

**DAS ROMANTISCHE WELTBILD
BEI EICHENDORFF**

I. Das romantische Weltbild	227
1. Eichendorffs Beliebtheit	227
2. Das Bild der sinnlichen Welt.....	228
3. Die Dunkelheit des Lebensgrundes.....	231
4. Die Nacht.....	234
5. Die Aufgabe des Dichters	238
6. Das Schaudern und das Grauen	240
7. Der neue Morgen.....	242
8. Das Marmorbild	244
9. Die zwei Wege.....	249
II. Eichendorffs Verhältnis zur Romantik	252
1. Der Gegensatz von Religion und Dichtung	252
2. Die Haltung des Biedermeier	255
3. Die Isolierung der Kunst	258

I. Das romantische Weltbild

1. Eichendorffs Beliebtheit

Eichendorff ist der volkstümlichste unter den romantischen Dichtern geworden. Für breitere und mit der Dichtung nur lockerer in Berührung kommende Kreise wird die Vorstellung von der Romantik von ihm her in einer oft irreführenden Weise bestimmt. Er verdankt diese Beliebtheit zweifellos der leichten Eingänglichkeit und Sangbarkeit seiner Gedichte, der bezaubernd-einschmeichelnden Wirkung dessen, was man daran die dichterische – und in besonderem Sinne romantische Stimmung nennen könnte. Auch wer selten ein Gedicht zur Hand nimmt und wenig in der Dichtung bewandert ist, wird ohne viel Überlegen und leichter als bei irgendeinem andern Dichter ein Eichendorffsches Gedicht als solches erkennen. Es ist nun im hohen Grade aufschlußreich, dem nachzugehen, worauf diese Eigenart der Eichendorffschen Dichtung beruht. Es ist bei ihm nicht so sehr die Form (obgleich auch diese in ihrem melodischen Fließen bezeichnend genug ist), als vielmehr der Inhalt. Es sind bestimmte, bedeutungsgeladene Worte, die bei ihm immer und immer wiederkehren und die zusammen den besonderen, bald als vertraut anmutenden Charakter der Eichendorffschen Gedichte bestimmen. Es gibt schlechthin keinen Dichter, der mit einer auch nur annähernd so geringen Anzahl beständig wiederholter Grundworte auskommt. Aber das ist nicht als Mangel zu verstehen, sondern es bezeichnet die besondere Eigenart seiner Dichtung, die man als solche erkennen und in ihren besonderen Möglichkeiten verstehen muß.

* Die originale Paginierung ist beibehalten.

Diese immer wiederkehrenden Grundworte wirken wie Motive, in denen jeweils ein ganzer Hintergrund dichterisch belangvoller Vorstellungen mit hervorgerufen wird. Sie brauchen nur angerührt zu werden, um damit diesen ganzen Hintergrund mit zum Klingen zu bringen, und sind darum besonders geeignet, das zu erzeugen, was bei Eichendorff im besonderen Maß als dichterische Stimmung erscheint. Die Kürze, die für viele der Gedichte Eichendorffs bezeichnend ist, beruht auf der Fülle der Vorstellungen, die mit jedem einzelnen dieser bedeutungsgeladenen Grundworte angerührt wird, ein Verfahren, das sich seltsam mit dem berührt, was von den Kurzformen japanischer Lyrik berichtet wird. Diese wiederkehrenden Grundworte hängen aber untereinander wiederum eng zusammen und umschreiben zusammen eine ganz bestimmte und in sich geschlossene romantische Welt. Man kann sich darum dem Verständnis von Eichendorffs Dichtung nicht besser nähern, als wenn man die mit diesen Grundworten umspannte Welt in ihrer inneren Ordnung zu begreifen sucht. Dabei wird sich zugleich die Frage klären lassen, wieweit man Eichendorff als bezeichnenden Vertreter der romantischen Dichtung in Anspruch nehmen kann, eine Frage, die über alle äußerlichen Klassifikationen hinaus tief in das innerste Wesen seiner Dichtung hineinführt.

2. Das Bild der sinnlichen Welt

Schon beim ersten Eindruck fällt auf, wie stark diese Welt vom sinnlichen Eindruck der umgebenden Dinge bestimmt ist. Es ist zunächst die sichtbare Welt der Farben. Es ist das Blau des Himmels und der fernen Berge, der Flüsse und des Meeres, bis hin zur dunkelblauen Schwüle des Mittags, in übertragener Bedeutung dann auch als Ausdruck des Heiteren überhaupt, als blaue Tage oder blaue Zeiten, als blaue Schwingen, auf denen sich der Dichter über die Welt des Alltagslebens erhebt. Es ist sodann das Grün der Bäume und der Wälder, der Weiden und der Felder und des frühlinglichen Landes überhaupt. Sogar

die Nacht erscheint gelegentlich als dunkelgrün (66 ff.)¹. Blau und grün bestimmen zusammen den Grundklang der sichtbaren Welt. Hinzu kommt aber zugleich ein Reichtum anderer farbiger Bestimmungen. Hinzu tritt zunächst das Rot, vornehmlich des Morgen- oder Abendrots, zugleich aber auch in Wendungen wie rot und lustig (24), rot und fröhlich (47), blond und rot und etwas feist (65) als Ausdruck des gesunden Lebens überhaupt. In ähnlichem Sinne verbindet sich damit der Begriff des Bunten, bunt als Ausdruck des überströmenden Reichtums der Erscheinungen, dem sich der Mensch beglückt hingibt, bunt aber auch als Ausdruck der verwirrenden Mannigfaltigkeit, des Chaotischen, vor dem sich der Mensch zu bergen sucht. So spricht er dann von buntem Willen oder bunter Lust, von dem „farbig klingenden Schlund“ (71). Es sind sodann die silbernen Ströme und goldenen Sterne, die goldenen Brücken, goldenen Nachen, goldenen Saiten usw., die weißen Marmorbilder vor dem nächtlich-dunklen Hintergrund, die dunklen Bäume und der dunkle Wald, die dunklen Gründe und die dunklen Wolken, die dunklen Gassen und die finstere Nacht überhaupt. Es ist darüber hinaus eine Fülle von Bezeichnungen für das wechselnde Spiel der farbigen Erscheinungen der Oberfläche, das Aufleuchten und Wiederverschwinden des Lichts und alle unbestimmten Formen seiner Erscheinung: das Glänzen und Funkeln und Schimmern, das Glühen und Verglühen und Verglimmen und Verblassen, um nur mit diesen wenigen Worten den Reichtum der für Eichendorff so bedeutsamen Erscheinungen anzudeuten.

Es sind sodann die Empfindungen des Wärmegefühls und die von da bestimmten Zustände des Allgemeinbefindens: die wohlige Wärme des Sommers, die linden Lüfte und der warme Regen, die drückende Schwüle, aber auch die kühlen Schatten des Waldes, die frische Kühle des Morgens oder des Abends

¹ Soweit wie möglich wird nach der historisch-kritischen Ausgabe: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, hrsg. v. W. Kosch, Regensburg 1908 ff., zitiert, und zwar mit bloßer Band- und Seitenzahl, der erste Band zur Vereinfachung mit bloßer Seitenzahl. Wo ein Zitat dort nicht zugänglich war, wurde die alte Ausgabe von Joseph Freiherrn von Eichendorffs Werken, hrsg. v. R. v. Gottschall, Leipzig o. J. (1907) benutzt und mit W und entsprechend hinzugefügter Band- und Seitenzahl zitiert.

und die „dunkelfeuchte Nacht“. Neben die Kälte des Winters und seiner brausenden Stürme tritt die milde befreiende Wärme des Frühlings, und dieser Gegensatz bezeichnet zugleich das alles durchziehende Wechselspiel von Erstarrung und wiedererwachendem Leben in der Natur. Auch der Duft des Flieders gehört in diesen Zusammenhang.

