

“Eichendorffs ‘Sehnsucht’ und ‘Die Heimat. An meinen Bruder’: Die Konstruktion der Illusion”

Mark Martin Gruettner
Centenary College of Louisiana

I

Sehnsucht

- 1 Es schienen so golden die Sterne,
- 2 Am Fenster ich einsam stand
- 3 Und hörte aus weiter Ferne
- 4 Ein Posthorn im stillen Land.
- 5 Das Herz mir im Leib entbrennte,
- 6 Da hab' ich mir heimlich gedacht:
- 7 Ach, wer da mitreisen könnte
- 8 In der prächtigen Sommernacht!

- 9 Zwei junge Gesellen gingen
- 10 Vorüber am Bergeshang,
- 11 Ich hörte im Wandern sie singen
- 12 Die stille Gegend entlang:
- 13 Von schwindelnden Felsenschlүften,
- 14 Wo die Wälder rauschen so sacht,
- 15 Von Quellen, die von den Klүften
- 16 Sich stürzen in die Waldesnacht.

- 17 Sie sangen von Marmorbildern,
- 18 Von Gärten, die überm Gestein
- 19 In dämmernden Lauben verwildern,
- 20 Palästen im Mondenschein,
- 21 Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
- 22 Wann der Lauten Klang erwacht
- 23 Und die Brunnen verschlafen rauschen
- 24 In der prächtigen Sommernacht.

Eichendorffs Gedichte “Sehnsucht”¹ und “Die Heimat. An meinen Bruder”² sind Zeugnisse einer überaus durchdachten Vielschichtigkeit, die sich in Form häufiger Perspektiven- und Perzeptionswechsel vorstellt. Sie bezeugen, daß hier ganz bewußt und anschaulich auf Ebenen umgeschaltet wird, die teilweise illusorischen Charakter haben. Bereits am Anfang des Gedichts “Sehnsucht” wirft die Bedeutung von “Es schienen” (1) einen zur Einführung verwendbaren Problemkreis auf. Das Verbum “schienen” (1) umfaßt einerseits die Wahrnehmung der “goldenen” (1) Sternenstrahlen, andererseits spielt jene Phrase auch mit der Bedeutung einer unwirklichen Wahrnehmung. Es “scheint” einiges hier, was sich im Nachhinein als Illusion eines tatsächlichen Erlebnisses, als nur scheinbare Verschmelzung von Natur, Poesie und Mensch entpuppt.³ Die Forschung vermerkt zwar die “süße Narkose,” die beispielsweise “die Lieder des reiselustigen ‘Taugenichts’ auszuüben imstande sind” (Lämmert 219), die Gefahr, die “Wirklichkeit zu verfehlen und dem Scheine zu erliegen” im Roman *Dichter und ihre Gesellen* (Offermanns 374), die “Fata Morgana eines ewigen Sonntags” in den “großen Erzählwerken” (Lämmert 224), den optativischen Gesang im Mühlrad-Lied (Lämmert 227), die “magische Verlockung der Heimatlieder” (Lämmert 242), die “Wunschweltexistenz der Naturklänge und Heimatbilder in Eichendorffs Dichtung” (Lämmert 234) und auch die “unwirkliche Fülle” und den “Kosmos einer Wunschwelt” im Sehnsuchtslied (Lämmert 232). Es fehlt jedoch die detaillierte Einzelanalyse, in der der Illusionsthematik der hier untersuchten Gedichte die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet wird. Aber gerade bei Gedichten ist eine textimmanente und ausführliche Interpretation unerläßlich. Die “Sterne” (1), das “Fenster” (2) und das lyrische Ich teilen die Wahrnehmung in Perspektiven auf, die es dem Leser ermöglichen, den Leinwandcharakter des nächtlichen Vorgangs nachzuvollziehen. Der Schein der Sterne wird von der Unendlichkeit auf den Boden der Tatsachen gebracht. Durch das Fenster als Wahrnehmungsstation gelingt die Perzeption erst auf statische Weise dem dahinter stehenden Beobachter. Im folgenden Vers wird er schon von einer anderen Erscheinung erreicht, die auch aus “weiter Ferne” kommt (3), doch jetzt sein Gehör findet: “Ein Posthorn im stillen Land” (4).

Die weite Entfernung zwischen Hörer und Sender verweigert sich ihrer Überwindung durch eine Vielzahl an Gegensätzen. Neben dem akustischen, menschlich bedingten Posthornsignal im Vergleich zur visuellen, kosmischen Sternenwelt und dem Umschalten von Seh- zu Hörvorgang können noch andere Spannungen entdeckt werden, und zwar zwischen Geräusch (des Posthorns) und Ruhe (“im stillen Land” [4]), Bewegung (der Kutsche) und Stillstand (des Hörers). Das Partizip “gedacht” (6) und der ihm folgende Doppelpunkt erhärten nicht nur die rationale Erfassung des

im Anschluß genannten Wunsches, sondern trennen durch eine Ankündigung den Hörer und den tatsächlich Reisevorgang. Des weiteren lenken die Interjektion "Ach" (7) und die Verwendung des Konjunktivs "könnte" (7) eher zur Entsagung vom Mitreisen über, als zum Warten auf eine passende Gelegenheit.

