

Aurora

Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft
Band 65

2005

Herausgegeben von
Jürgen Daiber, Eckhard Grunewald,
Gunnar Och und Ursula Regener

Sonderdruck

ISBN 13: 978-3-484-33065-8

ISBN 10: 3-484-33065-1

Max Niemeyer Verlag
Tübingen



Inhalt

<i>Christian Begemann</i> Eichendorffs Intertextualitäten	1
<i>Gunnar Och</i> Verklärungen auf dem Hesperus. Eichendorffs Jean Paul-Lektüren	25
<i>Markus Winkler</i> Romantische Lyrik und klassische Mythologie. Überlegungen zu Gedichten von Eichendorff und Nerval	43
<i>Dieter Heimböckel</i> Eichendorff mit Kleist. <i>Das Schloß Dürande</i> als Dichtung umgestürzter Ordnung	65
<i>Judith Purver, Ernst Kiehl</i> Samuel Taylor Coleridge und Joseph von Eichendorff: ihre Wanderungen in den Harz nebst Reflexionen zur Interdependenz der englischen und deutschen Romantik	83
<i>Peter Philipp Riedl</i> Die „wahrhafte Tragödie der neuen Zeit“. Romantische Faust-Lektüren	107
<i>Sabine Doering</i> Schiffbruch vor der ewigen Mauer. Sinnlichkeit und Erkenntnis in Adelbert von Chamisso's <i>Faust. Ein Versuch</i>	127
<i>Mathias Mayer</i> Mystik in der Lyrik Mörikes – ein interkonfessionelles Phänomen?	143
<i>Marco Puschner</i> Jüdische Aufklärung und Politische Romantik: Konstruktionen nationaler Identität bei Saul Ascher und Ernst Moritz Arndt	157
<i>Barbara Hahn</i> Liebesgeschichten im Salon	175

Eichendorffs Intertextualitäten

I

„[W]ir alle sind, was wir gelesen“ – in einer Weise, an der jeder moderne Diskursanalytiker seine Freude haben muss, definiert dieser Vers aus Eichendorffs spätem fragmentarischen *Bilderbuch aus meiner Jugend* das Subjekt als Summe von Lektüreerfahrungen, als Schnittpunkt von Diskursen, die durch es hindurch laufen.¹ „Wir alle“ – das meint aber gerade auch die Dichter. Und in der Tat artikuliert dieser Satz so deutlich wie kaum ein anderer ein zentrales poetologisches Prinzip des Autors Eichendorff. In deutlicher Wendung gegen die durchaus auch von ihm selbst genährte Vorstellung einer Unmittelbarkeit der Dichtung, die als spontanes Ereignis aus dem Inneren quelle, macht Eichendorff hier deutlich, dass Poesie aus anderer Poesie entsteht, dass Bücher auf Bücher reagieren und dass das einzelne Werk Teil eines Netzwerks anderer Texte ist. Diese markieren nicht nur den literarischen, historischen und kognitiven Ort, an dem das Schreiben sich vorfindet und überhaupt erst anheben kann, sie schreiben auch gleichsam am einzelnen Text selbst mit, insofern sie als Inspirationsquelle, als Spender von Stoffen, Motiven, Ideen oder Strukturen, als Anspielung oder Zitat konstitutiven Anteil an ihm haben.

Was das heißt, lässt sich in Eichendorffs Werk von Anfang an beobachten. *Die Zauberei im Herbst* etwa, nach neueren Erkenntnissen wohl Ende 1814 entstanden,² ist bekanntlich ein Potpourri der frühen Kunstmärchen Ludwig Tiecks und besonders seiner Erzählung *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser*, die ihrerseits ein höchst eigenwilliger Zusammenschritt unterschiedlichster Überlieferungen ist. Eichendorff haust sich in diesem Text ein, überschreibt ihn, arrangiert ihn um und beginnt derart seine schriftstellerische Produktion mit der Variation vorgefundener Materials, das selbst schon zahlreichen Bearbeitungen ausgesetzt war. Es steht jedermann frei, dieses Experiment für misslungen zu halten. Eichendorff selbst scheint dieser Meinung gewesen zu sein, denn er hat den Text zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht. Das heißt aber keineswegs, dass damit auch das poetische Prinzip in Frage gestellt würde, nach dem er hier arbeitet, ein Prinzip der Intertextualität, dem Eichendorff vielmehr sein Leben lang treu bleiben wird. Nicht nur praktiziert er es in extenso

¹ Joseph von Eichendorff: *Werke in sechs Bänden*. Hg. von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz. Frankfurt am Main 1985ff. Hier Bd. 5. S. 378. Weitere Nachweise von Eichendorff-Zitaten im Folgenden nach dieser Ausgabe mit Band- und Seitenzahl im Text. *Abnung und Gegenwart* wird überdies mit der Sigle AG bezeichnet.

² So entgegen der älteren Forschung Renate Moering: *Wann entstand Eichendorffs ‚Zauberei im Herbst‘?* In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 2003. S. 123–133.

weiter, er begründet und rechtfertigt es auch ausdrücklich, und zwar gleich aus mehreren Blickwinkeln.

An das Frühwerk und seine Prätexte knüpft sich überdies eine Kette permanent wiederkehrender Motive, Szenen und Strukturen, die sich durch nahezu alle Werke Eichendorffs zieht. Literarisch beginnt hier der obsessiv ausgeschriebene Komplex um die Lockungen der Frau Venus und ihre Abwehr, die Marmorbilder, Spielmänner nebst Sirenen, Waldhörnern und allem, was zu diesem Setting gehört. Das zeigt, dass Eichendorffs intertextueller Zugriff sich nicht mehr nur auf fremde Texte richtet, sondern zunehmend auch auf die eigenen. Die immer wieder an Eichendorffs Werken bemerkte Formelhaftigkeit lässt sich zu einem guten Teil als Praxis des Selbstzitats beschreiben, eine Praxis, die sich nicht in leerer Wiederholung des Gleichen erschöpft, sondern vielfältige funktionale Differenzierungen aufweist. Wenn hier mit einem vielleicht etwas ungewöhnlichen Plural von „Eichendorffs Intertextualitäten“ die Rede sein soll, dann muss der Blick daher ebenso sehr auf den poetologisch konstitutiven Rekurs auf die eigenen wie auf fremde Texte fallen und dabei wiederum unterschiedliche Konzepte und Praktiken unterscheiden.

Eichendorffs Erstlingsroman *Abnung und Gegenwart*, 1815 erschienen, affirmiert diese Positionen in mehrfacher Hinsicht, theoretisch wie praktisch. Seit Loebens Lektüre und brieflicher Würdigung des noch ungedruckten Romans (AG, II, 620f., 631) hat man dessen intertextuellen Charakter bemerkt, aber vor allem in der Kategorie des Einflusses und des Quellenbezugs beschrieben. Die Forschung hat eingehend nachgewiesen, welche literarischen Texte in Eichendorffs Buch nicht nur zitiert, sondern auch Struktur bildend wirksam werden: Goethes *Lehrjahre*, Tiecks *Sternbald*, Dorothea Schlegels *Florentin*, Arnims *Gräfin Dolores*, Brentanos *Godwi* – und so könnte man noch lange fortfahren. Es soll hier aber weniger um den Aufweis von ‚Quellen‘ gehen als um das zugrunde liegende Prinzip. Und auch davon spricht der Roman ausdrücklich. Mit Blick auf Friedrichs Kindheitslektüren äußert der Erzähler die folgenden auktorialen Sätze:

Und das sind die rechten Leser, die mit und über dem Buche dichten. Denn kein Dichter gibt einen fertigen Himmel; er stellt nur die Himmelsleiter auf von der schönen Erde. Wer, zu träge und unlustig, nicht den Mut verspürt, die goldenen, losen Sprossen zu besteigen, dem bleibt der geheimnisvolle Buchstabe ewig tot, und er täte besser, zu graben oder zu pflügen, als so mit unnützem Lesen müßig zu geh'n. (AG, II, 156)

Das Kunstwerk also *eröffnet* lediglich einen Raum, einen Imaginationsraum, der sich von der Erde zum Himmel erstreckt, ohne dass es diesen konkretisiert. Er bleibt das Andere der irdischen Gegenwart, bleibt Gegenstand der bloßen Ahnung, und man sollte das beherzigen, wenn man Eichendorffs Himmel auf den Spuren seiner späten Werke allzu eilig mit den Inhalten katholischer Orthodoxie füllen will. Die Himmelsleiter ist jenes Medium, das es erlaubt, über die Gegenwart hinaus in den offenen Raum der Ahnung zu steigen, und unschwer erkennt man in ihr eine Metapher für das Buch selbst, eine poetologische Zentralmetapher des Romans, die zwischen den Polen der Titel gebenden Opposition vermittelt. Dem Konzept des offenen Kunstwerks entspricht die Forderung einer produktiven Rezep-

tion, wie sie bereits von Novalis mehrfach artikuliert worden ist.³ Es ist dem Leser aufgetragen, durch seine Imagination die Arbeit des Dichters zu komplettieren. Was zunächst lediglich auf den rezeptiven Aspekt zu zielen scheint, enthüllt sich aber zugleich als eine intertextuelle Produktionstheorie. Denn nicht nur ist Lesen Dichten, umgekehrt basiert damit das Dichten, von dem hier die Rede ist, auf einem Lesen. Dichten ist das *Weiterdichten* eines vorgefundenen poetischen Textes. Und tatsächlich tut Eichendorff selbst nichts anderes als mit und über den Büchern anderer Leute zu dichten. Schon in der hier skizzierten Konstellation ist nahezu alles erlesen. Das beginnt mit der Titelopposition von Ahnung und Gegenwart, die – auf dem Umweg über Dorothea Schlegel – ebenso aus Novalis' *Blüthenstaub*-Fragmenten wie aus Jean Pauls *Titan* entlehnt sein kann,⁴ und das geht weiter mit dem Bild der Himmelsleiter, das die Jakobsleiter aus dem ersten Buch Moses meint und in der Romantik eine bemerkenswerte Konjunktur erlebt (1. Mos. 28, 12f.). Dass dieses Bild in E.T.A. Hoffmanns Theorie des Märchens im 1820 erschienenen 3. Band der *Serapions-Brüder* gleichfalls eine entschieden poetologische Wendung erfährt,⁵ dürfte bereits im Bereich der Rezeption Eichendorffs liegen, aber schon dieser selbst findet Himmelsleitern in reicher Fülle vor, beispielsweise in Arnims *Gräfin Dolores*,⁶ die er in *Ahnung und Gegenwart* via Titelnennung (AG, II, 203f.) und Zitat reichlich heranzieht.

Wie wichtig Eichendorff dieser Gedanke war, zeigt sich daran, dass er in der Folge eine ganze Reihe von Selbstzitaten anführt. Die eben zitierte Stelle kehrt mit geringen Varianten in Eichendorffs späten literaturhistorischen Schriften wieder, in denen er die romantische Poesie, und damit indirekt auch sich selbst und sein Werk, historisch zu verorten suchte. Zunächst finden wir unseren Text 1846 in *Zur Geschichte der neuern romantischen Poesie in Deutschland* wieder (VI, 44f.), von wo er wörtlich in die Arbeit *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland* von 1847 und schließlich in die *Geschichte*

³ „Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält.“ (Novalis: *Vermischte Bemerkungen*. In: Ders.: *Schriften*. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. 2. Darmstadt 1981. hier S. 470.) „Der Leser setzt den *Accent* willkürlich – er macht eigentlich aus einem Buche, was er will. [...] Es giebt kein *allgemeingeltendes Lesen*, im gewöhnlichen Sinn. Lesen ist eine freye Operation. Wie ich und was ich lesen soll, kann mir keiner vorschreiben.“ (Ders.: *Teplitzer Fragmente*. Ebd. S. 609.)