Vor allem aber wird diese Welt vom Gehör her erfahren. Bei keinem andern Dichter häufen sich in einem solchen Maße die Worte, mit denen die Gehörseindrücke bezeichnet werden, ja sie bestimmen bei Eichendorff unmittelbar den Kern seiner dichterischen Welt. Da sind es zunächst die Menschen, die singen, insbesondere beim Wandern, und deren Lied aus der Ferne herüberdringt und die Herzen ergreift. Da sind zugleich die Musikinstrumente in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit: Die Hörner tönen immer wieder aus den Wäldern herüber, das Posthorn erschallt, die Geige, die Laute, die Mandoline und Gitarre, die Zither, die Flöte usw. Es gibt kaum ein Instrument, das nicht irgendwo hörbar würde. Die Abendglocken klingen von fernen Dörfern herüber, der Einsiedler läutet sein Glöckchen usw. Dazu kommen die Vögel, die ohne Unterlaß von allen Bäumen singen, vor allem die Lerchen, die in den Lüften schwirren, und die Nachtigallen, die nachts in den Büschen schallen. Auch der Schwan singt todestrunken sein Lied. Ferner bellen die Hunde, miauen die Katzen, krähen die Hähne, schreien die Möwen, quaken die Frösche usw.

Vor allem aber ist es das Leben und Weben der Landschaft, die in ihren Klängen und Geräuschen zum Menschen spricht. Es flüstern die Wipfel, es rieseln die Quellen, der Springbrunnen plaudert von der guten alten Zeit, die Winde pfeifen, die Stürme lärmern, und überall singen und klingen die Wellen des Frühlings. Dazwischen rauschen die Bäume. „Es rauscht erwachend Wald und Hügel“ (35). Das Rauschen ist überhaupt das immer wiederkehrende Lieblingswort Eichendorffs. Es rauschen die Ströme im fernen Land, es rauschen die Bäche im stillen Grund durch die dämmernde Einsamkeit, es rauschen verschlafen die Brunnen in der prächtigen Sommernacht. Die warmen Regen rauschen nieder, der Nachtwind, ja die Nacht selber rauscht. „Alle Höh'n und Taler blüh'n und rauschen“

(70). „Und durch die Wipfel, die sich leise neigen, rauscht droben schwellend ein gewaltig Lied“ (90). Es rauscht die Erde selber wie in Träumen. Und so ließen sich die Beispiele beliebig fortsetzen, die in ähnlichen Wendungen überall wiederkehren. Zum Rauschen tritt das Brausen. Es erbrausen die Lande. Sogar von der Morgenstunde heißt es im akustischen Vergleich, daß sie klingend durch den Qualm bricht (HO). Ja allgemein: die Welt selber saust „da draußen“ in ihrer Geschäftigkeit (33) und „verbraust“ auch wieder am Abend (381). Das Leben selber versaust (354). Lauschend und hörend ist der Mensch dieser Welt der mannigfaltigen Geräusche hingegeben. Und endlich gehört in diese Welt des Hörbaren auch das häufig beobachtete Verstummen der Geräusche, das Schweigen und die Stille: die stille Stund, das stille Land, die stille Nacht usw. Auch still ist eine der wiederkehrenden Lieblingswendungen, um im Gegensatz zu zerstreuem Lärm den nach innen gewandten Zustand der Ruhe und der Sammlung zu bezeichnen.

3. Die Dunkelheit des Lebensgrundes

Schon diese kurze Aufzählung ergibt einen bezeichnenden Einblick in Eichendorffs dichterische Welt. Gewiß, manches davon ist bloße dichterische Staffage, die immer bereit liegt und die Eichendorff nur allzu gerne benutzt, mit wenig Aufwand die romantische Stimmung herzustellen. Dahin gehören etwa die wandernden Sänger und die klingenden Hörner, die immer im rechten Augenblick erschallen, die schwirrenden Lerchen und schlagenden Nachtigallen, die in jedem zweiten oder dritten Gedicht wiederkehren. Auch sie bezeichnen zusammen eine lebenswürdige Seite seiner Dichtung und haben zu seiner Volkstümlichkeit sicher ihren Teil beigetragen. Aber in ihrer formelmäßigen beständigen Wiederkehr sind sie doch ein sehr billiges Mittel, die Illusion einer romantisch verklärten Welt hervorzuzaubern. Sie dienen als beliebig verfügbare Kulisse und behalten insofern immer etwas spielerisch Unverbindliches, aber sie entspringen nicht mit einer inneren Notwendigkeit aus der dichterischen Bewältigung eines echten und ursprünglichen Wirklichkeitserlebens.

Tiefer schon in den Untergrund seines Lebensgefühls führt das Rauschen der Bäume und Bäche, das Rauschen überhaupt, das in den verschiedensten Abwandlungen die ganzen Gedichte durchtönt. Es ist schon sehr bezeichnend, daß es selten bestimmt gestaltete einzelne Klänge sind, sondern unbestimmte Geräuschmassen, die mit besonderer Vorliebe aus der Tiefe der Wälder und Schluchten zum lauschenden Menschen empordringen. Schon dieses, daß das Rauschen nicht allseitig den Menschen umschließt, wie es im Walde ganz natürlich wäre, sondern zumeist von unten her, aus Tälern und Schluchten, zu ihm heraufdringt, während er von der Höhe her hinablauscht, ist wesentlich. Es ist nicht einfach aus den Kindheitserinnerungen zu erklären, die sich an das väterliche „Schloß auf steiler Höh“ knüpfen, sondern bezeichnet zugleich das Untergründige dieser rauschenden „Wirklichkeit und die Stellung, die der lauschende Mensch dazu einnimmt.

Im Sinne dieser Unbestimmtheit spricht Eichendorff verschiedentlich von „verworrenen Stimmen“, die, tanzenden Irrlichtern vergleichbar, bald von hier, bald von dort zum Menschen dringen, und in denen nichts Bestimmtes mehr faßbar ist. „Tief die Welt verworren schallt“ (165), man hört „verworrner Ströme Gang“ (141), und „tausend Stimmen klangen verwirrend aus und ein“ (113). Diese Verworrenheit ist ein neuer typisch romantischer Grundbegriff, der die Art bezeichnet, wie das einzelne im größeren Ganzen aufgesogen wird und einen Hauch von verdämmernder Unbestimmtheit an sich trägt. So gibt es „verworrene Trümmer“ der zerfallenen Burgen. Die romantische Freude an den Ruinen ist von hier her bedingt, zugleich von der Stimmung einer fernen Vergangenheit, die daran haftet. Auch die Felstrümmer etwa liegen im „dunkelverworrenen Haufen“. Eichendorff genießt diese Verworrenheit. „Ich bin so froh verwirrt“ (280). Er spricht darum etwa auch von der „Wirrung süßer Lieder“ (340), von „verworrnen Tagen“ (80) usw.

