

STUDIEN
ZUR DEUTSCHEN
LITERATUR

Herausgegeben von
Richard Brinkmann, Friedrich Sengle
und Klaus Ziegler

Band 12

ALEXANDER VON BORMANN

Natura loquitur.
Naturpoesie und emblematische Formel
bei Joseph von Eichendorff



Max Niemeyer Verlag Tübingen 1968

D 188

**Gedruckt mit Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft Berlin
und der Stiftung Volkswagenwerk**

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1968

Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany

Satz und Druck: Bücherdruck Wenzlaff KG, Kempten

Einband von Heinr. Koch, Tübingen

INHALT

Einleitung: Naturpoesie und romantische Hieroglyphe (emblematische Formelhaftigkeit)	1
§ 1. Der dialektische Ansatz in Eichendorffs Bestimmung der Poesie	17
NATUR ALS IDEE	
§ 2. Herders Entgegensetzung von Natur- und Kunstpoesie . .	25
§ 3. Eichendorffs Kritik und Rezeption des naturphilosophi- schen Ansatzes. Positivität und Dialektik	37
§ 4. Die Dialektik von Volks- und Naturpoesie in der roman- tischen Diskussion bis Eichendorff	48
§ 5. Naturpoesie und Sänger	74
§ 6. Der wandernde Sänger in den Romanen Eichendorffs . .	86
§ 7. Das Lied als Kritik der Literatur	98
§ 8. Natur und Geschichte. Waldesrauschen und Lied des Vogels	114
DIE GEBUNDENE NATUR	
§ 9. Verhüllte Schönheit. Die Mystik des geheimen Liedes . .	128
§ 10. Die Göttin Natur. Mythos und Geschichte	146
§ 11. Das Lied der Sirenen	168
§ 12. Der scheiternde Sänger (Otto)	184
NATURPOESIE UND ROMANTIK	
§ 13. Poesie und Prosa	214
§ 14. Naturpoesie und Positivität	232
§ 15. Die Ohnmacht der Naturpoesie	254
§ 16. Das Zauberwort als Aufhebung der Naturpoesie	274
Literaturverzeichnis	285
Namenverzeichnis	295
Sachregister	300

EINLEITUNG

Naturpoesie und romantische Hieroglyphe (emblematische Formelhaftigkeit)

In dieser Arbeit wird versucht, einen Begriff zur Erschließung von Eichendorffs poetischer Technik und dem Aufbau seiner Werke zu aktualisieren, der in der philologischen Diskussion nur noch gelegentlich auftaucht: den der Naturpoesie. Dabei erlaubt es gerade dieser Begriff, der in der romantischen Poetik und ihrer Diskussion eine zentrale Rolle spielt, den Zusammenhang von Eichendorffs dichterischem Verfahren mit dem Gehalt seiner Werke genauer aufzuweisen, als den gegenwärtigen Darstellungen zumeist gelungen. Den von Eichendorff selbst verwandten Begriff Naturpoesie historisch und systematisch zu reflektieren, bedeutet ja nicht, daß „man jetzt Eichendorffs Naturdichtung ganz von der wirklich geschauten Natur abziehen und verrätseln will“.¹ Doch geht es auch nicht an, das Lied als Eichendorff „aus der freien Natur, aus den Wäldern“ zukommend² zu denken. Ein solcher ungedachter Bezug der Poesie auf die Natur ergibt nicht den Begriff Naturpoesie, führt vielmehr dazu, daß die von Eichendorff als Vermittlung angesprochene dichterische Tätigkeit ganz aus dem Blickfeld gerät.

Solche isolierende Aufnahme der Formeln Eichendorffs läßt z. B. Helmut Oellers Versuch, „das schlafende Lied bei Eichendorff“³ zu bestimmen, scheitern. Das Dichterische wird hier der Natur so gegenübergestellt, daß der Begriff Naturpoesie gar nicht in den Blick kommt. „Wie die Naturerscheinung, so steht auch das Kunstphänomen für sich selbst“ (S. 5). So ist es nur konsequent, wenn „das schlafende Lied“ als ein „Phänomen des Seins“ (S. 44) erklärt und von der redenden Natur noch unterschieden wird: das mystische Wesen der Natur soll „auf das Unsichtbare, aber

Bemerkung: Die Eichendorff-Zitate beziehen sich auf die Cotta-Ausgabe (s. Lit.-Verz. Nr. 35); die Zahlen geben Band (röm.) und Seitenzahl (arab.) an.

¹ Franz Uhlendorff, Eichendorff, ein Dichter der wirklichen Natur. In: Eichendorff heute. Hg. von Paul Stöcklein. 2. erw. Aufl. 1966. S. 275.

² Richard Benz, Eichendorff. In: Eichendorff heute. S. 53.

³ Diss. Würzburg 1951.

wirklich Seiende, das schlafende Lied“ hinweisen (S. 30). Das ist mindestens ungenau: die Formel vom schlafenden Lied meint ja das mystische Wesen der Natur, ihr „abgebrochenes“ Hindeuten auf die als konkret austretende Wahrheit, das sich in ihrem Rauschen „wie im Traume gesprochen“ kundtut. Die Arbeit Oellers isoliert die Formeln Eichendorffs, die erst zusammengedacht ihren Sinn preisgeben: „Mit dieser Kennzeichnung [sc. vom schlafenden Lied] leistete Eichendorff seinen Beitrag zur Geschichte der musikalischen Poetik, schuf er die Sonderform(!) der Lehre vom schlafenden Lied, die an seinen Namen geknüpft ist“ (S. 43). Diese Technik, ein Unbegriffenes als Neues, Besonderes auszurufen, deutet auf Oellers ungenau reflektierten phänomenologischen Ansatz zurück, der Eichendorffs Formeln zusammenhanglos als „elementare künstlerische und menschliche Erfahrung und ursprüngliche Gegebenheit“ verdinglicht: „Das schlafende Lied ist ein Phänomen des Seins, auf das aufgeschlossene Menschen, die Ohren haben zu hören, in ihrem Erleben der Welt von selbst stoßen“ (S. 44).

Die durch Kohlschmidt, Alewyn, Seidlin u. a. nachgewiesene Formelhaftigkeit gerade der Naturbilder Eichendorffs bedarf für sich noch einmal der Auslegung, um das Verhältnis von Poesie und Natur angemessen zu bestimmen. Als Ansatz zu einer solchen findet sich zumeist der Bezug auf das artistische Kunstverständnis der Frühromantik, indem die Formel, als „stimmungsmäßig variabel“,⁴ einer gehaltlichen Analyse kaum für wert befunden wird. Für Kohlschmidt entspringt die Formel aus dem Einsetzen der Erinnerung im Erfahren des Neuen, so daß die landschaftliche Formel als „Eindrucksschema“ die Funktion erhält, „das eigentlich Subjektive und Individuelle, das Einmalige des Erlebnisses“ zu begrenzen.⁵ Das trifft durchaus Eichendorffs Intention, zumal wenn Kohlschmidt erklärend hinzusetzt, daß „die Realität im Idealischen liegt, nicht aber in der individuellen und augenblicklichen Erfahrung“ (S. 192). Ähnlich wäre der Hinweis aufzufassen, daß „die Eichendorffsche Landschaftsformel auf der Einheit von Außen und Innen beruht“ (S. 200). Dennoch

⁴ Werner Kohlschmidt, Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosa. In: Kohlschmidt, Form und Innerlichkeit. 1955. S. 195.

⁵ W. Kohlschmidt, S. 188 f. – Auch Herbert Nierhaus deutet im Anschluß an Kohlschmidt Eichendorffs Formelhaftigkeit aus der Intention, „die Welt, das auf Reisen erfahrene Neue immer in Verbindung mit der eigenen Erinnerung als schon Bekanntes eines nicht subjektiv erlebten, sondern allgemeingültigen Existenzraumes zu erfahren“. Studien zur Komposition der Eichendorffschen Romane. Diss. Köln 1957. S. 127; doch gleich darauf faßt auch er die Formeln als „Mittel der Stimmungserzeugung“ auf (S. 128 ff.).

führt Kohlschmidt diesen Ansatz nicht konsequent durch. Die Formeln, z. B. „bei der Kennzeichnung der Nachtsituation“ (S. 191 f.), bleiben inhaltlich ungedeutet, werden aufs Subjekt bezogen, als „der Erregung von Schauer und Ehrfurcht, Sehnsucht oder phantastischer Fülle“ dienend (S. 194); und „der altmodische Garten mit seinen stehenden Requisiten ist also die Formel für Wehmut“ (S. 198), das Gewitter „die Chiffre für Bangnis und unbestimmte Angst“ (S. 194). Wenn Eichendorff jedoch im Anfang des 15. Kapitels von ‚Ahnung und Gegenwart‘ die „feindlich lauernde Stille“ der Zeit als Gewitterschwüle beschreibt, ist primär auf einen *außer-subjektiven Sachverhalt* gezielt; von diesem her bestimmen sich dann erst Gefühl und Aktion des Helden (Friedrich): „Keine Glockenklänge wehen mehr fromm über die Felder, die Wolken zu zerteilen, der Glaube ist tot, die Welt liegt stumm, und viel Teures wird untergehen, eh die Brust wieder frei aufatmet“ (II, 175).

Für Kohlschmidt leistet die Formel das „Überspringen der äußeren Realität durch die Phantasie und den jederzeitigen Einsatz der für die Assoziationen bereit liegenden allgemein formelhaften Vorstellungen“ (S. 192 f.). Er deutet die Formeln als „stehendes Stichwort . . . für bestimmte innere Vorgänge oder Eigenschaften des menschlichen Charakters“ (S. 200), sieht damit nicht ihren emblematischen, nämlich auf gedeutete Sachverhalte zielenden Charakter, von dem nun diese Arbeit auszugehen sucht. So nimmt Kohlschmidt auch „die Einheit von Außen und Innen“ nicht eigentlich ernst, wenn er sie auf einen „magischen“ (d. h. doch wohl vom Subjekt bewirkten) „Zusammenhang von Natur und Mensch, Landschaft und Charakter“ gründet (S. 200). Den Symbolcharakter der Formeln findet er getrübt: „das Symbol als bloßes Stichwort – das ist der Umschlag zum allegorischen Attribut“ (ebd.). Solche Auslegung bleibt jenen frühromantischen Kategorien zu nahe, die Eichendorffs Denken und Dichten gerade zu überwinden suchte. Die *Landschaft* z. B. ist für Eichendorff nicht „Vergleichsformel für das menschliche Leben“ (S. 202), sondern wird – in emblematischer Formung – Ausdruck einer transsubjektiven Wahrheit, *kritisches Modell*, das poetologisch zur Überwindung der Mimesislehre gehört: nicht abbildet, sondern wertet, richtet.