⁴ Novalis: *Schriften*. Bd. 2 (wie Anm. 3). S. 461 (109. Fragment); Jean Paul: *Titan*. In: Ders.: *Werke in zwölf Bänden*. Hg. von Norbert Miller. München/Wien 1975. Bd. 6. S. 717.

⁵ E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wulf Segebrecht. München 1976. Bd. 3. S. 599.

⁶ Achim von Arnim: *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 1. Hg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main 1989. S. 154, 238; Vgl. auch *Des Knaben Wunderhorn*. *Alte deutsche Lieder* gesammelt von L. A. v. Arnim und Clemens Brentano. Heidelberg 1819. ND Meersburg 1928. Bd. 1. S. 462: „Es wird uns, die wir vielleicht eine Volkspoesie erhalten, in dem Durchdringen unserer Tage, es wird uns anstimmend seyn, ihre noch übrigen lebenden Töne aufzusuchen, sie kömmt immer nur auf dieser ewigen Himmelsleiter herunter, die Zeiten sind darin feste Sprossen, auf denen Regenbogen=Engel niedersteigen, sie grüßen versöhnend alle Gegensätzer unsrer Tage und heilen den großen Riß der Welt [...]“.

der *poetischen Literatur Deutschlands* einwandert, die 1857, in Eichendorffs Todesjahr, erschien – jeweils signifikanterweise im Abschnitt über Achim von Arnim.⁷ Lange vor Beginn des Computerzeitalters hat Eichendorff die Arbeit mit fertigen Textbausteinen praktiziert. So zeigt schon diese grobe Skizze, dass Eichendorff selbst der Weisung seines Romanerzählers folgt, wie umgekehrt dieser sich bemüßigt fühlt zu explizieren, was das von ihm erzählte Buch immer schon tut.

Abnung und Gegenwart ist ein poetologischer Text, in dem auch sonst ausgiebig über Dichtung, ihre Beschaffenheit und Zwecke räsoniert wird und in dem so gut wie jede Figur dichtet und singt. Aber nicht nur das: Er arrangiert die von seinen Figuren vertretenen Positionen überdies zu einem poetologischen Feld, das seinerseits dezidiert intertextuelle Züge trägt, weil es in seinen einzelnen Figuren mehr oder weniger den gesamten Diskurs über Dichtung der vorangegangenen Jahrzehnte repräsentiert und resümiert. Eichendorff zitiert und vertritt damit zugleich noch einmal das frühromantische Programm einer „Transzendentalpoesie“, einer „Poesie der Poesie“, die sich und ihre Möglichkeitsbedingungen selbst zum Gegenstand hat, er erweist sich aber auch schon als der Literarhistoriker, als der er sich später betätigen wird, der sichtet, sortiert, lokalisiert und eine Art historischer Topographie von Positionen anlegt. Signifikanterweise gehört dabei die Idee der Intertextualität selbst zum frühromantischen Gedankengut, erscheint bei Eichendorff mithin ihrerseits schon als Zitat, wenn sie formuliert und praktiziert wird. In den *Ideen* und dem *Abschluß des Lessing-Aufsatzes* von 1801 formuliert Friedrich Schlegel die Idee einer Totalität der romantischen Literatur, die als umfassendes, zu einem „absoluten Buch“ sich ergänzendes Textnetz zu denken ist, und das musste auch als Aufforderung an die poetische Praxis aufgefasst werden.

Alle klassischen Gedichte der Alten hängen zusammen, unzertrennlich, bilden ein organisches Ganzes, sind richtig angesehen nur Ein Gedicht, das einzige in welchem die Dichtkunst selbst vollkommen erscheint. Auf eine ähnliche Weise sollen in der vollkommenen Literatur alle Bücher nur Ein Buch sein, und in einem solchen ewig werdenden Buche wird das Evangelium der Menschheit und der Bildung offenbart werden.⁸

⁷ Sie hat in den beiden letzteren Schriften den Wortlaut: „Kein Dichter gibt einen fertigen Himmel; er stellt nur die Himmelsleiter auf von der schönen Erde. Wer, zu träge und unlustig, nicht den Mut verspürt, die losen, goldenen Sprossen zu besteigen, dem bleibt der geheimnisvolle Buchstabe doch ewig tot, und ein Leser, der nicht selber mit und über dem Buche nachzudichten vermag, täte besser, an ein löbliches Handwerk zu gehn, als so mit müßigem Lesen seine Zeit zu verderben“ (VI, 136).

⁸ Friedrich Schlegel: *Ideen*. In: Ders: *Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in sechs Bänden*. Hg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn/München/Wien/Zürich 1988. Bd. 2. S. 229. Vgl. auch *Abschluß des Lessing-Aufsatzes*. Ebd. S. 263: „Das Wesen der höhern Kunst und Form besteht in der *Beziehung aufs Ganze*. [...] Darum sind alle Werke Ein Werk, alle Künste Eine Kunst, alle Gedichte Ein Gedicht. Denn alle wollen ja dasselbe, das überall Eine und zwar in seiner ungeteilten Einheit. Aber eben darum will auch jedes Glied in diesem höchsten Gebiet des menschlichen Geistes zugleich das Ganze sein“.

Ist *Ahnung und Gegenwart* also ein Text aus Texten und ein Text über Texte, so kann auch der andere Strang, den ich hier prononcieren will, kaum ausbleiben, der der Selbstzitation. *Ahnung und Gegenwart* wird zum Wiedergänger, seine Strukturen, seine Figuren und ihre Positionen kehren rund zwei Jahrzehnte später in *Dichter und ihre Gesellen* zurück, wo mit einigen Rückungen und Revisionen aus Friedrich der Graf Viktor, aus Leontin Lothario, aus Faber Dryander und aus der Gräfin Romana die Gräfin Juanna geworden sind. Und die etwa gleichzeitige poetisch-parodistische Allegorie *Viel Lärmen um Nichts* treibt das Spiel noch weiter, denn hier brechen unsere alten Bekannten dann überhaupt nur noch in Gestalt ausdrücklicher, selbstironischer Zitate durch die Kulissen der Fiktion:

Hier wandte sich der Fremde mit der Gitarre herum, Prinz Romano blieb in höchster Überraschung wie eingewurzelt stehen. | „Mein Gott!“ rief er, „Graf *Leontin* – aus „Ahnung und Gegenwart!“ – „Ist gleich an der Gitarre zu erkennen“, fiel ihm der Dicke in’s Wort; „er kann nicht wohl gespeist zu haben sagen, ohne einen Griff in die Saiten dazu.“ – „Der Dichter *Faber*“, sagte Leontin, den Dicken präsentierend, „noch immer der Alte [...]“ (III, 16)

Und natürlich haben die Herren auch die unvermeidliche Himmelsleiter im Gepäck: „ich trage“, sagt Faber, „die rechte Himmelsleiter allezeit bei mir, die leg ich an gerade in die Luft, wo mir’s beliebt, und auf der klettre ich fixer hinan, als ihr Alle zusammen!“ Das Zitat, das genau besehen selbst schon ein „zitiertes Zitat“ (Smirnov), ein „Zitatzitat“ (Lachmann) ist,⁹ wird, einverleibt und anverwandelt, zum Selbstzitat, das in späteren Texten erneut zitiert wird.

Es ist dieser Zusammenhang von Poetologie und Intertextualität im doppelten Sinne von Fremd- und Selbstzitat, dem ich im Folgenden vor allem anhand von *Ahnung und Gegenwart* nachgehen will, wobei ich als Poetologie nicht nur die explizit vertretenen Positionen verstehen will, sondern auch die poetischen Verfahren des Romans selbst einbeziehe.

II

Die poetologische Begründung von Intertextualität also, so meine These, findet in einem selbst intertextuellen Arrangement poetischer und poetologischer Positionen statt. Bezeichnenderweise erfolgt sie daher auch aus mehreren Richtungen und nimmt die Gestalt unterschiedlicher Konzepte an. Neben dem Erzähler, der das Lesen als ein Dichten und das Dichten als ein Lesen betrachtet und damit eine sozusagen produktiv-rezeptiv-produktive Kontinuität poetischer Texte behauptet, ist zunächst vor allem eine Art Urszene der Intertextualität von Bedeutung, die Friedrich und Leontin ins Spiel bringen. Faber gegenüber bemerkt Leontin:

⁹ Igor Smirnov: *Das zitierte Zitat*. In: Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel (Hgg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien 1983. S. 273–290.

Das Leben aber [...] mit seinen bunten Bildern, verhält sich zum Dichter, wie ein unübersehbar weitläufiges Hieroglyphenbuch von einer unbekanntem, lange untergegangenen Ursprache zum Leser. Da sitzen von Ewigkeit zu Ewigkeit die redlichsten, gutmütigsten Weltnarren, die Dichter, und lesen und lesen. Aber die alten, wunderbaren Worte der Zeichen sind unbekannt und der Wind weht die Blätter des großen Buches so schnell und verworren durcheinander, daß einem die Augen übergeh'n. (AG, II, 81)

Angespielt wird hier auf die frühromantischen Naturspekulationen, wie wir sie bei Schelling, Novalis, Friedrich Schlegel, Gotthilf Heinrich Schubert und vielen anderen finden. Über den häufigen Rekurs auf die hermetische Tradition und insbesondere auf Paracelsus' Signaturenlehre hinaus knüpfen sie an den alten Topos vom Buch der Natur an, das dem geschriebenen Buch der Offenbarung, der Bibel, an die Seite trete.¹⁰ Der mit der neuzeitlichen Naturwissenschaft aufkommende Zweifel an der Lesbarkeit dieses Buchs¹¹ verschärft sich in der romantischen Rede von der Hieroglyphik der Natur, deren Sinn dunkel und verborgen sei und daher der Auslegung bedürftig.¹² Dass darin die Aufgabe des Dichters liege, ist

¹⁰ Vgl. dazu Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 2., durchgesehene Aufl. Bern 1954. S. 323ff.; Erich Rothacker: *Das ‚Buch der Natur‘. Materialien und Grundsätzliches zur Metapher-geschichte*. Bonn 1979; Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main 1981; Hartmut Böhme: *Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich?* In: Ders.: *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main 1988. S. 38–66; mit Bezug auf Eichendorff: Alexander von Bormann: *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff*. Tübingen 1968; Axel Goodbody: *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik*. Neumünster 1984.

¹¹ Vgl. Blumenberg (wie Anm. 10). S. 71 u.ö.

