse hintereinander liegen. Um jeden Zweifel über die Wirkung dieser Verteilung zu beheben, genügt es, *aus den Tälern* zu ersetzen durch »aus dem Tal«, und zu bemerken, wie sogleich die Landschaft zusammenschrumpft. Der Plural verleiht der Landschaft die Dimension der Breite, und darum werden wie hier überall in den Eichendorffschen Landschaften die Gegen-

stände, die nicht in der Nähe liegen, in den Plural gesetzt, während die dritte Dimension zu verleihen. Bei aufmerksamer Beobachtung wird man bemerken, daß in dem Augenblick, in dem man liest *aus den Tälern*, etwas Merkwürdiges geschieht. Man findet sich unvermutet physisch gehoben.

Während bisher für den Leser des Bruchstückes die Lage des Standortes durchaus unklar geblieben war, weiß man sich nun augenblicklich auf einer Anhöhe stehend, was dann durch das abschließende *herauf* bestätigt wird. Das *aus den Tälern* gehört zu den schon erwähnten Relationsbegriffen, durch die implicite auch über den Standort des Betrachters etwas ausgesagt wird. Daß der Höhenblick der gewöhnliche Zugang zu Eichendorffs Landschaften ist, gehört zu den wenigen Erkenntnissen, die Allgemeingut sind, wenn auch zu bemerken ist, daß von den drei Dimensionen des erlebten Raumes die Ferne am stärksten, die Höhe dagegen am schwächsten entwickelt ist. Dadurch, daß die Täler in die Ferne gerückt sind, braucht der Blick sich nur leicht zu senken. Eichendorff liebt zwar den Blick von der Höhe, aber nur, wenn dieser in einem flachen Winkel erfolgt. Das Extrem, der nahezu senkrechte Blick in den Abgrund am Rand einer Klippe, gehört zu den Vorstellungen, die bei ihm stets mit entschiedenen Unlust- und Unwert-Gefühlen verknüpft sind. Aber Eichendorffs Landschaftsgefühl bedarf eines erhöhten Standpunkts. Von der Tiefe aus sind seine Landschaften selten und dann nur unter besonderen Voraussetzungen und mit besonderen Empfindungen gesehen, die hier nicht erörtert werden können.

Wenn wir aber nun unsere Frage nach dem eigentümlichen Wesen unserer Musterlandschaft wiederholen, so kann es nicht in ihren Inhalten liegen. Ihre Inhalte sind in anderem Zusammenhang nicht bedeutungslos – das gehört in das weite Feld von Eichendorffs Symbolismus²⁰ – als Elemente der Landschaft sind sie jedoch ausnahmslos auswechselbar. Für die Landschaft ist es unerheblich, ob es die Nachtigallen oder Hunde sind, die man aus der Ferne hört, ob es ein Sommernorgen ist oder Wind-

¹⁹ Wir sind auf den Ausdruck »Raumtiefe« zur Bezeichnung der Dimension »nah – fern« angewiesen, gedenken ihn aber weiterhin zu vermeiden, weil wir für die dritte Dimension des erlebten Raumes, die vertikale, keine andere Bezeichnung haben als ebenfalls »Tiefe«.

²⁰ Vgl. dazu den voranstehenden Beitrag des Verfassers »Ein Wort über Eichendorff, sowie Oskar Seidlers Aufsatz »Eichendorffs symbolische Landschaft« in diesem Bande.

licher, was in den Fenstern funkelt. Ihre Körperlichkeit (vertreten durch die Subjekte) ist ohnehin gering und entweder verdeckt oder doch entwertet: zugunsten der Bewegungen (geragten von den Verben und bewertet: zugunsten der Präpositionen), vorwiegend solcher von immateriellen fördert von den Präpositionen), vorwiegend solcher von immateriellen Lichtern und Klängen. Diese Bewegungen durchlaufen Bahnen, die durch die Landschaft gelegt sind, die alle auf einen Punkt orientiert sind, das Hier, dem am jenseitigen Rand der Landschaft die Ferne antwortet. Zwischen dem Hier und der Ferne entspricht sich eine Kommunikation, die wir hier auf sich beruhnen lassen müssen. Zwischen diesen beiden Polen aber dehnt sich die Landschaft aus mit allen drei Dimensionen des »erlebten Raums«, bestimmt durch – mit Hilfe der Präpositionen und der Plurale – in der Landschaft verstreute Punkte, die Signale aussenden oder weitertragen.

Verfolgen wir nun noch einmal den Gang unserer Landschaftsbeschreibung. Zu Anfang wurde die Erzählung aus dem geschlossenen Raum in das Draußen verlegt. Dort wurde ein Ungreifbares, der *Sommermorgen*, beschrieben, als ob es sich um die Bewegung eines Körpers durch die Landschaft handele. Eine andere Abstraktion, die Einsamkeit, wurde erfahren als ein von Klängen erfüllter Raum. Nachdem wir so die Nähe durchschritten hatten, wurde das Bild erweitert. Mit dem *von fern* fühlten wir uns auf einmal an den Rand eines freien Ausblickes gestellt. Durch die Ferne erhält er seine Tiefe, durch die Täler erhält er Breite, und ebenfalls durch die Täler, zusammen mit dem *herauf*, gewinnt er Höhe.

Die Feststellung läßt sich nicht länger zurückdrängen, daß es Raum ist, was hier gestaltet wird, und die Worte »Raum« und »räumlich« wären einzusetzen an vielen Stellen, wo wir sie bisher, um dem Gang der Untersuchung nicht vorzugehen, absichtlich vermieden haben. Täuschen wir uns nicht, so hat sich damit das Wesen der Eichendorffschen Landschaften erschlossen. Sie haben, was immer ihre jeweiligen Inhalte oder ihre Stimmungsgehalte ausmachen mag, dieses gemeinsam: sie sind Schöpfungen aus Raum. Sie sind arm an gegenständlichem Inhalt und körperlicher Kontur, aber sie sind verschwenderisch ausgestattet mit räumlichen Relationen. Eichendorffs Landschaft ist reiner Raum, aus nichts gemacht als aus Bewegung, der konsequente Versuch, reinen Raum in der Dichtung darzustellen, den wir kennen. Wenn wir sagen »reiner Raum«, so meinen wir damit nicht den abstrakten Raum der Geometrie. Eichendorffs Landschaft ist nicht absoluter Raum, sondern »erlebter Raum«. Sie ist körperlos, aber nicht leer oder leblos, weit, aber nicht unendlich.

Wenn wir nicht irren, ist es dies, was den Zauber erklärt, der von unserer Landschaft ausging. Wenn das Wesen von Eichendorffs Landschaft Raum ist, so ist wiederum ihre vorzüglichste Eigenschaft Geräumigkeit oder, wie Eichendorffs Formel lautet, »Weite«, und diese Weite ist nun für Eichendorff ein Bedürfnis, das in seinem Lebensgefühl tiefer begründet ist, als hier gesagt werden kann. Der Raum ist – neben der Zeit – Eichendorffs »Urelebnis. Es gibt kein seelisches und kein stöckliches, kein soziales und kein religiöses Verhältnis, das sich ihm nicht unwillkürlich in Raumwerte umsetzte, das Bewußtsein der Zeit nicht ausgeschlossen. Eine Erschließung der räumlichen Symbolik würde den Schlüssel zu Eichendorffs Geheimnis liefern und ihn als einen Dichter erweisen, der mit keinem zu vergleichen ist.

EICHENDORFF

RICHARD BENZ

Festrede in der Universität Heidelberg am 17. Mai 1957 zur Feier der 150. Wiederkehr des Tages, da der Student Eichendorff in Heidelberg einzog.

*„Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Trifft du nur das Zauberwort“ –*

Diese vier Zeilen, in denen jedes Wort den Ton trägt, sprechen das Geheimnis von Eichendorffs Dichtertum aus.

Es ist Glaube an die All-Beseeltheit, an die große Musik der Welt, und Bekentnis zur Mission des Dichters, der die verborgene sonst nur geahnte Musik in waches klingendes Wort erlöst.

Die Zeilen sind selber so traumhaft sicher hingesagt, daß wir uns fast scheuen, rational zu fragen: was diesen Dichter formte; was alles zusammenkommen mußte, daß er seine Mission vollbrachte. In seiner Sprache zu reden könnten wir antworten: Das Zauber-Wort ward ihm entbunden an dem Zauber-Ort, da Vorbestimmtes ihn erwartete, und in der Zauber-Stunde, da solche Begegnung geschah: zu Heidelberg; und in dem Augenblick, da hier *romantische Landschaft* und *dichterische Romantik* dies eine Mal zuhöchst zusammengeklungen waren und er den letzten Hauch davon zu ewiger Begeisterung empfing. –

Wir wissen den Tag und die Stunde, da solches begann, und sind hier versammelt, des 17. Mai vor hundertundfünfzig Jahren zu gedenken, da der neunzehnjährige Joseph von Eichendorff in Heidelberg einzog, um an unserer Universität zu studieren.