Diesen Modellcharakter von Eichendorffs Motiven hat schon Helmut Rehder⁶ auch auf die literarische Überlieferung bezogen⁷ und als Emblematisierung zu beschreiben versucht. Doch bleibt er darin nicht konsequent,

⁶ H. Rehder, Ursprünge dichterischer Emblematisierung in Eichendorffs Prosawerken. In: JEGP 56, 1957. S. 528–541.

⁷ Manchmal etwas zu unmittelbar: „das Sinnbild des in den Hafen treibenden Schiffleins“ muß nicht auf Goethe bezogen werden (S. 531). „Ganz allgemein gilt

indem er Eichendorffs Bilderwelt zugleich in einer ganz unmittelbaren Weise sozial zu begründen sucht (adlige Umwelt usw.), so daß sich ihm ein „Widerspruch in Eichendorffs Werk“, vor allem „in stilistischer und künstlerischer Hinsicht“, ergibt (S. 529). Auch benutzt Rehder die Ausdrücke Symbol/symbolisch (S. 536 u. a.), kryptisch, Chiffre, Allegorie (S. 533) so gut wie gleichbedeutend mit Emblem, so daß seine Distinktionen, wenn von solchen die Rede sein kann, an Wert einbüßen. Bedeutend ist aber der ausführliche Hinweis auf die Nähe Eichendorffs zur barocken Form- und Gedankenwelt (S. 534 ff.) und der damit freigesetzte Ansatz zur Interpretation der Formeln als „gehalt-beladener Bilder“ (S. 539).

Seidlin, der sich in Anschluß an Rehder und auch an Schönes Deutung der barocken Bildlichkeit⁸ des Begriffes emblematisch bedient, um Eichendorffs Landschaften zu kennzeichnen, geht folgerichtig davon aus, daß diese „nicht selbstgenügsame Bilder, nicht Erreger persönlicher Stimmungswellen“ seien: „Sondern sie vermitteln die Ontologie menschlicher Existenz und menschlichen Schicksals“; „Berge und Wälder, Flüsse und Schlösser . . . sind nicht einfach malerische Szenerie, sondern das Bild gewordene Innere einer Handlung, einer Situation, einer Figur“.⁹ Daß sie so aufgefaßt werden können, setzt eine Kritik und Korrektur des modernen objektivierenden, ja verdinglichten Naturbegriffes voraus; Eichendorffs Naturbegriff steht in engem Zusammenhang mit der von solcher Intention getragenen, an Schelling orientierten romantischen Naturphilosophie.

In der Natur drückt sich für Eichendorff ein dem Menschen überlegener Wille, der ihres Schöpfers, auf undeutlich-geheime Weise aus. Der Offenbarung im ‚Buch der Bücher‘ entspricht die verschlüsselte Lehre des ‚Buches der Natur‘, das also nur gedeutet werden kann, indem man über es selber hinausgeht.¹⁰ Spätestens seit dem Ausgang des Mittelalters (1419 wurden die ‚Hieroglyphica‘ des Horapollo gefunden) faßt man entsprechend die Naturerscheinungen auch als Hieroglyphen auf: als einen verborgenen aber prinzipiell entschlüsselbaren spirituellen Sinn bergend. Die sich an die Entdeckung des Horapollo anschließende Hieroglyphik der

die Seefahrt im 16. und 17. Jahrhundert als christliches Sinnbild des Lebens“ (Dietrich Walter Jöns, Das ‚Sinnen-Bild‘. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius. 1966. S. 196; dort auch das Lauretus-Zitat: „Navigatio dici potest vita praesens, quam transigimus inter huius seculi fluctus“, Sylva Allegoriarum II, Venedig 1587, Bl. 628v).

⁸ Albrecht Schöne, Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. 1964; vgl. Oskar Seidlin, Versuche über Eichendorff. 1965. S. 282, Anm. 4.

⁹ O. Seidlin, Die symbolische Landschaft. In: Versuche. S. 36.

¹⁰ Vgl. dazu Sigurd Burckhardt, Zur Theorie der werkimmanenten Deutung. In: Festschrift für B. Blume. 1967. S. 9 ff.

Renaissance wird eine der Hauptquellen für die Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts.¹¹

Eichendorffs Denken geht von Voraussetzungen aus, die eine emblematische Bildgestaltung durchaus nahelegen. Es setzt die Wahrheit als (von Gott) gegeben, als ‚positiv‘ voraus; eine entsprechende *Positivität* hat auch die Natur. *Ritters* bedeutsame Beobachtung, daß „die ästhetische Entdeckung und Vergegenwärtigung der Natur als Landschaft“ zunächst (und auch noch bei Alexander von Humboldt) im Zusammenhang einer auf den ‚Kosmos‘ gerichteten ‚Theorie‘ steht,¹² trifft im ganzen auch für Eichendorff zu, dessen formelhafte Landschaftsdarstellung dies dem Bewußtsein stets präsent hält. Dieser Haltung, die „die Natur als ein durch innere Kräfte bewegtes und belebtes Ganzes“ auffaßt,¹³ ist weder die *Chiffre*, als vom Subjekt entworfene und beliebig eingesetzte, ‚verfügende‘ Formel, noch das Stilprinzip der *Allegorie* möglich, das die Positivität des Gegenständlichen ebenso auflöst, denn „jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten“.¹⁴

Eichendorff nimmt den Begriff der *Naturpoesie* im Sinne des *Topos* der redenden Natur (*Natura loquitur*) auf. Die Erkenntnis des klassischen Idealismus (der „die harmonische sittliche Subjektivität als Einheit von Sinnlichkeit und Vernunft bestimmt“), daß „Schönheit nur die Erscheinung derjenigen Freiheit sein kann, die in der Verbindung mit Sinnlichkeit entsteht“,¹⁵ zeigt sich bei Eichendorff so, daß der utopische, auf sentimentalisches Sehnen nach spannungsloser Versöhnung zurückweisende Naturbegriff Herders¹⁶ der Kritik verfällt. Die Konkretion der Wahrheit und entsprechend die Poesie werden auf die Natur als das Element der Sinnlichkeit bezogen; „in aller Kunst“ haben wir „nur die Sinnenwelt zum Maßstabe des Übersinnlichen“ (IV, 399). Diese Anschauung, kann man abgekürzt sagen, macht Eichendorff zum Emblematiker. Der dreiteilige Aufbau des Emblems: *inscriptio* (Motto, Lemma: die allgemeine Wahrheit), *pictura*

¹¹ Vgl. Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*. 1915; auf Giehlow's Untersuchungen fußt Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Benjamin, *Schriften I*. S. 292 ff., ohne freilich Emblem und Allegorie begrifflich und historisch zu unterscheiden. Vgl. auch D. W. Jöns, *Das ‚Sinnen-Bild‘*.

¹² Joachim Ritter, *Landschaft*. 1963. S. 19 und passim.

¹³ Alexander von Humboldt, *Kosmos*. Entwurf einer physischen Erdbeschreibung. Vorrede von 1844 – bei Ritter S. 19.

¹⁴ W. Benjamin, S. 298.

¹⁵ Dieter Henrich, *Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik*. In: *Zs. f. philos. Forschg.* 11, 1957. S. 544.

¹⁶ So sieht ihn Eichendorff! – Vgl. auch D. Henrich, S. 546.

(Icon, Imago: meist ein Naturbild), *subscriptio* (Epigramm: der deutende Text),¹⁷ kehrt in seinem Denken als der Versuch wieder, Wahrheit, Natur und Dichtung in ihre als wesentlich-ursprünglich gedachte Bezüglichkeit zu bringen.

In dieser weitausholenden Intention nimmt Eichendorff den Begriff der Naturpoesie aus der romantischen poetologischen Diskussion auf. Es ist das Verdienst vor allem Klaus Zieglers, die Bedeutung einer *geschichtsphilosophischen* Interpretation der romantischen Entgegensetzung von Natur- und Kunstpoesie beispielhaft dargelegt zu haben, womit er über die übliche bloße Darstellung von Abhängigkeiten hinausgelangte. Ziegler zeigt in seinem Grimm-Aufsatz, daß die Idee der Naturpoesie „im Ganzen all die grundlegenden weltanschaulichen Fragen, Spannungen, Nöte zur Auflösung bringt, mit denen Grimm sich von seiner geistesgeschichtlichen Ausgangsposition her beladen sah. An seinem Begriff der Naturpoesie erschließen sich damit geschichts- und sozialphilosophische, mehr noch metaphysisch-religiöse, besonders aber auch erkenntnistheoretische Gehalte und Funktionen, die bisher noch kaum ins Blickfeld rückten.“¹⁸ Die Bedeutung, die dieser Begriff sowohl in Eichendorffs theoretischen Schriften als auch in seinen Dichtungen behält, lenkt diesen ‚Ausblick‘¹⁹ nachdrücklich auf unseren Dichter.

Jene spirituelle Naturansicht, die Grundlage der emblematischen Kunst und der Rede vom ‚Buche der Natur‘ ist,²⁰ bestimmt auch die romantische Ansicht von der *Landschaftsmalerei*. Daß gerade die Landschaft in der Romantik als bedeutungsvollster Gegenstand christlicher Kunst angesehen wird, kennzeichnet Schrade als „eine der seltsamsten Verkehrungen der Gegenstandswerte, die für das christliche Kunstschaffen bisher gültig und bindend gewesen sind“.²¹ Ihre Notwendigkeit begründet Runge geschichtlich: die Geschichte der christlichen Gottesvorstellung zeige eine wachsende Vergeistigung; die Rückkehr zu den alten mythischen Gestaltanschauungen ist nicht mehr möglich.²² So „drängt sich Alles zur Landschaft“, die uns Ahnungen unseres Zusammenhangs mit dem Unendlichen,

¹⁷ Vgl. dazu vor allem A. Schöne, *Emblematik u. Drama*, S. 18 ff.

¹⁸ Klaus Ziegler, *Die weltanschaulichen Grundlagen der Wissenschaft Jacob Grimms*. In: *Euphorion* 46, 1952. S. 258.

¹⁹ „Die Ergebnisse unserer Betrachtung wollen nicht Ende, sondern Anfang sein“. K. Ziegler, S. 258.

²⁰ Vgl. D. W. Jöns, S. 31 ff.