¹² Um nur einige Loci classici zu nennen: Im Rückgriff auf hermetische Traditionen verwendet bereits Schiller den Begriff der Hieroglyphe in seiner *Theosophie des Julius* aus den 1786 gedruckten *Philosophischen Briefen*. In: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 9. Aufl. München 1993. Bd. 5. S. 344: „Das Universum ist ein Gedanke Gottes. [...] Die große Zusammensetzung, die wir Welt nennen, bleibt mir jetzo nur merkwürdig, weil sie vorhanden ist, mir die mannigfaltigen Äußerungen jenes Wesens symbolisch zu bezeichnen. Alles in mir und außer mir ist nur Hieroglyphe einer Kraft, die mir ähnlich ist. Die Gesetze der Natur sind die Chiffren, welche das denkende Wesen zusammenfügt, sich dem denkenden Wesen verständlich zu machen – das Alphabet, vermittelt dessen alle Geister mit dem vollkommensten Geist und mit sich selbst unterhandeln. [...] Ich bespreche mich mit dem Unendlichen durch das Instrument der Natur [...]“. – Friedrich Schlegel: *Philosophische Fragmente. Erste Epoche. III (1797–1801)*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. von Ernst Behler u. a. Bd. XVIII. München/Paderborn/Wien/Zürich 1963. S. 156: „Die wichtigste und höchste Ansicht der Natur ist wie *Bruchstücke eines großen untergegangenen Dichters*. Dieser Dichter ist Gott.“ – Als späterer Nachklang: Ders.: *Philosophie der Geschichte* (1828). Ebd. Bd. IX. München/Paderborn/Wien/Zürich 1971. S. 30: „Auch die Natur redet in ihrer stummen Bilderschrift eine Sprache; allein sie bedarf eines erkennenden Geistes, der den Schlüssel hat und zu brauchen weiß, der das Wort des Rätsels in dem Geheimnis der Natur zu finden versteht, und statt ihrer, das in ihr verhüllte innere Wort laut auszusprechen vermag, damit die Fülle ihrer Herrlichkeit offenbar werde.“ – Novalis: *Das Allgemeine Brouillon*. In: Ders.: *Schriften* (wie Anm. 3). Bd. 3. Darmstadt 1983. S. 267f.: „Der Mensch spricht nicht allein – auch das Universum *spricht* – alles spricht – unendliche Sprachen. / Lehre von den Signaturen.“ – Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke. Schriften von 1799–1801*. Darmstadt 1975. S. 628: „Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift

für Leontin und Friedrich nicht strittig, wohl aber ob sie auch durchführbar sei. Kurz darauf bemerkt Friedrich ganz in Leontins Sinne, allerdings viel optimistischer:

Der Dichter hat einsam die schönen Augen offen; mit Demut und Freudigkeit betrachtet er, selber erstaut, Himmel und Erde [...] und so besingt er die Welt, die, wie Memnons Bild, voll stummer Bedeutung, nur dann durch und durch erklingt, wenn sie die Aurora eines dichterischen Gemütes mit ihren verwandten Strahlen berührt. (AG, II, 83; vgl. 154)

Was Leontin und Friedrich vorbringen, sind Varianten derselben Vorstellung, die wir auch sonst bei Eichendorff vielfach formuliert finden, am prominentesten in seiner *Wünschelrute*:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst Du nur das Zauberwort.¹³

Dichtung ist auf das Hieroglyphenbuch der Natur als Prätext bezogen, und Dichten ist zunächst einmal das Lesen dieser unzugänglichen Chifferschrift, das die untergegangene Ursprache der Natur verzeichnet – ein Lesen, dessen Erfolg allerdings fraglich bleibt. Für Leontin hat es damit sein zwangsläufiges Bewenden, während es Friedrich zufolge dem Dichter gelingt, die stumme Schrift so zu verdolmetschen, dass ihre Bedeutung hörbar wird. Man mag in Leontins Skepsis trotz der unzweifelhaften metaphysischen Fundierung des Buchs der Natur ein Beispiel für den von Derrida diagnostizierten abendländischen Logo- und Phonozentrismus sehen, der von einer Präsenz des Sinns, des Logos im gesprochenen Wort ausgeht und dessen ‚sekundäre‘ Wiedergabe durch die Schrift mit tiefem Misstrauen bedenkt.¹⁴ „Ursprache“ und „Hieroglyphenbuch“ opponieren sich in den zitierten Textstellen ebenso wie (erklingende) „Worte“ und (geschriebene) „Zeichen“, wie Ursprüngliches und Abgeleitetes, wie Sinnpräsenz und unverständliche Verworrenheit, wie Klang und Stummheit, und schließlich wie Vergangenheit und Gegenwart.¹⁵ Während der Dichter für

verschlossen liegt.“ Vgl. ebd. S. 608: Natur als „Chifferschrift“; Gotthilf Heinrich Schubert: *Die Symbolik des Traumes*. Bamberg 1814. ND hg. von Gerhard Sauder. Heidelberg 1968. S. 36: „Wenn die Natur ein Wort der ewigen Weisheit, eine Offenbarung derselben an den Menschen ist, so muß auch diese Offenbarung von demselben Inhalt seyn, wie die mit Buchstaben geschriebene, durch Menschen geschehene. Denn daß auch das Buch der Natur zunächst bloß für den Menschen geschrieben sey, leidet keinen Zweifel, da er das einzige Wesen der uns sichtbaren Welt ist, welches von Natur den Schlüssel zu jener Hieroglyphensprache besitzt.“

¹³ I, 328. Der letzte Vers könnte den Bogen zur Sprachreflexion des Novalis schlagen: „Eine Definition ist ein *realer*, oder generierender Name. Ein gewöhnlicher Name ist nur eine Nota. [...] Die reale Definition ist ein Zauberwort.“ (*Vermischte Fragmente III*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 2. [wie Anm. 3]. S. 592.)

¹⁴ Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt am Main 1974.

¹⁵ Der Text ist in diesem Punkt jedoch nicht konsequent, denn zum problematischen *Naturbuch* gehören vielfach auch die *Stimmen* der Natur. Freilich werden sie häufig der Buchmetapher subsumiert: Auch sie sind nicht mehr die Ursprache selbst, sondern deren sekundäre, verworrene und unverständliche Signifikanten.

Leontin in seinem Unverständnis des Naturbuchs der entzweiten Gegenwart zugehörig bleibt, auch wenn er in seiner Ahnung des verborgenen Sinns über diese hinausgeht, findet er laut Friedrich den Weg zurück, indem er die Naturschrift gleichsam in den Klang zurückverwandelt, der sie einmal war.

Umgekehrt bedarf die Natur solcher Übersetzung, um im Zeitalter einer fundamentalen Entfremdung von ihr überhaupt in ihrer Bedeutung vernehmbar zu werden: „nur dann“ erklingt sie, wenn das dichterische Gemüt das in ihr schlafende Lied mit seinem Zauberwort erweckt. Der Dichter, der so zum letzten Sachwalter eines Zusammenhangs mit der Natur wird, ist dabei weder mimetisch-nachahmend auf die Natur bezogen, noch nähert er sich der Natur wie etwa Goethe mit wissenschaftlichem Blick, vielmehr ist seine gleichgestimmte Einbildungskraft, die ‚Ahnung‘ des ‚Gemüts‘, das Instrument, das den Zugang erlaubt. Er verhält sich damit wie der vorhin zitierte „rechte Leser“, der über dem Buche dichtet und es gerade dadurch nicht verfehlt, sondern die geheimnisvollen Buchstaben allererst verlebendigt. Wie die geschriebenen Texte der Dichter so bedarf auch das Hieroglyphenbuch der Natur einer produktiven Rezeption durch die Einbildungskraft.¹⁶ Das setzt voraus, dass diese nichts Willkürliches ist, sondern gleichsam den Gegenstand ‚trifft‘. Sie befindet sich – auch dieser Gedanke ist von Novalis bekannt – in einer Art prästabilierten Harmonie mit ihrem Gegenstand, wie Friedrich bei einer anderen Gelegenheit bemerkt:

Wenn wir von einer innern Freudigkeit erfüllt sind, welche, wie die Morgensonne, die Welt überscheint und alle Begebenheiten, Verhältnisse und Kreaturen zur eigentümlichen Bedeutung erhebt, so ist dieses freudige Licht vielmehr die wahre göttliche Gnade, in der allein alle Tugenden und große Gedanken gedeihen, und die Welt ist wirklich so bedeutsam, jung und schön, wie sie unser Gemüt in sich selber anschaut. (AG, II, 92)¹⁷

Die Stimmung der Einbildungskraft ist mithin die göttliche Gnade selbst und garantiert als solche, dass sie nicht fehlgeht. Dichtung hat für Friedrich mithin eine religiöse Aufgabe, denn sie entziffert, wie es am Ende des Romans noch einmal in einem seiner Lieder heißt, „im Irdischen des Herren Spur“.¹⁸ Insofern ist sie nun auch im religiösen Sinn eine „Him-

¹⁶ Ganz in diesem Sinne heißt es auch noch in Achim von Arnims Erzählung *Die Majorats-Herren* von 1819: „und es erschien überall durch den Bau dieser Welt eine höhere, welche den Sinnen nur in der Phantasie erkenntlich wird: in der Phantasie, die zwischen beiden Welten als Vermittlerin steht, und immer neu den toten Stoff der Umhüllung zu lebender Gestaltung vergeistigt, indem sie das Höhere verkörpert.“ In: *Achim von Arnims Werke in sechs Bänden*. Hg. von Roswitha Burwick, Jürgen Knaak, Paul Michael Lützel, Renate Moering, Ulfert Ricklefs, Hermann F. Weiss. Bd. 4. Frankfurt am Main 1992. S. 142.

¹⁷ Ähnlich, aber deutlich säkularer Novalis: „Die Natur *inspirirt* gleichsam den ächten Liebhaber und offenbart sich um so vollkommener durch ihn – je harmonischer seine *Constitution* mit ihr ist.“ (*Das Allgemeine Brouillon*. In: Ders.: *Schriften* [wie Anm. 3]. Bd. 3. Darmstadt 1983. Hier S. 256.)

¹⁸ AG, II, 377: „Der Dichter kann nicht mit verarmen; | Wenn alles um ihn her zerfällt, | Hebt ihn ein göttliches Erbarmen, | Der Dichter ist das Herz der Welt. || Den blöden Willen aller Wesen, | Im Irdischen des Herren Spur, | Soll er durch Liebeskraft erlösen, | Der schöne Liebbling der Natur. || D’rum hat ihm Gott das Wort gegeben, | Das kühn das Dunkelste benennt, | Den frommen Ernst im reichen

meisleiter“⁴, und damit steht Friedrich in der Tradition der Amalgamierung von Kunst und Religion im Sinne einer Kunstfrömmigkeit, wie sie am prononciertesten in Wackenroders und Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* vertreten wird. Die Naturhieroglyphik ist ein göttlicher Urtext, und es ist derselbe göttliche Ursprung dieser Verlautbarung, der auch ihre Entzifferung garantiert: die „Gnade“. Die Kette intertextueller Weiterdichtungen von Texten gründet damit in einem unbezweifelbaren Ursprung, der sie beglaubigt. In diesem Zusammenhang von ‚Intertextualität‘ zu sprechen, rechtfertigt sich aufgrund des hier offenkundig zugrunde liegenden weiten Textbegriffs, der metaphorisch Natur und Kultur zusammenführt. Natur wird als Buch behandelt, ist ebenso sehr ‚Text‘ wie alle anderen „Zeichen“ (AG, II, 81), und der Dichter als ihr Leser steht in Analogie zum imaginativ produktiven Leser menschengemachter Bücher. Das eröffnet die Möglichkeit, den Naturtext in die Konzeption des ewig werdenden „absoluten Buchs“ einzubeziehen, von dem Friedrich Schlegel spricht, und ihn als Prätext intertextueller Verflechtungen zu betrachten. Unterstützung findet das auch durch eine andere Überlegung.