Was aber so verworren zusammenklingt, das sind auch gar nicht mehr die einzelnen, für sich stehenden Dinge, sondern das ist, tiefer gesehen, das Leben selber, dem selber diese süße Verworrenheit eignet. „Das Leben“ in dieser neutralen Unbe-

stimmtheit, als das Gesamtleben, das alles einzelne Leben umfaßt und trägt und das die gesamte Natur, die lebendigen wie auch die scheinbar unlebendigen Wesen durchströmt, diese schon aus dem Sturm und Drang herkommende und dann von der Romantik begeistert wiederaufgenommene, leicht ins Pantheistische hinüberspielende Vorstellung bewegt auch Eichendorff. Das Leben selber tönt im Rauschen der Wälder und Ströme. So spricht er verschiedentlich von „dem“ Leben in dieser neutralen Wendung, in der fast so etwas wie eine Personifizierung zum Ausdruck kommt und das im Tönen der Geräusche zum Menschen spricht: „Es rührt ihm wie ein Riese das Leben an die Brust“ (141). „Des Lebens Mark rührt schauernd an das meine“ (140). „Faß, Leben, wieder mich lebendig an!“ (117). Hinzu kommen zahlreiche andre Wendungen wie: des Lebens Ernst, des Lebens Tiefe, des Lebens Glanz, des Lebens schöne Runde, des Lebens wahrhafte Geschichte usw. Besonders aber erscheint das Leben als ein Strom, der den Einzelnen trägt. So spricht er von „des Lebens Welle“ (86) oder seiner „Woge“ (117), von „des breiten Lebens Strom“, der „unten verbrauset“ (299). Dieser Vergleich des Lebens mit einem Strom kehrt immer wieder. „Wie eines Stromes Dringen geht unser Lebenslauf“ (82). So kann Eichendorff in einem entsprechenden Sinn auch vom „Strom der Welt“ (169) sprechen. Es ist eine feste durchgehende Symbolik, die viele Bilder bei Eichendorff verständlich macht und die uns noch an späterer Stelle genauer beschäftigen muß. Auch die „hellen, klingenden, singenden Wellen des vollen Frühlings“ (71) sind die Wellen des Lebens selbst. Der Frühling verkörpert in anderer Form auch wieder das Leben, so wie der Winter den Tod, und so verstehen wir dann die Mahnung: „Stürz' dich einmal, Geselle, nur frisch in die Frühlingswelle!“ (88). Es bedeutet die Preisgabe des in sich versteiften Eigendaseins und die Überantwortung an den alles tragenden Strom eines umgreifenden Gesamtlebens. Der „magisch wilde Fluß“, dem der Dichter sich in dem Gedicht „Frische Fahrt“, das als Eingangsgedicht der gesamten Sammlung besonders hervorgehoben ist, überantworten will, ist eben nichts anderes als der Strom des Lebens selbst. „Fahre zu!“ so heißt es hier, „ich mag nicht fragen, wo die Fahrt zu

Ende geht!“ (3). „Ach! wohin? mag ich nicht fragen“ (64), wiederholt er noch einmal entsprechend an anderer Stelle. Und von hier her gewinnt der Begriff der Verworrenheit dann seine tiefere Bedeutung. Sie gehört mit zum Leben selber und ist der Ausdruck seiner überquellenden Fülle, die sich über alle vernünftigen Regelungen und verstandesmäßigen Einteilungen hinwegsetzt. So „wirrt und jauchzt“ (4) das Leben. Es ist da „unten ... ein schallendes wirrendes Reich“ (199), und wie es sonst immer ausgedrückt ist.

Aber nicht immer ist Eichendorff bereit, sich selbstvergessen vom brausenden Leben tragen zu lassen. Es ist etwas Unheimliches um diesen wilden Strom, und er zieht es dann vor, aus der beruhigten Zuschauerhaltung vom Leben Abstand zu gewinnen, um nicht der freien Selbstverfügung verlorenzugehen. So mahnt er dann zur Zurückhaltung: „Halt hoch dich über dem Leben, sonst geht es über dich fort!“ (W 98). Damit verändert sogleich der Begriff des Lebens seinen Sinn; er wird zum leeren, den Menschen von seiner inneren Sammlung abziehenden Getriebe. So spricht der Dichter dann von „des Lebens Schauspiel“ (33), von „des Lebens bunt Gewimmel“ (86), sogar vom „öden Leben“ (114). In diesem zweiten Sinn wird „das Leben“ dann auch gleichdeutend mit der „Welt“. So heißt es dann mahnend: „Da draußen, stets betrogen, saust die geschäft'ge Welt“ (33). So spricht Eichendorff vom „Weltgewühl“ (113) und „Weltgewimmel“ (39), auch ausdrücklich von der „falschen Welt“ (137). Das Rauschen dringt nur noch von außen ans Ohr des sich auf sich selber zurücknehmenden Menschen. Und er mahnt: „Laß dich die Welt nicht fangen!“ (W94).

4. Die Nacht

Die eigentliche Tageszeit aber, in der diese verworrenen Stimmen zum Menschen sprechen, ist der Abend und vor allem die Nacht. Mit dem Tageslicht verschwindet die Bestimmtheit der einzelnen Dinge, und sie verschmelzen zu einem unbestimmten Gesamtzusammenhang. Die am Tage unhörbaren Stimmen werden wach und vereinigen sich zu dem „verworre-

nen“ Gesamtgeräusch, wie es das Rauschen der Wälder ist. So kommen die Stimmen dann als „verworne Worte“ aus dem „Abgrund“ der Nacht (343). Die große Bedeutung, die dem ganzen Bereich der Geräusche bei Eichendorff zukommt, ist darum selber nur die notwendige Folge, die sich aus dem Erleben der Nacht als der eigentlichen und tieferen Wirklichkeit ergibt. Die allgemeine Hinwendung der Romantik aus der helleren Welt des Tages zur dunkleren Nacht bezeichnet im tiefsten zugleich auch Eichendorff. Neben einzelnen wunderbaren Morgengedichten ist der Abend und vor allem die Nacht immer wieder der bevorzugte Hintergrund seiner Gedichte und Erzählungen. So preist er immer wieder die „stille Nacht“, die „wunderbare Nacht“, die „phantastische Nacht“, die „heilige Nacht“, die „prächtige Nacht“, in der golden die Sterne scheinen. In ihr verstummt das aufgeregte Getriebe des Tages. „Nacht ist wie ein stilles Meer“ (261), in der Lust und Leid des Menschen ihre Wichtigkeit verlieren und nur von ferne noch an ihn heranklingen. Sogar über dem Grauen des Schlachtfeldes, in seinen Kriegserfahrungen von 1813, erfährt er den Frieden der Nacht, die nach dem furchtbaren Tage Freund und Feind in gleicher Weise „mütterlich umfassen“ (184) hält. In einem der „Geistlichen Gedichte“ wird die Nacht gradezu – aber wohl etwas außerhalb der Deutung seiner sonstigen Gedichte – mit der heiligen Mutter Maria gleichgesetzt: „O Maria, heil'ge Nacht! . . . decke zu der letzten Ruh' mütterlich den müden Wanderer mit dem Sternenmantel zu“ (403). Und entsprechend heißt es dann in dem ergreifenden Gedicht „Komm, Trost der Welt, du stille Nacht! ... Der Tag hat mich so müd' gemacht, das weite Meer schon dunkelt“ (372).