²¹ Hubert Schrade, *Die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstand christlicher Kunst*. In: *Neue Heidelberger Jahrbücher*. 1931. S. 1.

²² Vgl. Philipp Otto Runge, *Bilder und Bekenntnisse*. Hg. von G. Pauli. 1918. S. 11.

d.i. mit Gott erschließt.²³ An die romantische Theorie der Lyrik („ein ahnungsvoller Unzusammenhang“, vgl. IV, 134 ff.) erinnert die Absage an die geschlossene Komposition, der Übergang zu „brüskten *Fragmentierungen*, die Ahnungsvermögen und Einbildungskraft unerhört herausfordern“.²⁴

Friedrich Schlegel nennt diese Technik der „wiedergeborenen Kunst“ in seiner ‚Aufforderung an die Maler der jetzigen Zeit‘ *hieroglyphisch*. Seine Überlegungen führen näher auf die Distinktion der romantischen emblematischen Formel, so seien sie ausführlicher zitiert:²⁵

Hätte nun ein solcher [sc. ein originales Talent] erst den richtigen Begriff von der Kunst wiedergefunden, daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sei, so würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen: Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahnungen willkürlich zusammengesetzt, als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde sein; die Frage ist aber nur, ob der Maler seine Allegorie sich selbst schaffen oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Tradition gegeben und geheiligt sind, und die, recht verstanden, wohl tief und zureichend genau sein möchten?²⁶

Wenn Schlegel den zweiten Weg empfiehlt, entspricht das auch Eichendorffs Lob des Alten-Wahren. Vor allem gilt: wenn der Gehalt *positiv* sein soll, werden auch die Sinnbilder sich nicht „von aller geschichtlichen und geheiligten Überlieferung“ losreißen dürfen, wie Schlegel es Runge vorwirft.²⁷ Dennoch kann das nicht heißen, daß die alten Bildformen unverändert wiederaufgenommen werden. In seinen letzten Vorlesungen in Dresden geht Schlegel noch einmal auf den Zusammenhang von Naturpoesie und Hieroglyphe ein:

Die Kunst . . . selbst ihrem innersten Wesen nach . . . (ist) eine höhere geistige Natursprache, oder wenn man will, eine innere Hieroglyphen-Schrift und Ursprache der Seele . . . Denn der Schlüssel dazu liegt nicht etwa in einer vorher getroffenen Verabredung, wie bei der sinnreich schönen, aber doch bloß conventionell sinnbildlichen orientalischen Blumensprache, sondern in dem Gefühl und in der Seele selbst; deren ewige Grundgefühle hier, soll man sagen erweckt, oder wieder erweckt werden, in diesem innern Seelenworte der wahren Kunst.²⁸

²³ Zitate und Darstellung bei H. Schrade, S. 7 f.

²⁴ H. Schrade, S. 14.

²⁵ Vgl. auch Liselotte Dieckmann, *The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism*. In: *Comparative Literature VII*, 1955, S. 310 f.

²⁶ F. Schlegel, *Kritische Schriften*. Hg. von W. Rasch. o. J. (1956). S. 410.

²⁷ F. Schlegel, S. 410 (Anmerkung).

²⁸ Zit. bei L. Dieckmann, S. 311.

Hier wird die Natursprache, die hieroglyphische Formel, grundsätzlich aufs Subjekt zurückbezogen, ohne daß damit eine Einschränkung ihrer trans-empirischen Bedeutung sichtbar wird. Eichendorff beschreibt den Dichtungsvorgang ganz analog:²⁹ Waldesrauschen und Vogelsang rufen in der Brust des Dichters „jenes ewige Gefühl wieder hervor, das uns wie in den Mittelpunkt alles Lebens versenkt“; „aus Ahnung und Erinnerung“ entsteht „eine neue Welt in uns“, die zwar mit der realen vermittelt ist, aber „größer, schöner und gewaltiger und . . . in einem anderen, wunderbaren Lichte“ erscheint (II, 75).

Man könnte es sich mit G. A. Bürger bequem machen und sagen: Die Volks- oder Naturpoesie geht von „einer kurz an den Mann zu bringenden Wahrheit“ aus, entsprechend ihrem Publikum, das keine „langen, schimmernden Abhandlungen“ verlangt.³⁰ Dem entspricht das Prinzip der epischen Formelhaftigkeit,³¹ die unter bestimmten Voraussetzungen eben emblematisch funktioniert.³² Oder: die einfache Wahrheit disponiert (als traditionell) zum Gebrauch von Naturbildern, die sich ‚naturgemäß‘ nicht sehr verändern.

So vieles für diese Begründung von Eichendorffs dichterischem Verfahren sprechen mag, so wenig reicht sie aber auch aus, die Bedeutung, die Eichendorff selber seinen Begriffen zumißt, aus- und weiterzudenken. Die (romantische) Mythisierung der Natur ist bei ihm nicht Affirmation des Bestehenden, sondern steht in engem Zusammenhang mit seiner gesellschaftlich reflektierten Zeitkritik. Auf diese Bedeutung der romantischen *Mythologie* hat vor allem Klaus Ziegler aufmerksam gemacht. Als Maßstab für die Mythos-Interpretation, auch Eichendorffs mythische Bilder gehören dazu, ergibt sich der Grad von Plausibilität, „in dem sie das mythische ‚Weltbild‘, die mythische ‚Weltanschauung‘ jeweils als eine objektiv und real begründete und gültige Erfahrung der *Welt*, der *Welt selber* einsichtig machen kann oder nicht“.³³ Der Mythos will „als erfahrungsmäßige Spiegelung einer durchaus bewußtseinstranszendenten, objektiv-*welthaftern*

²⁹ In ‚Ahnung und Gegenwart‘, I. Buch, 7. Kapitel: Friedrich im Garten des Herrn von A.

³⁰ Gottfried August Bürger, Über Volkspoesie. In: Werke. Hg. von Reinhard. Bd. 4, S. 39; vgl. unten S. 54.

³¹ Vgl. dazu Albert B. Lord, Der Sänger erzählt. 1965.

³² Vgl. dazu O. Seidlin, Versuche, S. 39 f.: „Was Eichendorff durch die Hieroglyphe der Landschaft zu vermitteln suchte, waren die Grundwahrheiten, die sein Glaubensbekenntnis und seine Weltkenntnis ausmachten, und um dies zu erreichen, mußte er seinen Szenenbildern spontanen Offenbarungscharakter verleihen und nicht impressionistisches Detail und realistische Individualität.“

³³ K. Ziegler, Das Problem der Mythologie. In: *Symphilosophie*. 1952. S. 240.

Wirklichkeit genommen werden“.³⁴ Diese Überzeugung beschreiben wir als die positive Wahrheitslehre Eichendorffs, die so als Voraussetzung seiner mythischen Naturgestaltung deutlich wird.

Wichtig wird für die Intention Eichendorffs vor allem der „wesentlich ‚trans-empirische‘ Charakter“ des mythischen Weltbildes, das, so unter der Kategorie des ‚Wunders‘ stehend, grundsätzlich zur Kritik des wesentlich empirischen Weltbildes der europäisch-abendländischen Neuzeit disponiert.³⁵ Eichendorff hält so grundsätzlich an der Ungenüge des empirischen Bewußtseins fest, daß ihm auch dessen Gegenbild, der naturpoetische Sänger, nur darin seine Tugend zu bewahren scheint, daß er „gleich dem unbewegten Spiegel eines Sees“ den Himmel in sich aufnimmt (II, 75). „Solche ‚Gesichtigkeit‘ des Seienden, in der Erscheinung und Bedeutung, Dingliches und Seelisches, Faktisches und Atmosphärisches, Eindruck und Ausdruck zu unauflöslicher Einheit zusammenschmelzen“, faßt Ziegler als das Wesen des neuzeitlichen Symbols, das sich „innerhalb des mythischen Weltbildes bzw. innerhalb der mythischen Welt als eine ontische Real-kategorie“ darstelle (S. 263).

Eichendorffs dichterische Technik wird nun deshalb nicht *symbolisch* im strengen Sinne, weil er – wie z. B. seine Goethe-Kritik ausweist – solche unauflöslche Einheit des Absoluten und Irdischen nicht denken kann. Identifiziert man, wie z. B. Wackenroder, Kunst und Religion auch nur „gewissermaßen“, kommt es zu einem „bodenlosen Verhimmeln des Positiven“, das es nirgends zu wahrer Vermittlung, nirgends „zum lebendigen Bilde“ bringt (IV, 263). Ein solches deutet auf jene Einheit, die Eichendorff überall ausstehen sieht, nur hin, indem es deren Möglichkeiten beschwört, aber jenen, die diese nicht als Aufgabe annehmen, als „geheimnisvoller Buchstabe doch ewig tot“ bleibt (IV, 290). Die „Lebendigkeit“ des Bildes ist also eng mit der Aufdeckung seiner Bedeutung, mit seiner „Erhellung“ verknüpft. Indem die Naturpoesie mit ihrer hieroglyphischen Bildersprache ständig über sich hinausweist, bezeugt sie diese Lebendigkeit, verlangt sie den Leser, der „selber mit und über dem Buche nachzudichten vermag“ (IV, 290): wird sie *dialektisch*. Die Auffassung, daß im Rückgang auf „jenes ewige Gefühl“ alle Dinge in ihrem „rechten Namen“, nämlich in der ihnen als Schöpfung zuerteilten wahren Bedeutung sichtbar werden, macht Eichendorff zum Emblematiker. Der enge Zusammenhang von Naturpoesie und erhellender Formel („Geisterblick“) wie beider Voraussetzung – die spirituelle Perspektive – kommt gut in seiner Charakterisierung *Arnims* zum Vorschein:

³⁴ Ebd., S. 259.

³⁵ Ebd., S. 259 f.; vgl. zum folgenden S. 261–266.

Seine Poesie ist wie ein schlanker Baum auf der Höhe über einem blühenden Abgrund, fliegende Morgennebel flattern wie Schleier vom Wipfel, Waldvögel mit fremdem Ton singen darin und die Bienen summen sommerschwül durch die duftigen Zweige, während manche verirrte Taube oben silbern vorübersäuselt und Schmetterlinge wie abgewehrte Blüten über der schimmernden Tiefe schweben; unter aber sind die rauschenden Länder aufgerollt, blaue Gebirge, Ströme, Städte, Wälder und die vorüberziehenden Geschlechter der Menschen, bis weithin, wo das Meer aufblitzt und die weißen Segel verschwinden. Wer nicht schwindlich, mag sich getrost in den wiegenden Wipfel zum Dichter setzen, er weist ihm ohne viel Worte alle die Herrlichkeit der Welt und nennt ein jedes bei seinem rechten Namen: und wo sie unten, um ihre goldenen Kälber tanzend, zu viel Staub gemacht, hebt er leise die falschen Nebel, daß durch den Riß der Wolken der Finger Gottes wieder sichtbar wird. (IV, 289 f.)