Dichtung nämlich hat unter dieser Perspektive genau genommen keinen Kunstcharakter. Sie bleibt auf ein Anderes ihrer selbst konstitutiv bezogen, verhält sich diesem gegenüber dienend und ist insofern nicht autonom. Willkürliches Schalten und Walten würde weder der Dignität des Gegenstands gerecht, noch verträge es sich mit dem Gnadencharakter von Dichtung, der im Geschenk des Enthusiasmus liegt, einer „fortwährend begeisterten Anschauung und Betrachtung der Welt und der menschlichen Dinge“ (AG, II, 204), die den Zugang zur Natur der Dinge überhaupt erst gewährleistet. Dichtung ist daher auch kein Artefakt, ist nichts ‚Gemachtes‘, sondern resultiert aus einem unmittelbaren, authentischen Bezug zu ihrem Gegenstand: Dichtung ‚ereignet sich‘ gleichsam ohne Zutun ihres Subjekts. Viele Eichendorffsche Szenen zeigen daher, wie die Ausarbeitung und Verschriftlichung poetischer Intentionen scheitert. Dem Dichter Faber bläst der Wind seine Blätter weg (AG, II, 75), und er ist nicht der einzige, dem es so geht. In *Dichter und ihre Gesellen* will Dryander, ebenso wie zuvor schon Fortunat, „ein großes Gedicht, mit dem er sich schon lange in Gedanken herumtrug, endlich recht mit Ruhe nieder[...]schreiben“ (III, 349, 131). Beiden aber kommen die Stimmen, die genuinen Gesänge der Natur, die Lerchen, die Nachtigallen und das „uralte[] Lied“ der Wipfel (III, 131) ablenkend und konkurrierend dazwischen, und immer wieder ist es der Wind, der die Blätter davon treibt, das Pneuma, der göttliche Atem vielleicht, der die wahrhaftige ‚Inspiration‘ liefert und die erkünstelten Machwerke ihrer Nichtigkeit überführt. Denn wirkliches Dichten geht anders: „Der Sonnenschein, der laue Wind [] und Lerchensang verwirrte sich in das Bild, und so entstand in seinem glücklichen Herzen folgendes Liedchen, das er immerfort laut vor sich hersang“ (AG, II, 64). Oder: „Die Fenster gingen nach der Gegend hinaus, wo die Gräfin Rosa hinter dem Walde wohnte. Friedrich hatte Leontins Gitarre mit hinaufgenommen. Er nahm sie in den Arm und sang“ (AG, II, 84), oder: „Friedrich nahm die Gitarre, setzte sich auf das Fenster und sang“ (AG,

Leben, | Die Freudigkeit, die keiner kennt. || Da soll er singen frei auf Erden, | In Lust und Not auf Gott vertrau'n, | Daß alle Herzen freier werden, | Eratmend in die Klänge schau'n.“

II, 235), oder: „Dann nahm er [Leontin, mitten in der „Waldeseinsamkeit“] die Gitarre, die hier überall seine Begleiterin war, und sang folgendes Lied“ (AG, II, 362), oder: „Leontin ergriff hiebei hastig die Gitarre, die neben ihm auf dem Rasen lag, und sang“ (AG, II, 371). Auf diese Weise könnte man noch eine ganze Weile fortfahren, und Bemerkungen zur Praxis der Wiederholung und des Selbstzitats erübrigen sich hier angesichts des Augenscheins. Immer also ist die Natur, wenigstens im Blick aus dem Fenster, im Augenblick der poetischen Produktion gegenwärtig und übersetzt sich spontan in Verse. Das Dichten, das hier vorgeführt wird, ist eins mit der Situation, aus der es entsteht, es ist Teil des Lebens und resultiert unmittelbar aus ihm, es ist ein Mitklingen mit der Natur, in dem sich deren verworrene Verlautbarungen ereignishaft erschließen.¹⁹ Daher tritt das poetische Produkt als fixiertes Werk gegenüber seinem Entstehungsmoment in den Hintergrund: Es ist mehr die Haltung, die zählt, als ihr Ertrag. Ja, mehr noch: Das Werk wird in seiner Materialität, in seiner Schriftlichkeit geradezu abgewertet. Diese erscheint als ein Sekundäres, das das Eigentliche und Wesentliche gar nicht mehr enthält. Gerade hat Friedrich im Gedenken an die schöne Rosa ein Lied gedichtet, dann heißt es: „Das Liedchen gefiel ihm so wohl, daß er seine Schreibtafel herauszog um es aufzuschreiben. Da er aber die flüchtigen Worte anfang bedächtigt aufzuzeichnen und nicht mehr sang, mußte er über sich selber lachen und löschte alles wieder aus“.²⁰ Diese Abwertung der Schrift, der schriftstellerischen Praxis, der Materialisierung gegenüber der immateriellen Idee, die sich kaum ungebrochen und unreduziert, allenfalls aber in einem ebenso immateriellen Medium, dem Klang, aussprechen lasse, steht nicht nur in der erwähnten langen Tradition eines Phonozentrismus, sondern ist gerade um diese Zeit alles andere als ein Einzelfall. Im ausgehenden 18. Jahrhundert beginnt beispielsweise die Konjunktur des spätestens seit Lessings *Emilia Galotti* (I, 4) geläufigen Topos von Raffael, der auch ohne Hände, d.h. ohne jede sichtbare Bildproduktion, ein ebenso großes

¹⁹ Umgekehrt gilt dasselbe für das Lesen, das vorzugsweise im Freien stattfindet, so dass sich Naturraum und Imaginationsraum des Buchs überblenden und amalgamieren. Die Dichtung, die programmatisch die verlorene Bedeutung der Natur wieder finden soll, wirkt unmittelbar in deren Wahrnehmung hinein, wie andererseits die Natur den Sinn des Gelesenen unterstützt und plausibilisiert: „Ich weiß nicht,“ erzählt Friedrich von seinen frühen Lektüreeindrücken, „ob der Frühling mit seinen Zauberlichtern in diese Geschichten hineinspielte, oder ob *sie* den Lenz mit ihren rührenden Wunderscheinen überglänzten, – aber Blumen, Wald und Wiesen erschienen mir damals anders und schöner. Es war, als hätten mir diese Bücher die goldenen Schlüssel zu den Wunderschätzen und der verborgenen Pracht der Natur gegeben. Mir war noch nie so fromm und fröhlich zu Mute gewesen.“ (AG, II, 107) „Wenn er [Friedrich] dazwischen dann vom Blatte aufsaß, glänzte von allen Seiten der schöne Kreis der Landschaft in die Geschichten hinein, die Figuren, wie der Wind durch die Blätter des Buches rührte, erhoben sich vor ihm in der grenzenlosen, grünen Stille und traten lebendig in die schimmernde Ferne hinaus“ (AG, II, 156).

²⁰ AG, II, 65. Auch über Leontin heißt es: „da dichtete seine frische Seele unaufhörlich seltsame Lieder, die er sogleich sang, ohne jemals ein einziges aufzuschreiben. Denn was er aufschrieb, daran verlor er sogleich die freie, unbestimmte Lust. Es war, als bräche das Wort unter der Hand die luftigen Schwingen“ (AG, II, 136).

malerisches Genie gewesen wäre.²¹ Das lässt nur den Schluss zu, dass das eigentliche Kunstwerk als ein immaterielles in der Imagination liege und dass seine materielle Erscheinung ein Sekundäres sei, bloße Umsetzung, die aufgrund ihrer Materialität notwendig hinter ihrem Urbild zurückbleibe.

Friedrich gelingt es daher mühelos, den Begriff des Werks aus dem der Poesie herauszudefinieren, wenn er „die Poesie selber“ in paradoxer Weise als „das ursprüngliche, freie, tüchtige Leben, das uns ergreift, ehe wir darüber sprechen“, bezeichnet (AG, II, 195 f.), ein Satz, der übrigens nicht nur erneut frühromantische Positionen variiert – hier die programmatische Übergänglichkeit von Literatur und Leben bei Novalis oder in Friedrich Schlegels berühmten 116. Athenäumsfragment –,²² sondern auch als wörtliches Selbstzitat in der *Geschichte der neuern romantischen Poesie* wiederkehrt (VI, 51) und damit Eichendorffs Nähe zur Position Friedrichs zu belegen scheint. Der *Taugenichts* dürfte wohl diejenige Gestalt Eichendorffs sein, die am entschiedensten ein solches poetisches Leben vorführt, ohne eigentlich ein poetischer Produzent zu sein. Die Lektüre des hieroglyphischen Urtextes setzt sich in solchen Fällen unmittelbar um in ein „ursprüngliches“ Leben, d.h. sie restituiert dieses. Das rechte Leben selbst ist das wahrhaft poetische Werk, und erst in der Folge kann es dann auch zur Poesie im engeren Sinne kommen, die von ihrem ganzen Ursprung her nur eines sein kann: selbst Natur, Natur, die wächst und nicht gemacht wird. „Wenn in einem sinnreichen, einfachstrengen, männlichen Gemüt auf solche Weise die Poesie wahrhaft lebendig wird, [...] dann mag freilich das Gedicht erscheinen, wie ein in der Erde wohlgegründeter, tüchtiger, schlanker, hoher Baum, wo Grob und Fein erquicklich durcheinanderwächst und rauscht und sich rührt zu Gottes Liebe.“²³ Diese Sätze spricht Friedrich mit Blick auf Arnims *Gräfin Dolores*, und sie beantworten die nahe liegende Frage, inwiefern denn literarische Prä- und Intertexte für ein solches Konzept überhaupt noch von Belang sind. Sie sind es, wie man an Friedrich sieht, als ihrerseits natürliche Übersetzungen und Fortschreibungen des alten Hieroglyphenbuchs der Natur. Sie helfen dem Dichter und bestärken ihn in seinem Entzifferungswerk, das den Naturtext wiederherstellt und supplementiert. Und das gilt umso mehr, so ist vorgreifend zu sagen, je mehr dieser sich entzieht und nur noch in den Bruchstücken seiner dichterischen Überlieferung greifbar ist.

²¹ Vgl. Wolfgang von Löhneysen: *Raffael unter den Philosophen – Philosophen über Raffael. Denkbild und Sprache der Interpretation*. Berlin 1992. Besonders S. 9–17.

²² Vgl. Novalis: *Teplitzer Fragmente*. Bd. 2 (wie Anm. 3). S. 599: „Ein Roman ist ein *Leben*, als Buch. | Jedes Leben hat ein Motto – einen Titel – einen Verleger – eine Vorrede – Einleitung – Text – *Noten* – etc. oder kann es haben.“ – Friedrich Schlegel: *Athenäums-Fragmente*. In: Ders: *Studienausgabe* (wie Anm. 8). Bd. 2. S. 114: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen [...] Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen.“

²³ AG, II, 204. Vgl. auch ebd. S. 76: „So sollte jeder Dichter dichten, meinte Friedrich, am frühen Morgen, unter freiem Himmel, in einer schönen Gegend. Da ist die Seele rüstig, und so wie dann die Bäume rauschen, die Vögel singen und der Jäger vor Lust in sein Horn stößt, so muß der Dichter dichten.“

Lange Zeit hat eine weltanschaulich basierte literaturwissenschaftliche Forschung Friedrich als Sprachrohr seines Autors und Verkörperung seines Ideals vom Dichtertum betrachtet. Glücklicherweise sind an dieser Vorstellung bereits erhebliche Korrekturen vorgenommen worden. Friedrichs scheinbar privilegierte Stellung wird bekanntlich von verschiedenen Seiten aus angefochten: durch andere Romanfiguren, in deren Ensemble sich Friedrichs Position relativiert, durch Friedrichs Entwicklung im Roman und nicht zuletzt durch das poetische Verfahren des Romans selbst. Friedrichs Dichterkollege Leontin vertritt zwar gleichfalls, wie bereits erwähnt, die Auffassung, dass es der Auftrag des Dichters sei, das Hieroglyphenbuch der göttlichen Natur zu lesen, hält dies aber in der Gegenwart für unmöglich. Während Friedrich noch an die religiöse Absicherung der dichterischen Einbildungskraft glaubt, die die geheime „Bedeutung“ erschließen soll, ist Leontin in diesem Punkt radikal ernüchtert: „Alles ist Einbildung“ (AG, II, 92) bemerkt er zur Bildproduktion der „reisenden Poetischen“, die, von ihrer Sehnsucht getrieben, ihren Imaginationen vom „überschwenglichen Leben“ nachfahren (AG, II, 91). Die Entfremdung der Gegenwart von der Natur ist so weit fortgeschritten, dass sich deren geheimnisvoller Text in den sehnsüchtigen Ahnungen eines Anderen nicht mehr erschließt. Dem korrespondiert eine umfassend kritische Sicht der ‚Gegenwart‘. „Das Reich des Glaubens ist geendet, | zerstört die alte Herrlichkeit“ (AG, II, 376), heißt es am Ende. Die Welt ist durch Verlust der Religion und der ursprungsnahen Welten der Kindheit, durch radikale Entzweiung mit der Natur, durch Verflachung der Poesie zu „e[st]hetische[m] Geschwätz“ (AG, II, 196) und viele andere bedenkliche Seiten gekennzeichnet. Die lebendige Beziehung zum natürlichen und göttlichen Ursprung ist unterbrochen und kann, so zumindest Friedrich, erst durch eine religiöse Wiedererweckung erneuert werden.