In ahnungsvoller Unruhe hatten die beiden jungen Barone – denn mit dem nur um ein Jahr älteren Bruder Wilhelm müssen wir unsern Dichter

nun immer ungetrennt beisammen denken – die Nachfahrt das Neckartal hindurch geworcht, hatten in Neckarsteinach bei Mondschein einen romantischen Vorklang von Heidelberg erlebt; bis es heißt: »Endlich um 4 Uhr morgens fuhren wir mit Herzköpfen durch das schöne Triumphantor in Heidelberg ein, das eine über alle unsre Erwartung unbeschreiblich wunderschöne Lage hat: Enges blühendes Tal, in der Mitte der Neckar, rechts und links hohe feisigte, laubige Berge. Am linken Ufer Heidelberg, groß und Märkten. Links überschaut von dem Abhange eines Berges die alte Pfalzburg, gewiß die größte und schönste Ruine Deutschlands majestätisch die ganze Stadt.«

Das ist der Erste Blick auf das Bild, das ihm nun nie mehr loslassen wird und immer wieder in seiner Dichtung bis ins hohe Alter erscheint.

Was ihm die Stadt so unvergänglich machte, ist nicht erste Gelöstheit freien Studentenlebens gewesen, wie es wohl sonst zu geschehen pflegt; denn Heidelberg war ja nicht die erste Universität, die er bezog – drei Semester hatten die Brüder bereits in Halle studiert. Und auf der Folie von Halle mit seiner »unfreundlichen Umgebung« habe sich ihm erst das Wesen Heidelbergs ab – »wo die Natur, die ewig jung, auch am getreusten zu der Jugend hält, selber mittächend studieren half... Mitten zwischen Burgen und Erinnerungen einer großen Vergangenheit, da atmete auch der Student freier auf und schämte vor der ernsten Sagenwelt sich der kleinlichen Brotiägerei und der kindischen Brutalität.«

Doch auch in Halle hatte es – wie Eichendorff in seiner *Alters-Rückschau* weiter schreibt – »mancherlei Rapport zu romantischer Stimmung« gegeben. Da war der nahe Giebichenstein mit dem Garten des Kapellmeisters Reichardt und seinen schönen musikalischen Töchern:

»Dort aus den geheimnisvollen Bosketts schallten oft in lauten Sommernächten, wie von einer unnahbaren Zauberinsel, Gesang und Gitarrenklänge herüber; und wie mancher junge Poet blickte da vergeblich durch das Gittertor, oder saß auf der Gartenummauer zwischen den blühenden Zweigen die halbe Nacht, künftige Romane vorausträumend.«

Hier aber war Romantik als geistige Bewegung bereits Vergangenheit – zehn Jahre war es her, daß der werdende Tieck hier geweilt hatte, daß Novalis vom nahen Weißensee, Friedrich Schlegel von Leipzig herüberkamen, Jean Paul hier seinen Verkehrskreis fand und bald auch immer wieder Achim von Arnim sich eingestellt hatte.

An der Universität Halle repräsentierte die Frühromantik am ehesten noch der Däne Henrik Steffens, Physiker und Naturphilosoph, der von Schelling aus Jena herkam; Dichtern begegnete Eichendorff hier nicht.

Aber er liest die ersten romantischen Bücher – im August 1805 heißt es im Tagebuch: »Um diese Zeit auch meine Morgenpaßergänge auf den Giebichensteiner Felsen mit Sternbalds Wanderungen von Tieck«; und im April 1806 fällt das erstmal der Name Novalis. Das Größte mag der Eindruck von Goethes Persönlichkeit gewesen sein; den man zwar nur von fern sieht, wenn er mit dem ihm befreundeten Philologen Friedrich August Wolf – bei dem die Brüder Eichendorff ja auch hörten – das »Schädelcollegium des Dr. Gall« besucht: »wodurch wir in den Stand gesetzt wurden, die Physiognomie dieses großen Mannes, und die Art seines Umganges, die wir jedesmal nach geendigter Vorlesung auch beobachten konnten, unserer Seele einzuprägen.«

Fand das Naturgefühl in Halle wenig Nahrung, so wurde dies ausgeglichen durch eine Reise in den Herbstferien 1805, die durch den Harz an die Ostsee führte, wo in Lübeck das erstmal die Gotik erlebt wurde und in Travemünde das Meer einen gewaltigen Eindruck machte, den der Jungling nicht müde wird zu beschreiben.

Mag in den Tagebüchern auf solchen Reisen schon lebendige Beobachtung und Naturschilderung den Dichter ahnen lassen, so ist doch schwer zu sagen, wie seine Entwicklung weitergegangen wäre, wenn er, mit wenig neuen Eindrücken, sein Studium in Halle, wie es die Absicht war, fortgesetzt hätte.

Aber da kam die Weltgeschichte dazwischen.

Daheim in die Herbstferien des Jahres 1806 dringt die Nachricht vom Niedergang Preußens bei Jena; und die andere Kunde, daß im Verfolg der Ereignisse Napoleon die Universität Halle aufgehoben hat. – Es wird daran gedacht, nach Norden auszuweichen, die Studien in Dorpat fortzusetzen; aber die Wellen des Krieges schlagen bis Schlesien – im nächster Nähe vom Schloß Lubowitz wird die Festung Cossel belagert: »Sage, was werden wir jetzo beginnen«, heißt es im Tagebuch, »da Alles sich umwandelt und nicht fernherin Bestand hat, was seit Jahrhunderten von den Vätern herab wohlgegeben...« – Wenige Tage später, am 26. März 1807, wird in Troppau der österreichische Paß – nach Heidelberg bestellt: das friedlich gebliebene Süddeutschland, der Rheinbundstaat Baden tut sich als Möglichkeit auf.

Auch das darf als Hintergrund des Heidelberger Idylls nicht hinweggedacht werden: die Not des Vaterlands.

Schon auf der Reise, die von Mähren über Linz nach Bayern die Donau herauftaucht, tauchen neue Töne im Tagebuch auf: – »Es ist herzengreifend«, heißt es in Regensburg, »wie diese alte berühmte Stadt jetzt durch die Auflösung des Reichstages öde und leer ist; nur die Kirchen schauen, erhaben über die kleinköpfigen Jahre, einsam aus den alten kräftigen Zeiten der Herrlichkeit herüber.« Tiefer ergreift ihn die Macht des Alten, als er Nürnberg betritt: »Mit Elbfurtschritten wir über diesen (auch durch Tiecks Steinbald) klassischen Boden, und es war, als müßte überall ein Ritter mit wehendem Helmbusch die Straße herabgesprengt kommen.«

Aber erst in Heidelberg gerät er in den Bannkreis der Gesinnung, die durch inneres geistiges Schwiederfinden das verlorene Große wiederherstellen will. – Man muß Arnims Nachschrift zum ersten Band des Wunder-

horns lesen: seine Abhandlung »Von Volksliedern«, um zu wissen, wie wenig die Besten mit sich und ihrer Kultur zufrieden waren, in sich selbst die Schuld am Niedergang suchten und nach Echtheit und Ernst begehrten.

Freilich – die Begründer der Heidelberger Bewegung traf Eichendorff hier zunächst nicht an – Armin war seit der Schlacht von Jena selbst den nächsten Freunden über ein Jahr verschollen; und Brentano war soeben, zwei Wochen vor Eichendorffs Ankunft, wieder nach Frankfurt übersiedelt.

Doch dem Statthalter gleichsam der beiden begegnet er schon in den ersten Tagen – Joseph Görres.

Dieser war durch Senatsbeschuß vom 11. September 1806 als Dozent in die Philosophische Fakultät aufgenommen worden – ihm also konnte Eichendorff durch die gegebene Beziehung vom akademischen Schüler zum Lehrer am leichtesten nahekommen. Bereits am 19. Mai hospitiert er bei ihm in einem Kolleg über Himmelskunde, läßt sich dann nach bei ihm einführen und kommt mit ihm in ein langes Gespräch. Er schildert ihn »Bläß, jung, wildbewachsen, feuriges Auge, fast wie Steffens, aber monotonen Vortrag«. Er belegt bei ihm Ästhetik, 5–6 abends.