Den emblematischen Aspekt der Landschaft³⁶ und Naturdarstellung mögen wenige Beispiele erläutern. *Kohlschmidt*, der die Landschaft zumeist „als Chiffre seelischer Vorgänge und Werte“ interpretiert, kann auch „die im Landschaftlichen wohl mit am häufigsten auftretende Nachtigall“ nur „als Vergleichsmotiv³⁷ für die Seele des Dichters“ nehmen (S. 203). Für Eichendorff hat jedoch der Mensch jene zentrale Stellung eingebüßt, welche die Frühromantik ihm zuschreiben mochte und welche alle Naturbilder in der Weise des Vergleichs auf ihn bezogen sein läßt. Der Mensch ist als Kreatur der Natur eingeordnet, so kann in dieser eine seinem Bewußtsein überlegene, seinem Verständnis sich nur andeutende Wahrheit hervortreten. Es ist die im Käfig sehnsüchtig singende *Nachtigall*³⁸ das wahre Bild des Dichters, ja der im Kerker des Leibes, der Sinnlichkeit gefangenen Seele überhaupt, ein Bild der Wahrheit, deren Verständnis die unter diesem Anspruch stehenden Helden erst erreichen müssen. Dieser normative Grundzug führt zu emblematischer Bildgestaltung, nämlich zu positiver Einstellung gegenüber der Bildtradition. Wie für die Spätromantik die Wahrheit immer schon gegeben ist und doch jeweils neu werden muß, so gilt auch für die Poesie, daß „die alte Schönheit“ immer neu ausbrechen muß (I, 109); das Neue ist das Ewig-Alte (vgl. IV, 54). Das Bild des Vogels im Käfig „gehört zur Maria- und Spes-Ikonographie und weist auf die

³⁶ O. Seidlin begründet ihn *expressis verbis* existenz-ontologisch (Versuche, S. 36 ff.), deutet aber zuvor Eichendorffs „Landschaft als sichtbare Theologie, als Schlüssel, der die tieferen Perspektiven der sich entfaltenden Geschichte öffnet“ (S. 34).

³⁷ Interessant ist, daß W. Kohlschmidt den Terminus „Vergleich“ doch mit dem Zusatz „Motiv“ zu beschweren sucht, ebenso wie er die „Chiffren“ dort, wo ihre objektive Verbindlichkeit deutlicher ist, fast verlegen „quasimythisch“ nennt (S. 203).

³⁸ ‚Wehmüt‘: I, 71; II, 177; vgl. unten S. 125 ff., 268 ff.

künftige Befreiung oder Erlösung der im Erdenleben gefangenen Seele überhaupt durch Christus hin“.³⁹ Das entsprechende *Emblem*: die Anima in Gestalt eines Kindes in einem großen Vogelbauer, den Amor Divinus aufschließt, findet sich in Hermann Hugos ‚Pia desideria‘ (Emblem 40).⁴⁰ Wir gehen nicht von der Frage aus, ob Eichendorff die EmblemLiteratur gekannt habe, untersuchen seine Bilderwelt nicht von diesen nur sehr umständlich zu ermittelnden Voraussetzungen her. Doch deuten wir die Formeln als Ausdruck einer sinnbildlichen Naturbetrachtung, nehmen sie auch *gehaltenlich*, nicht bloß als „seelisches Stichwort“ auf. Dabei ergibt sich, daß bestimmte Formeln miteinander Zusammenhänge eingehen, die so streng durchgehalten werden, daß sie sogar Grundlage des Handlungsaufbaus werden können. So geht diese Arbeit von der Beobachtung aus, die Alewyn als einer der ersten genauer aufwies, daß sich die Landschaft Eichendorffs zwar „mit dem Betrachter in der engsten Korrespondenz und Kommunikation“ befindet, aber letztlich „ihm autonom gegenüber“ steht.⁴¹ Alewyns Deutung jedoch, daß die Inhalte „als Elemente der Landschaft . . . ausnahmslos auswechselbar“ (S. 41) seien, scheint uns die Intention von Eichendorffs Bildformeln nicht zu treffen, verstellt sich geradezu den Zugang zu jenen weiteren Zusammenhängen. Keineswegs „ist es unerheblich, ob es die Nachtigallen oder Hunde sind, die man aus der Ferne hört, ob es ein Sommermorgen ist oder Windlichter, was in den Fenstern funkelt“ (S. 41 f.). Alewyns These, Eichendorffs Landschaft sei „reiner Raum, aus nichts gemacht als aus Bewegung“ (S. 42), läßt jene eigene Erkenntnis sehr außer acht, daß „Eichendorffs Welt . . . erfüllt nicht nur von Kräften, sondern auch von Bedeutungen sei“,⁴² daß seine Bilder „mehr sind als nur private und subjektive Erlebnisse“, daß sie „vielmehr Grundbestände unserer Welterfahrung ausdrücken, die allen gemein sind“.⁴³ Doch muß vermieden werden, den Bildern durch Anknüpfung an den Terminus ‚Erfahrung‘ Subjektivität anders denn als Moment zuzumessen. Nicht erhebt sich eine ‚eigentliche‘ subjektive Bedeutungsebene hinter der objektiv-vordergründigen des Textes, wie *Klussmann* es will,⁴⁴ und die den Kontext überspringende Objektivität eines Liedes kann nicht mit der Rückführung der Motive auf Tieck, sei’s auch nur vorläufig gemeint, „erklärt“ werden.⁴⁵

³⁹ D. W. Jöns, Das ‚Sinnen-Bild‘, S. 223.

⁴⁰ Abgebildet bei D. W. Jöns, Abb. 16; beschrieben und gedeutet ebd., S. 223 f.

⁴¹ Richard Alewyn, Eine Landschaft Eichendorffs. In: Eichendorff heute, S. 38.

⁴² R. Alewyn, Ein Wort über Eichendorff. In: Eichendorff heute, S. 14.

⁴³ Ebd., S. 17.

⁴⁴ Paul Gerhard Klussmann, Über Eichendorffs lyrische Hieroglyphen. In: Literatur und Gesellschaft vom 19. ins 20. Jahrhundert. Hg. von H. J. Schimpf. S. 121.

⁴⁵ Ebd., S. 122 f.

Bei Eichendorff heißt das Volkslied „ein unmittelbarer Naturlaut“ (IV, 136); seine „Naturwahrheit“ gilt als „der Grundstock aller nationalen [d.h. zu historischer Besonderung entfaltenen] Poesie“ (IV, 134). Die Bildersprache solcher Poesie nennt Eichendorff *hieroglyphisch*,⁴⁶ nämlich Wahrheit bergend. Diese tut das Lied nur „sprunghaft und blitzartig, wie es sie erhalten“, kund und eröffnet, „gleichsam im Fluge plötzlich und ohne Übergang, wo man es am wenigsten gedacht, die wunderbarsten Aussichten“ (ebd.). Eichendorff faßt dies unter der Formel ‚Geisterblicke‘, der eine nächtliche Landschaft o. ä. unvermutet erhellt, das Geheimnis der Natur auf einen Augenblick entsiegelt; ähnlich setzt er die Bedeutung der *Aurora*-Formel ein.⁴⁷ Doch wenn er es auch als Wesen der frei schaffenden Phantasie angibt, daß sie „plötzlich ganze Jahrhunderte aufrollt, und in blitzartiger Beleuchtung das Wunderbarste klar faßlich und glaublich macht“ (IV, 173),⁴⁸ ist dies doch nicht als Leistung der Subjektivität zuzurechnen. Jener erhellende Geistesblick kann vom Meere ausgehen (II, 289) wie von der Sonne (II, 480, 694); Wetterleuchten (II, 727), Leuchtkugeln (II, 460) und vor allem der Blitz bezeichnen ihn: sie sind gleichsam Boten von jenem „wunderbaren Lichte“, das jenseits des *theatrum mundi* alles enthüllt.⁴⁹ Nicht auf den ersten Blick hat alles eine geistliche Bedeutung; „sondern es muß am ersten im Licht der Natur erkannt werden“. Doch nicht alles ist darin zu ergründen; so ward dem Menschen das Licht des Geistes, das ihn heißt „weiter suchen und enden in dem Ewigen, das ist im göttlichen Wesen und Wandel!“⁵⁰ Diese Auffassung, der – zugespitzt charakterisiert – die Natur selbst „als ein System von Zeichen“ erscheint, „die auf einen Bereich höherer, ‚spiritualischer‘ Wahrheit verweisen“,⁵¹ wird Grundlage für die Emblemik, die Jöns als den letzten Versuch charakterisiert, „auf exegetische Weise die Welt in ihrer Totalität spirituell zu begreifen“.⁵² Vorform der ausgebildeten Emblemik ist die Kunst des „hieroglyphische scribere“; Hieroglyphe ist auch der Name, den die Romantiker für ihre Bildformeln brauchen, und zwar durchweg nicht im Sinne einer dekorati-

⁴⁶ Vgl. unten § 9, besonders S. 142 ff.

⁴⁷ Zu deren emblematischer Bedeutung vgl. D. W. Jöns, S. 94 ff., und Hans Steffen, Lichtsymbolik und Figuration in Arnims erzählender Dichtung. In: Die deutsche Romantik. Hg. von H. Steffen, 1967. S. 180–199.

⁴⁸ Vgl. dazu IV, 290 und 410.

⁴⁹ Vgl. I, 87: ‚Entgegnung‘.

⁵⁰ Paracelsus, Vom Licht der Natur und des Geistes. Eine Auswahl von K. Goldammer. 1960. S. 168 f.

⁵¹ Vgl. D. W. Jöns, S. 43, im Anschluß an die Signatur-Lehre des Paracelsus formulierend.