Um aber in der allgemeinen romantischen Wendung zur Nacht die besondere Eigentümlichkeit der Eichendorffschen Nacht zu begreifen, braucht man nur für einen Augenblick vergleichend an die „Hymnen an die Nacht“ bei Novalis zurückzudenken. Was dort in den schweren Rhythmen einer hymnischen Form verkündet wird, ist metaphysische Lehre. Die Nacht als letztes tragendes Seinsprinzip wird dort in gedankenschwerer, die rein lyrische Form immer wieder sprengender Sprache entwickelt. Diese metaphysische Deutung und

die Lehre vom Vorrang der Nacht gegenüber dem Tage fehlt auch bei Eichendorff gewiß nicht (denn eben dadurch ist er ja Romantiker), aber sie ist für ihn nicht mehr als solche Gegenstand der Dichtung, sondern klingt nur noch als selbstverständlich gewordener Hintergrund leise mit an. Unmittelbarer Gegenstand aber ist bei ihm das Erlebnis der Nacht als der bestimmten Tageszeit. An die Stelle der objektiven metaphysischen Lehre ist das subjektive Erlebnis in seinen verschiedenen Abwandlungen getreten, und die Nacht erscheint jetzt nicht mehr als ein allgemeines Prinzip des Seins, sondern als die in der freien Natur konkret erfahrene Tageszeit. Nur in diesem Sinn kann ja auch neben die Nacht als gleichberechtigt der Abend treten, der als die Zeit der hereinbrechenden Dunkelheit und der beginnenden Ruhe der Nacht verwandt ist.

Der Stimmungsgehalt des Abends und der Nacht wird in diesen Gedichten immer wieder von neuen Seiten her dargestellt. Eichendorffs Dichtung ist überhaupt in ihrer betonten Subjektivität durch und durch Stimmungsdichtung, und grade die schon berührte „süße Verworrenheit“ der Nacht, in der die Grenzen der Einzeldinge verschwimmen und sie in einem alles gleichmäßig durchdringenden Medium zusammenrücken, macht die Nacht in einem vorzüglichen Sinne stimmungsgeladen, denn je mehr das Einzelne in einem solchen umfassenden Medium verschwindet, desto mehr macht sich der gemeinsame Untergrund der Stimmung bemerkbar.

Dieselbe sanfte „Verworrenheit“, die sich mit der einbrechenden Dunkelheit in der äußeren Welt einstellt, macht sich ebenso sehr auch in der menschlichen Seele bemerkbar. Die schmerzlichen wie die freudigen Erlebnisse des Tages verklingen leise. „Lust und Leid und Liebesklagen kommen so verworren her in dem linden Wellenschlagen“ (261). Die klaren, bestimmt abgegrenzten Gedanken und das feste, zielstrebige Wollen hört auf, und ein unbestimmter, gefühlsmäßiger Untergrund der Seele erwacht jetzt, dem Rauschen der Wälder vergleichbar, zu einem eigenen Leben. Jetzt, nicht mehr von einem festen Willen gelenkt, „schiffen die Gedanken fern wie auf weitem Meer“ (369). Es erwachen die Wünsche, und schweifen, den Wolken vergleichbar, in die Ferne. Es erwacht überhaupt die Sehnsucht

nach der Ferne, die für die Stimmung der Eichendorffschen Dichtungen so sehr bezeichnend ist. „Es redet trunken die Ferne wie von künftigem, großem Glück“ (41). Die blauen Berge locken weit in unbekannte Lande, insbesondere aber ist diese Sehnsucht eine Stimme, die den Menschen an seine verlorengegangenen Ursprünge, an sein wahres, im Getriebe der Welt verschüttetes Leben erinnert. Die ferne Heimat wird wieder lebendig, und besonders wenden sich die Gedanken aus der Gegenwart zurück in die „alte schöne Zeit“, die bei Eichendorff immer wieder beschworen wird, es lockt ein „brünstiges Verlangen nach andrer Zeit, die lange schon vergangen“ (342). Das Alte ist das Ursprüngliche, Echte, den Quellen des Lebens noch nicht Entfremdete. So spricht Eichendorff von einem „uralten Hoffen und Wünschen“, das im Herzen wach werde (74), so spricht er an einer schönen Stelle auch einmal von „jenen ursprünglichen Liedern, die wie Erinnerungen und Nachklänge aus einer heimatlichen Welt durch das Paradiesgärtlein unserer Kindheit ziehen und ein rechtes Wahrzeichen sind, an dem sich alle Poetischen später in dem älter gewordenen Leben immer wiedererkennen“ (W II 106).

In dieser Dämmerung des Gemüts erwacht überhaupt das, was Eichendorff gern die „Träume“ nennt. Er meint damit jenes unbestimmt-verworrene Regen der Seele, das aus unbekannten Tiefen aufsteigt und mehr wie von selber im Menschen geschieht als von ihm planmäßig hervorgebracht und gelenkt wird, das auch nicht in der Klarheit eines faßbaren Gedankens vor ihm steht, sondern in bildhafter Anschaulichkeit, die selber aber ungreifbar in unbestimmter Dämmerung verschwimmt. Solche unbestimmten Regungen, „was dem Herzen kaum bewußt“, zieht jetzt „wetterleuchtend durch die Brust“ (37), für Augenblicke nur kleine Bereiche in einem unbestimmten Licht erhellend. In einem andern Gedicht spricht Eichendorff auch ausdrücklich, gewissermaßen die zweite Hälfte des Goethischen Verses aufnehmend, der in den angeführten Worten wohl nicht ganz zufällig anklang, auch vom „Labyrinth der Brust“ (66), dem Unergründlichen der menschlichen Seele. So ist es das unbewußte Leben der Seele, das als sonst verborgener Untergrund jetzt spürbar wird. Und hierauf beruht

für Eichendorff im tiefsten die Leistung der Nacht: daß sie die unbewußten Regungen der Seele entbindet, mit denen der Mensch tiefer noch als mit dem wachen Tagesbewußtsein mit den verborgenen Untergründen des Lebens verbunden ist.

5. Die Aufgabe des Dichters

In dieser Verworrenheit der Gedanken ist die Nacht so ganz die Stunde des Dichters. Denn Dichtung entsteht für Eichendorff nicht in der nüchtern-klaren Welt des Verstandes, sondern erwächst aus unbestimmteren gefühlsgeladenen und stimmungshaltigen Schichten der Seele. Dichtung ist für Eichendorff gradezu die Gestaltung der „Träume“, die im Zustand der halben Unbewußtheit im Menschen aufsteigen, und bleibt so gebunden an dieses Leben, das der Mensch nicht aus eigener Willkür hervorbringen, sondern das er nur als etwas Übergreifendes durch sich hindurchwirken spüren kann. Das Unbewußte steigt im Dichter aus dunklen Tiefen auf und wird greifbar in dichterischer Gestalt. „Mir ist“, so heißt es einmal, „als müßt' ich singen ... von wunderbaren Dingen, was niemand sonst bewußt“ (293). Und wenn er einmal in der nächtlichen Verworrenheit der Gedanken etwas bänglich meint: „Mein irres Singen hier ist wie ein Rufen nur aus Träumen“ (8), so ist es in der Tat doch seine volle und ernsthafte Meinung. In diesem Sinn heißt es an einer anderen Stelle auch ganz ausdrücklich: „Und es weben sich die Träume wie von selbst zum Werk der Musen“ (86). Dichtung ist also ganz klar gefaßt als Gestaltung der aus dem Unbewußten aufsteigenden Träume, ja nicht einmal als Gestaltung im eigentlichen Sinn des vorsätzlichen Hervorbringens, sondern als etwas, was sich in glücklicher Stunde wie von selbst zur Dichtung gestaltet. Dichtung wurzelt also zutiefst im Schaffen des unbewußten Lebens. Sehr bezeichnend dafür ist eine Stelle aus dem Schlußkapitel von „Ahnung und Gegenwart“, wo sich das letzte, zusammenfassende Gespräch in eine Art von Wechselgesang auflöst, in dem die handelnden Personen ihr Letztes nur im Lied auszusprechen vermögen: „Es ist, als hörte die Seele in