Görres, einst leidenschaftlicher Anhänger der Französischen Revolution, war erst durch den Jugendfreund Brentano dem Interesse für das Altdutsche gewonnen worden und hatte in dessen herrlicher Bibliothek die deutschen Volksbücher kennengelernt, über die er gerade jetzt sein bekanntes Buch veröffentlichte.

Ähnliche Reflexionen wie dort wird auch sein Kolleg vermittelt haben, in dem er ja auch eine andre Entdeckung Brentanos propagierte: Runge's Tageszeiten. Eichendorff notiert: »9. Juli zeigte uns Görres die 4 himmlischen Kupferstiche von Runge. ... Arabesken. Unendliche Deutung.«

So wird Eichendorff allmählich in die echte Substanz der Romantik hineingeführt, durch einen genialen Vermittler, der sicher als Redner sein Bestes zu geben hatte. Denn »durch dieses einförmige Gemummel leuchteten zwei wunderbare Augen, und zuckten Gedankenblitze beständig hin und her; es war wie ein prächtiges nächtliches Gewitter, hier verhüllte Abgründe, dort neue ungeahnte Landschaften plötzlich aufdeckend, und überall gewaltig, weekend und zündend fürs ganze Leben«. – So schildert sein Hörer ihn noch in der Altersrückschau.

War durch Görres der geistige Mensch in ihm geweckt und entzündet worden, so hat eine andre Begegnung in ihm den Dichter angerührt – die mit dem Grafen Loeben. Er hat selber über diesen später sehr hart geurteilt, als er über ihn hinaus gewachsen war und sich seiner jugendlichen Anfänge schämte; aber die Freundschaft, die mit dem ersten Besuch bei ihm Mitte November 1807 begann und Loeben zu seinem fast täglichen Umgang machte, ist nicht wegzuleugnen und erklärt sich ganz einfach daraus, daß ihm hier überhaupt zuerst ein Dichter gegenübertrat, ein Gleichaltriger, der ihm mit formaler Gewandtheit und großen Plänen, ja sogar mit fertigen Büchern imponieren mußte. Loeben hatte sich ein Ziel gesetzt, das auch über die Kräfte eines Größeren gegangen wäre: den unvollendeten Roman des Novalis, den Osterdingen, fortzusetzen. Schlägt man das Werk, in dem dies unternommen war, den »Guido«, auf, so trifft man zwar nicht den Tiefpunkt des Novalis an, aber eine gewisse Stimmungskunst und einen Bilderreichtum phantastischer Szenen.

Da stehen in der »Zueignung« Verse, die schon fast Eichendorffisch klingen:

»Es wohnt ein tiefer Sinn in allen Dingen,
Ein göttlich Etwas, so von ewig war...
Es ist ein Traum, ein unablässig Ringen
Bald ernstes Wesen, schau und wunderbar...«

Dergleichen, dessen Entstehung man etwa auch miterlebte, konnte herauschen und schließlich auch das Eigene wecken, zunächst aber zum Wettkampf in der gleichen Manier verführen – die ersten Gedichte Eichen-

dorffs, die Loeben alsbald in Asts Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst zum Druck brachte, zeigen diesen Einfluß, in der Richtung des Novalis, etwa in den Marienliedern. Das Schönste war dabei vielleicht der Name, unter dem die Gedichte erschienen: »Florens«, der Blühende – den hatte Loeben ihm mit feinem Instinkt im Eleusinischen Bund seiner Freunde verliehen.

Aber inzwischen war schon ein anderer Einfluß im Innersten Eichendorffs mächtig geworden, der den echten Ton in ihm entband – er hatte, laut Tagebuch, im Dezember das Wunderhorn kennengelernt. Und am 13. März 1808 heißt es: »Gegen Handschuchsheim spazieren. Mein Singen: Da droben auf jenem Berge.« Und schlagen wir im Wunderhorn das Lied auf, das so beginnt, so geht es in der zweiten Strophe weiter:

*Da unten in jenem Tale
Da treibt das Wasser ein Rad –*

und bald wird es in Eichendorffs Vollendung heißen:

*In einem kühlen Grunde
Da geht ein Mühlennrad –*

So mag dieses Lied vom zerbrochenen Ringlein mit seinen Wurzeln schon in diese Wochen zurückreichen, da er die erste schmerzliche Liebe erlebt, die in Trauer und Entzagung endet: zu einem einfachen Mädchen in Rohnbach, das am 3. April unerwartet »Heidelberg ganz verläßt. Am 3. April bricht auch das Tagebuch ab oder ist vernichtet, setzt erst im Herbst 1809 wieder ein.

Gleich darauf, am 5. April, reisten auch die Brüder Eichendorff ab, gingen für kurze Zeit nach Paris, um in verkleinertem Maßstab etwas von der »Kavalierstour« auszuführen, die für junge Adlige obligatorisch war und deren europäischen Sinn auch die Napoleonische Ära noch nicht zerstört hatte.

Ob seit ihrer Rückkehr nach Heidelberg am 4. Mai dann wirklich die Begegnung mit Brentano stattfand, der inzwischen wieder eingetroffen war, ist zweifelhaft, schon weil die Brüder Eichendorff bereits am 13. Mai Heidelberg für immer verließen – die Szene, die der Dichter in seinem Buch »Erlebtes« so schön beschreibt, wo er Arnim, Brentano, Görres in ihrem Zusammensein im Haus am Faulen Pelz schildert, setzt zu solcher

Beobachtung eine Intimität voraus, die in so kurzer Zeit sich kaum entwickeln konnte – hatte sich doch auch mit Armin, der schon im Januar nach Heidelberg zurückgekehrt war, keine nähere Beziehung ergeben: Eichendorff hatte ihm bei einem Spaziergang mit Loeben in Neuenheim von fern gesehen – der Binduck war stark: »Groß, schön und bedeutend«, heißt es im Tagebuch; später hatte er ihn auf dem Weg nach Rohrbach noch einmal im Schlitten vorbeifahren sehen.

Bezeichnenderweise bringt auch die Einstedlerzeitung, die Armin und Brentano jetzt herausgaben, kein Gedicht von Eichendorff, während doch Fremde wie Uhland und Kerner hier bereits erscheinen – von Eichendorffs Dichtertum jedenfalls ahnten jene noch nichts, während ihm Brentano und Armin als die einzigen »Produzenten der Romantik«, wie er sie häufig nennt, bereits feststanden.

Die wirkliche Nähe und echte Vertrautheit sollte sich erst in Berlin ergeben, wohin die Eichendorffs nach einem langen Aufenthalt in der Heimat im Herbst 1809 sich wandten – der erste Besuch bei den Freunden trug durchaus die Züge jener Schilderung, die dann auf Heidelberg übertragen wird. Brentano kommt ihm besonders nahe, besucht Eichendorff, auch getreulich in der schweren Krankheit, die diesen befällt, teilt ihm die Romanzen vom Rosenkranz mit und die Märchen. Aber durch Loeben, mit dem die Brüder jetzt zusammen wohnen, hat er auch Adam Müller kennengelernt, und bei diesem trifft er Kleist – sein ernster großer schöner Mann – so werden ihm alle Führer der Romantik, die sich hier zu nationaler Sammlung zusammenfinden, persönlich lebendig – er erlebt die Akteure, aber nicht die Aktion – als die Freunde sich alle um die Berliner Abendblätter scharen, die Kleist redigiert, als Armin die christlich-deutsche Tischgesellschaft gründet, ist Eichendorff bereits in Wien, wohin die Brüder übergesiedelt waren, um endlich ihre juristischen Examina abzuschließen; denn durch die Kriegszeiten waren daheim die Vermögensverhältnisse zerrüttet, und man mußte an einen Beruf denken.

Wilhelm ist denn auch später hier in den österreichischen Staatsdienst getreten, während Joseph 1813 durch seine freiwillige Meldung zum Lützowischen Korps sich für Preußen entschied.

Bis dahin aber genoß man noch in vollen Zügen das Leben der großen Stadt, die ihnen auch durch alte Familienbeziehungen die vertrauteste war – im Kreis des Wiener Hochadels, der mit Theater, Bällen, Jagden, Weinlese auf den Gütern noch wie im tiefsten Frieden seine Feste feierte.

Aber welche jugendliche Spannkraft gehörte dazu, ein solches Arbeits- und Genußleben zugleich durchzuhalten, das nach außen die standesgemäße Form wahren mußte, während bei verschlossenen Türen oft gehungert wurde.