⁵² Ebd., S. 51; vgl. dazu auch A. Schöne, Emblemik und Drama, S. 44 ff.

ven Zutat. Bei A. W. Schlegel heißt es: „Im Stil des ächten Dichters ist nichts Schmuck, alles nothwendige Hieroglyphe.“⁵³ Ebenso setzt auch Eichendorff seine Bilder, daß sie sich für sich behaupten können und doch stets über sich hinauszielen, welches Gestaltungsprinzip *Seidlin*, mit Hinweis auf Baudelaire, als Herstellung von Bezügen und Perspektiven kennzeichnet.⁵⁴ Der Begriff Bezüge aber geht eben vom Prinzip der *Analogie* aus,⁵⁵ welche die Voraussetzung ist „für das Auffinden von Ähnlichkeiten, die im Sichtbaren das Unsichtbare erkennen lassen“,⁵⁶ dafür, wie Seidlin die Intention Eichendorffs zutreffend beschreibt: „uns die Wahrheit ahnen zu lassen, die in der Hieroglyphe der sichtbaren Welt verschlüsselt liegt.“⁵⁷

Paul Gerhard Klussmann nimmt zwar den Terminus Hieroglyphe auf, um Eichendorffs Bildformeln zu deuten, verwendet ihn aber synonym mit „Chiffre“ und deutet Eichendorff dann wiederum von Staigers Lyrikbegriff aus: im Gedicht schaffe sich das lyrische Ich „den Geist- und Traumbezirk einer anderen Welt“; „in dieser regiert das Subjekt, sei es durch lustvolles Einschwingen in den Kreis der Natur und den Rhythmus des Lebens, sei es durch Herrschaft oder Hingabe oder Kult“.⁵⁸ Entsprechend bezieht Klussmann „den Umkreis der Motive und Bilder“ auf „die lyrische Situation“ (S. 130 f.), er nimmt sie nicht für sich ernst, was die emblematische Formel jedoch – unbedingt als die Chiffre – verlangt. Eines der schönsten Eichendorff-Gedichte, ‚In der Fremde‘ („Ich hör die Bächlein rauschen“), deutet er so von seinem Ansatz aus⁵⁹ als mißlungen, was doch nur diesen selbst treffen kann (S. 131 f.).

Das Prinzip der *Analogie* erlaubt nicht, *res significans* und *significatio* (im Emblem: *res picta* als Naturdarstellung und *in/subscriptio*) gegeneinander zu isolieren.⁶⁰ Für Eichendorffs Dichtungen⁶¹ wie für seinen Poesie-

⁵³ August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften* I. Berlin 1828. S. 429 (Nr. 49).

⁵⁴ O. Seidlin, *Eichendorffs symbolische Landschaft*. In: *Versuche*, S. 52 f.

⁵⁵ Vgl. O. Seidlin, S. 51 f.; D. W. Jöns, S. 107.

⁵⁶ D. W. Jöns, S. 111.

⁵⁷ O. Seidlin, *Versuche*, S. 53.

⁵⁸ P. G. Klussmann, S. 119.

⁵⁹ „Durch die Aufdringlichkeit des lyrischen Subjekts ist in ihm [sc. dem Gedicht] der Aufbau der fiktiven lyrischen Welt gestört und gebrochen“ (S. 131). Klussmann fragt nicht, ob es Eichendorff überhaupt um einen solchen gehe. Wie wir durch die Interpretation der Formel und des Begriffs Naturpoesie zu zeigen suchen, ist gerade das Gegenteil das Ziel des Dichters. Vgl. unten S. 258 f.

⁶⁰ D. W. Jöns weist darauf hin, daß „denn auch das unklare Kriterium des ‚eigenen Wesens‘ der Natur der Verabsolutierung eines profanen Naturbegriffs entspringt“ (S. 99).

⁶¹ Sie enthalten denn auch bei weitem nicht so viel Wunderbares, Übersinnliches wie etwa die Romane Brentanos, Arnims, des jungen Tieck.

begriff stellt sich so das Realitätsproblem nicht in dualistischer Weise; „die ewig alte und neue Geschichte des inneren Menschenlebens“ (IV, 54) aufzuzeichnen, gilt ihm als „das wahrhaft Historische“ (IV, 367). Die Geschichte ist von „größerer poetischer Schönheit, als sie irgendein Dichter je erfinden könnte“, allerdings nur „in dem wunderbaren Zusammenhange des Ganzen“ (IV, 413). Diesen soll denn auch die Dichtung kenntlich machen, wozu sie selber „eine organische Einheit“ sein muß; in diesen Zusammenhang setzt Eichendorff den Begriff Naturpoesie, wie die Arnim-Charakteristik schon deutlich machte und wie es die ‚Geschichte des Dramas‘ fast gleichlautend ausspricht: Die Einheit der Handlung soll organisch sein, „insofern diese gleichwie ein gesunder Baum, unbekümmert um die Regeln der Symmetrie, mit mannigfach verschlungenen Zweigen, Laub und Blüten zum Himmel gipfelt, oder eine Landschaft nur mit allem scheinbar verworrenen Reichtum von Wäldern, Bergen und Strömen erst den vollen Ausdruck verhüllter Schönheit gibt“ (IV, 547).

Die Naturpoesie geht hier selber ins emblematische Modell ein: die freie Bewegung der gegenständlichen Welt zielt auf die obere leitende Idee, ohne doch mit ihr identisch zu werden. Und doch ist der Zusammenhang nicht ersonnen, jener Reichtum der Natur ist nur *scheinbar* verworren. Freilich bleiben diese Bilder Andeutung, zielen als Bewegung⁶² auf jene Erhellung, die – als „ontische Realkategorie“ genommen⁶³ – notwendig Postulat bleiben muß. So begreift Eichendorff die Dichtung unter der *Aurora*-Formel: „Aurora est tempus ante solis ortum, quo iam radij Solis incipiunt terram illuminare“, heißt es bei Lauretus.⁶⁴ Die Einschränkung der Dichtung wird auf diese Weise sowohl als ihr Wesen gedacht, als Ohnmacht des Ästhetischen, wie auch auf die Situation der Zeit bezogen, die ohne Mittelpunkt (= Sonne) weder ein klares Verständnis noch ein lebendiges Ganzes zuläßt (II, 296).

Die Naturpoesie in der Bedeutung des Zitats ist der Kunstpoesie entgegengesetzt, von vornherein entwerfen diese Begriffe ja zugleich ihr Gegenteil mit. Das soll vor allem auch durch den Rückgang auf die Tradition dieses

⁶² Vgl. dazu R. Alewyn, Eine Landschaft Eichendorffs, S. 31 ff., und Bengt Algot Sörensen, der freilich recht weit geht, wenn er „die von formelhaften Bildern hervorgerufenen Stimmungen“ als „die eigentlichen Träger der Idee“ bezeichnet: Zum Problem des Symbolischen und Allegorischen in Eichendorffs epischem Bilderstil. In: *Aurora* 26, 1966. S. 56.

⁶³ Vgl. K. Ziegler, in: *Symphilosophie*, S. 264.

⁶⁴ Hieronymus Lauretus, *Sylva Allegoriarum*. Venedig 1587. Bd. I, Bl. 143v; zitiert bei D. W. Jöns, S. 95; das. auch die Auslegung von *Aurora* als *Gratia Dei* durch Picinelli u. a.

Begriffspaars gezeigt werden, wodurch sich auch der Vorwurf einer ideologischen Verwendung des Naturbegriffs mindestens entkräften läßt: die Einheit, die als Ziel der dichterischen Gestaltung wie des diese wiederum bestimmenden gesellschaftlich-geschichtlichen Prozesses angegeben wird, ist stets als Ergebnis eines umständlichen, durch manche Verworrenheit hindurchführenden Vermittlungsganges verstanden. Was „scheinbar verworren“ als „Reichtum“ der Momente vielfältig sich auftut, muß in seiner Zusammengehörigkeit verstanden werden. Entsprechend ist die von Seidlin im Anschluß an frühere Forschungen so hervorgehobene Bedeutung der *Perspektive* für Eichendorff eben darin gelegen, daß die „verhüllte Schönheit“ ihren „vollen Ausdruck“ erst gewinnen muß.

Wenn Eichendorffs Denken in dieser Weise in dialektische Bewegung gerät, weist das noch auf die emblematische Bildformel zurück, von der seine Dichtungen und – wie durch die Formelhaftigkeit auch seiner literaturtheoretischen Abhandlungen sich nachweisen läßt – ebenso sein Denken ausgehen. Die Natur wird darin sowohl als „ein Stück Wirklichkeit“⁶⁵ wie auch als „unzersetzbare sympathetische Naturkraft“⁶⁶ aufgefaßt. Dieser Doppelaspekt hindert, die Formel dem Subjekt zu schrankenloser Verfügung zu unterstellen, also Eichendorff frühromantisch zu interpretieren. Schillers Überlegung, „daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in allen seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als ein Ganzes Realität haben soll und mit der Natur übereinstimmen soll“,⁶⁷ findet sich in Eichendorffs Begriff der Naturpoesie aufgenommen. Entsprechend beschreibt Schöne als Voraussetzung des Emblems die „ideelle Priorität“ der *pictura* und deren „potentielle Faktizität“ (S. 27).

Damit ist zugleich die Ablehnung der unmittelbaren Mimesis gegeben,⁶⁸ von welcher Beobachtung ja auch die Reflexion auf die Formelhaftigkeit von Eichendorffs Stil ausgeht.⁶⁹ Wenn die Natur im Emblem nur als ge-

⁶⁵ Vgl. A. Schöne, S. 27. ⁶⁶ Heinrich Heine, *Die Romantische Schule*. 3. Buch.

⁶⁷ Friedrich Schiller, *Über den Gebrauch des Chores ...* In: *Werke II*. Hanser-Ausgabe 1965. S. 818.

⁶⁸ A. Schöne zitiert *Harsdörffers Frauenzimmer-Gesprächspiele (1644, S. 73)*: „Wird also von denen / welche aus vielbesagten Sinnbildern Erfindung eine Wissenschaft gemacht / nichts zugelassen / als was in der Natur und deroselben Nachfolgerin der Kunst begriffen ist.“ Daraus erhellt bereits der sich anbahnende Zusammenhang von emblematischer Bildformel und einer als Nachfolgerin der Natur begriffenen Kunst, die dies nicht ist, „weil sie die Werke der Natur nachahmt, sondern weil sie Werke hervorbringt wie die Natur“ (A. Schöne, S. 28).