der Ferne unaufhörlich eine große, himmlische Melodie, wie von einem unbekannten Strome, der durch die Welt zieht, und so werden am Ende auch die Worte unwillkürlich melodisch, als wollten sie jenen wunderbaren Strom erreichen und mitziehen“ (III 329), den Strom, von dem wir schon wissen, daß er der Strom des Lebens selber ist und von dem an anderer Stelle gesagt war: „Die vollen Ströme des Lebens rauschten geheimnisvoll, aber vernehmlich, an mir vorüber, mich düstete unendlich nach ihren heiligen, unbekannten Quellen“ (III 304). Diesen heiligen Quellen ist der Dichter nahe, näher als irgendein anderer Mensch, und insofern kann Eichendorff mit vollem Ernst sagen: „Der Dichter ist das Herz der Welt“ (132). Seine Aufgabe ist es, das sonst Ungreifbare aus dem Strom des unbewußten Lebens herauszuheben und in faßlicher Gestalt hinzustellen. Darum ward ihm „das Wort gegeben, das kühn das Dunkelste benennt“ (133). Eine sonst ihm unbekannte metaphysische Tiefe erreicht Eichendorff in diesem bedeutungsschweren Satz, an Hölderlins „Was bleibt aber, stiften die Dichter“ erinnernd. Und an Hölderlin erinnert noch einmal jener bedeutsame Vers, wo ebenfalls vom Gestaltungswerk des Dichters die Rede ist.

Schlummernd unter blauen Wellen
ruht der Knabe unbewußt,
Engel ziehen durch die Brust;
oben hört er in den Wellen
ein unendlich Wort zerrinnen,
und das Herze weint und lacht,
doch er kann sich nicht besinnen
in der dunkelgrünen Nacht (66).

Der tief symbolische Charakter dieser Verse ist nach dem bisherigen deutlich. Die „blauen Wellen“, unter denen der Knabe unbewußt ruht, ist der Strom des Lebens selber, und er kann in der Dämmerung das „unendliche Wort“ der Deutung nicht fassen, bis er dann zur vollen Wachheit emporsteigt:

Endlich ist das Herz erwacht
unter Blumen, Klang und Sternen
in der dunkelgrünen Nacht (66).

Dieses Erwachen aber geschieht grade im Wort des Dichters,

das beschwörend allein den unendlichen Sinn aus den Tiefen des Lebens emporzuheben vermag. Nur in diesem umfassenderen Zusammenhang verstehen wir ganz die volle Schwere des so unscheinbar anmutenden Spruchs:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
die da träumen fort und fort,
und die Welt hebt an zu singen,
triffst du nur das Zauberwort (134).

6. Das Schaudern und das Grauen

Aber ein Zug in dem Erlebnis der nächtlichen Welt muß jetzt noch gesondert herausgehoben werden, der wegen seiner besonderen Wichtigkeit bisher noch zurückgestellt werden mußte: In der verdämmern- den Unbestimmtheit ist die Nacht die Zeit, wo der Mensch erschauert. Im verdämmernden Licht, im Rauschen der aus der Tiefe herauftö- nenden Wälder, in diesem unbestimmten Geräusch befällt ihn ein Schauern. V „Schaurig rühren sich die Bäume“ (7), „leis Schauern in den dunklen Bäumen“ (8), „schauernd hört der Wanderer zu“ (381)/ wie „Wald und Welt versausen“, im verwirrenden Rauschen des Waldes ist es, „als schlief da drunten unnennbares Weh“ (W 96). Das Schauern gilt aber ebenso sehr dem gegenüber, was an träumenden Regungen aus der Tiefe der eigenen Seele aufsteigt. „Des Lebens Mark rührt schau- ernd an das meine“ (140), es schweifen „leise Schauer durch die Brust“ (37), und es erhebt sich die betroffene Frage: „O Menschenkind! was schauert dich?“ (384). So ist das Schauern, neben dem schon berührten Brausen, das immer wiederkehrende Lieblingswort der Eichen- dorffschen Gedichte, die dichterisch fruchtbare Stimmung zu bezeichnen.

Dieses Schauern bezeichnet das Gefühl gegenüber dem Dunklen und Geheimnisvollen, das von außen im Brausen der nächtlichen Wälder wie von innen in der Seele des Menschen! selber aufsteigt, und das, tiefer gesehen, das alles durchwaltende Leben selber ist. Dies Schauern ist auf der einen Seite ein bängliches Zurückweichen, ein Er- zittern vor der Berührung mit

dem Unbekannten, wie es der Dämmerung und der Nacht zu eigenst angehört. Das Schauern wird zum Schaudern. Aber zugleich ist dies geheimnisvoll Übermächtige wieder anziehend, verlockend, und es ruft den Menschen wie etwas seit undenklichen Zeiten Vertrautes. So hat das Gefühl des Schauerns vor dem Geheimnisvollen eine eigene Süße. „Süßschauernd“ heißt es einmal sehr bezeichnend vom Ruf des Lebens (80), dem Menschen wird „vor süßen Schauern bang“ (300), ihn „schauert in geheimer Lust“ (383). So ist es immer wieder ein innerer Widerstreit, eine Doppelseitigkeit, eine „Ambivalenz“, die dieses Gefühl kennzeichnet. So heißt es einmal ausdrücklich von dieser Doppelseitigkeit, „mit Schaudern und mit Lust“ erfahre der Mensch den Ruf seines Lebens. Die hierher gehörigen Wendungen sind ebenfalls zahllos. Der Mensch ist „so froh verweinet“ (23), er spürt einen „süßen Schmerz“ (319) usw. Und es scheint, als ob diese Doppelseitigkeit wesensmäßig zum Bezüge zum Leben als dieser alles durchwaltenden, geheimnisvoll aus dem Dunkel schaffenden Macht gehört.

Diese Ambivalenz ist überhaupt kennzeichnend für den Stimmungsgehalt der Eichendorffschen Gedichte. Sie ist darüber hinaus die Voraussetzung jeder Stimmungsdichtung, denn nur durch sie kann die alles durchwaltende Stimmung zum Gegenstand eines besonderen Genusses werden. Die romantische Sehnsucht nach der unerreichbaren blauen Ferne hat selbst diese Doppelseitigkeit, der Lust, in der der Mensch den schmerzhaften Empfindungen dessen nachgeht, was er entbehrt. In diesem Sinn heißt es einmal sehr ausdrücklich von der verborgenen Süße dieses Schmerzes „Lockt' dich kein Weh?“ (342) Der Schmerz der Sehnsucht wird selber zum Gegenstand eines unendlich sanften Genusses, *wie* er für die „romantische Stimmung“ – romantisch in dem besonderen durch die Eichendorffschen Dichtungen bestimmten Sinn – im Innersten bezeichnend ist.