Auch der Übergang von der ersten zur zweiten Strophe verdeutlicht die bewußte Konstruktion von Brüchen zwischen verschiedenen, illusorischen Phänomenen. Außerdem tauchen dort andere Wahrnehmungen auf, und man kann nicht mit völliger Sicherheit sagen, ob die diversen Erscheinungen sich in einer temporalen Nähe gleichzeitig bewegen oder streng chronologisch, hintereinander ablaufen. Nichtsdestotrotz gibt es in Bezug auf die erste Strophe zwei wichtige Assoziationen: Den Hörvorgang des Rezipienten und die Bewegung (im Sinne der Reise). Einerseits veranschaulicht das Enjambement ("gingen / vorüber" [9-10]) die Bewegung, d.h. das Wandern der Gesellen, andererseits bestimmt die Verknüpfung des Präteritums "gingen" mit "vorüber" die unabwendbare Vergangenheit des Vorgangs: Es ist vorbei. Dennoch wendet sich das lyrische Ich wieder den Wanderern zu, um eine weitere Tätigkeit der Gesellen zu beschreiben: "Ich hörte im Wandern sie singen / Die stille Gegend entlang;" (11-12).⁴ Nochmals erscheinen Spannungen und damit implizierte Abgrenzungen zwischen Bewegung (der Gesellen) und Stillstand (des Hörers), Geräusch (als Gesang) und Ruhe (in der "stille[n] Gegend" [12]) und zwischen (dem einsamen) Hörer und (den zwei) Sängern. Sogar die Zeichensetzung demonstriert das Bemühen, Brüche einzubauen. Die Setzung von Doppelpunkten am Ende von Vers 12 ("Die stille Gegend entlang:") halbiert nicht nur die zweite Strophe und das ganze Gedicht, sondern sie verstärkt zudem die Ankündigung des Liedinhaltes. Die Zweiteilung der Strophe, die als Volkslied, d.h. Vierzeiler vielleicht erwartet wird, trifft hier auf den Wechsel von Gesang (und dessen Wahrnehmung) zum eigentlichen Inhalt des Vortrags. Der Liedinhalt der zweiten Strophe (13-16) gleicht der Präsentation von Naturbildern—wohlgemerkt ein Bild mit Rahmen.

Was zwischen erster und zweiter Strophe noch als Bruch erklärt wurde, wird nach der zweiten Strophe zu einer Art eng geknüpfterer Wiederholung des Gesellengesangs. In Vers 11 und 12 wurden noch das Singen und Hören selbst beschrieben, worauf dann (deutlich getrennt) der Liedinhalt einsetzte. Doch am Anfang der dritten Strophe heißt es: "Sie sangen von Marmorbildern" (17). Zwischen dem eigentlichen Singen und dem, wovon gesungen wird, besteht keine so klare Trennung mehr, wie mit der Setzung von Doppelpunkten (in Vers 12). Doch der anscheinend nahtlose Übergang kann beim näheren Hinsehen gar nicht existieren. Man singt "von" Dingen, die örtlich getrennt bleiben.⁵ Das Verweben von Phänomenen gänzlich verschiedener Natur generiert eine Scheinwelt, die zwar bei

Eichendorff als solche erkannt werden kann, die jedoch bei den bedingungsloseren Frühromantikern einer Aufhebung der Grenzen zwischen Schein und Wirklichkeit noch näher kam. Wenn bei Novalis die Dichtung außerdem noch verspricht, eine gewisse Gemütsregungskunst zu sein, die an der Bilderaufstellung entlang den Leser zu eigenen Bildentwürfen anregen kann (Schulz 210), so gleicht sie bei Eichendorff eher der einfachen Stimmungsandeutung, die das für ihn ohnehin schöne, geregelte Dasein um das Gefühl der ästhetischen Sensibilität erweitert, welche u.a. als Sehnsucht und Wanderlust auftaucht.

Bei Novalis jedoch drängt die Erfüllung des poetischen Lebens zum Übersteigen desselben. Der Tod wird "zwar nicht als physische Tatsache, aber als metaphysischer Schrecken eines absoluten Endes" aufgehoben (Schulz 205). Mitunter tritt bei ihm die Nacht daneben als dunkler, ruhender Zustand, der die Entfaltung der Seele gewährleisten kann. Die Nacht wird beschwört.⁶ In Eichendorffs Dichtung hingegen enthält die romantische Nacht oft betont unwirkliche, bedrohliche Figuren, die nur aufgrund der überschwenglichen Phantasie einiger Poesie- und Nachtsüchtiger zu existieren scheinen, wie man es z.B. im Roman *Dichter und ihre Gesellen* beobachten kann.