⁶⁹ Vgl. dazu etwa O. Seidlin, *Versuche*, S. 15 ff., und Wilhelm Emrich, *Protest und Verheißung*. 1960. S. 104 ff., auch S. 14 ff.

dachte, als gedeutete auftritt, so bedeutet das jedoch nicht ein allegorisches Verfahren „in dem Sinne, daß Geistiges versinnlicht wird“, wie Jöns einmal (S. 27) im Anschluß an den traditionellen Allegoriebegriff, für den Francis Bacon steht,⁷⁰ schreibt. Vielmehr geht der Aufbau des Emblems davon aus, „daß das Abgebildete mehr bedeutet, als es darstellt“;⁷¹ die Formeln Eichendorffs, meist aus heterogenen Wortbereichen zusammengesetzt,⁷² entziehen sich so einer unmittelbar begrifflichen Analyse und führen auf jene „Antinomie von Dichtung und Deutung“, die zu bewältigen W. Emrich als die Sisyphos-Arbeit des Philologen beschreibt.⁷³ Die emblematische Formel ist dialektisch darin, daß Natur in ihr für sich erscheint, doch zugleich als gedeutete. Daß sie, in der *inscriptio* oder im Epigramm, überstiegen zu werden verlangt, darf nicht als allegorisch ausgelegt werden; sondern die aus einem verbindlichen Sinnganzen emanzipierte emblematische Naturformel führt auf dialektische Gestaltungsweise und ist gerade dadurch bestimmt, daß sie (als *pictura*), indem sie zu ihrem anderen übergeht (in der Deutung), nicht über sich hinausgeht: *res significans* bleibt.

Ähnlich legt Fricke die barocke Bildtechnik aus: „Nicht die Tiefe der Subjektivität, sondern das gegenständliche Sein der objektiven Sachwelt gibt den Anstoß zum poetischen Bild.“⁷⁴ Daß die Natur so als objektive Subjektivität sich bestimmen läßt⁷⁵ und als kritisches Modell vor der bloßen Subjektivität steht,⁷⁶ geht auf die alte Tradition des *NATURA LOQUITUR* oder *NATURA MONET* zurück⁷⁷ und bestimmt Eichendorffs Begriff der Naturpoesie. Diese soll, als „Hieroglyphenschrift“, die unaussprechliche Wahrheit, „das Lied ohne Worte“, vernehmbar, sinnlich wahrnehmbar machen

⁷⁰ Das Bacon-Zitat (D. W. Jöns, S. 27, Anm. 2) von 1623 (1605) lautet: „Emblema vero deducit intellectuale ad sensibile: sensibile autem semper fortius percutit memoriam, atque in ea facilius imprimitur, quam intellectuale.“ (The Works. London 1837. Bd. II, S. 365).

⁷¹ A. Schöne, S. 21.

⁷² Vgl. die Untersuchungen von Hermann Kunisch zum Wortschatz Eichendorffs. In: Eichendorff heute, S. 135 ff.

⁷³ W. Emrich, Das Problem der Symbolinterpretation. In: Protest und Verheiligung, S. 48 ff.

⁷⁴ Gerhard Fricke, Die Bildlichkeit in der Dichtung des A. Gryphius. 1933. S. 221, anlässlich des Rosengleichnisses in ‚Catharina‘ I, 297–318; vgl. dazu D. W. Jöns, S. 105 ff.

⁷⁵ Vgl. unten S. 154 ff. (§ 10), S. 114, auch S. 236 ff.

⁷⁶ Vgl. dazu Clemens Brentanos ‚Godwi‘, II. Teil, 28. Kap.: „Er kehrte oft bei den adelichen Familien auf solchen Fahrten ein, weil er doch nicht lange mit der Natur allein sein konnte, die ihm die Wahrheit zu sehr sagte.“ Werke. Hg. von F. Kemp. 1963. Bd. II, S. 375.

⁷⁷ Vgl. auch D. W. Jöns, S. 107.

(IV, 25 f.). Dazu bedarf die Poesie jener Formeln, die über Zeichen und Worte hinaus sind: das Buch der Natur wird ihr Vorbild (vgl. II, 30). Wenn Eichendorff die Naturpoesie auf eine das Begriffsvermögen transzendierende, vorgegebene („positive“) Wahrheit verwiesen denkt, so vollzieht er damit eine in der emblematischen Bildformel selber gelegene Konsequenz: es ist mittelalterliche, die emblematische Denkform fundierende „doctrina“, vom Sichtbaren aus das Unsichtbare zu erkennen suchen.⁷⁸ Durch den seit Herder festgehaltenen Zusammenhang von Natur- und Volkspoesie bekommt Eichendorff zudem die Möglichkeit, seinen dialektischen Ansatz nicht vorzeitig aufzugeben, sondern unter seine Frage, wie alle scheinbare Verworrenheit und Zerrissenheit sich zur Einheit klären oder fügen lasse, auch die Trennung von Poesie und Leben zu stellen. So geht von Eichendorffs Werk, das sich fern aller „weltanschaulichen Unklarheit“⁷⁹ hält, erneut der Anspruch aus, „die Dinge in ihrer ganzen Tiefe zu nehmen“ (IV, 11).

§ 1. Der dialektische Ansatz in Eichendorffs Bestimmung der Poesie

In seiner ‚Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands‘ unternimmt es Eichendorff, aus der kaum zu bewältigenden Masse der Literatur „ein klares organisches Bild möglichst herauszuarbeiten“ (IV, 14). Von vornherein wird die Problematik, Literatur für sich behandeln zu wollen, reflektiert, ihre Eigentümlichkeiten werden mit der Nationalgeschichte in Zusammenhang gebracht: „In Frankreich hat die dynastische Politik den freien Adel zu Hofe gezähmt und die Physiognomie der Provinzen verwischt, in England die Reformation fast alles uniformiert. In Deutschland dagegen geht jene Sonderbündlerei durch die ganze Geschichte“ (IV, 12). Die Beschränkung auf die Poesie, heißt es weiter, „ist eigentlich nur eine scheinbare“, durch die „nur wenig gewonnen“ sei. Dennoch erhält sie ein relatives Recht durch den Hinweis, „daß das Leben der Deutschen am entschiedensten durch die Literatur, und ihre Literatur wiederum vorzugsweise durch die Poesie vertreten wird“ (IV, 14). Die folgenden Sätze deuten dann in der Einordnung der Dichtung auch schon auf ihren Begriff.

⁷⁸ „Quod similitudo, ex proprietate rerum et conformitate exorta, est generalis via, qua pervenire oportet de communi cursu a visibilibus ad cognoscendum invisibilia“ (14. Jh.; zitiert bei D. W. Jöns, S. 111: Pitra III, 437).

⁷⁹ Diese wirft Lukács dem Dichter vor, in: Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. 1952. S. 62.

Unsere Poesie . . . ist kein bloßer Luxus, keine isolierte Kunstfertigkeit zum Nutzen und Vergnügen des müßigen Publikums; sie hat, mehr als bei andern, ihre innere Notwendigkeit in dem allgemeinen Organismus der Nationalbildung. Sie ist daher so mannigfaltig, wie diese Bildung selbst, und ihr Einzelnes wird nur aus dem Ganzen verständlich.

Die Nationalbildung wird als Organismus gesehen, dessen mannigfaltige Gliederung die gleiche der Dichtung ist; auch daß „ihr Einzelnes nur aus dem Ganzen verständlich“ wird, deutet auf den Organbegriff, der als Leitbild angesprochen wird, wenn „ein klares organisches Bild“ der Poesie herausgearbeitet werden soll. Wie der Organismus der Bildung komponiert ist, machen die Ausführungen über die Philosophie deutlich. „Zwei aus den Trümmern des Altertums hervorgegangene Hauptströme“ durchziehen das ganze Mittelalter, die Philosophie des Aristoteles und die des Plato. „Jene entsprach mehr dem Verstande, diese mehr der Phantasie und dem Gefühl; beide zusammen“, heißt es dann, „umfaßten also so ziemlich das ganze intellektuelle Gebiet der menschlichen Natur“ (IV, 15).

Die Harmonie dieser Grundkräfte ist für Eichendorff ein Maßstab, der nicht nur über die Leistung des einzelnen Dichters, sondern ebenso über den Zustand eines ganzen Zeitalters befindet. Den Zusammenhang stellt der romantische organische Gesellschaftsbegriff her, der diese als „natürliches Planetensystem“ faßt (IV, 356).¹ Das „harmonische Zusammenwirken“ dieser Kräfte finden wir bei allen großen Dichtern“ (IV, 26), und die Kunst entartet, wo „dieser Dreiklang gestört, und eine dieser Kräfte allein herrschend wird“ (ebd.).

Wenn die Poesie nun „überall der Spiegel des nationalen Seelenlebens“ (IV, 56) ist, wird ihr Kreisgang mit dessen Geschichte auch näher bestimmt. Daß Eichendorff so darauf insistiert, „die Stellung möglichst klar zu machen, welche (z. B.) die Romantik in dem allgemeinen Bildungsgange der Nation einzunehmen scheint“ (IV, 245), fällt nur teilweise unter den Begriff der „Standpunktliterarhistorie“, welchem H.-E. Hass die Bemühungen Eichendorffs zuordnet: indem „ihr Standpunkt von außen an ihren Gegenstand herangebracht war und sie sich wesentlich auf ein Inhaltliches und nicht auf ein Ästhetisch-Formales richteten“, lösen diese

¹ Vgl. etwa Adam Müller: „Aus dem organischen Ganzen der Natur, dessen Einheit und Wachstum sie mit Glück und prophetischer Ahnung verfolgt hat, lassen sich die künstlichen Institute, die verwickeltesten Angelegenheiten des bürgerlichen Lebens nicht mehr ausschließen. Was der Mensch, das organische Wesen, tut und verrichtet, kann der Naturwissenschaft nur als Sprosse, als Zweig seines Organismus erscheinen; denn das Organische kann nicht Unorganisches erzeugen.“ Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur. Zitiert nach Helmut Schoeck, Die Soziologie und die Gesellschaften. 2. Aufl. 1964. S. 154.

Untersuchungen „den Maßstab nicht an ihrem Objekt ab“, sondern entnahmen ihn „einer bestimmten, standpunktgebundenen Wirkungsabsicht“.² Diese ist nicht zu bestreiten. Doch das nach leisem Vorwurf klingende „von außen“ besagt für Eichendorff wenig, nicht nur weil er – wie Hass selber schreibt – „ästhetische Werte letztlich gelten ließ“;³ sondern weil sich an fast allen seinen Begriffen zeigen läßt, wie sie ontologisch und historisch zugleich entworfen sind. In der Reflexion beider Momente gewinnen Eichendorffs Ausführungen eine *geschichtsphilosophische Dimension*, die dem erklärten Gegenstande, dem Wesen der Romantik, von zeitgenössischen Abhandlungen überwiegend versagt blieb.