Aber die Zweiseitigkeit, die schon einmal an Eichendorffs Verhältnis zum Leben in dessen unheimlicher Übermacht festzustellen war, meldet sich auch an dieser bedeutsamen Stelle. Wohl genießt er das Grauen, das aus dem Brausen des Lebens selber aufsteigt, als eine im höchsten Grade dichterische Stim-

mung. Er ist glücklich, „selig blind“ sich von diesem Strome treiben zu lassen, aber doch nur, solange er nicht allzu übermächtig wird und im Grunde doch nur wie von fern her und wie ein „lindes Wellenschlagen“ zu ihm dringt. Aber wenn es ihn gewaltig zu packen droht, dann schreckt er wieder vor dem Übermächtigen zurück. Das „Grauen“ überfällt ihn im dämmernden Zwielflicht. Das Schaudern wird zum Grauen. „Manches bleibt in Nacht verloren“ (7), heißt es im benommenen Zurückweichen vor dem, was aus den Tiefen der Nacht aufsteigt. Hinter allem Sein lauert das Grauen. Das ist jetzt nicht mehr die süße Ambivalenz von Lust und Schauern, die der Mensch genießerisch empfinden kann, sondern hier ist das Grauen die tiefere Wirklichkeit, die aus den Untergründen der Nacht aufsteigt. „Die Nacht hat tiefes Grauen“ (452). „Die Lust hat eignes Grauen, und alles hat den Tod“ (365). Das klingt jetzt ganz anders. Das ist wie ein jähes Erwachen aus dem wollüstigen Genuß der sehnüchtig-romantischen Stimmungswelt, ein angstvolles Zurückschrecken vor der unheimlichen Übermacht des Lebens. In diesem Zusammenhang verwandelt sich notwendig das Verhältnis zur Nacht. Sie ist jetzt nicht mehr der tragende Untergrund allen Seins, in dem sich der Mensch geborgen fühlt, sondern sie wird verführerisch und verlockend, unheimlich wie das Leben selbst. Sie wird zum Sitz der dämonischen Mächte, die den Menschen vom rechten Weg abzuführen und zum Bösen zu verleiten suchen. Die süße Lust des Schauerns wandelt sich zum dunklen Grauen. So heißt es dann in ausdrücklicher Anwendung: „Die finstre Nacht ist des Menschen Feind“ (422). Und der Mensch muß versuchen, sich gegen ihre Verlockungen zu wappnen. „Du sollst mich doch nicht fangen, duftschwüle Zaubernacht“ (364).

7. Der neue Morgen

So erwacht dann im Menschen das Bedürfnis nach einer Befreiung aus der umfangenden Dunkelheit, das Verlangen nach der erlösenden Klarheit des Morgens. Der Morgen ist in allem das Gegenteil von dem, was von der Nacht gesagt

werden konnte. Im Gegensatz zur Schwüle und dumpfen Verworrenheit der Nacht ist er die Tageszeit der Frische und nüchternen Klarheit und im Unterschied zum nächtlichen Getriebensein die Zeit der freien Selbständigkeit und des zielstrebigem Fleißes. So heißt es etwa in einer Schilderung: „Der herrliche Morgen lag draußen wie eine Verklärung über dem Lande und wußte nichts von den menschlichen Wirren, nur von rüstigem Tun, Freudigkeit und Frieden“ (III 115). Oder an einer andern Stelle legt der Dichter einer seiner Gestalten die Worte in den Mund: „Der Morgen ist ein recht kerngesunder, wildschöner Gesell, wie er so von den höchsten Bergen in die schlafende Welt hinunterjauchzt und von den Blumen und Bäumen die Tränen schüttelt und wogt und lärmt und singt. Der macht eben nicht sonderlich viel aus den sanften Empfindungen, sondern greift kühl an alle Glieder und lacht einem ins lange Gesicht, wenn man so preßhaft und noch ganz wie in Mondschein getaucht vor ihn hinaustritt“ (W II 86). Dabei ist wesentlich, daß es kein Vertreter des nüchtern praktischen Lebens, sondern ein Dichter ist, dem diese Worte in den Mund gelegt werden.

Der Morgen ist so der große Gegenbegriff, der bei Eichendorff der Nacht gegenübergestellt wird. Die Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Welten ist der durchgehende Gegenstand seiner Romane und Erzählungen (während sie in den Gedichten aus sogleich zu berührenden Gründen zurücktritt). Aber es ist bezeichnend für Eichendorff als Romantiker, daß es im Grunde für ihn keinen gleichberechtigten neben den Abend und die Nacht tretenden Morgen gibt. Der Gedanke eines rhythmischen Wechsels der Tageszeiten liegt ihm ganz fern. Wie die Nacht zum Prinzip des dämonisch Bösen und der Tag zur Verkörperung der göttlich-sittlichen Mächte wird, so ist eine rhythmische Wiederkehr des Sieges des Lichts über die Finsternis unmöglich. Für die diesseitige Welt bleibt die Nacht die tiefere, die eigentliche Wirklichkeit – so weit bleibt das romantische Weltbild unangetastet – und der Morgen, der diesen „Jammer“ überwindet, ist das „ew'ge Morgenrot“ (354, 374, 400) einer jenseitigen Welt oder, in der Sprache der Jahreszeiten, der „*Lenz*, der nimmer endet“ (233). Selbst wo

von der wirklichen Tageszeit des Morgens die Rede ist, gewinnt er seine vertiefte Bedeutung erst aus dem religiösen Bezug. „Mir wars, als stünde ich vor Gott alleine, so einsam, weit und sternhell wars da oben“ (140). Die ins Pantheistische hinüberspielenden Neigungen einer romantischen Lebensmystik, so bestimmend sie für den Dichter in Eichendorff sind, finden ihre Grenze an einem christlichen Gottesbezug.

8. Das Marmorbild

Das naturhafte Leben, das im Rauschen der nächtlichen Welt vernehmbar wurde, erscheint jetzt also als sündhaft verlockende Macht im Gegensatz zum freien geistig-sittlichen Dasein oder, wie Eichendorff auch das Verhältnis auslegt, als heidnisch im Unterschied zur freien, lichten Welt des Christentums. Ihren überzeugendsten Ausdruck hat diese Auseinandersetzung im „Marmorbild“ gefunden, und es verlohnt deshalb, den mythischen Kern gesondert herauszuheben, wie er aus der unbefangenen im novellistischen Plauderton anhebenden Erzählung schrittweise mit immer größerer Unheimlichkeit hervortritt. Der jugendliche Held verirrt sich in den zauberischen Mächten, die von dem wieder lebendig gewordenen alten Standbild der Venus ausgehen, ohne sie zunächst in ihrer wahren Natur zu erkennen, bis er im letzten Augenblick dann durch das fromme Lied des Sängers Fortunato gerettet wird. Rückblickend gibt der Dichter selbst aus dem Munde Fortunatos die Deutung: „Auch sagt man, der Geist der schönen Heidegöttin habe keine Ruhe gefunden. Aus der erschrecklichen Stille des Grabes heißt sie das Andenken an die irdische Lust jeden Frühling immer wieder in die grüne Einsamkeit ihres verfallenen Hauses heraufsteigen und durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jungen, sorglosen Gemütern“ (W II 107).