Wessen "Sommernacht" ist es eigentlich, die bei Eichendorff als so prächtig gepriesen wird? Auf den ersten Blick scheint sie dem Hörer, den Sängern, den lauschenden Mädchen und sämtlichen Naturphänomenen anzugehören, was aber nicht auf einer Ebene vereinbar ist. Der Anfang des Gedichts hilft weiter. Wie es auch das bekannte Gedicht "Mondnacht" veranschaulicht (HKA 1.1: 382), so folgt der Nacht göttlicher Herkunft,⁷ d.h. der vertikalen, äußeren Eingebung von oben, erst die horizontale Verteilung der geweckten, inneren Seelenkräfte. Wie eingangs erläutert, wird die Unendlichkeit der Sternenwelt, im romantischen Sinne der transzendentale, sich Gott nähernde Bereich menschlicher Sehnsüchte, durch ihre statische Perzeption am Fenster eines Hauses auf den Boden der Tatsachen gebracht. So scheint der Beobachter der nächtlichen Wanderlust der christlichen Realität verpflichtet, während die Wandergesellen selber auf eine eher naive, verantwortungslose Weise in Gottes Gunst zu stehen scheinen. Gerade die Differenzierung zwischen Außen- und Innenwelt wird zur Aufgabe, und zwar auch deshalb, weil das Aufgehen in universaler Poesie⁸ und die Hingabe an zeitlose Scheinwelten der (von Eichendorff als wichtig empfundenen) Vorstellung eines realitätsorientierten, christlichen Wirkungskreises des Menschen widersprechen (Frühwald 86 f.). Auch Peter Paul Schwarz entdeckt bei Eichendorff das "christliche Nachtbild." Er verweist außerdem auf das Ausspielen des Dichters vom "christlich transzendenten Nachtbereich gegen die romantische 'Zaubernacht'" (99).

Eichendorffs Gedicht bewegt sich zwischen einer bewußten Distanzierung des Beschreibers von den geschilderten, nächtlichen Vorgängen und der verschwiegenen Aufgabe für den Leser, die hier vorgestellte Welt bei gleichzeitiger Erkenntnis ihres Scheincharakters zu genießen, d.h. das Spielwesen des Kunsterlebnisses zu begreifen, und seine Wahrheit zu verstehen (Gadamer 107 ff.). Die Welt soll nicht mehr poetisiert werden. So gleicht etwa die Rolle der Lyrik in Eichendorffs Gedichten eher ihrer gezielten Einordnung, vor allem weil sie durch sprachliche sowie perspektivische Betrachtungsweisen mit einem Rahmen versehen wird. Der jeweilige Betrachter wird sich selbst bei variierendem Interpretationspotential des poetischen Inhalts doch ständig seiner Einrahmung gewahr. Die Wirklichkeit umgibt die Kunst. In den Naturbeschreibungen per se (13-16, 17-20, 23-24) klingen jedoch durchaus frühromantische Bedeutungsassoziationen an. Wovon wird hier gesungen?

Von schwindelnden Felsenschluchten,
 Wo die Wälder rauschen so sacht,
 Von Quellen, die von den Klüften
 Sich stürzen in die Waldesnacht. [13-16]
 . . . von Marmorbildern,
 Von Gärten, die überm Gestein
 In dämmernden Lauben verwildern,
 Palästen im Mondenschein, [17-20]
 . . . [wo] die Brunnen verschlafen rauschen
 In der prächtigen Sommernacht. [23-24]

Auf den ersten Blick fallen zwei grammatische Aspekte auf: erstens die Verwendung des Präsens im Vergleich zu den übrigen Gedichtszeilen (mit Ausnahme der Zeilen 21-22) und zweitens die Pluralität der Naturerscheinungen (Felsenschluchte, Wälder, Quellen, Klüfte, Gärten und Lauben). Dadurch wird keine nachvollziehbare Vorstellung generiert, sondern eine geradezu überdimensionale und allgemeingültige Ewigkeit und Unendlichkeit der Phänomene, deren Perzeption damit dem Leser unmöglich gemacht wird.

Schon der erste Eindruck von "schwindelnden Felsenschluchten" (13) führt an Abgründe, die zwar berauschend, doch ebenso gefährlich, sirenenartig in die Tiefe ziehen können. Sanft wird dieser drohende Fall vorab durch das sachte Rauschen der Wälder gebremst, doch nur, um dann von den Quellen mitgerissen zu werden. Man beachte die buchstäblich stürzende Wirkung des Enjambements im Übergang von Vers 15-16: "Von Quellen, die von den Klüften / Sich stürzen in die Waldesnacht." Die leichte Verzögerung im Lesestrom, der einem freien Fall gleichkommt, läßt den Zeilen-

sprung so angebracht erscheinen, daß jener die Bedeutung fast überspringt,⁹ wie es auch im Übergang von Vers 9-10 erkennbar ist: "Gesellen gingen / Vorüber . . .". Die romantische Idee der Bewegung, das Schwindeln (13), Rauschen (14), Strömen (15) und Stürzen (16), wird in jenen Zeilen besonders anschaulich. Lyrik und Natur verschmelzen zu einer bildhaften Poesie. Bevor dieser verlockende Strudel aber gänzlich mitreißen kann, wird ihm durch den Strophenschluß und die nun beinahe trocken wirkende Feststellung "Sie sangen" (17) in der Spitzenstellung des dritten Strophenanfangs ein jähes Ende gesetzt. Von den Naturbildern wird nochmals auf die Sender des Gesangs zurückgeschaltet. Die Naturfaszination schwingt wieder in die Bewunderung des poetischen Potentials über. Selbst wenn daraufhin weitere Nachtszenen entwickelt werden, so sind sie doch anderer, ruhigerer Natur. Allmählich verlangsamt sich die in der zweiten Strophe noch so fließende Beweglichkeit der Bilder. Über inflexible Marmorbilder (17), ja sogar einem Aufstieg ("Gärten, die überm Gestein" [18]), über langwierige Prozeßanspielungen ("verwildern" [19]) und stillstehende Paläste (20) versiegt der Bilderfluß, bis ihm in den verschlafenen rauschenden Brunnen (23), die man als ruhende, stille Gewässer bezeichnen kann, ein abbremsender Kontrast zu den stürzenden Quellen (15-16) entgegengesetzt wird. Das Gedichtsende fällt mit der letztlich wieder einschlafenden Nacht zusammen.