Der gelegentlichen Entschiedenheit von Eichendorffs Urteilen widerspricht keineswegs die Beobachtung, daß sie überwiegend im hermeneutischen Zirkelgang gewonnen sind: wie er das Einzelne aus dem Ganzen verständlich zu machen sucht (IV, 14), so zeigt sich auch seine Gesamtansicht von Einzeleinsichten her stets modifizierbar; seiner allgemeinen Beurteilung der Romantik z. B. (IV, 396 ff.) gehen ausführliche Einzelanalysen voraus. Die hermeneutische Grundeinsicht Schleiermachers findet sich bei Eichendorff wenn nicht als durchgebildete Methode so immerhin als konsequenter Ansatz: „Überall ist das vollkommene Wissen in diesem scheinbaren Kreise, daß jedes Besondere nur aus dem Allgemeinen, dessen Theil es ist, verstanden werden kann und umgekehrt. Und jedes Wissen ist nur wissenschaftlich, wenn es so gebildet ist.“⁴ Das Bemühen um solch ein Begreifen führt Eichendorff zu ganz dialektisch angesetzten und formulierten Analysen.

So findet auch Hass, der zunächst Eichendorffs Intention „von dem bestimmenden Geist seiner Epoche . . . tief abgetrennt“ sieht (S. 113), schließlich seine Wirkungsabsicht „dem tieferen Zeitgeist . . . durchaus zugewandt“ (S. 139): sie „ist letztlich in der gleichen triadischen Grundkonstellation von Vergangenheit–Gegenwart–Zukunft zu verstehen, in der sein religiöses, historisches und politisches Denken und sein Dichtungsbegriff gegründet waren“ (S. 142). Anders als etwa bei E. T. A. Hoffmann löst sich für Eichendorff das triadische Geschichtsmodell nicht vorschnell in einen unfruchtbaren Dualismus auf, vielmehr gelten ihm „alle drei Zeitwandelungen“ als „ein unzertrennlicher Strom“ (IV, 855). Wo sich „jäh und unveröhnt Kunst und Leben gegenüber“⁵ finden, verfallen stets beide der Kritik.

² Hans-Egon Hass, Eichendorff als Literarhistoriker. Historismus und Standpunktforschung – ein Beitrag zur Geschichte der Literaturgeschichtsschreibung und ihrer Methodenprobleme. In: Jahrbuch für Ästhetik, Bd. 2, 1954. S. 110.

³ H.-E. Hass, S. 111.

⁴ Fr. D. E. Schleiermacher, Hermeneutik. Hg. von H. Kimmeler. 1959. S. 88.

⁵ Dies bemerkt Alois Arnoldner für E. T. A. Hoffmann, Die Motivgruppe des heimatlosen Helden bei Eichendorff. Diss. Wien 1960. S. 104.

Nun begründet ein *triadisches* Geschichtsbild noch nicht unbedingt eine *dialektische* Denkweise, wenn es sie auch – in irgendeiner Form – nahelegt. Es ist durchaus zu prüfen, ob sich die Conclusion von Hass halten läßt: „So lassen sich überhaupt bei Eichendorff Denküberzeugungen finden, die einen allerdings nicht materialen, aber einen formalen Einfluß Hegels verraten. Das liegt auch in der ganzen Darstellung der Literaturgeschichte, die als bewegter Prozeß vorgeführt wird, als dialektisch vorgetriebener kämpferischer Ablauf“ (S. 145). Gegen einen unmittelbaren Anschluß an *Hegel* spricht, bei aller Nähe zu seiner Ästhetik, die absagende Bewertung, die dessen Philosophie noch in der ‚Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands‘ (1857) erfährt: „Auffallen jedoch muß es, daß ihr die moderne Poesie des Hochmuts und des Hasses auf der Ferse gefolgt ist“ (IV, 19).

Die Einsicht in die Problematik der Zeit findet zwar bei beiden ganz ähnlich lautende Formulierungen, vor allem in der Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution; was Hegel als Entzweiung denkt, faßt Eichendorff als Zerrissenheit; und Subjektivität und Verdinglichung, von Rohrmoser als die Leitbegriffe des jungen Hegel hervorgehoben,⁶ sind auch für Eichendorff die grundsätzlichen Verführungen und Gefahren des neuen Zeitalters.⁷ Doch schon die Begriffe deuten verschiedene Lösungswege an: „Entzweiung“ hält noch als Terminus jene Prozessualität der Begriffe fest, die sie als „Selbstbewegungen, Kreise“⁸ Momente einer dialektischen Bewegung sein läßt; „Zerrissenheit“ faßt hingegen den allgemeinen Zustand so dinglich, daß Versöhnung aus ihm selbst heraus kaum als denkbar erscheint. So ist auch Voraussetzung des Hegelschen Ansatzes, daß die Diskontinuität „positiv als Form der geschichtlichen Kontinuität und Einheit“ begriffen wird.⁹ Davon kann bei Eichendorff keine Rede sein.

Daß dieser Mangel kein solcher des Problembewußtseins ist, zeigt sich daran, in welch ausführlichem Maße Eichendorff sich jenem Zustand der Entzweiung zuwendet. Es wird zu zeigen sein, daß die Bilder der verzauberten und dämonischen Natur ebenso wie die Gestaltung phantastischer und dämonischer Figuren in ihrer Bedeutung einem dialektischen Ansatz doch folgen; das erhellt in gleicher Weise aus der Gesellschaftskritik Eichendorffs, auf die im Zusammenhang dieser Abhandlung weniger eingegangen

⁶ Günter Rohrmoser, *Subjektivität und Verdinglichung. Theologie und Gesellschaft im Denken des jungen Hegel*. 1961.

⁷ Vgl. dazu W. Emrich, *Dichtung und Gesellschaft bei Eichendorff*. In: *Protest u. Verheißung*, S. 107 f.

⁸ Vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Vorrede. 6. Aufl. 1952. S. 31.

⁹ J. Ritter, *Hegel und die französische Revolution*. 1965. S. 61.

werden kann (der Philister; Kritik des Fabrikwesens, der praktische Abgrund etc.).

Eichendorffs dichterischer Rang hängt davon ab, daß er die Reflexion auf die problematische Grundverfassung seiner Zeit gerade nicht von sich abwies, wie jene behaupten, die ihn dem Biedermeier zurechnen wollen.¹⁰ Die Natur, die sich dem triadischen Geschichtdenken des 18. Jahrhunderts zu meist als Ausweg aus aller Gesellschaftsproblematik ergab, führt diese nun fast modellhaft selber vor. Dies beginnt schon bei Goethe, in den Balladen vor allem und im Spätwerk; die Dichtungen Eichendorffs sind davon durchgängig bestimmt, mit dem zusätzlichen formalen Problem, ohne Goethes weltanschauliche, dem Verhältnis von Natur und Kunst schließlich freundliche Voraussetzungen in diesen Themenbereich zu treten.

Die Untersuchung der Natur „als Idee“ bei Eichendorff mag jenem nur z. T. historischen Mißverständnis wehren, daß die so intensive Hinwendung im Werke zur Natur als Escapismus zu werten sei. Gegen eine zu naive Naturauffassung steht schon der biographische Einwand, „daß Eichendorff . . . weder gesungen noch musiziert noch Wanderungen gemacht, noch überhaupt genußreich abwechslungsreiche Ferienreisen unternommen . . . hat“.¹¹ Die enge traditionelle Beziehung von Kunst auf Natur ist gerade für das Werk Eichendorffs neu zu reflektieren, indem er von leitenden Bestimmungen des 18. Jahrhunderts ausgeht, diese aber unter dem Einfluß der neuen geistigen Situation umzuformen genötigt wird, bis er zu einem Dichtungsbegriff gelangt, der „eine der tiefsten theoretischen Ansichten über das Wesen des Dichterischen“ sein mag, „welche die nachromantische Epoche hervorgebracht hat“.¹²

Daß sich das triadisch geformte Geschichtsbild einem dialektischen Ansatz öffnet, spricht für die Insistenz auf die vorgegebene allgemeine Problematik der Zeit. Die Bedeutung dieses Ansatzes für die Dichtung sei kurz skizziert, ausführlich und kritischer ist er in den Einzeluntersuchungen zu behandeln.

¹⁰ Als Beispiel stehe die – auch die entsprechende Literatur verzeichnende – Dissertation von Alois Arnoldner (Wien 1960), die in herkömmlichem Mißverständnis die „entzückende Leichtigkeit des Feriendaseins“ hervorhebt, und die „Sorglosigkeit, mit der sich die Helden über ihre Verbannung aus dem bürgerlichen Leben hinwegsetzen“, als „schwere lose Festtagsstimmung“ preist (S. 108).

¹¹ Paul Stöcklein, *Joseph von Eichendorff* . . . rm 84. 1963. S. 56.

¹² H.-E. Hass, S. 153.

1. Die Sage

„Alle Poesie nimmt ihren Ursprung aus der Sage. In der Sage sind aber die produktiven Seelenkräfte eines Volkes, Verstand, Phantasie und Gefühl, alle Blüte künftiger Bildung, wie ein Märchen, noch ungetrennt in einer gemeinsamen Knospe, wunderbar verhüllt und abgeschlossen“ (IV, 43). Der Einheit der Momente, die noch ungetrennt, unentfaltet beieinander sind (,an sich‘) entspricht ihre Abgeschlossenheit, Verhülltheit. Nach Hegel ist etwas an sich, indem es ein Sein für ein anderes hat, und dies zugleich ausschließt; solange etwas an sich ist, hat es sein Fürsichsein in einem anderen. So die Poesie als Sage. Als „Reflex“ (Sein für anderes) bleibt sie doch „innerlich“; „ihre Lapidarschrift“, heißt es weiter, „sind die Taten dieses Volkes“. Was also als das Fürsichsein der Poesie gelten muß, die Taten, ist noch außer ihr: beim Volke; ein Bezug deutet sich an, wenn es heißt, daß darin das Volk die Sage „poetisch nachträumt“. Daß die Analogie im begrifflichen Duktus der gleichen Intention entspricht, die Bedeutung des Subjekts (bei Hegel: der formalen bzw. transzendentalen Logik) zurückzusetzen, zeigt der zusammenfassende Hinweis: „Die Sage ist also ganz objektiv“ (IV, 43).