Damit zeichnen sich hier die Konturen eines triadischen Geschichtsbildes ab, wie es sich seit dem späten 18. Jahrhundert durchsetzt und in der Romantik dann gewissermaßen diskursiver Standard ist.²⁴ Vertritt Friedrich zunächst noch, um die Termini der Schillerschen Geschichtsphilosophie zu bemühen, die Position des ‚Naiven‘, der in einem zwar durchaus schon angefochtenen, aber eben doch noch evozierbaren Einklang mit der Natur steht, so ist Leontin entschieden ein ‚sentimentalischer‘ Poet, für dessen Bewusstsein die aktuelle Entzweiung unhintergebar ist. Friedrichs ‚naiver‘ Glaube an den dichterischen Zugang zur Welt ist aus dieser Perspektive nur noch Gegenstand einer gerührten Wehmut: „Graf Friedrich, sagte Faber, hat eine Unschuld in seinen Betrachtungen, eine Unschuld“ (AG, II, 92). Das ist nun aber eigentlich auch die Sicht des Romans auf Friedrich, denn der Held wird auf einen Weg der Ernüchterung geschickt, der ihn in manchem der Position Leontins annähert. Friedrichs Ungenügen an der Poesie wächst so, dass er sich schließlich von ihr abwen-

²⁴ Auch bei Novalis ist die Unzugänglichkeit der Bedeutung der Welt die *geschichtliche* Signatur der Epoche: „Alles, was wir erfahren ist eine *Mittheilung*. So ist die Welt in der That eine *Mittheilung* – Offenbarung des Geistes. Die Zeit ist nicht mehr, wo der Geist Gottes verständlich war. Der Sinn der Welt ist verlohren gegangen. Wir sind bey[m] Buchstaben stehn geblieben. Wir haben das Erscheinende über der Erscheinung verlohren.“ (*Vermischte Bemerkungen*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 2 [wie Anm. 3]. S. 594.)

det und als Klosterbruder dem religiösen Auftrag in unmittelbarer Form Folge leisten will. Sein Scheitern als Poet kündigt sich in den von Anfang an angedeuteten Zweifeln an seiner eigenen Sprachmächtigkeit an, Zweifeln also an seiner Fähigkeit, genau jene sprachlich-poetische Übersetzungsleistung zu vollbringen, die dem Dichter obliegt:

Mir ist, als müßt' ich singen
 So recht aus tiefster Lust
 Von wunderbaren Dingen,
 Was niemand sonst bewußt.

O könnt' ich alles sagen!
 O wär' ich recht geschickt!
 So muß ich still ertragen,
 Was mich so hoch beglückt. (AG, II, 85)

Diese Selbsteinschätzung trifft sich mit der strukturellen Ironie, dass ausgerechnet er, der die „Bedeutung“ der Welt so ausdrücklich im Munde führt, durch den ganzen Roman hindurch die Wirklichkeit verfehlt und seine Mitmenschen verkennt, Rosa und den Prinzen nicht minder als Erwin/Erwine. Der Versuch, die Welt der ‚Gegenwart‘ mit den Augen der ‚Ahnung‘ betrachten zu wollen, führt in Täuschung und Selbsttäuschung.

Leontin seinerseits bleibt den frühromantischen Spekulationen zwar verbunden, distanziert sie aber durch seine Skepsis. Trotz seiner Einsicht in den rein imaginativen Charakter der ‚Ahnung‘ folgt er dieser immer wieder aus der unzulänglichen ‚Gegenwart‘, und das begründet das für den Roman konstitutive Reisemotiv. Leontins Zwiespalt bildet in literaturgeschichtlicher Sicht ein Mittelglied zwischen den in sich ‚Zerrissenen‘, wie sie beim frühen Tieck oder in Gestalt des Kapellmeisters Berglinger bei Wackenroder begegnen, und denjenigen E.T.A. Hoffmanns.²⁵ Da er die Gegenposition zur ‚Gegenwart‘ nicht mehr positiv füllen kann, wendet sich sein transgressiver Impuls als Spott und Karikatur negativ gegen die Wirklichkeit, um sich gegen diese zu verwalten. In Anlehnung an die Jean Paulsche *Vorschule der Ästhetik* und ihre These, der Humor vernichte „das Endliche durch den Kontrast mit der Idee“,²⁶ definiert Eichendorff in der *Geschichte der poetischen Literatur* den Humor als den „Konflikt der höheren menschlichen Anlage mit der jämmerlichen Gegenwart und Wirklichkeit“ und charakterisiert damit auch Leontins Verhalten. Der Humor habe „in seinem Grundwesen etwas durchaus Tragisches, von dem er sich nur dadurch unterscheidet, daß er gegen das Unerträgliche nicht unmittelbar ankämpft, vielmehr von dem buntverworrenen Lebensteppich mit keckem Wurf nur die fadenscheinige Kehrseite aufdeckt und so den falschen Glanz durch sich selbst vernichtet; sein Organ ist nicht das Pathos, sondern die Ironie und der Witz“ (VI, 912). Ganz in diesem Sinne heißt es im Roman,

²⁵ Zum Problem vgl. Christian Begemann: *Zerrissenheit. Überlegungen zum romantischen Thema des Identitätskonflikts*. In: *Begegnung mit dem ‚Fremden‘. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990*. München 1991. Bd. 2. S. 227-235.

²⁶ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: Ders.: *Werke in zwölf Bänden* (wie Anm. 2). Bd. 9. S. 125.

Leontins „alles verspottende Lustigkeit war im Grund nichts, als diese Verzweiflung [über seine Epoche], wie sie sich an den bunten Bildern der Erde in tausend Farben brach und bespiegelte“.²⁷

Bezeichnenderweise wird damit aber auch ein Verfahren des Romans selbst thematisiert. Und dieser Punkt ist es, der die Rolle des verspäteten ‚Frühromantikers‘ Friedrich für den Roman vielleicht noch mehr relativiert, als es seine Dichtergesellen und seine eigene desillusionierende Entwicklung tun. Die implizite Poetik, der *Abnung und Gegenwart* folgt, ist nämlich nicht, jedenfalls nicht nur diejenige, die Friedrich vertritt. Gewiss hält der Roman mit seinem Helden an der religiösen Aufgabe der Kunst fest, und daher entspricht die Blicklenkung des Lesers über weite Strecken der Wahrnehmung des Sympathieträgers Friedrich, für den freilich am Ende die Poesie keine Lösungen mehr bietet. Auch der hieroglyphische Charakter der Natur, auf deren Ausdruck Friedrich den Dichter verpflichtet, wird von den symbolisch-allegorischen Landschaftsbildern des Romans gleichsam nachgestellt. Vom ersten Kapitel an, das mit Donauwirbel und Kreuz auf dem Felsen an Caspar David Friedrichsche Gemälde erinnert, über die den Sündenfall einschließenden Paradiesesgärten der Gräfin Romana, die offenen Landschaften mit den viel sagenden Gewittern, den gefährdrohenden Dämmerungen oder den Rungeschen Auroren bis hin zum Schlusstableau mit Kloster, Meer und blühendem Leben verweist der Roman auf die Bedeutungsdimension seiner Landschaften und imitiert derart den Hieroglyphencharakter der Natur selbst. Auch über *Abnung und Gegenwart* hinaus spielt die frühromantische Idee einer Natursprache in Eichendorffs Texten, besonders auch seinen Gedichten, bekanntlich eine bedeutende Rolle. Doch hier drängt sich gleich eine Einschränkung auf. Denn die Sprache der Natur wird bei Eichendorff nur selten als ungebrochenes Faktum vorgestellt, vielmehr wird sie als Produkt einer der Natur bereits entfremdeten Imagination erkennbar und damit als ein bloßes Wunschbild des Sprechers. Häufig ist es die immer wieder anzutreffende ‚Als ob-Formel‘, die die Relativierung des nur mehr zitierten Konzepts einer Natursprache verdeutlicht.²⁸ Solche Formulierungen legen die Vorstellung von einer mit dem Betrachter geradezu epiphanisch kommunizierenden Natur in die Verantwortung der subjektiven Wahrnehmung des Betrachters – und damit stehen die Texte auf der Position nicht Friedrichs, sondern Leontins.

²⁷ AG, II, 232. Pointiert und überboten wird Leontins satirische Neigung durch die hoffmanneske Figur des Viktor: „Mitten in dem Gewimmel tanzte eine hagere Figur, wie ein Satyr, in den abenteuerlichsten, übertriebensten Wendungen und Kapriolen, als wollte er alles Affektierte, Lächerliche und Eckle jedes Einzelnen der Gesellschaft in eine einzige Karikatur zusammendrängen“ (AG, II, 117).

²⁸ Ich nenne nur zwei prominente Belege dafür aus den Gedichten *In der Fremde* und *Schöne Fremde*, die auch belegen, dass das Wunschbild einer sprechenden Natur dezidiert in der Spannung zwischen „alter schöner Zeit“ und „künftigem, großem Glück“ situiert ist und damit im Mittelfeld des triadischen Geschichtsbildes, in dem der Bezug zur ursprünglichen Natur verloren gegangen ist. „Die Nachtigallen schlagen | Hier in der Einsamkeit, | Als wollten sie was sagen | Von der alten schönen Zeit.“ (I, 173) „Es funkeln auf mich alle Sterne | Mit glühendem Liebesblick, | Es redet trunken die Ferne | Wie von künftigem großen Glück!“ (I, 310).

Kehren wir zum Roman zurück, so stellen wir weiter fest, dass er im Einzelnen wie in seinem ganzen Verlauf nicht nur Leontins Skepsis gegenüber Friedrichs Positionen in sich aufgenommen hat, sondern dass er auch selbst Leontins und Viktors Verfahren der Satire und der Karikatur praktiziert. Das ist vor allem der Fall, wo es um die Literaturszene der Zeit geht, um die ästhetischen Tees (AG, II, 188ff.) und die modischen Literaturströmungen (AG, II, 216ff.), eine falsche Empfindsamkeit (AG, II, 119f.) oder überschwängliche Naturschwärmerei (AG, II, 247). Friedrichs Pathos gegen die ‚Gegenwart‘ wird hörbar, weil der Erzähler es wiedergibt (AG, II, 204 u. ö.), also zitiert, dieser selbst aber hält es eher mit Leontins Versuchen, das Kritikwürdige in seiner Lächerlichkeit zu zeigen. Man sieht bereits an diesen wenigen Bemerkungen, dass der Roman sich nicht nur auf der Ebene seines Inhalts mit verschiedenen Dichtungskonzeptionen auseinandersetzt, sondern dass diese zugleich Momente seines eigenen Verfahrens darstellen. Mit den Gesprächen über Dichtung bewegt sich der Roman nicht nur in der frühromantischen Tradition der Transzendentalpoesie und der Amalgamierung von Poesie und Kritik, sondern etabliert immer auch eine Ebene der konkreten Selbstbeschreibung. Und da die hier sowohl diskutierten als auch praktizierten Konzepte auf Prätexte verweisen, lässt sich von einer Intertextualität auch der poetischen *Verfahren* des Romans sprechen.²⁹

Vielleicht reichen momentan die Evidenzen für solche Thesen noch nicht aus. Das ändert sich, sobald man die Person des Dichters Faber einbezieht, der Züge von Dichtergestalten aus Brentanos *Godwi* (Haber) und Arnims *Gräfin Dolores* (Waller) trägt. Mit Faber tritt gegenüber den gut aussehenden, aus dem vollen Leben schöpfenden Freunden Friedrich und Leontin ein völlig anders gearteter Typus von Autorschaft und Textproduktion auf den Plan. Seine gelegentlich kritische und ironische Darstellung darf, wie Dieter Kafitz gezeigt hat, nicht über seine zentrale Rolle für den Roman hinwegtäuschen.³⁰ Unzweifelhaft ist Faber nicht nur ein ernsthafter, sondern auch ein ernst zu nehmender Dichter. Faber bringt das Moment bürgerlicher Arbeit in die Dichtung ein, das im poetischen *Leisure class*-Leben