II

Heimat. An meinen Bruder

- 1 Denkst Du des Schlosses noch auf stiller Höh?
- 2 Das Horn ruft nächtlich dort, als ob's Dich rief,
- 3 Am Abgrund grast das Reh,
- 4 Es rauscht der Wald verwirrend aus der Tiefe—
- 5 O stille! wecke nicht! es war, als schliefe
- 6 Da drunten unnennbares Weh.

- 7 Kennst Du den Garten?—Wenn sich Lenz erneut,
- 8 Geht dort ein Fräulein auf den kühlen Gängen
- 9 Still durch die Einsamkeit
- 10 Und weckt den leisen Strom von Zauberklängen,
- 11 Als ob die Bäume und die Blumen sängen,
- 12 Von der alten schönen Zeit.

- 13 Ihr Wipfel und ihr Brunnen, rauscht nur zu!
- 14 Wohin Du auch in wilder Flucht magst dringen:

- 15 Du findest nirgends Ruh!
 16 Erreichen wird Dich das geheime Singen,
 17 In dieses Sees wunderbaren Ringen
 18 Gehn wir doch unter, ich und Du!

Vereint man Sehnsucht und Heimweh unter dem Oberbegriff einer generellen Sehnsucht, so lassen sich im "Heimat"-Gedicht noch deutlichere Hinweise finden, die die Distanz des lyrischen Ichs von perspektiv- und perzeptionsbedingten Scheinwelten illustrieren. Über die Analyse der Verhüllungs- und Enthüllungstechniken, Wahrnehmungswechsel und ambivalenten Naturbilder gelangt man zur Erkenntnis, daß das lyrische Ich sowohl der Erzeuger als auch der Zerstörer illusorischer Phänomene dieses Gedichts ist.

Mit dem Einsetzen des Gedichtanfangs über das Schloß und insbesondere dem Hinweis "dort" (2) vermeint man, einer geographischen Festlegung näherzukommen.¹⁰ Dann jedoch bezeichnen "das Reh" (3) und "der Wald" (4) einerseits Individuelles (durch den Gebrauch des bestimmten Artikels und die Nähe zum Schloß), andererseits ist die Singularität jener Naturfiguren ein poetisches Reduzierungsmittel, das die Pluralität mit einer Konzentration auf das Typische repräsentieren will.

Die Erwähnung "des Schlosses" "auf stiller Höh", der "Abgrund", das "Reh" und der "Wald" weisen gleichsam auf die Höhen- und Tiefensymbolik dieses Gedichts. Wenn schon "Sehnsucht" eine stimmungsschaffende Horizontal- und Vertikalbewegung illustrieren konnte, dann wird ihre Steigerung hier noch etwas deutlicher als Bedrohung veranschaulicht: Die "stille Höh" (1) wird von einem "Abgrund" (3) eingegrenzt. Die Distanz zur Höhe wandelt sich über die Erwähnung des Abgrundes in eine Distanz zur Tiefe um.¹¹

Die geistige Heimatsnähe wird über das Medium musikalisch-lyrischer Klangeindrücke vorgestellt. Das nächtlich rufende Horn (2), der verwirrend rauschende Wald (4), ein Fräulein, das "den leisen Strom von Zauberklangen" erweckt (10), scheinbar singende Bäume und Blumen (11) und rauschende Wipfel und Brunnen (13) sind Wahrnehmungen, die am Ende durch die Bezeichnung "das geheime Singen" (16) zusammengefaßt werden. Doch während im Gedicht "Sehnsucht" das Singen tatsächlich stattfinden soll, geschieht es hier nicht nur heimlich, sondern überhaupt auf recht fragwürdige Weise. Daß Hörner nicht rufen, Zauberklänge nicht erwecken und Pflanzen nicht singen können, daß es aber so scheint, "als ob" sie es könnten, lenkt den Blick hinweg von jenen unwirklichen Charakteristika auf das gegenüberliegende Ende der akustischen Illusion: den Hörer. Dieser hört nicht wirklich, sondern empfindet eine verhängnisvolle Musik, die seine gegenwärtige, emotionale Interpretation des ehemaligen,

heimatlichen Umwelteinflusses anzeigt, der äußerst wirkungsreich und schön, aber zugleich verführerisch, süß und verderblich gewesen sein muß.