So heißt es etwa im Tagebuch: »Lebensart um diese Zeit: Früh, ohne Frühstück von 7–1 Römisches Recht in großer Ofenhitze. Dann Brot mit Salz, darauf auf der Bastei Spaziergang... Darauf französische langweilige Stunde bis 5 Uhr, wo Herumlaufen und Äpfel. Dann Roman bis 9 Uhr... Alle Wochen zwölfe mal um 5 Abends zu Choristin auf dem Mehlmarkt.«

Aber am Roman! So hat sich zu alledem also auch die dichterische Produktion gesellt. Aus autobiographischen Anfängen weitet sich seit 1810 ein Roman ihm zum Zeit- und Weltgemälde aus, der in Wien die rechte Nahrung erhielt. Auch an literarischen Anregungen fehlt es hier ja nicht: er wird im Kreis von Friedrich Schlegel heimisch, der, katholisch geworden, seine revolutionäre Rolle in der Frühromantik zwar längst hinter sich hat, aber noch immer eine Autorität in literarischen Dingen darstellt – Eichendorff wird Hörer in seinen Vorlesungen über alte und neue Literatur. Ihm und seiner Gattin Dorothea zeigt er auch zuerst sein fertiges Werk, zu dem sie wohlgemeinte Korrekturen geben. Nach des Dichters eigenem Zeugnis wurde der Roman beendet, noch ehe die Franzosen in Moskau einzogen, also vor dem 14. September 1812. Erschienen ist er erst 1815 unter dem Titel »Ahnung und Gegenwart« mit einem Vorwort des Barons de la Motte Fouqué – es ist eine eigentümliche Ironie, daß jetzt ein anderer Pseudo- oder Mode-Romantiker die Protektion seines ersten Romans übernimmt, wie ein Loeben seine ersten Gedichte in die Welt geleitete.

Damit ist aber auch seine Beziehung zur Zeitromantik abgeschlossen; die Impulse der echten Heidelberger Romantik sind in ihm eingegangen, in ihm fruchtbare geworden, die Persönlichkeiten der romantischen Stätten, die er überall wie im Flug streift, haben seine Bilderwelt bereichert, ihre Probleme auch ihn bewegt – dennoch ist das, was jetzt als seine Dichtung erscheint, von anderer Art; ist, von der Romantik bewirkt, doch nicht mehr eigentlich romantisch, ist leichteres Spiel und tieferer Ernst zugleich; wie es denn auch sein Schicksal wird, in seiner Geltung unangefochten das 19. Jahrhundert zu durchdauen, in dessen erstem Drittel alle übrige Romantik schon so bald wirkungslos versank, um erst in unserem Jahrhundert wiederentdeckt zu werden.

Da fragen wir denn: Was war das Andere Eigene, das er der Romantik hinzubrachte; was war von Anbeginn das Träumende in ihm, das die Romantik weckte? Hier geht es nicht um Talent und Genie; hier geht es um tiefere Mächte, die seiner sich gleichsam zur Verkörperung bedienten – unvereinbare Mächte, wie es unserm Vordergrundsblick zunächst erscheinen will, die dennoch in seiner Kunst zur Einheit wurden.

Das eine ist die letzte gebundene *Kultur* des deutschen Spätbarock, die in ihm noch einmal erwacht; das andre die elementare Gewalt der *Natur*, die zu aller Kultur unbedingter Gegensatz scheint.

Für Eichendorff waren es beides Mächte des Ursprungs, Mächte der Herkunft.

Sie stellten für ihn in ganz persönlicher Form das Problem von Freiheit und Bindung dar; in seiner Lösung: Freiheit durch Bindung.

Zum Barock gehört Schloß und Park, Bild und Gestalt, Musik, Theater, Oper; gehört große Welt; aber auch innere Welt, die das alles hielt und trug und die im heimatlichen Südosten der Katholizismus war.

Natur ist, was jenseits der Grenzen von Park und Schloß als das Freie sich aufruft, die Freiheit der unendlichen Wälder; die lockende Freiheit nicht nur der Jäger-, Reiter- und Wanderlust, sondern auch der geheimnisvollen Stimmen aus den Gründen, des betögenden Liebeszaubers von Elementargeistern, Nixen und Feen, uralter Sagen und Märchen.

In beiden Bereichen war Eichendorff von Kind auf zu Hause, ist er hineingeboren.

Das alte Geschlecht der Freiherrn von Eichendorff wardamals noch reich begüttet: Sedlnitz in Mähren, Karawan, Kauthen, Wrbka waren noch in ihrem Besitz; Schloß Lubowitz hatte Eichendorffs Mutter zugebracht, und noch 1791 wurde das pomposé Schloß Tost mit seinen barocken Kuppeln hinzuworben.

Und die weiten schlesischen Berge und Wälder sind überall der Hintergrund.

In Lubowitz spielt sich zumeist das Leben der Familie ab. Und hier ist auch der Alltag Feier und Fest – wer die vom 13. Jahr ab geführten Tagebücher kennt, die alle Scherze und Spiele, galanten Abenteuer, Verwicklungen, Verkleidungen festhalten, der versteht, wie die heimatlichen Ferientage immer wieder ersehnt und genossen wurden. Er weiß aber auch, daß hier noch etwas gebliebt worden ist, was wir sonst nur als Szene von Mozarts Opern kennen.

Und Mozarts Musik tönt früh von Österreich herüber in dieses Leben hinein. Entführung, Figaro, Don Juan, Zauberflöte sind die ersten Opern, die der Dreizehn- und Vierzehnjährige in der Konviktszeit in Breslau hört; dem leidenschaftlichen Theaterbesucher hat sich hier die Szene seiner Romane und Novellen geförmert.

Wenn bisher im Roman, seit Goethes Wilhelm Meister, aus der Alltagsprosa das Gedicht als das höhere Musikalisches sich manchmal aufschwängt, so ist bei Eichendorff alles gleichsam durchkomponiert und schwelende Musik auch über die Prosa der Erzählung geblieben – seine Gestalten sind nicht realistisch-psychologisch konstruiert, sondern als Bilder empfangen, die aus innerer Musik aufsteigen.

Aber sein Höchstes, sein *Lied*, weist noch einen anderen Ton, der nicht aus Mozarts Park und Garten aufsteigt – er kommt ihm aus der freien Natur, aus den Wäldern, wo noch das Lied als Volkslied lebt. Hier schallt der Ton des Wunderhorns. Denkt man aber an die Szene des Theaters, so darf man den Zeigemosen Carl Maria von Weber nennen, der unsrer Bühne die Wald-Natur eroberte. Oft meint man auch bei Eichendorff den Jägerchor des Freischütz zu hören. Und einmal hat er ja Weber zitiert, im »Taugenichts«, wo das Volkslied vom Jungfernkrantz auffindet und der Dichter innig-schlicht hinzufügt: »Das war aus dem Freischützen.«

Aber auch damit ist der Naturton Eichendorffs nicht in seiner ganzen Tiefe erschöpft. Und suchen wir hier nach einem Gleichnis, so ist es Franz Schuberts Musik. Die plötzlich auffauchende Schwermut in aller Sangesseligkeit, die Überschattung der wunderbaren Naturbilder in den Liedern; das unvermutete Hintüberwechseln nach Moll, wo selige Todeslockung tönt und fröhliche Wanderschaft in schauerlicher Winterreise ausklingt; das gibt es sonst nur bei Eichendorff, wenn die bekannte vertraute Welt durch eine andere Tonart ins Unbekannte, Unheimliche sich wandelt –

*Da's nun so still auf der Welt,
Ziehn Wolken einsam übers Feld,
Und Feld und Baum besprechen sich –
O Menschenkind, was schaust dich?*

Hier öffnen sich Tiefen, die auf die geistige Herkunft beider weisen: auf die schlesische Mystik, die einen Jacob Böhme, einen Angelus Silesius hervorbrachte – beiden liegt sie im Blut: auch Franz Schuberts Eltern

kommen aus Schlesien, stammen aus Zuckmantel, das in der schlesisch-mährischen Ecke nahe bei Eichendorffs Heimat liegt.

Freilich, wie das Verwandte in der Zeit oft nicht von einander weiß, so haben auch Schubert und Eichendorff einander nicht gekannt, obgleich sie jahrrelang gleichzeitig in derselben Stadt Wien lebten.

Eichendorffs Gedichte erschienen gesammelt erst 1837, als Schubert schon fast zehn Jahre tot war. Aber in den Romanen, in denen sie schon vorher auftauchen, haben sie meist noch eine besondere Funktion, haben sie Handlung-entscheidenden, weltanschaulich-religiösen Sinn.