²⁹ Mit Gérard Genette wäre hier von „Architextualität“ zu sprechen, die Genette allerdings weithin auf „die taxonomische Zugehörigkeit des Textes“, d.h. insbesondere die Zugehörigkeit zu einer Gattung, fokussiert: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main 1993. S. 14f. Als hilfreich erweist sich in diesem Zusammenhang v. a. Ulrich Broichs und Manfred Pfisters Unterscheidung von Einzeltext- und Systemreferenz. Vgl. die Artikel *Zur Einzeltextreferenz* (Broich) und *Zur Systemreferenz* (Pfister). In: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hgg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985. S. 48–52 und 52–58. Einzeltextreferenz meint einen Text-Text-Kontakt, wogegen Systemreferenz der Bezug eines Textes zum sprachlichen System überhaupt, zu einem Diskurstyp, zu „literarischen Schreibweisen und Gattungen“ (55), Archetypen oder Mythen etc. auch ohne einen konkreten Referenztext ist. In diesem Sinne handelt es sich bei den expliziten und impliziten Zitaten und Anspielungen des Erzählers um Einzeltextreferenz, bei den (sozusagen ‚leontinesken‘) satirischen und parodistischen Attacken des Romans um, je nach Einzelfall, Text- oder Systemreferenz – um letzteres, wenn gewissermaßen nur eine Redeweise, eine literarische Mode aufs Korn genommen wird –, während im Fall einer Intertextualität literarischer Verfahren Systemreferenz vorliegt.

³⁰ Dieter Kafitz: *Wirklichkeit und Dichtertum in Eichendorffs ‚Abnung und Gegenwart‘. Zur Gestalt Fabers*. In: *DVjs* 45. 1971. S. 350–374.

der Dichtergrafen ohne Belang ist. Wie sein Name schon sagt, ist Faber der Handwerker, den man sitzen und schreiben sieht, der mit Papieren und Büchertaschen reist und dessen Lampe bis tief in die Nacht brennt. Dem Spott gegenüber seiner Person wird die Ehrfurcht vor seinem Fleiß und seinem Gestaltungswillen an die Seite gestellt (AG, II, 84). Dichtung ist für Faber, anders als für Friedrich und Leontin, nicht eine Art Spontangestaltung aus dem Leben heraus, sondern das Produkt harter Arbeit und Reflexion.

Damit stehen sich zwei diametral verschiedene Auffassungen von der künstlerischen Produktion gegenüber, die ihre Geschichte haben. Hatte die bis in die Aufklärung hinein Geltung beanspruchende Regelpoetik Kunst als weithin erlernbares Handwerk begriffen, so geht mit der Genieästhetik, mit dem Ausdruckspostulat und der Vorstellung von Erlebnis-dichtung die Auffassung einher, Kunst entstehe aus den lebendigen Kräften der *Natura naturans*, sie wachse und gestalte sich als ein organisches Wesen – wie ein Baum, so hieß es über die *Gräfin Dolores*. Es ist keineswegs so, dass der Akzent auf der Technik der Kunst historisch vom Postulat des Organischen abgelöst würde, wenngleich er sich seit dem späten 18. Jahrhundert gegenüber der älteren Regelpoetik deutlich modifiziert. Beide Auffassungen nehmen schnell schon ideologische Gestalt an, und vom Sturm und Drang bis in die Moderne konkurrieren die poetologischen Organizisten und die Technizisten, die Vertreter des ‚Wachsens‘ und des ‚Machens‘ von Kunst.³¹ Diese, wie mir scheint, viel zu wenig gewürdigte Frontlinie führt quer durch alle Ebenen von Eichendorffs Roman.

Wenn Faber also ein Vertreter des ‚Machens‘ ist und Friedrich dagegen süffisant als einen „Naturalist[en] in der Poesie“ bezeichnet (AG, II, 76), dann wird damit auch die Vorstellung von der Authentizität von Dichtung abgewiesen. „Immer doch, hub Faber ziemlich pathetisch an, höre ich das Leben und Dichten verwechseln“ (AG, II, 80). Dichtung erwächst nicht unmittelbar aus dem Leben ihres Urhebers, sondern ist Kunst im Sinne eines Artefakts. Das impliziert ihren spielerischen Charakter. Mit Bezug auf Goethe, vermutlich die *Venetianischen Epigramme*, wo die nahe Verwandtschaft von „Gaukler und Dichter“ behauptet wird,³² erklärt auch Faber, bei der Dichtung sei „immer etwas Taschenspielerlei, Seiltänzerlei u.s.w. mit im Spiele“ (AG, II, 82, vgl. 92), und er erregt damit Friedrichs Unwillen. Der Dichter schreibt nicht mit Herzblut, sondern mit Tinte, und was er dabei zu Papier bringt, ist nicht Ausdruck seines tiefsten Wesens, sondern Rollenspiel und Experiment. Was das heißt, wird sehr plastisch in jener Szene, in der Faber seine Zuhörer mit einem heroisch-patriotischen Gedicht „wahrhaft erbaut“ (AG, II, 81f.), um sich dann von Leontin vorhal-

³¹ Um nur zwei Beispiele aus dem näheren historischen Umkreis zu nennen: Während etwa Adalbert Stifter seine in mehreren Fassungen vorliegenden Werke immer und immer wieder endlosen und nervenaufreibenden Überarbeitungsprozessen unterzieht, trotzdem aber unverdrossen betonen zu müssen glaubt, er habe gar nichts ‚gemacht‘, sondern alles sei ‚gewachsen‘, insistiert fast gleichzeitig Edgar Allan Poe in seiner *Philosophy of Composition* von 1846 geradezu provokativ auf dem technischen Charakter seiner Werke. Zu Stifter in diesem Zusammenhang vgl.: Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart/Weimar 1995. S. 388ff.

³² Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurt am Main 1987ff. Bd. 1. S. 454. Nr. 47. V. 5f.

ten lassen zu müssen, dass er sich zum Zeitpunkt der Niederschrift vor dem Militäreinsatz gegen die französische Invasionsarmee gedrückt habe. Faber kontert bekanntlich mit einem weiteren Gedicht, das genau diesen „feigherzigen Widerspruch“ zum Thema hat. Während der ‚naïve‘ Friedrich noch dem Glauben an den unmittelbaren Zugang zu den Geheimnissen der Schöpfung anhängt, ist Faber der ‚moderne‘ Dichter, der keine Schwierigkeiten hat, sich auf die historische Situation der Entfremdung und der Zerrissenheit zu beziehen und in ihr einzurichten. Das geht völlig gegen den Strich von Friedrichs pathetischem Authentizitätspostulat (AG, II, 82, 92), passt aber dafür umso besser zum Verfahren des Romans selbst, wie noch zu zeigen sein wird.

Als „Spiel“ (AG, II, 82) ist Dichtung nicht nur vom Zwang der Authentizität entlastet, sie weiß sich auch gegenüber anderen externen Zwecksetzungen autonom. Wie für Friedrich und Leontin wurzelt die Dichtung zwar auch für Faber „in demselben Boden der Religion und Nationalität“, aber sie „will und soll zu nichts *brauchbar* sein“ (AG, II, 376), auch nicht für religiöse Erbauung oder Belehrung. Dichtung bildet eine eigene Welt, keine, die aus der Wirklichkeit, der Natur oder der Religion abgeleitet wäre. In diesem Zusammenhang verändert sich auch das Konzept der Intertextualität. Knüpft Friedrich zunächst nur an den Prätext der Natur an, so ist Fabers Spiel mit Positionen auf die vorfindlichen Kulturtexte bezogen. Zu seiner Artefaktästhetik gehören umfängliche Bücherreservoirs. „An seiner Seite hing eine dickangeschwollene Tasche mit Schreiftafeln, Büchern und anderem Reisegerät herab. Er war wie ein fahrender Skolast anzusehen“ (AG, II, 91). Das ist der ganze Faber: Die Schreiftafeln verweisen auf das Moment von Arbeit, Materialität und Artifizialität seiner Dichtung, die Bücher deuten auf die dabei verwendeten Prätexte, und der Vergleich mit einem fahrenden Scholasten gibt Faber als einen poeta doctus zu erkennen. Dichtet Friedrich mit und über dem Buch der Natur, so gehört Faber zu jenen dichtenden Lesern und lesenden Poeten, die über den Büchern anderer Autoren dichten. Das Prinzip der Intertextualität freilich wird von beiden Seiten her – jeweils unterschiedlich – legitimiert.³³

³³ Um wenigstens den Versuch einer intertextualitätstheoretischen Situierung vorzunehmen: In den Kategorien Gérard Genettes ließe sich im Falle Friedrichs von ‚Hypertextualität‘ sprechen (Genettes Begriff für die Ableitung eines ‚Textes zweiten Grades‘ von einem anderen und früheren Text), die zwischen ‚Transformation‘ und ‚Nachahmung‘ changiert. Zu diesen Begriffen vgl. *Palimpseste* (wie Anm. 29). S. 14f. Die von Friedrich intendierte Poesie entsteht in einem Prozess vom Lesen zum Verdolmetschen und wäre als Übersetzung die einfache Transformation eines ‚Hypotextes‘ (bzw. Prätextes) (vgl. ebd. S. 289). Sie ist aber zugleich mehr als das, denn der göttliche Urtext ist nur punktuell, nur in Stücken, nur in einem Deutungsakt greifbar, und seine ‚Übersetzung‘ kann daher, streng genommen, auch nur eine im metaphorischen Sinn sein. Sie bezieht sich niemals auf das Ganze der Natur schlechthin, sondern kann sich sowohl auf Gegenstände wie auf Prinzipien der natura naturata richten und darüber hinaus auch das produktive Vermögen der natura naturans für sich in Anspruch nehmen. Daher ist die vorgebliche ‚Naturpoesie‘ auch unzähliger verschiedener Erscheinungsformen fähig. Man müsste mit Genette also wohl eher von dem gegenüber der einfachen und direkten ‚Transformation‘ komplexeren Verfahren der ‚Nachahmung‘ sprechen, die sich in indirekterer und vermittelterer Weise auf ihren Hypotext bezieht. Den Unterschied von Transformation und Nachahmung illustriert Genette bekanntlich mit der jeweiligen Beziehung von Joyces *Ulysses* einerseits und Vergils *Aeneis* andererseits zu Homers *Odyssee*. Die Be-

Zweifelloso schwankt Fabers Bewertung im und durch den Roman. Wir haben schon gesehen, dass der Text sich auch darin Friedrich anschließt, dass er Poesie unmittelbar aus den Situationen des Lebens erwachsen, gezielte Verschriftlichungsakte aber meistens scheitern lässt. Dieses Vorurteil gegen Fabers Kunstpoesie wird aber durch die implizite Poetik des Romans selbst wiederum in Frage gestellt. Denn ganz offenkundig entspricht die gesamte Faktur von *Ahnung und Gegenwart* mitnichten dem Mythos von spontanem und authentischem Kunstwachstum, wie ihn Friedrich vertritt. Soweit wir Eichendorffs Arbeitsprozesse anhand von Handschriften und Vorstufen verfolgen können, gleichen sie viel eher dem, was wir von Faber wissen. Und auch der Romantext selbst, in dem eine Vielzahl unterschiedlichster Diskurse und Prätexte ineinander gearbeitet ist, spiegelt genau jene artifizielle Bricolage, die Faber mit Hilfe von viel Papier, Büchertaschen und Nacharbeit fabriziert. Mit anderen Worten: Der Mythos organischer Kunstproduktion, der hier mit Friedrich offenbar verteidigt werden soll, widerspricht eklatant der ‚Machart‘ des Romans selbst.