Wenn nach dem angeblichen Hörvorgang¹² auf das beruhigende Bild des Rehes umgeschaltet wird, so nimmt auch das Sehen eine trügerische Wendung, denn die Nähe zum Abgrund läßt keine Idylle aufkommen, sondern einen Sog, der den Verstand betört (4), weshalb es nicht verwundert, daß der drohenden Verstrickung Entziehungsversuche folgen (5). Die Beschwörung, alles in Ruhe zu lassen und das Vergangene nicht wieder zu beleben, ist wohl einerseits nicht ohne Heimweh denkbar, aber sie zeugt auch von einer gewissen Distanz des lyrischen Ichs, das den Kausalnexus der Heimat eben doch ganz bewußt der Vergangenheit zurechnet: "Es war" (5). Das einzige Mal, wo sich eine gegenwärtige Zustandsbezeichnung aufgrund der Möglichkeit, endlich etwas direkt auszusagen, anzubieten scheint ("ist"), taucht ausgerechnet das dem Gedicht sonst fremde indikative Präteritum auf. Es soll hier anscheinend nichts definitiv vorgestellt werden. Die zwischenweltliche Atmosphäre des Gedichts wird in der Kollision von indikativer und konjunktivischer Präteritalform erkennbar: "es war, als schlief" (5). Zieht man dann den vorangestellten Imperativ hinzu und die unmögliche Wahrnehmung eines da drunten (?) schlafenden, unennbaren (?) Wehs, so kann nur der Illusionist jenen Phänomenen folgen, womit er sich buchstäblich ins wässrige Element "diese Sees" (17) begibt, der zwar "wunderbar" scheint, der aber in Anbetracht seiner heimtückischen Verführungskraft dem Nachträumen klare Grenzen gebietet.¹³ Die Wahrnehmungsebenen in der zweiten Strophe ähneln in ihrer trügerischen Existenz der ersten. Die an den Verstand gerichtete Frage nach dem Erinnerungsvermögen steht auch hier vor der Erwähnung eines zyklischen Charakteristikums: "Wenn sich Lenz erneut, / Geht dort ein Fräulein . . ." (7-8). Glaubt man allerdings, daß danach der Frühling im üblichen Sinne mit dem Wiederausbruch des Lebens korrespondiere, wie es der Gebrauch von "erneut" nahelegen würde, so stellt sich im Gegenteil heraus, daß ganz andere, verfremdende Assoziationen vorliegen. Ausgerechnet in der Lebensfülle des Frühlings, der doch den kalten, einsamen und tödlichen Winter ablösen sollte, "[g]eht dort ein Fräulein auf den kühlen Gängen / Still durch die Einsamkeit . . ." (8-9). Warum kühle Gänge, Stille und Einsamkeit hier Anwendung finden, wird aber doch erklärbar. Man muß dazu den teils illusionserweckenden und teils illusionsverneinenden Aufbau der Strophen in Erwägung ziehen.

In den ersten zwei Strophen führen alle Geräusche ein Scheindasein, das sich entweder mit "als ob"-Konstruktionen (2 u. 11) oder durch Unklarheiten ausdrückt (4 u. 10). Jene Scheingeräusche werden in der ersten Strophe an Stillstand und Bedrohung (3-6) gebunden und in der zweiten an

Bewegungen ("geht" [8], "Strom" [10]). Das wird außerdem über die Form durch die geringe Anzahl an Zäsuren, d.h. einem sehr fließenden Rhythmus und mehr Enjambements im Vergleich zur ersten und letzten Strophe transparent. Wieder verlegt der Dichter den in bezug auf Form und Gehalt lyrischsten Teil seines Gedichts in die mittlere Strophe, so daß jene nicht nur äußerlich eingerahmt wird. Dasselbe konnte auch im Gedicht "Sehnsucht" beobachtet werden, nur mit dem Unterschied, daß dort das nächtliche Singen auf das Bild und hier das Bild auf das Singen anspielt, wobei diese Heimatsphänomene als Scheinprojektionen wieder verlassen werden müssen.¹⁴ Demgemäß fordert die dritte Strophe zur Entsagung auf: "Ihr Wipfel und ihr Brunnen, rauscht nur zu" (13)! Die heimatlichen Anklänge sind zu verwirrend (4) und gefährdend (3 u. 6), was letztlich regelrecht beurteilt wird—als "wilde Flucht" (14).¹⁵

Die Illusionsthematik des Gedichts verläuft also über die Andeutung von Illusion und ihrer Gefährlichkeit in der ersten Strophe über die eigentliche Illusionsdarstellung in der zweiten Strophe und ihrer Desillusionierung in der dritten Strophe. Das Aufgehen in der Vergangenheit der Heimat—"in dieses Sees wunderbaren Ringen" (17)—ist von der schon fortgeschrittenen Gegenwart her betrachtet eine Umkehrung des Lebensprinzips. Was einmal war und nicht mehr ist, bietet Erkenntnis, doch keine Existenzmöglichkeit. Deswegen wird derjenige, der seinen Weg nicht weitergehen und sich selbst nicht ringartig, horizontal ausweiten möchte, sondern in der Heimat, beziehungsweise in den "Ringen" bleiben will, die Erfahrung machen, daß er sich damit nur vertikal bewegen kann: Da er dem Ruf auf die Höhe des stillen Schlosses (1) folgt, muß er auch den Sirenen der Tiefe begegnen, d. h. im Wasser versinken (17-18). Die Höhen- und Tiefensymbolik führt im Gedicht "Heimat" zu keinem Genuß der Empfindsamkeit, wie man sie im Gedicht "Sehnsucht" erkennen kann. Dort entspringt sie einem leicht zu bemerkenden Lied, dessen Bildinhalt Illusion bleibt. Im Gedicht "Heimat" ist selbst die Liedwahrnehmung deutlich als eine Illusion markiert. Wenn im Gedicht "Sehnsucht" das Sehen Illusion ist und nur Liedinhalt auf verschiedenen Ebenen bleibt, und das Gedicht ein Lied¹⁶ über ein Lied (der Gesellen) über ein zu erwartendes Lied (der Lauten Klang) ist—die Lyrik sich damit also selbst thematisiert—dann sind es im Gedicht "Heimat" zwei Illusionen: Sehen und Hören.