Frau Venus aber ist nicht irgendeine besondere Zaubermacht neben möglichen andern, die, von außen kommend, sich des Menschen zu bemächtigen sucht, sondern sie ist die Verkörperung des in ihm selber ruhenden naturhaften Lebens selbst, des Lebens in seiner Diesseitigkeit; sie ist das in weiblicher Gestalt

erscheinende Leben. Ausdrücklich heißt es von der „Wirkung ihrer Verzauberung, daß der Held durch sie eingebettet wird in den Strom des Lebens, von ihm ergriffen und verschlungen wird. „Es war ihm,... über ihm ginge der Strom der Tage mit leichten, klaren Wellen“ (W II 88). So heißt es entsprechend vom Zauber der Musik: „Die Tone tasten zauberisch wie die ersten Sommerblicke nach der Tiefe und wecken alle die Lieder, die unten gebunden schliefen, und Quellen und Blumen und uralte Erinnerungen und das ganze eingefrorene, schwere, stockende Leben wird ein leichter, klarer Strom, auf dem das Herz mit rauschenden Wimpeln den lange aufgegebenen Wünschen fröhlich wieder zufährt“ (W II 93). Es ist also ein Zurücktreten des freien Einzelwesens in den allgemeinen Strom des Lebens, der über es hinwegfließt, nur daß das Leben jetzt eben im Gegensatz zum seiner selbst mächtigen geistigen Dasein als naturhaft dämonisches, von Grund aus böses Prinzip verstanden wird. Die Musik hat an dieser verwirrenden und bezaubernden, den Menschen mit sich fortziehenden Wirkung einen besonderen Anteil.

Sehr bezeichnend für das Verhältnis zu dieser Macht ist die unheimliche Gestalt des Ritters Donati, der den unbefangenen und harmlosen Held in den Einfluß seiner Verwandten, der Frau Venus hineinzuziehen versucht. Fortunato nennt ihn „einen Mondscheinjäger, einen Schmachthahn, einen Renommisten in der Melancholie“ (WII 93) und preist ihm gegenüber in den schon angeführten Worten die nüchterne Klarheit des Morgens. Eben jene süße romantische Stimmung, die Eichendorff zu großen Teilen seiner Dichtung selbst vertritt, die in sentimentaler Weise sich selbst genießende Rückwendung des Gefühls auf seine eigenen Zustände liefert den Menschen den Einflüssen dieser dunklen Mächte aus, während die selbstvergessen an ihr Werk hingeebene Tätigkeit den Menschen davor bewahrt.

Ausdrücklich aber muß betont werden, daß dies dämonisch den Menschen mit sich fortziehende Leben nichts ist, was ihm fremd wäre und von außen an ihn heranträte, sondern genau in demselben Sinn, wie vorher vom Unbewußten die Rede war, ist es der Urgrund, der in den untersten Tiefen der Seele

und in alter, längst vergessener Vergangenheit verborgen schlummert. Insofern bleibt diese Verzauberung eine Zurückführung des Menschen zu seinen Ursprüngen, nur daß diese Ursprünge als dunkel und böse gewertet werden. Der Mensch empfindet die Berührung mit diesen Mächten als ein Aufsteigen uralter Erinnerungen, mit einem Gefühl beglückender ureigenster Verwandtschaft. So heißt es ausdrücklich von der Frau Venus: „daß er die Dame schon einmal in früherer Jugend irgendwo gesehen, doch konnte er sich durchaus nicht klar besinnen“ (W II 90). Oder wenige Seiten später: „Der melodische Klang ihrer Stimme drang ihm durch die Seele, es war, als rührte sie erinnernd an alles Liebe, Schöne und Fröhliche, was er im Leben erfahren“ (W II 95). Und die unbekannte Göttin selber antwortet, als Florio von dem Eindruck spricht, sie schon von früher her zu kennen, abweisend: „Ein jeder glaubt mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen mit herauf (W II 102). Was im Bilde der Göttin erscheint, trägt den Bekanntheitscharakter an sich, weil es die in ihr verkörperten Urgründe des Lebens selber sind, denen der Mensch in seiner Kindheit noch näher gewesen war. Aber diese Untergründe verlieren die volle Bejahung, die sie bei der eigentlichen Romantik gehabt hatten, so wie von Novalis an der Weg nach innen zu ihnen als der wahren Heimat des Menschen zurückgeführt hatte und bis in die typischen Vertreter der Spätromantik hinein der Weg zu den Ursprüngen der Rückgang zum Echten und Unmittelbaren war. Hier sind es die grauenvollen Untergründe, die sich unter der glitzernden und schillernden Oberfläche des Lebens verbergen, und das Lebensprinzip des heidnischen Lebensgenusses, so wie Eichendorff ihn versteht, ist kurzsichtige Hingabe an den oberflächlichen Glanz, während man den Blick von der grauenhaften Tiefe abwendet. Darum antwortet die Göttin auf Florios Frage nach ihrem Namen abwehrend: „Laßt das, nehmt die Blumen des Lebens fröhlich, wie sie der Augenblick gibt, und forscht nicht nach den Wurzeln im Grunde, denn unten ist es freudlos und still“ (W II 96). Deutlich heißt es an einer anderen Stelle von der grauenhaften Desillusionierung: „Es war ihm, als hätten die

Gesellen mit ihren schmutzigen Reisetiefeln auf einmal einen köstlichen Teppich umgeschlagen und er sähe nun die groben, rohen Fäden der glühenden Traumblumen – ihm graute recht vor dieser faden Kehrseite des Lebens“ (IV 226 f.). Die Erkenntnis dieses Abgrunds aber führt zur Umkehr und zur religiösen Wendung.

Aber da ist es wieder wesentlich, daß der Mensch sich nicht aus eigener Kraft aus den Verstrickungen der dunklen Mächte befreit, sondern daß er dazu der ihm von oben her zu Hilfe kommenden Kräfte des göttlichen Lichts bedarf. In diesem Zusammenhang stehen die ergreifenden Morgengedichte, mit denen das „Marmorbild“ abschließt:

Vergangen ist die finstre Nacht, des Bösen Trug und Zaubermacht,
zur Arbeit weckt der lichte Tag; frisch auf, wer Gott noch loben
mag! (W II 104). Hier erscheint jetzt im Liede Fortunatos die
Jungfrau Maria als die Überwinderin der heidnischen Gottheit
und die Befreierin des Menschen aus seinen Verstrickungen:

Da in den lichten Räumen
erwacht das Menschenkind,
und schüttelt böses Träumen von seinem
Haupt geschwind. Und, wie die Lerche
singend, aus schwülen Zaubers Kluft er-
hebt die Seele ringend sich in die Morgen-
luft (W II 107).

Hier ergibt sich dann das befreite Lied des sich selber zurück-
gegebenen Helden:

Gegrüßt das Licht!
das durch die stille Schwüle
der müden Brust gewaltig bricht mit
seiner strengen Kühle. Nun bin ich
frei! ... (W II 107/108).