Blickt man nun noch einmal auf das Verhältnis von diskutierter Poetologie im Roman und praktizierter Poetik des Romans, so ist festzuhalten, dass es in der langen Reihe dichtender Figuren keine gibt, die das Verfahren des Textes selbst repräsentieren würde. Als Transzendentalpoesie wendet sich der Roman dem Grund, den Bedingungen und Verfahren der Dichtung zu, aber dabei entsteht kein Programm, sondern ein Feld heterogener Positionen, die sich inter-, meta- und hypertextuell (Genette) auf die poetologische Debatte der Epoche beziehen, sie zum Gegenstand des Buches machen und sie mit fast schon historisch resümierendem Blick durchlaufen. Es scheint dabei so zu sein, dass erst das Ensemble der Dichterfiguren das spiegelt, was der Roman tut. Weder der reale Autor Eichendorff noch sein Erzähler ist etwa mit Friedrich gleichzusetzen, sondern der Text folgt nicht minder dessen poetologischen Konkurrenten Leontin und Faber. Er stellt die Emphase der religiösen Erneuerung durch den Dichter neben die Satire, das Naïve neben das Sentimentalische, insinuiert die dichterische Übersetzung der Naturhieroglyphik *und* betreibt ein intertextuelles Patchwork, behauptet das ‚Wachstum‘ des Kunstwerks, während seine eigene Faktur unzweideutig ‚gemacht‘ ist, entfaltet ein Wunschbild vom poetischen Leben und lässt es zugleich mit seiner eigenen poetischen Praxis kollidieren. Er *zeigt* so nicht nur einen Widerspruch zwischen seinen Figuren, sondern trägt ihn in seiner eigenen Struktur aus – mit der Konsequenz einer umfassenden wechselseitigen Relativierung *aller* Positionen.

Dass Eichendorff derartige poetische Verfahren praktiziert habe, dass seine Texte poetologische Konflikte inszenieren, durchspielen und auch formal mit ihnen experimentieren, gehört nicht unbedingt zum Konsens der Eichendorff-Forschung. Nach wie vor begegnen

zugnahme auf *kulturelle*, also überwiegend literarische Prätexte, die sowohl von den dichtenden Romanfiguren als auch vom Romantext selbst praktiziert wird, reicht demgegenüber vom Zitat und der Persiflage über die Anspielung bis hin zu impliziten thematischen und strukturellen Bezugnahmen und kann unter Genettes Kategorien der Intertextualität, der Metatextualität wie der Hypertextualität fallen (vgl. ebd. S. 10ff.). Das wäre im jeweiligen Einzelfall zu untersuchen, befriedigt aber vermutlich mehr den wissenschaftlichen Ordnungssinn, als dass damit nennenswerte Erkenntnisse über den Roman gefördert würden.

wir dort der Neigung, die biographische Person, den Dichter und den Theoretiker gleichzusetzen und den so konstruierten ‚Eichendorff‘ als einen religiösen Traditionalisten darzustellen, der nach einer festen Poetik dichte, deren ‚Klartext‘ in den späten, dezidiert katholisch argumentierenden literarhistorischen Schriften niedergelegt sei. Diese wiederum werden ohne Rücksicht auf ihren Charakter als zwangsläufig selbst interpretationsbedürftige Texte, auf ihre Entstehungsbedingungen, ihre Prätexte, ihr intendiertes Publikum, ihre Wirkungsabsichten oder ihre rhetorischen Strategien als ‚Meinung‘ und literarische Intention des Dichters begriffen. Ein solches Verfahren führt dann konsequenterweise dazu, Eichendorffs literarischem Werk und seiner Poetologie eine Entwicklung abzusprechen und Veränderungen zu ignorieren.³⁴ Und mit Bezug auf *Ahnung und Gegenwart* erscheint dann konsequenterweise Friedrich als Sprachrohr seines Autors. Der Autor Eichendorff verdient es, vor solch entschiedenen Komplexitätsreduktionen in Schutz genommen zu werden. In neuerer Zeit mehren sich denn auch Stimmen, die die Widersprüche, die inhaltliche und methodische Fragwürdigkeit der skizzierten Auffassungen hervorheben.³⁵ Es kann und soll dabei gar nicht geleugnet werden, dass *Ahnung und Gegenwart* Züge einer traditionalistischen und religiösen Poetologie aufweist. Auf der einen Seite dient der Rekurs auf den religiös begründeten Naturtext dazu, die Dichtung zu naturalisieren und damit zu legitimieren. Auf der anderen Seite leistet der stete Bezug der Dichtung auf die Texte der kulturellen Überlieferung Ähnliches, denn er verankert Poesie in scheinbar gesicherten Traditionsbindungen. Das mag besonders dann einleuchtend scheinen, wenn man den Blick auf die älteren Überlieferungsstränge etwa der petrarkistischen und noch der anakreontischen Liebesdichtung, auf die geistliche Lieddichtung oder die mystische Literatur richtet wie Helmut Koopmann, der in Eichendorffs intertextuellen Bezugnahmen den Versuch sieht, die „abgerissene Kontinuität wiederherzustellen“ und die bedrohte Gegenwart durch Verwandlung „in quasi zeitloses Material, also in Formeln und immer wieder abrufbare Chiffren, die das Verlorene, das Verlorengehende jederzeit restituieren konnten“, zu salvieren.³⁶ Diese Deutungslinie trifft zweifellos einzelne Stränge in Eichendorffs Werk und auch im Roman. Doch gerät unter dieser Perspektive, die sich dezidiert gegen eine etwaige ‚Modernität‘ von Eichendorffs poetischen Verfahren wendet,³⁷ genau jenes sinnpluralisierende, gleichsam po-

³⁴ Mit hinreichender Deutlichkeit hat diese Punkte bereits vor einem Jahrzehnt der Forschungsbericht von Christoph Hollender moniert: *Der Diskurs von Poesie und Religion in der Eichendorff-Literatur*. In: Wilhelm Gössmann, Christoph Hollender (Hgg.): *Joseph von Eichendorff. Seine literarische und kulturelle Bedeutung*. Paderborn u. a. 1995. S. 163–232.

³⁵ Wegen seiner Nähe zu den hier diskutierten Fragen sei an dieser Stelle nur auf einen Aufsatz von Lothar Pikulik hingewiesen, der nachdrücklich auf den experimentellen Aspekt von Eichendorffs Schreiben und die Differenz zwischen poetischen und theoretischen Texten aufmerksam macht: *Schreiben heißt Suchen. Der experimentelle Charakter von Eichendorffs Dichtung*. In: Ders.: *Signatur einer Zeitenwende. Studien zur Literatur der frühen Moderne von Lessing bis Eichendorff*. Göttingen 2001. S. 186–199.

³⁶ Helmut Koopmann: *Serielles in Eichendorffs Lyrik?* In: Michael Kessler, Helmut Koopmann (Hgg.): *Eichendorffs Modernität*. Tübingen 1989. S. 81–96. Hier S. 94f.

³⁷ Vgl. ebd. S. 83.

lytheistische Verfahren aus dem Blick, das an *Abnung und Gegenwart* erkennbar ist, aber auch an den anderen Erzähltexten Eichendorffs ebenso wie an seiner weithin rollenhaften Lyrik nachweisbar wäre. Mit Blick auf den Roman jedenfalls ergibt sich in der Zusammenschau ein anderes Bild: das Bild eines vieldeutigen Textfelds mit tentativen Zügen, dessen einzelne Positionen sich gegenseitig in Frage stellen, ohne dass eine einzelne privilegiert werden könnte. Das ist kein Befund, der für ungebrochenen Traditionalismus spricht: „Eichendorffs Bewahrendes ist weit genug, sein eigenes Gegenteil mitzuumfassen“, bemerkt Theodor W. Adorno und deutet damit auf eine dekonstruktive Bewegung der Eichendorffschen Texte hin.³⁸ Hier von einer Polyphonie, einer Dialogizität des Verfahrens zu sprechen, würde dem Sachverhalt vermutlich nicht gerecht, denn unterschlagen würde damit der Konflikt zwischen den Positionen und seine historische Dimension. Der inhaltliche Streit der Dichterfiguren ist auch einer im Text. Wie Fabers Dichtung scheint Eichendorffs Roman selbst im Zwiespalt zu stehen, den er in verschiedenen Facetten an seinen Figuren entfaltet – als Zerrissenheit zwischen Ahnung und Desillusion bei Leontin oder als Widerspruch zwischen Kunst und Leben bei Faber. Diesen Zwiespalt aber erweist der Roman als die Signatur einer historischen Epoche, die mit der Natur, mit der Religion und mit sich selbst zerfallen ist und sich in einer Orientierungs- und Sinnkrise befindet. Auch wenn der reale Autor Eichendorff möglicherweise an den ‚naiven‘ Positionen Friedrichs festhalten *will*, so kann er das nicht mehr in einer poetisch konsistenten Weise, und genau darin erweist sich seine eigene Zeitgenossenschaft. Das ist aber keineswegs eine Schwäche des Romans, sondern gehört zu seinen Stärken.

III

Die erkennbar gewordene Selbstreflexivität von Eichendorffs Schreiben, ebenso aber auch die Bewegung innerhalb seines Gesamtwerks, bestätigt sich, wenn man seine Praktik des Selbstzitats einbezieht, die eine weitere Dimension der Intertextualität bei Eichendorff eröffnet: die „Auto- oder Intratextualität“.³⁹ Der Befund als solcher ist hinlänglich bekannt. Die Formelhaftigkeit von Eichendorffs Stil, seine Neigung zur Stereotypisierung, zur Verwendung der immer gleichen Vokabeln und Versatzstücke, ist seit Werner Kohlschmidt

³⁸ Theodor W. Adorno: *Zum Gedächtnis Eichendorffs*. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main 1981. S. 69–94. Hier S. 75.

³⁹ Vgl. Ulrich Broich: *Zur Einzeltextreferenz*. In: Broich, Pfister: *Intertextualität* (wie Anm. 29). S. 48–52. Hier S. 49f.; Vgl. weiterhin Lucien Dällenbach, der die „autotextualité“ der „intertextualité interne“ zuordnet, die von der „intertextualité externe“ zu unterscheiden ist, dabei aber v.a. die Technik der „mise en abyme“ untersucht: *Intertexte et autotexte*. In: *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires* 7. 1976. S. 282–296. Hier S. 282f.

ausführlich beschrieben worden.⁴⁰ Man könnte den Befund durchaus noch differenzieren, indem man die Genese Eichendorffscher Formeln nicht nur als Übernahme aus tradierten externen Textbeständen erklärte, sondern auch werkimmanent aus dem Prozess einer Verdichtung von Szenen nachzeichnete, die ursprünglich sehr viel ausführlicher waren. Um nur ein Beispiel zu nennen: Die bis an die Schmerzgrenze ausgebreiteten Motive Jagd und Waldhorn lassen sich in den späteren Gedichten und Prosatexten als konzentrierte Kurzfassungen, als ästhetische Abkürzungen von Szenen interpretieren, die das Motiv zunächst noch begründet und erklärt hatten. In *Ahnung und Gegenwart* etwa wird die – übrigens selbst der literarischen Tradition entlehnte⁴¹ – erotische Dimension der Jagd und des mit ihr verbundenen Waldhorns so offen und unzweideutig ausgesprochen (AG, II, 252, 270-277), dass sich spätere, z. T. hermetische, weil nicht weiter transparent gemachte Verwendungen des bloßen Motivs von hier aus semantisch auffüllen. Aber nicht nur sprachliche Wendungen und Motive werden bei Eichendorff wiederholt. Handlungsmomente, Figuren, ja ganze Szenen wandern mit nur geringen Variationen von einem Text in den anderen, Textpassagen werden wörtlich übernommen. Dieses Verfahren ist zwar interpretationsbedürftig, insgesamt aber durchaus nicht singulär oder auch nur besonders ungewöhnlich. Keinesfalls erlaubt es eine Abwertung der Eichendorffschen Texte wegen etwaiger Redundanz, zunehmender Entleerung oder fehlender Innovativität.