III

Ob als Lied gesungen oder als lyrische Spracherscheinung gelesen: die Gedichte eignen sich oberflächlich gelesen vor allem durch die Einfachheit der Sprache für eine breite Rezeption. Doch die so entstehende Gefahr ihrer ideologischen Verwertung hat sich bereits auf extrem bedenkliche

Weise erfüllt. Ein paar Bemerkungen zur Wirkungsgeschichte von Eichendorffs Dichtung sind vorab angebracht. Eichendorff war schon früher derjenige Dichter, dessen Gedichte man lieber sang, während man andere Romantiker wie Tieck und Brentano eher las (Lämmert 219). Zum Liedcharakter gesellt sich die Wanderlust. Die Wanderjugend um 1900 und selbst noch die Heimatflüchtigen um 1950, die in Eichendorff den Sänger ihrer "unverlierbaren Güter" sahen, zogen den Dichter heran, um "auf solchem Wege zu dem Glauben zu gelangen, daß die Natur, die Heimat, wie sie die Poesie ihnen vorstellte, mit der Realität der erwanderten Natur oder der verlassenen Heimat identisch sei" (Lämmert 234). Ein Verehrer will 1910 im ziel- und zwecklosen Wandern den "deutschen Charakter" Eichendorffscher Naturlieder ausmachen (Lämmert 225). Hier läßt sich einer der problematischsten Rezeptionsaspekte erkennen. 1921 schrieb der Germanist Wilhelm Kosch:

Eichendorff ist nicht nur der populärste, sondern auch der deutscheste der deutschen Dichter. In ihm spiegelt sich der alte Geist des deutschen Volkes am reinsten wieder; deutsches Glauben, Hoffen und Lieben, das deutsche Gemüt, der aufrechte deutsche Mannesstolz, die innige deutsche Naturfreude, Kindlichkeit, Sehnsucht. (Lämmert 220).

Die "Unterstellung, daß Eichendorffs Wesen mit der Volksseele identisch sei," hatte bereits in den dreißiger Jahren eine "lange und andauernde Tradition" (Lämmert 239).

Die gemeinschaftsfördernde Umdeutung der Liedhaftigkeit der Lyrik, der Gefühlsintensität und des Stimmungsspiels wirkt besonders durch den nationalsozialistischen Mißbrauch kraß. Die nationalsozialistische Rezeption hat Eberhard Lämmert überzeugend analysiert. Nicht nur werden dort die Wurzeln jenes Übels zutage befördert, sondern Eichendorff wird damit auch für eine Generation gerettet, die als (glücklicherweise) kriegsfremde von den Gefahren einer einseitigen, propagandaistischen Ausnutzung literarischer Texte dennoch wissen sollte, um dasselbe vermeiden zu können.¹⁷ Bei Eichendorffs Gedichten ist nämlich schon der Einstieg stufenweise angelegt. Mit jedem Bezug auf das lyrische Ich, ja überhaupt mit jeder Bezeichnung der singenden und lauschenden Personen (ein lyrisches Ich, wandernde Gesellen, Mädchen am Fenster, "ich und Du") wird auch eine Distanz zwischen der Kunst und ihren Rezipienten transparent. Die sprachlichen Zeichen vermitteln dem Leser und den gedichtsinernen Figuren wohl Signifikate, die Naturszenarien bezeichnen, doch jene spiegeln keine tatsächlich erlebten Bilder, sondern sind entweder rein gedankliche Illusionen oder Liedinhalte innerhalb des ebenfalls

liedartigen Gedichts. Wie oben erörtert wurde, kann diese Art von Vielschichtigkeit genau genommen nicht zur völligen Identifikation führen, sondern bloß zu Reflexionen über das Schönheits- und Bedrohungspotential der Natur und deren Aufnahme durch die Poesie. Die Kunsterfahrung gleicht dem Bildbetrachter: Man kann sich der Darstellung ohne weiteres nähern, sie bewundern, verehren oder begreifen lernen, doch man kann nie selber in den Rahmen steigen, ohne dessen Inhalt zu zerstören.

• NOTES

¹ Das Gedicht findet sich hier: Joseph Freiherr von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. 1.1. Historisch-kritische Ausgabe, hg. v. Wilhelm Kosch (Regensburg: Habel, 1921) 32. Im folgenden werden Seitenangaben im Text und in den Anmerkungen mit "HKA" und Seitennummer angegeben.

² Nur der Titel der von Hermann von Eichendorff geglätteten Fassung (die in den Werkausgaben auftaucht) wird hier entliehen, weil der allgemeine Bezug auf das Gedicht damit erleichtert wird. Ansonsten bezieht sich die Erörterung auf die Faksimile der Handschrift, wie sie bei Stöcklein (120 f.), Frühwald (112 f.) und Borman (451) erscheint.

³ Ebenfalls fragwürdig ist die Aufstellung einer Distanz durch den Gebrauch des Personalpronomens "Es" (1) in Spitzenstellung. Egon Schwarz erläutert die Wirkung vom unpersönlichen "Es" in Verbindung mit dem Imperfekt als eine, die berichtende und epische Distanz schaffe (81). Vgl. auch die Gedichtsanfänge von "Mondnacht (HKA 1.1: 382) oder "Die zwei Gesellen" (HKA 1.1: 71).