Daß in »Ahnung und Gegenwart« die Szene, wo der Held, Graf Friedrich, der schönen Gräfin Romana zu verfallen droht – da erklingt draußen das Lied

»Vergangen ist der lichte Tag –

und er reißt sich empor – »seine Seele war wie von tausend Ketten frei«.

Ähnlich geschieht es in der Novelle »Das Marmorbild«, wo die ins Leben getretene Venus durch ein altes frommes Lied, das im Garten erklingt, entzaubert wird und ihr Feenpalast wieder in grasüberwucherte Ruine sich wandelt.

Eine Szene erklärt hier die andre – sein tiefer Glaube an die All-Beseeltheit kann auch das Lockende, Verführerische nicht anders als ein Göttliches begreifen, aber als ein Heidnisches, das zu entzaubern, zu bekämpfen Geistes-Rettung aus Natur-Verfallenheit bedeutet.

Hinter allen seinen hohen Frauenbildern, den dunkeln, nächtigen, die nicht irgendeiner Wirklichkeit entnommen, sondern visionär, als Naturgewalten erfahren sind, taucht immer das Urbild der Göttin auf: der *Venus* oder der *Diana*, der sinnlich betörenden oder der jungfräulich unbezwingbar schreckenden, zerstörenden.

Und hier beginnt eine seltsame Wechselwirkung: zwischen dem Märchenreich der Natur und der barocken Gestaltenwelt von Park und Schloß.

Die verwitterten Standbilder heidnischer Gottheiten, die harmloses mythologisches Spiel in Künstler-Freude hingestellt hat, gewinnen Leben, erleiden oder verfügen Schicksale, verlocken oder zerstören. Es ist bezeichnend für den Dichter, daß er mit dem Wort »Götterdämmerung«, das uns ein altgermanischer Begriff ist, ein Gedicht überschreibt, das den Untergang der blühenden griechischen Götterwelt besingt, die durch das Christentum entmachtet wird – das ist Mittelalter, wie es in abendländi-

scher Überlieferung als Volksglaube bis ins Barock hinaufreicht: in echter magischer Beziehung zu den alten Erdmächten.

Gegenüber den weiblichen *Natur*-Gewalten sind die *männlichen Helden* in den Romanen ausgesprochen *Kultur*-Gestalten in vielfältiger Spiegelung der Zeit. Aber auch hier spielt etwas Halb-Mythisches hinein: das Ritterliche. Er hat es, außer im »Letzten Ritter von Marienburg«, nie als Vergangenheit geschaut, nicht im Mittelalter lokalisiert wie andre Romanatiker – und hier sind lebendige Vorbilder: es ist der ritterliche Armin mit seinem strengen Ethos, der es ihm angetan hat; wie in den eigentlichen Dichtern, die er darstellt, Züge des herrlichen Brentano, wie er ihn immer wieder neu, hindurchscheinen.

Wenn aber in den beiden Zeitromänen, in »Ahnung und Gegenwart« wie in »Dichter und ihre Gesellen«, beide Male der Held zuletzt das geistliche Gewand an sich nimmt, so darf man darin nicht Weltflucht sehen, die alles erlebte Schöne auslöscht: es ist wieder das Ritterliche, was das Kreuz sich zum Schwert erwählt und den Kampf *geistig* zu führen gedenkt; wie es besonders dem Adligen nahelegen muß, dessen politische Führerrolle in der Zeit längst ausgespielt ist, wie es Eichendorff's in einer eigenen Schrift »Der Adel und die Revolution« selbst dargestellt hat.

Was aber solche Entscheidung überhaupt nahelegen kann, ist eben die Beschaffenheit der Zeit, die der Dichter sehr anders sieht, als wir sonst uns vorzustellen pflegen – es sind prophetische Töne, die wir vielleicht heute erst ganz begreifen, womit der erste Roman, noch vor den Freiheitskriegen, schließt:

»Mir scheint unsre Zeit dieser weiten ungewissen Dämmerung zu gleichen! Licht und Schatten ringen noch ungeschieden in wunderbaren Massen gewaltig miteinander, dunkle Wolken ziehn verhangnisschwer dazwischen, ungewiß, ob sie Tod oder Segen führen, die Welt liegt unten in weiter dumpfsterrer Erwartung...

Denn aus dem Zauberbrauche unserer Bildung wird sich ein Kriegsgespenst gestalten, geharnischt, mit bleichem Totengesicht und blutigen Haaren... Verloren ist, wen die Zeit unvorbereitet und unbewaffnet trifft; und wie mancher, der weich und aufgelöst zu Lust und fröhlichem Dichten sich so gern mit der Welt vertrüge, wird, wie Prinz Hamlet, zu sich selber sagen: Weh, daß ich zur Welt, sie einzurichten kam. Denn aus ihren Fugen wird sie noch einmal kommen, ein unerhörter Kampf zwischen Altem und Neuem beginnen, die Leidenschaften, die jetzt verkapp-

schleichen, werden die Larven wegwerfen und flammender Wahnsinn sich mit Brandfackeln in die Verwirrung stürzen, als wäre die Hölle losgelassen, Recht und Unrecht, beide Parteien, in blinder Wut einander wechseln. – Wunder werden zuletzt geschehen, um der Gerechten willen, bis endlich die neue und doch ewig alte Sonne durch die Greuel bricht, die Donner rollen nur noch fernab an den Bergen, die weiße Taube kommt durch die blaue Luft geflogen, und die Erde hebt sich verweint, wie eine befreite Schöne, in neuer Glorie empor – ... «

Aber zwischen den beiden ernsten, in Zeit und Zukunft weisenden Dichtungen von 1812 und 1834 steht mitten inne das *Zeitlose schlechthin*, das aller Trauer und allem Zwist enthaben reiste Werk, der »Taugenichts« von 1823, in seinem gelösten Mozartisch-Schubertschen Glücksklang mit dem seligen Schluß:

»Und von ferne schallte immerfort Musik hertüber, und Leuchtkugeln flogen vom Schloß durch die stille Nacht über die Gärten, und die Donau rauschte dazwischen herauf – und es war alles, alles gut.«

Wenn man weiß, daß dieses südlichste Werk, das ja auch die niegeschauete Traumwelt Italiens malt, im hohen Norden, in Danzig an der Küste der Ostsee geschaffen ist, dann ahnt man, was dieses stille Leben auch äußerlich an Spannungen zu bewältigen hatte – nach gelöster berauschter Jugend hat ihn ein nüchterner, streng gewissenhaft erfüllter Beruf von Berlin nach Breslau, Danzig und Königsberg und dann wieder nach Berlin geführt.

Als er 1844, nach 32 Jahren Preußischen Staatsdiensts, seinen Abschied nahm, wieder auf Reisen und zuletzt in der schlesischen Heimat lebte, da hat er, außer zum Weiterspinnen an seinen Dichtungen, auch zu eigentlicher literarischer Arbeit die Zeit finden können. Die Übersetzung der geistlichen Schauspiele des Calderon erscheint; und dann das Merkwürdigste: von einem Dichter die Geschichte der Deutschen Dichtung! Sie ist noch lange nicht ausgeschöpft in der Ergänzung, die sie der bisherigen Geschichtsschreibung aus der Sicht des katholischen Südraums gebracht hat, und damit gleichsam auch dem Geist der klassischen Musik das Wort lieh, die ihr Freiestes ja auch aus der Bindung geschaffen hatte, in die sie bei allen unsern großen Meistern mit dem kultischen Dienst am der Messe zurückfand.

Der geliebten Romantik aber trat er, der Jüngste, hier wie ein älterer Bruder gegenüber, der so vieles, was sie erwartete und ersehnte, in seiner angestammten Überlieferung von vornherein besaß.