2. Die Dissonanz (Zerrissenheit)

Die schöne Einheit von Gefühl, Phantasie und Verstand, die traditionell in eine fabelhafte Urzeit projiziert wird, ging gar bald in der Entwicklung der Dichtkunst verloren, und zwar in der Weise der Besonderung der Momente gegeneinander. „Wo aber . . . eine dieser Kräfte allein herrschend wird, entsteht die Dissonanz, die Krankheit, die Karikatur. So entsteht die sentimentale, die phantastische und die Verstandespoesie, die eben bloße Symptome der Krankheit sind“ (IV, 26). In der Einschätzung dieser Stufe unterscheidet sich Eichendorff von Hegel, die Besonderung wird nur als Vereinzelung genommen; nirgends der Versuch, sie geschichtsphilosophisch als notwendiges Stadium zu begreifen, ihre Konkretion der Abstraktheit des Ansich entgegenzuhalten. Die „natürliche Harmonie“, die es zu bewahren galt, erscheint hier willkürlich gebrochen.

Die „ursprüngliche Schönheit“, die formelhaft die wahre Poesie bezeichnet, wird im Gang der Geschichte zu einer „verhüllten“ (IV, 240). Das Gedicht ‚Der armen Schönheit Lebenslauf‘ (I, 378 ff.) kritisiert die Selbstbezogenheit der Schönheit, wie Eichendorff später auch die Subjektivität der Romantik als narzißtisch verurteilt, und wahrt dabei durchaus den dialektischen Ansatz: „arm“ mag die Schönheit heißen, die noch unvermittelt

an sich hält; ihr Sein für anderes („gesehen werden“, „schöne Knaben“, „redliche Gesellen“) wird ausgeschlossen, so auch ihr Fürsichsein, das sie zunächst im Anderen hat. Das Andere, das im Ansichsein des Etwas ein anderes Etwas war, ist im Fürsichsein das Etwas selbst. Entsprechend gewinnt sich die Schönheit im Gedicht als einfache Beziehung auf sich; sie hat sich selbst als ihr anderes, sie „putzt sich“, erhöht ihren Schein, heißt nun „reich“, ist aber in dieser festgehaltenen Reflexion in sich erst recht „arm“. Nichts mehr erinnert an den Ursprung („Die Seele fühlt sich recht erbaut, / Wie wenn der Frühling neu beginnt“); erst mit büßender Umkehr, Aufheben der Verstockung durch die Liebe, findet die Schönheit Erlösung als „hohe Gnade“.

Deutlich wird hier die Dichtung auf der dritten Stufe anderen Begriffen untergeordnet, die nicht aus ihr entwickelt, vielmehr „positiv“, gesetzt sind; undeutlich bleibt, ob hier die Dichtung, nach der Hegelschen Bestimmung des *Anundfürsich*, auf sich selbst bezogen bleibt, indem sie auf ein Anderes bezogen ist. Die Beziehung der Dichtung auf die religiösen Wahrheiten könnte als Aufhebung aller Poesie, zumindest als Aufhebung ihres Rechts verstanden werden; so faßt Eichendorff eine Dichtkunst, die *nur* Religion, wie eine, die *ohne* Religion ist, als solche, „die keine Poesie mehr ist“ (IV, 418). So ließe sich für Eichendorffs Dichtungsbegriff das Beisichsein in seiner Beziehung auf anderes behaupten, wenn zu erweisen ist, daß jene gesetzten Inhalte, die „positive“ Wahrheit, ihre Darstellung, also auch die Vermittlung durch die Künste, notwendig in ihrem Begriffe haben. Die Untersuchung von Eichendorffs Begriff der Naturpoesie zielt in diese Fragerichtung.

3. Die Versöhnung

„Die Poesie hat, wie jedes geistige Leben, ihren notwendigen Entwicklungsprozeß“ (IV, 70). Der erscheint Eichendorff, wie auch Hegel, in der Reihenfolge der Gattungen abgebildet. Dem abstrakt-objektiven Epos folgt die Dichtung der Subjektivität, die Lyrik. „Eine solche bloß experimentale und vorbereitende Trennung der beiden ursprünglichen Grundelemente aller Poesie kann aber nirgends von Dauer sein, und strebt unablässig nach Wiederversöhnung. Und diese Vermittelung ist eben das Wesen des Dramas, wo das lyrisch Subjektive, ohne sich selbst aufzugeben, in der darzustellenden Handlung wiederum objektiv wird“ (IV, 71). Die Poesie, lautet die Formel immer wieder, soll die Schönheit erlösen: „aus den Banden der tölpelhaften Riesen und Drachen und pffiffigen Philister“ (IV, 187), von der Einseitigkeit der ‚für sich‘ gesetzten Kräfte. Wie Hegel im ‚An-

undfürsich' die Versöhnung als Beisichsein in der Beziehung auf anderes (das andere hat das andere jeweils als sein anderes gewonnen) denkt, bestimmt auch Eichendorff Versöhnung im Rückgang auf die Einheit der Momente. Die Poesie weist darin auf die Religion, hält aber doch *die Vermittlung von Natur und Freiheit* als ihre Aufgabe fest; fraglich ist, ob in der genauen Weise Hegels, daß beide, indem sie zu ihrem andern übergehen, darin nicht über sich hinausgehen.

NATUR ALS IDEE

§ 2. Herders Entgegensetzung von Natur- und Kunstpoesie

Wenn Eichendorff die Sage als den Ursprungsquell aller Poesie feiert, schließt er sich damit der allgemeinen romantischen Tendenz an, die Volkspoesie aller „überfeinerten Kunstdichtung“ (IV, 32) gegenüberzustellen und aus ihr einen kritischen Maßstab noch für die gegenwärtige Produktion zu gewinnen. Es gilt als Vorzug der Deutschen, „eine eigentliche Volkspoesie in so umfassendem Sinne“ zu besitzen, wie sie „die andern alten Völker niemals gehabt“ haben (ebd.). Dabei hatten sie weder Druiden noch Barden:

Ihre Dichterschule war das Leben, und ihre Poesie die Freude und Seele dieses Lebens. Die Helden waren selbst die Dichter, sie taten, wie sie sangen, und sangen, was sie taten, allen gleich verständlich, weil in allen wesentlichen Lebensansichten noch ein gemeinsamer Geist die ganze Nation verband, die nicht in Herren und Sklaven, wie bei andern gleichzeitigen Völkern, und noch nicht wie bei uns in Gebildete und Pöbel zerfallen war. Daher sehen wir hier Fürsten und Mannen an der fröhlichen Sangeskunst gleichmäßig teilnehmen . . . Es war der Hauch nationaler Heldenerinnerungen, der durch die Wipfel dieses uralten Dichterwaldes in wunderbaren Liedern ging, von deren mächtigem Einfluß auf das ganze Leben die Römer voll Erstaunen erzählen. (IV, 33)

Der Einheit von Poesie und Leben entspricht die von Fürsten und Mannen, auf jene fabelhafte Urzeitweisend, die nun „versunken“ und „verschlossen“ ist (IV, 35). „Das eigentliche Grundwesen dieser Volkspoesie“ findet Eichendorff in der Religion der alten Germanen, in ihrem Naturglauben sowohl wie in dem Übersinnlichen ihrer Götterlehre, womit ihr fester Unsterblichkeitsglaube zusammenhing (IV, 33 f.). Später zerbricht die Einheit der Momente; Moral, Religion und Herrschaft treten auseinander – was bleibt, ist ein „trügerisch morsches Prachtgerüst“: „die alte Welt war allmählich eine Lüge geworden“ (IV, 35).

Diese Formulierungen erinnern nicht zufällig an Herder, sowohl im einzelnen wie in ihrem Duktus. So heißt es im ‚Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker‘ von 1771:

Je wilder, d. i. je lebendiger, je freiwürkender ein Volk ist . . . , desto wilder, d. i. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder seyn.¹

„Wundertätige Kraft“ wird ihnen zugeschrieben, sie sind „die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Lustgesang des Volkes“.² Ganz wie später bei Eichendorff werden Dichtung und Leben unmittelbar aufeinander bezogen. Wie die Poesie einerseits „Stimme zu Thaten und Ruhe, zu Tugenden und zum Troste“³ ist, so hängt das Wesen der Lieder andererseits „vom Zusammenhange und gleichsam Nothdrange des Inhalts“ ab, von „hundert andern Sachen, die zur lebendigen Welt . . . gehören“.⁴

Eichendorff, der die Philosophie Fichtes und die an diese sich anschließende Romantik als „Negation aller bestehenden Wirklichkeit“ (IV, 396) mit zunehmender Schärfe verurteilt, findet für Herder immer freundlicher werdende Bemerkungen. In seinen Voraussetzungen letztlich an Schelling orientiert, wendet sich Eichendorff so erbittert gegen Fichtes Freiheitsbegriff, weil in ihm „die wahre Wirklichkeit“ oder die Natur durch das Prinzip des voraussetzungslos produzierenden absoluten Ichs negiert werde (ebd.); die sich auf ihn beziehende Romantik heißt Eichendorff abgefallen (IV, 403). Die prinzipielle Entgegensetzung von Natur und Kunst, die die Ästhetik des deutschen Idealismus kennzeichnet,⁵ spiegelt für Eichendorff jenen modernen gesellschaftlichen Zustand der „endlosen Revolution“ wider, darin „Staat und Volk unvermittelt, schroff und feindlich, als bloßes Recht und Gegenrecht“ einander gegenüberstehen (IV, 408).

Die Vermittlung ergibt sich nur einer „Totalanschauung des Lebens“, wie sie Eichendorff Schelling zuweist, dessen Philosophie „nur das wissenschaftlich begründete, was gleichzeitig die Romantik an den einzelnen Erscheinungen des Lebens poetisch nachzuweisen strebte“ (IV, 397). Ein organologisch entworfener Gesellschaftsbegriff führt zwar zu meist „reaktionär“ klingenden Folgerungen, etwa jener, daß die Staatskunst wie die Astronomie sei:

Wie diese den Wandel der Gestirne, so sucht jene das ewige Gesetz der Bewegungen und Wechselbeziehungen der ethischen Kräfte der Menschheit zu entdecken, um das natürliche Planetensystem der Gesellschaft herzustellen. (IV, 356)

Doch gibt Eichendorff den Begriff der Vermittlung nicht preis, das natür-

¹ Ausgabe Suphan, Bd. V, S. 164.

² Ebd.

³ Suphan V, S. 201.

⁴ Suphan V, S. 164.

⁵ Vgl. Dieter Henrich, Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik. In: Nachahmung und Illusion. Hg. von H. R. Jauß. 1964. S. 128 ff.