⁴ Entweder hörte das lyrische Ich tatsächlich ein so allgemeines, stichwortartiges Lied—ist es dann noch ein Lied?—oder aber es faßt ein in Wirklichkeit längeres Lied zusammen, was aufgrund der sich fortbewegenden, relativ weit entfernten Gesellen von einem erstaunlich guten Gehör zeugt. Nach Oskar Seidlin ist ein solches Gehör zu gut, um auf einem wahren Erlebnis zu beruhen (*Versuche* 59).

⁵ Ferner weist Seidlin darauf hin, daß im weiteren Verlauf der dritten Strophe die Erinnerung an die Präposition "von" (17 u. 18) verloren gehen könne, weil (neben der Pluralität der verschiedenen Bilder) danach noch sechs weitere Verse folgen, die alle Nebensätze der bloß einen Gesamtsatz umfassenden, dritten Strophe bilden (*Versuche* 66).

⁶ Sehr deutlich geschieht das in den "Hymnen an die Nacht."

⁷ Eine Nacht scheinbar göttlicher Herkunft, weil "als" und "hätt" einen definitiven Beweis verbieten. Der Bezug auf Gott in Eichendorffs Landschaftssymbolik ist eher analog zu begründen (Seidlin, "Landschaft" 239). 8 Vgl. z. B. die vierte und fünfte Strophe im Gedicht "Die zwei Gesellen" (HKA, 1.1: 71) oder das Schicksal von Otto in *Dichter und ihre Gesellen*, der im blinden Rausch der Poesie

keinen Halt findet, und wegen seines Unvermögens einen mittleren Weg zu gehen, immer tiefer sinkt, bis er schließlich (noch jung) stirbt. Eichendorff selber betrat den mittleren Weg als Dichter und Beamter. Im Staatsdienst war er vom 24. 12. 1816 bis zum 12. 7. 1844 (Frühwald 79 u. 195).

⁸ Sehr deutlich geschieht das in der "Hymnen an die Nacht."

⁹ Seidlin bemerkt die Ausdruckskraft, die vom Rhythmus ausgeht, auch für den Rest von Vers 16: "Nur hier geht mit der Überzähligkeit akzentloser Silben . . . der sonst konsequent daktylische und jambische Fluß des Gedichts in die Brüche" (*Versuche* 57).

¹⁰ Auf jeden Fall weist der Artikel "des Schlosses" (1) auf ein bestimmtes Gebäude, während "das Horn" (2) auf ein bestimmtes Geräusch anspielt, das den Hörer in eine gewisse Stimmung versetzen kann. Das lyrische Ich muß diese nächtliche Sitte (2) mitbekommen und darauffolgend über einen längeren Zeitraum hinweg zumindest in der Nähe gelebt haben—wenn man von einem autobiographischen Bezug ausgeht: auf "Schloß und Gut Lubowitz, die von Eichendorff zeit lebens betrauerte Heimat seiner Jugend . . . seit 26. 9. 1785 in Besitz der Familie Eichendorff . . . 1823 zwangsversteigert" (Frühwald 15.)

¹¹ Peter Paul Schwarz hat darauf hingewiesen, daß die Nacht (die im Gedicht "Sehnsucht" alles umgibt und in diesem Gedicht zumindest den Hornruf) bei Eichendorff ebenfalls mit einer Tiefenwirkung korrespondiert: "Die nächtlich laut werdenden Stimmen und Klänge scheinen alle aus einem chthonischen Zentrum aufzusteigen und in dieses hineinzulocken" (95).

¹² Man beachte auch den illusorischen Charakter der folgenden, an den Hörsinn appellierenden Bezeichnungen: still (Höhe [1]), unnennbar (Weh [6]), leise (Strom von Zauberklängen [10]) und geheim (Singen [16])—mit anderen Worten ausgedrückt, nicht sehr hörbare Eigenschaften.

¹³ Nach Egon Schwarz ist das Wasser das heimtückische Element par excellence bei Eichendorff (82).

¹⁴ Aufgrund des polymorphen Wesens der Sehnsucht, "muß jede Zielfestlegung zur Enttäuschung geraten; dann muß auch die Formulierung untersagt, weil ausweglos, bleiben, und Entfernung wie Rückkehr, Sehnsucht wie Schwermut, beide Bewegungen werden die Stillung des Verlangens versagen" (Borman 461).

¹⁵ Kunisch meint, daß Eichendorff der Heimat entflieht ("Flucht" [14]) und trotzdem in ihr versinken wird (133). Hier wird die "Flucht" allgemeiner gesehen. Die Hinwendung zur Heimat war dafür ein Beispiel. Das Versinken trifft auf das lyrische Ich nicht zu, weil es das Versinken nur als Bedrohung verstanden haben will. Nur wer dem Lockruf blindlings folgt, und ihn damit nicht als solchen begreift, geht unter.

¹⁶ Im Roman *Dichter und ihre Gesellen* singt Fiametta das Lied "Sehnsucht."