Die Frage, die sich dann allerdings anschließt, ist die nach den Funktionen eines solchen Schreibens. Zunächst belegt es erneut Eichendorffs Nähe zur ‚gemachten‘, reflektierten und artifizierten Dichtung Fabers, denn wo es nicht allein um die Wiederholung von Motiven oder die Variation von Handlungsschemata geht, sondern um wörtliche Selbstzitate, setzt das voraus, dass man gelegentlich auch bei sich selber nachschlagen muss. Der Eindruck, der entsteht, ist der einer bewussten Selbstbezüglichkeit von Literatur, die auch das eigene Werk den Prä- bzw. Hypotexten eingliedert, die ihr zugrunde liegen, und sich mithin hypertextuell (Genette) zu sich selbst verhält. Indem Eichendorff sich selber variiert und zitiert, verzahnen sich seine Werke, schließen aneinander an, greifen ineinander über und schreiben quasi wechselseitig aneinander mit. Wenn Stefan Nienhaus, der diesem Verfahren bei Eichendorff eine perspektivenreiche Studie gewidmet hat, Wiederholung, Formel und Selbstzitat im Dienst der Kohärenzbildung des Einzelwerks sieht,⁴² so wäre mit demselben Recht der Effekt zu betonen, dass die Werkgrenzen vielmehr verschwimmen, ja dass das Einzelwerk sich tendenziell in „Ein Buch“ (F. Schlegel), einen übergreifenden Schreib- und Refle-

⁴⁰ Werner Kohlschmidt: *Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosastil. Zum Problem der Formel in der Romantik*. In: Ders.: *Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*. Bern 1955. S. 177–209; Von den neueren Arbeiten nenne ich hier nur: Helmut Koopmann: *Serielles in Eichendorffs Lyrik?* (wie Anm. 36); Ursula Regener: *Formelsuche. Studien zu Eichendorffs lyrischem Frühwerk*. Tübingen 2001; Dieter Heimböckel: *Ein ‚Meer von Stille‘ oder Von der Ungleichheit des Gleichen. Zum Wiederholungsstil in Joseph von Eichendorffs ‚Das Marmorbild‘*. In: *Aurora* 63. 2003. S. 115–133.

⁴¹ Zum Überblick vgl. *Art. Jagd (jagen)*. In: Horst S. und Ingrid G. Daemrlich: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. 2. Aufl. Tübingen und Basel 1995. S. 208–211.

⁴² Stefan Nienhaus: *Eichendorffs Wiederholungsstil. Eine Untersuchung des Erzählwerks*. Münster 1991. S. 25ff.

xionszusammenhang auflöst, wie wir das in einer ganz anderen, auch systematischeren Weise von Jean Paul kennen.

In diesem Zusammenhang aber geschieht etwas mit den zitierten Elementen. Sie bleiben sich nicht gleich, denn sie rücken in neue Kontexte ein. So wie Intertextualität überhaupt Traditionslinien ebenso bestätigen und befestigen wie unterlaufen oder durchstreichen kann, ist auch das Selbstzitat nicht eine leere Wiederholung desselben. Es erlaubt nämlich durchaus auch eine „Distanznahme zum eigenen Werk“, so noch einmal Nienhaus,⁴³ eine Distanznahme aus einer veränderten historischen Situation heraus, die sich dem Eigenen einschreibt. Wie kaum etwas anderes ermöglichen das Selbstzitat, seine Bearbeitung und Neukontextualisierung die Revision eigener Positionen. Gerade weil Eichendorff sich in vielem so gleich bleibt, werden die Unterschiede im Gleichen so deutlich sichtbar.

Darin aber artikuliert sich auch, wie sehr sich das Werk selbst historisch wird. Wenn Eichendorff sich in seinen späten literaturgeschichtlichen Werken von ‚seiner‘ Epoche, der Romantik, Rechenschaft ablegt, dann fällt zunächst auf, dass er selbst in der Darstellung gar nicht explizit vorkommt. Der Eindruck übermäßiger Bescheidenheit allerdings trägt, denn an signifikanter Stelle positioniert sich Eichendorff eben doch: auf dem Weg über das Selbstzitat. Das macht zunächst einen durchaus ‚affirmativen‘ Eindruck. Zur Charakterisierung der Romantik greift er auf ein eigenes Gedicht zurück, das er paraphrasiert: „War jene Zeit ja selbst eine Feenzeit, da die Romantik das wunderbare Lied, das in allen Dingen gebunden schläft, zu singen anhub, wie die Waldeinsamkeit das uralte Märchen der Natur wieder erzählte“ (VI, 30). Damit meldet Eichendorff eine Art Definitionsmonopol an: Die eigene *Wünschelrute* wird zum Inbegriff der Romantik schlechthin, jenes 1835 entstandene kurze Gedicht, das selbst schon ein Nachklang war und die frühromantische Lehre von der hieroglyphischen Natursprache noch einmal zitierte, die für Friedrich in *Abnung und Gegenwart* die Basis der Dichtung darstellen sollte – wie denn Friedrich für den späten Eichendorff überhaupt die Verkörperung des ‚Romantikers‘ schlechthin gewesen sein dürfte. Aber die Romantik ist in den 1850er Jahren bereits eine „Periode des deutschen Geistes, die der Gegenwart schon so weit entschwunden und vielfach so rätselhaft und unerklärlich scheint“ (ebd.), dass sie zwar zum wehmütigen Rückblick, aber nicht mehr zur Identifikation einlädt. Der späte Eichendorff neigt zur radikalen Verengung des Begriffs der Romantik, die er so rigide und deduktiv als eine religiöse Erweckungsbewegung definiert, dass tatsächlich kaum ein Romantiker übrig bleibt, der ihrem „eigentlichen Wesen“ (VI, 32) gerecht geworden wäre. Entsprechend herb fallen die Urteile über die Mitromantiker gelegentlich aus. Die romantische Bewegung betrachtet er damit als etwas, das seine Selbstverfehlung und seinen Verfall schon von Anfang an in sich trug, und nun, nach ihrem unzweifelhaften Ende, hält seine Trauer sich in Grenzen. An ihre „juvenile Wiedererweckung“ jedenfalls will Eichendorff kaum einen Gedanken verschwenden (VI, 60), lediglich ihr religiöses Vermächtnis gelte es festzuhalten.

⁴³ Ebd. S. 24.

Mit der Romantik hat sich aber auch das eigene Werk entfernt und entfremdet. Die literarhistorischen Schriften ratifizieren dabei letztlich nur einen Prozess, der sich schon lange abgezeichnet hat und gerade am Umgang mit den Selbstzitataten gut zu beobachten ist. Entspricht schon das Frühwerk mit all seinen ‚sentimentalischen‘ Zügen und ‚modernen‘ Brechungen kaum dem Begriff von Romantik, den der alte Dichter entwirft, so arbeitet Eichendorff in der Folge zunehmend an der weiteren ‚Entromantisierung‘ seines romantischen Themen- und Motivarsenals. Der ganze Venusbergkomplex, der – um nur sehr thesenhaft einige Beispiele zu nennen – in der *Zauberei im Herbst* und im *Marmorbild* eine mythisch-märchenhafte heidnische Gegenwelt mit fiktionaler Wirklichkeit war, wird in der *Meerfahrt* zu bloßer Maskerade und Einbildung.⁴⁴ All jene Geheimnisse und Rätsel, die in *Ahnung und Gegenwart* im Gefolge von Novalis der ‚Romantisierung‘ der Welt durch Unterstellung eines verborgenen Sinns dienten, werden schon im *Taugenichts* zu Effekten von komödiantischer Mystifikation, Verkennung und Missverständnis. Und *Dichter und ihre Gesellen* von 1834, sozusagen die revidierte Neuauflage des frühen Künstlerromans, steht unzweideutig unter den Bedingungen einer so ernüchternden und desillusionierenden Entzauberung, dass der Begriff der ‚Romantik‘, mittlerweile vernutzt und zum gesellschaftlichen Smalltalk herabgekommen, hier fast nur noch in parodistischer Absicht benutzt wird.⁴⁵ Eichendorff führt all das ausgerechnet an dem von ihm selbst exponierten Material vor, indem er dieses variiert, neu bewertet und kontextualisiert. Mit Blick auf seine Praxis des Selbstzitats wird man wohl sagen müssen, dass Eichendorff schon seit den 1820er Jahren keineswegs der unzeitgemäße Nachzügler einer untergegangenen Epoche war, der sich jahrzehntelang gleich blieb und unentwegt das vorletzte „freie Waldlied der Romantik“ anstimmte – wenn denn Heines *Atta Troll* tatsächlich das letzte gewesen sein sollte.⁴⁶ Gewiss ist Eichendorff in all seiner Widersprüchlichkeit auch das gewesen, zugleich aber treten seine späteren Werke in den breiten Strom der Entromantisierung ein, der nahezu das gesamte 19. Jahrhundert durchziehen wird. Damit ist auch Eichendorff selbst unzweideutig von der Zugehörigkeit zu jener Epoche gezeichnet, deren säkulare Tendenzen er verabscheute, der Moderne.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 22ff.

⁴⁵ Nur einige Beispiele: „unzeitige Romantik“ (III, 115); „Bei Gott, sagte Lothario die Reiterin mit durchdringenden Blicken verfolgend, die haben gewiß heut wieder einmal ihren romantischen Tag!“ (161); „Der Fürst, sagte er, ist ein erstaunlicher Virtuos, er spielt die schwierigste Romantik vom Blatt weg, ohne eben selbst zu komponieren.“ (174); „ich erkenne dich ja gar nicht wieder – dieses charmante Wesen und angenehme Klugsprechen, Attitüden und romantischer Shawltanz.“ (278); „Da bist du uns eben zur rechten Stunde gekommen, Fortunat. – Ich? wie so? fragte dieser betroffen. – Ich meine, als Dichter in solchen romantischen Fällen. – Ach teurer Freund, entgegnete Fortunat, ich wollte, die Romantik wäre lieber gar nicht erfunden worden!“ (329).

⁴⁶ Heinrich Heine: *Atta Troll*. In: Ders.: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*. Hg. von Klaus Briegleb. München/Wien 1976. Bd. 7. S. 570.

Stefan Nienhaus

Grattenauer, Brentano, Arnim und andere. Die Erfindung des
antisemitischen Nationalismus im frühen neunzehnten Jahrhundert 183

Franz Heiduk

Die Freiherren Joseph und Wilhelm von Eichendorff und die
Übernahme ihres Erbes in Mähren: Leh(e)n-Sedlnitz 201

Ursula Regener

Verleihung der Eichendorff-Medaille 2004 an Sibylle von Steinsdorff.
Laudatio 207

Volkmar Stein

Bericht über den 17. Internationalen Kongress der
Eichendorff-Gesellschaft vom 13. bis 16. Mai 2004 in Bayreuth 209

Buchbesprechungen

Peter André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel (Hg.)

Friedrich Schiller: Sämtliche Werke in fünf Bänden / Helmut Koopmann 223

Holger Helbig

Naturgemäße Ordnung. Darstellung und Methode in Goethes Lehre
von den Farben / Heinwig Lang 228

Stefan Scherer

Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik / Carsten Lange 234

Ferdinand Schöningh (Hg.)

Joseph Görres. Gesammelte Schriften. Bd. XVII, 4. Teil.
Die Wallfahrt nach Trier / Volkmar Stein 236

Anschriften der Mitarbeiter 239