DICHTUNG UND GESELLSCHAFT BEI EICHENDORFF

WILHELM EMRICH

Die Eichendorffverehrung unserer Zeit beruht zumeist auf einer fatalen Selbsttäuschung. Eine Welt, die die unbequemen Wahrheiten ihrer eigenen Dichter beiseite räumt unter dem Vorwand, sie nicht verstehen zu können, verfehlt auch die Wahrheit der vergangenen Poesie, die sie gegen sie ausspielt. Eichendorff als Sänger des deutschen Waldes und einer unbekümmert fröhlichen Wanderlust, als Träumer von versunkenen Schlössern und schlafenden Gärten im Mondenschein, in denen die schöne alte Zeit schlummert und wunderbar wiedererwacht, als Erwecker beseligender lyrischer Verzauberungen oder als Kämpfer für deutsche Einheit und Freiheit, das sind die Vordergrundkulissen, deren beruhigend efeuliche oder patriotische Bilder den drohenden Ernst verdecken, der im Innern gerade seiner lyrischsten Verzauberungenwohnt. Sich wiegend im Glauben, seine Dichtung unmittelbar verstehen oder nachempfinden zu können, nimmt man Bilder für Wirklichkeit, Symbole für das Gemeinte, Themen für den Sinn selbst, ohne den Verwandlungsprozeß ernst zu nehmen, der in jeder dichterischen Schöpfung sich abspielt und alle Bilder und Themen zustellvertretenden Gleichnissen umformt. Wald, Heimat, Mondchein, Wandering, die schöne alte Zeit werden zu Bildern und Zeichen in einem lyrischen Verzauberungsprozeß, in dem nichts mehr sich selber bedeutet, indem alles auf etwas anderes verweist, das nicht mehr in den gewohnten Anschauungs- und Denkformen formuliert werden kann. Dieses Andere aber entzieht sich nicht nur allen begrenzenden Aussagen, sondern richtet sich auch kritisch gegen die konkreten Lebensformen selbst, die unter der Herrschaft eben dieses begrenzenden, gleichsam handgreiflichen Denkens im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert entstanden. Poesie wird zur Gegenspielerin einer Welt, die sich zunehmend verendlicht. Und je weiter diese Verendlichung fortschreit, um so freudartiger, unverständlicher

wurde notwendigerweise die Bildersprache der Poesie. Eichendorffs scheinbar so verständliche Dichtung war in Wahrheit ein früher, aber entscheidender Schritt in diesem Verrätselungsprozeß. Dafür sprechen nicht nur seine bis heute noch nicht wirklich erschlossenen hieroglyphischen Verzauberungssymbole, sondern auch seine unmittelbaren, kritischen Äußerungen über das Verhältnis zwischen Dichtung und Zeit, Poesie und menschlicher Gesellschaft. Die Kühnheit seiner Dichtung besteht jedoch nicht nur darin, daß sich bei ihm Poesie als geheimnisvoll lockende, ja verwirrende Verzauberung abhebt vom philistriös-bürgerlichen Wandel, sondern daß die aufgeklärt bürgerliche Welt selbst von ihm als eine Welt durchschaut wurde, die sich nicht mehr versteht, die in sich selbst verräst ist und gleichsam einem bösen Zauber verfiel. Ein Beispiel mag dies verdeutlichen, das die Spannung zwischen Dichtung und Gesellschaft bei Eichendorff sehr anschaulich versinnbildlicht.

Da sitzen in Eichendorffs Frühroman »Ahnung und Gegenwart« die zwei Dichter Friedrich und Leontin wie so oft bei Eichendorff auf einem Baum in freier, einsamer Natur und beobachten eine tanzende Menschen-Gesellschaft. Dabei entwickelt sich folgendes Gespräch: »Es ist doch ein sonderbares Gefühl, erwiderte Friedrich nach einer Weile, »so draußen aus der weiten stillen Einsamkeit auf einmal in die bunte Lust der Menschen hineinzusehen, ohne ihnen inneren Zusammenhang zu kennen, wie sie sich, gleich Marionetten, voreinander verneigen und beugen, lachen und die Lippen bewegen, ohne daß wir hören, was sie sprechen.« – »O, ich könnte mir, sagte Leontin, »kein schauerlicheres und lächerliches Schauspiel zugleich wünschen als eine Bande Musikanten, die recht eifrig und in den schwierigsten Passagen spielten, und einen Saal voll Tanzender dazu, ohne daß ich einen Laut von der Musik vernähme.« – »Und hast du dieses Schauspiel nicht im Grunde täglich« entgegnete Friedrich, »gestikulieren, quälen und mühen sich nicht überhaupt alle Menschen ab, die eigentlich keine Grundmelodie äußerlich zu gestalten, die jedem in tiefster Seele mitgegeben ist und die der eine mehr, der andere weniger und keiner ganz ausdrücken vermag, wie sie ihm vorschwebt?«

Eichendorffs These ist, daß es sich um eine gesellschaftliche Grundmelodie handelt, die im Innern eines jeden Menschen auf jeweils besondere »eigentümliche« Weise verborgen ist. Und es liegt im Wesen menschlichen Daseins, daß diese eigentümliche Grundmelodie auch äußerlich gestaltet, nach außen in Erscheinung treten muß. Aber im Augenblick, wo dies versucht wird, wo diese Grundmelodie formuliert, verstanden werden will, hörbare Gestalt annimmt, mißt sie; keiner kann sie ganz ausdrücken. Und hier liegt die eigentliche Ursache aller Mißverständnisse. Das, was in Erscheinung tritt, ist eben nicht mehr die Grundmelodie. Es sind begrenzte und begrenzende, ja sogar sich kämpfende Meinungen, Vorstellungen, Satzungen, Ziele, Zwecke, nie und nimmer aber das, was »das ganze Hantieren eigentlich vorstellen soll, die Musik selbst und Bedeutung des Lebens«.

Jetzt erst wird deutlich, worin eigentlich das Wesen der Poesie für Eichendorff besteht. Es geht darum, die Grundmelodie, die Musik und Bedeutung des Lebens zu finden. »Schläft ein Lied in allen Dingen, die da

soll, die Musik selbst und Bedeutung des Lebens, haben die närrisch gewordenen Musikanten darüber vergessen und verloren.«

Dieses Gespräch entwirft ein wahrhaft unheimliches Bild menschlichen Lebens. Da wird musiziert, ohne daß man einen Ton hört, gesprochen, ohne daß ein Wort verstanden werden kann. Man spielt Musik auf Holzschalen ohne Saiten. Jeder redet an jedem vorbei, keiner versteht die Taten und Gedanken des anderen, und das Ganze aller Hantierungen, die eigentliche Bedeutung des Lebens bleibt allen unbekannt. Es ist das schauerlich-lächerliche Schauspiel einer desorientierten Menschenwelt, die sich – und das ist wohl das schauerlichste – ihres eigenen chaotischen Zustandes selbst nicht bewußt ist und ihr Spiel nur darum unaufhörlich mechanisch spielt, weil es einmal so hergebracht ist und das vorliegende Blatt heruntergespielt werden muß. Man orientiert sich sehr »ernsthaft« an irgendinem Gegebenen, Hergebrachten, ohne seinen Sinn, seine Bedeutung zu kennen, ja ohne zu ahnen, daß man selbst nicht gehört und verstanden werden kann. Aber die Kritik Eichendorffs ist noch radikaler. Sie trifft nicht nur das Verhalten und die Struktur menschlicher Gesellschaft, sondern den Menschen selbst. Ausdrücklich heißt es, daß »überhaupt alle Menschen« gestikulieren, sich quälen und mühen, die eigentümliche Grundmelodie äußerlich zu gestalten, die jedem in tiefster Seele mitgegeben ist und die der eine mehr, der andere weniger und keiner ganz ausdrücken vermag, wie sie ihm vorschwebt.

Es gibt also für Eichendorff eine Grundmelodie, die im Innern eines jeden Menschen auf jeweils besondere »eigentümliche« Weise verborgen ist. Und es liegt im Wesen menschlichen Daseins, daß diese eigentümliche Grundmelodie auch äußerlich gestaltet, nach außen in Erscheinung treten muß. Aber im Augenblick, wo dies versucht wird, wo diese Grundmelodie formuliert, verstanden werden will, hörbare Gestalt annimmt, mißt sie; keiner kann sie ganz ausdrücken. Und hier liegt die eigentliche Ursache aller Mißverständnisse. Das, was in Erscheinung tritt, ist eben nicht mehr die Grundmelodie. Es sind begrenzte und begrenzende, ja sogar sich kämpfende Meinungen, Vorstellungen, Satzungen, Ziele, Zwecke, nie und nimmer aber das, was »das ganze Hantieren eigentlich vorstellen soll, die Musik selbst und Bedeutung des Lebens«.