¹⁷ Einem ähnlich gefährlichen Phänomen begegnet man in der Agitationslyrik der Befreiungskriege, wo die Dialektik zwischen reiner Poesie und engagierter Literatur bei denselben Autoren (z. B. auch Kleist oder Brentano) anzutreffen ist. Aus

dem anfänglich begrüßten Alleinsein wird dort dann oft schmerzhaft Einsamkeit, die in der Gemeinschaftssuche der Befreiungskriege ein Ventil findet. Die Techniken der Agitation sind durch die Einfachheit der Sprache, die gängigen Reime und dem Liedcharakter vieler Texte gewissermaßen schon vorbereitet. Vgl. dazu auch einige von Eichendorffs Gedichten wie z. B. "Aufbruch" (HKA 1.1: 175), "Soldatenlied" (HKA 1.1: 179) oder "Kriegslied" (HKA 1.1: 120).

• **WORKS CITED**

- von Borman, Alexander. "'Tief Verlangen nach besserer Lust'. Zu Eichendorffs Gedicht 'Die Heimat. An meinen Bruder'". *Gedichte und Interpretationen. Bd. 3. Klassik und Romantik*. Hg. v. Wulf Segebrecht. Stuttgart: Reclam, 1984. 451-462.
- von Eichendorff, Joseph Freiherr. *Sämtliche Werke*. Bd. 1.1. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Wilhelm Kosch. Regensburg: Habel, 1921. Frühwald, Wolfgang. *Eichendorff Chronik: Daten zu Leben und Werk*. München: Hanser, 1977.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Gesammelte Werke*. Bd. 1. Tübingen: Mohr, 1986.
- Kunisch, Hermann. "Freiheit und Bann - Heimat und Freude." *Eichendorff Heute*. Hg. v. Paul Stöcklein. München: Bayerischer-Schulbuch Verlag, 1960. 131-164.
- Lämmert, Eberhard. "Eichendorffs Wandel unter den Deutschen: Überlegungen zur Wirkungsgeschichte seiner Dichtung." Sonderdruck aus: *Die Deutsche Romantik: Poetik, Formen und Motive*. Hg. v. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967. 219-252.
- Offermanns, Ernst. "Eichendorffs Roman *Dichter und ihre Gesellen*." *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie*. Hg. v. Helmut Arntzen, et al. Berlin: Gruyter, 1975. 373-387.
- Schulz, Gerhard. "'Mit den Menschen ändert die Welt sich'. Zu Friedrich von Hardenbergs '5. Hymne an die Nacht.'" *Gedichte und Interpretationen. Bd. 3. Klassik und Romantik*. Hg. v. Wulf Segebrecht. Stuttgart: Reclam, 1984. 202-215.
- Schwarz, Egon. *Joseph von Eichendorff*. New York: Twayne, 1972.
- Schwarz, Peter Paul. *Aurora: Zur romantischen Zeitstruktur bei Eichendorff*. Bad Homburg: Gehlen, 1970.
- Seidlin, Oskar. *Versuche über Eichendorff*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
- . "Eichendorffs symbolische Landschaft." *Eichendorff Heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*. Hg. v. Paul Stöcklein. München: Bayerischer-Schulbuch Verlag, 1960. 218-241.
- Stöcklein, Paul. *Joseph von Eichendorff in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963.

Goethe's *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*: A Serialized Reading

Siegfried Weing,
Virginia Military Institute

After observing that older studies of Goethe's *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* treat sources,¹ novella theory, or the relationship between the frame and the tales, Theodore Ziolkowski expands the scope of the critical investigation by emphasizing the aesthetic dimensions of the work. Studies that deal with theory reveal conflicting conclusions. Hellmuth Himmel notes: "die Rahmengespräche [bieten] so gut wie nichts was ernsthaft als Beitrag zu einer Theorie der Novelle zu werten wäre" (29). Johannes Klein, however, believes: "die Gespräche führen zu den *ersten theoretischen Erörterungen über das Wesen der Novelle*" (63).² When it comes to determining which tales are novellas, opinion again is divided: Oskar Walzel finds no novellas (169); McBurney Mitchell considers "Der Prokurator" and "Ferdinand" to be examples of the genre (221); whereas Josef Kunz believes all the narratives, excepting "Das Märchen," are novellas (41).

A review of critics who assess from other viewpoints also reveals opposed opinions. One group of critics holds the work in low esteem. Erich Trunz considers *Unterhaltungen* "ein Nebenwerk" because Goethe intended it only for entertainment (599). Katharina Mommsen states that Goethe views a novella collection as "ein lockeres Gefüge" and, in such narrative ventures, "verzichtet Goethe mit Absicht auf Einheit . . . (63)." Ziolkowski, likewise, sees no unity because "the work is a fragment" (65). Hans Popper, however, finds a palpably organic unity (214).

August Raabe believes that Goethe and the chaplain (the principal narrator) use the stories to educate their respective audiences—German readers and the young people in the frame. They attain their goal by telling tales that become progressively better in aesthetic quality and increasingly more edifying in moral content (30-34). Bernhard von Arx, Ilse Jürgens, Joachim Müller, Gerhard Fricke, Jane Brown, Rolf Geißler, and Sigrid Bauschinger arrive, with exceptions and qualifications, at the same conclusion. Brown notes, for example, that "the narratives are subordinated as a pedagogical response to the problem posed by the frame" (8). Bauschinger first defines the educational program ("nur Bildung rettet die