träumen fort und fort, Und die Welt hebt an zu singen, triffst du nur das Zauberwort.« Notwendigerweise kann aber dieses Zauberwort niemals getroffen werden, wenn der Mensch sich innerhalb seiner begrenzten und begrenzenden Vorstellungswelt bewegt. Es ist charakteristisch, daß die Dichter Friedrich und Leontin sich auf einem Baum »draußen« »in weiter stiller Einsamkeit« befinden und in kritischer Distanz das Leben und Treiben der Menschen betrachten. Die Natur- und Wanderpoesie Eichendorffs hat vor allem den Sinn, den Menschen aus den Begegnungen seiner erstaarten Gesellschaftsformen und Vorstellungen zu befreien, wie sein Taugenichts ein einziger, wenn auch sehr liebenswürdiger wandernder Protest ist gegen die philistriösen Arbeitsversklavungen unserer Welt. Ja, die Wanderlieder Eichendorffs selber vollziehen auf eine sprachlich einzige Weise sogar die Entgegenständlichung und Engrenzung der Natur. Da gibt es überhaupt keine einzelnen faßbaren, greifbaren Naturdinge mehr. Alles wird in ein Strömen, Funken, Blitzen, Rauschen, Klingen verwandelt und aufgelöst. Genau wie Stiluntersuchungen der jüngeren Eichendorff-Forschung haben bis in einzelste sprachliche Details diese Engrenzung der Gegenstandswelt bei Eichendorff aufgedeckt. Man lese nur jenes bekannte Lied, das den Kreis seiner Wanderlieder eröffnet: »Laue Luft kommt blau geflossen, Frühling, Frühling soll es sein! Waldwärts Hörnerklang geschossen, Mut' ger Augen lichter Schein, Und das Wirren bunt und bunter. Wird ein magisch wilder Fluß, In die schöne Welt hinunter Lockt dich dieses Stromes Gruß. Und ich mag mich nicht bewahren! Weit von euch treibt mich der Wind, Auf dem Strome will ich fahren, Von dem Glanze selig blind! Tausend Stimmen lockend schlagen, Hoch Aurora flammend weht, Fahre zu! Ich mag nicht fragen, Wo die Fahrt zu Ende geht!«

Und doch wäre es verfehlt, Eichendorffs Poesie nur als einen strömenden Klang, als eine alles Gegenständliche entgrenzende lyrische Sprachmusik zu verstehen. Diese Musik soll ja, wie es in dem zitierten Gespräch hieß, die »Bedeutung des Lebens« entfalten, das, »was das ganze menschliche Hantieren eigentlich vorstellen soll«. Sie kann daher nicht einfach im klingenden Gefühl einer empfindenden Seele sich verlieren und verströmen. Sie ist alles andere als nur eine persönliche Gefühlssprache, ein unverbindlicher, subjektiver Stimmungsaufzug, der uns in eine andre phantastische Traumwelt versetzt, ohne die Häute unserer wirklichen Welt zu bestehen. Das wäre eine Poesie ohne Wahrheit, eine Sprache ohne

Sinn, ein Schwärmen ohne Bedeutung und Gehalt. Das Erstaunliche dieser Poesie ist gerade dies, daß die Dinge selber, die Welt selbst zu singen beginnt, nicht daß ein einzelner Dichter seine privaten Leiden oder Freuden besingt und ausströmen läßt. Es gehört zu den über hundertjährigen Vernebelungen, die auf den deutschen Vorstellungen vom Wesen der Poesie wie ein zäh-brödelnder Gefülsbrei lasten, anzunehmen. Poesie quelle wie ein Strom der Empfindungen aus dem Innern des Herzens, sei spontaner Ausdruck persönlicher, jeweils wechselnder Stimmungen eines Dichters. Eichendorff spricht von einer steigen, in allen Wandlungen sich konstant durchhaltenden Grundmelodie. Sie ist jedem Menschen in tiefster Seele mitgegeben, ihm also gleichsam von einer anderen Macht, vom Schöpfer selbst zugeteilt. Und sie schlängt in allen Dingen der Welt, in der gesamten indischen Schöpfung, hat also objektiven, überpersönlichen Charakter. Poesie ist nicht subjektiver Gefülsausbruch und nicht objektive Darstellung einer gegenständlichen Welt, sondern beide, Subjekt und Objekt, fallen in ihr auf eine höchst merkwürdige Weise identisch zusammen. Ihr drohen daher auch Gefahren von beiden Seiten, nicht nur von der äußeren vergegenständlichten Objektwelt, sondern nicht minder auch vom ruhelos schwefelnden und irrenden subjektiven Fühlen, Denken und Wollen. Unermüdlich hat Eichendorff in seinen Dichtungen beide Gefahren gestaltet und bekämpft, um der reinen Grundmelodie und Bedeutung alles Lebens zum Durchbruch zu verhelfen.

Da ist einmal der »sogenannte praktische Abgrund«, wie es wörtlich in Eichendorffs Novelle »Viel Lärm um nichts« heißt, jener praktische Abgrund, in dem nur noch die Maschinen klappern, der Herr Publikum regiert und ein »seltsames Chaos« sich öffnet, in dem man »vor dem wachsenden Lärm, dem Hämtern und Klopfen kein Wort verstehen konnte«. Hier ist die Musik der Welt völlig verstummt, die Bedeutung des Lebens gänzlich verlorengegangen, ja der Sinn alles Tuens hat sich genau in seinem Gegenteil verkehrt. »An einem schönen warmen Herbstmorgen« so beginnt Eichendorffs autobiographische Skizze »Erlebtes«, »kam ich auf der Eisenbahn vom andern Ende Deutschlands mit einer Vehemenz dahergefahren, als käme es bei Lebenstrafe darauf an, dem Reisen, das doch mein alleiniger Zweck war, auf das allerschleunigste ein Ende zu machen. Diese Dampfahrräte rütteln die Welt, die eigentlich nur noch aus Bahnhöfen besteht, unermüdlich durcheinander wie ein Kaleidoskop, wo die vorüber-jagenden Landschaften, ehe man noch irgend eine Physiognomie gefaßt,

immer neue Gesichter schneiden, der fliegende Salon immer andere Sozietäten bildet, bevor man noch die alten recht überwunden... In den Bahnhöfen ist eine so große Einfertigkeit, daß man vor lauter Eile mit nichts fertig werden kann. Die Leute wußten genau, in welcher Stunde und Minute ich in Paris oder Triest oder Königsberg, wohin ich nicht wollte, sein könnte, über Zugang und Entfernung des geheimnisvollen Waldes aber, wohin ich eben wollte, konnte ich nichts Gewisses erfahren; ja, der Befragte blickte verwundert nach der bezeichneten Richtung hin, ich glaube, er hatte die Ruine bisher noch gar nicht bemerkt.«

Diesem praktischen Abgrund, in dem alles Reisen das Reisen vernichtet, der Mensch das Gegen teil dessen erreicht, was er bezweckt, steht ein anderer Abgrund gegenüber, der Abgrund der Seele und des Geistes. In zahlreichen Gedichten und Erzählungen hat Eichendorff immer wieder diesen Abgrund geschildert, in Gestalt irrer Sänger, die dem Zauber ihrer eigenen Seele erliegen, im magischen Gesang von Wäldern und Ruinen versinken oder, in schneidender Ironie und bizarren Verrenkungen des Geistes, sich selbst und die Welt parodistisch verhöhnen, einer bodenlosen Skepsis und Verzweiflung verfallen. Die Reaktion des intellektuellen oder dichtenden Subjekts gegen den praktischen Abgrund ist selbst ein Abgrund. Beide, die technisch phänotrop bürgerliche Arbeitswelt und die geniale Welt der Dichtung und des Geistes, sind untrennbar aneinandergeketten wie zwei Gegner, die im Kampf nur einander bestätigen und sich wechselseitig wie in verzerrenden Hohlgläsern spiegeln statt ausschließen.

Helllichtig durchschaut Eichendorff die Selbsttäuschung des modernen Geistes, als sei sein seelen- oder geistvoller Protest gegen die verödende technische Welt etwas anderes als gerade der Ausdruck dieser Welt, als gelänge es den Kapirolen des Denkens und Empfindens einem Zustand zu entkommen, der gerade diese Kapirolen hervorrief, sich in ihnen erkennt und bewundert. Die Konfrontation Philister – Genie, auch sie weicht einer geheimen Identität gerade dort, wo ihre Klingen sich unversöhnbar kreuzen.

Beide verfehlten die Grundmelodie, die Bedeutung des Lebens. Denn beide verendlichen sie. Der eine, indem er sie wegträumt oder durch hergebuchte Bedeutungen ersetzt, der dichtende Phantast oder Skeptiker, indem er sich selbst in ihr spiegelt, in der Musik der Welt nur immer sein eigenes Fühlen und Denken vermittelt. Wiederholt hat Eichendorff den Vorgang beschrieben, wie ein irrender Sänger die ewige Grundmelodie

seiner Seele, die Musik und Bedeutung alles Lebens herauftübeschwören, sie zu fassen, ja zu umarmen und in sein eigenes irdisches Leben hineinzuziehen versucht. Da beginnen die Blumen und Wälder zu singen, Klänge aus einer uralten versunkenen Kindheit und Heimat tauchen wieder auf. »Über die Berge aber ging ein herrlicher Gesang, mit wunderbaren, bald heiteren, bald wehmütigen Tönen«, heißt es in der Novelle »Viel Lärmen um nichts«. »Das ist ja das alte schöne Lied! dachte er (der Prinz Romano) und folgte nun bergauf, bergab den Klängen, die immerfort vor ihm herflohen«, bis sie sich endlich in einer lebendigen schönen Frau verdichten, die plötzlich aus einer uralten, heidnischen Venus-Marmorstatue ins Leben tritt. »Geliebteste!« rief er voll Freude, »dich meint ich doch immer nur im Herzensgrunde, dich mein ich noch heut!« Und in der Novelle »Das Marmorbild«, wo der gleiche Vorgang gestaltet ist, »war es« dem Dichter Florio, »als hätte er die schöne Lautenspielerin schon lange gekannt und nur in der Zerstreuung des Lebens wieder vergessen und verloren, als ginge sie nun vor Wehmut zwischen dem Quellenrauschen unter und riefe ihm unaufhörlich ihr zu folgen: «Ein jeder glaubt, mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen mit heraus», spricht dann die schöne Sängerin zu ihm. Die ewige, versunkene Heimat und Grundmelodie alles Lebens scheint hier lebendige Wirklichkeit und Gegenwart zu werden. Aber als Prinz Romano ihr folgt, »kam es ihm vor, als wäre es sein eigener Schatten, der vor ihm über den Rasen herfloh... Endlich hatte er sie erreicht, er faßte ihre Hand, sie wandte sich. – Da blieb er erstarrt stehen – denn er war es selber, den er an der Hand festhielt. »Laß mich los!« schrie er, »du bist's nicht, es ist ja alles nur ein Traum!« – Ich bin und war es immer,« antwortete sein gräßliches Ebenbild, »du wachst nur jetzt und träumtest sonst!« Analog nehmen in der Novelle »Das Marmorbild« bei der Begegnung Florios mit der lebenden Venusstatue alle ihn umgebenden Bilder seine eigenen Züge an und dringen mit solcher Gewalt auf ihn los, »daß ihm die Haare zu Berge standen«.

Die Begegnung mit der ewigen Grundmelodie ist hier nur eine grausige Selbstbeggnung. Denn der Mensch bleibt im bloß körperlich Sichtbaren verfangen, was im Symbolvonder erwachenden Venusstatuet zum Ausdruck gelangt.

Die wahre Grundmelodie ist irdisch und überirdisch zugleich, wie die Heimat und die schöne alte Zeit, die Eichendorffs Lieder unermüdlich be-

singen, in einer eigentümlich doppelsinnigen Weise die wirkliche irdische Heimat und Kindheit des Menschen wie auch die überirdische, jenseitige Heimat aller Seelen zugleich meint und ineins faßt. »Diese ganze stille Zeit« heißt es in »Ahnung und Gegenwart«, »liegt weit hinter all dem Schwalle der seitdem durchlebten Tage wie ein uraltes, wehmütig-süßes Lied, und wenn mich oft nur ein einzelner Ton davon wieder berührt, faßt mich ein unbeschreibliches Heimweh, nicht nur nach jenen Gärten und Bergen, sondern nach einer viel ferneren und tieferen Heimat, von welcher jene nur ein lieblicher Widerschein zu sein scheint.« Und in seinem Buch über »Die neuere Romantik« schreibt Eichendorff: »Die arme, gebundene Natur träumt von Erlösung und spricht im Traume in abgebrochenen wundersamen Lauten, röhrend, kindisch, erschütternd, es ist das alte wunderbare Lied, das in allen Dingen schläf. Aber nur ein reiner, gottergebener, keuscher Sinn kennt die Zauberformel, die es wreckt.« Der tiefste Sinn von Eichendorffs Dichtung wird damit anschichtig. Seine Poesie will Erlösung, Erlösung von allen Entstellungen, die der Mensch dem Menschen, die der Mensch sich selber antut. Erst in solcher Poesie kann die Bedeutung des Ganzen offenbar werden, wird die Grundmelodie hörbar, die jeder vergeblich auszudrücken sucht. Solche Poesie aber ist Wissen, Wissen um die irdischen Verfehlungen, Wissen aber auch um Überwindung. In einer merkwürdigen Skizze zu einem Gedicht »Der Schlaf« hat das einmal Eichendorff folgendermaßen ausgedrückt. Da spricht er von drei Stufen des Schlafes. 1. der wirkliche Schlaf der Unschuld in der Kindheit... drunten rauscht der Garten... unheimlich in den Hecken, aber der Feind hat keine Macht, das Unheimliche geht vorüber. 2. Der Schlaf des Geistes: Unwissenheit in göttlichen Dingen, daher Unglaube – in Selbstsucht, Hochmut – Sinnlichkeit – Entsetzliche Träume. 3. Der Tod als letzter Schlaf. «Gerade der Geist, diese wachste, bewußteste Kraft des Menschen, er schläf, solange er unwissend ist in göttlichen Dingen. Und gerade die Poesie, diese schlummernde sich selber kaum bewußte Kraft des Menschen, sie vermag den Schlaf des Geistes zu wecken, ihn von seinen entzücklichen Alträumen zu befreien, ihn zum wahren Wissen um göttliche Dinge zu führen. In solcher Poesie wird zugleich der Bogen vom Himmel zur Erde geschlagen. Nicht mehr sind beide feindlich getrennt. Nicht mehr wird das irdische Glück dem Jenseits geopfert, und nicht mehr wird das Jenseits um der Erde willen geleugnet. In »Dichter und ihre Ge- sellen« heißt es: »Wie hat der Herr nun alles untergetaucht in den wunder-

baren Strom der Träume! Was ist das für ein Traumlied in den Wäldern, gleich wie die Saiten einer Harfe, die der Finger Gottes gestreift. Wahrlich, wen Gott lieb hat, den stellt er einmal über allen Plunder auf die einsame Zinne der Nacht, daß er nichts als die Glocken von der Erde und vom Jenseits zusammenschlagen hört und schauernd nicht weiß, ob es Abend bedeute oder schon Morgen.«

Der Abend des Todes, er ist für Eichendorff immer zugleich auch das Morgenrot der Ewigkeit, aber auch das Morgenrot der Jugend, die noch vor dem Glanz und der Pracht alles irdischen Lebens glückselig steht. Anfang und Ende alles Seins schlingen sich wunderbar ineinander in solcher Poesie, in solch gläubig reinem Offensein für die unentstellte göttliche Schöpfung. »Die Jugend«, so schreibt einmal Eichendorff, »die Jugend, sagt man, blickte die Welt anders an als andere vernünftige Leute, sehe im funkelnden Walde Diana vorübersprengen und aus den Strömen schöne Nixen wunderbar grüßend auftauchen. Ich aber bilde mir ein, aus jungen Philisten werden alte Philister, und wer dagegen einmal wahrhaft jung gewesen, der bleibt's zeltelbens. Denn das Leben ist ja doch nur ein wechselndes Morgenrot, die Ahnungen und Geheimnisse werden mit jedem Schritt nur größer und ernster, bis wir endlich von dem letzten Gipfel die Wälder und Täler hinter uns versinken und vor uns im hellen Sonnenschein das andere Land sehen, das die Jugend meinte.«

Das Land, das die Jugend meinte, es verheißt ein anderes Leben, als hier gelebt wird, ein Leben, das als Forderung vor jedem Menschen steht, der in seiner Zeit zugleich diese seine Zeit zu überwinden und den Menschen seiner wahren Bestimmung, der wahren Bedeutung und Grundmelodie seines Lebens zuführen will. Eichendorffs Poesie hat ihren reinen, unvergänglichen Klang bis heute bewahrt, weil sie den Widerspruch zwischen unserer endlichen und unserer unendlichen Existenz nicht einseitig auflöste, sondern durchhielt, weder den Sicherungen einer irdischen Gesellschaft vertraute noch den Täuschungen des menschlichen Geistes verfiel, im Irdischen das Himmelsche und im Himmelschen das Irdische schaute und verehrte. Poesie wurde hier reiner Gesang, weil sie zugleich mehr war als Gesang, Rächerin gegen uns selbst und zugleich Wissende in göttlichen Dingen.