In ganz ähnlicher „Weise tritt aber auch in „Dichter und ihre Gesellen“ im 23. Kapitel dasselbe Motiv des Venusbergs hervor, als sich der Dichter Otto in ganz ähnlicher „Weise ins zauberhafte Reich der lebendig gewordenen Göttin verirrt,

und bezeichnend für die verborgene Beziehung zwischen der verführerischen Göttin und dem dichterisch verklärten Leben selber ist es, daß die Göttin den Dichter zum Lesen seiner eigenen Jugendgedichte veranlaßt (IV 217 ff.). Auch die nächtliche Begegnung mit der Gräfin Romana wiederholt in „Ahnung und Gegenwart“ dasselbe Motiv noch einmal in weniger märchenhafter Gestalt (III 173), und auch hier ist es das fromme Lied des befreundeten Leontin, durch das die verführerische Macht der Gräfin gebrochen wird. Überhaupt sind die Gräfin Romana in „Ahnung und Gegenwart“ wie die Gräfin Juanna in „Dichter und ihre Gesellen“ wie auch die Gräfin Diana in der „Entführung“ Verkörperungen dieses teuflisch-sündhaften Lebensprinzips, und überall ist ihre Wirksamkeit nächtlich-dämonischer Art. Es ist schon sehr auffällig, mit wie geringen Abwandlungen sich dieses selbe Prinzip bei Eichendorff wiederholt. Dadurch erweist es sich als die bestimmende Achse, um die sich alles dreht.

Was hier in den Dichtungen in immer neuen Formen wiederkehrt und schon dadurch beweist, wie sehr es Eichendorff innerlich beschäftigt, ist nicht als Gebilde unverbindlicher dichterischer Fabuliersucht zu verstehen, sondern aus einer ganz voll zu nehmenden und vom Dichter verbindlich gemeinten Symbolik. Die verführerischen Frauengestalten der verschiedenen Form sind Verkörperungen des diesseitig-naturhaften Lebens selbst, wie es zuvor im Rauschen der Bäume und in den Stimmen der Nacht begegnete. Beweisend dafür ist schon die Deutung, die vom Dichter selbst in „Ahnung und Gegenwart“ der dort vorgetragenen Romanze „Die wunderliche Prinzessin“ (III 147 ff.) gegeben wird: „Einige hielten die Prinzessin im Gedicht für die Venus, andre nannten sie die Schönheit, andre nannten sie die Poesie des Lebens. Es mag wohl die Gräfin selber sein, dachte Friedrich“ (III 152). Die Deutungen, die hier nebeneinandergestellt werden, sind in romantischer Unbestimmtheit alle gleichberechtigt nebeneinander. Was personifiziert als Venus und abstrakt als Schönheit bezeichnet wird, sind nur Verkörperungen des Lebens überhaupt, und dieses wieder wird im Zusammenhang des Romans von der Gräfin Romana symbolisiert.

Aber noch ein weiterer Zug ist zum Verständnis der Symbolik hinzu zu nehmen. Wie überhaupt das Leben als Strom begriffen wurde, so ergibt sich auch hier eine Beziehung dieser dunkel verführerischen Welt zu dem feuchten Element. Sirenen, Najaden, Nymphen, die Loreley und der Wassermann erscheinen an anderen Stellen als Verkörperung dieser Verlockungen. Das Standbild der Göttin befindet sich im „Marmorschloß“ wie in der entsprechenden Episode aus „Dichter und ihre Gesellen“ inmitten eines dunklen Teiches. Der Tod, den die Gräfin Juanna schließlich im Fluß findet, in den sie ihren Erreter fast mit hineingezogen hätte, ist symbolisch für die Rückkehr in ihr eigentliches Element. Vor allem aber gehört hierher das gleich zu Anfang von „Ahnung und Gegenwart“ erzählte Märchen von der Ida: Der dämonische Bräutigam, dem dort die Heldin verfiel, als die wachsende Trübe ihres Ringes ihre Neigung zum Bösen offenbar machte, ist in betonter Symbolik der Fluß selber: „Seine Rüstung und sein Helm waren wasserblau, eine wasserblaue Binde flatterte in der Luft, seine Sporen waren von Kristall“ (III 43). Das verführerische Leben selber tritt hier, und zwar für die weibliche Heldin in der Umkehrung der sonstigen Geschlechtersymbolik, in der männlichen Gestalt des Flusses hervor, dem die Heldin des Märchens rettungslos verfallen ist.

9. Die zwei Wege

So ist die romantisch-nächtliche Welt für Eichendorff nichts Letztes, sondern ihr gegenüber findet der Mensch einen festen Halt im religiösen Bezug. Die ganze Zweiseitigkeit der sich hieraus ergebenden Haltung findet ihren abschließend symbolischen Ausdruck in dem bekannt gewordenen Lied von den „zwei rüstigen Gesellen“:

Der erste, der fand ein Liebchen,
die Schwieger kauft' Hof und Haus;
der wiegte gar bald ein Bübchen,
und sah aus heimlichem Stübchen
behaglich ins Feld hinaus (71).

Die eine Gefahr ist die des Übergangs ins Philisterium. Der Philister ist in allem der Gegenspieler, von dem sich der romantische Dichter absetzt und in diesem Absetzen erst zum Bewußtsein seiner eigenen Art kommt. Ihm fehlt alles das, was das eigentlich Romantische ausmacht: das ruhelose Wandern, das Streben in unendliche Fernen, die Lust am Abenteuer, die Freude an den verdämmernden Unbestimmtheiten und den nächtlich-dunklen Seiten des Daseins, die sorglose und selbstvergessene Hingabe an den freien Strom des unendlichen Lebens. Der Philister hat sich von alledem abgesperrt und im engen Kreis ein abgezirkeltes, wohlgeordnetes, vernünftiges Dasein aufgebaut. Alles ist bei ihm fest, übersichtlich, zweckmäßig und nützlich geworden. Die Sorge um den Lebensunterhalt und das berufliche Dasein füllen ihn ganz aus. „Sie wissen nur von Kinderwiegen, von Sorgen, Last und Not um Brot“ (5). Er sieht „aus heimlichem Stübchen behaglich ins Feld hinaus“ (71). Der leidenschaftliche Kampf, den der Sturm und Drang gegen alle Verfestigungen und Erstarrungen für ein ursprüngliches und lebendiges Leben geführt hatte, kehrt in der Romantik und vor allem bei Eichendorff in Form einer meist harmlosen und gutmütigen Verspottung wieder. Sie fühlen sich, wie es dann in der Studentenromantik bis spät ins 19. Jahrhundert nachgewirkt hat, im Gefühl ihrer ungebundenen Freiheit dem schwerfälligen Philister turmhoch überlegen. Im Anfang von „Dichter und ihre Gesellen“ ist der Typus des Philisters im Juristen Walter nicht ohne ein gewisses Wohlwollen geschildert. Hier heißt es im besinnlichen Freundesgespräch: „Ich habe schon oft nachgedacht über den Grund dieser zärtlichen Liebe so vieler zum Staatsdienst. Hunger ist es nicht immer, noch seltener Durst nach Nützlichkeit. Ich fürchte, es ist bei den meisten der Reiz der Bequemlichkeit, ohne Ideen und sonderliche Anstrengung gewaltig und mit großem Spektakel zu arbeiten, die Satisfaktion, fast alle Stunden etwas Rundes fertig zu machen, während die Kunst und die Wissenschaft auf Erden niemals fertig werden, ja in alle Ewigkeit kein Ende absehen“ (III 6 f.). In diesen, wohl schon höheren Gestalten des Philisteriums handelt es sich also ausdrücklich um solche Menschen, die die Unendlichkeit des

Strebens nicht aushalten und sich darum lieber in das übersehbare Gehäuse einer pedantisch ausgeführten Berufsarbeit zurückziehen. Eichendorff beschreibt selbst gelegentlich mit einem Anflug von Selbstironie, wie er in einem „Meer von Papier“ (74) oder „am Schreibtisch bleich und krumm“ (118) diesem Dasein zu erliegen droht. Auch das dramatische Märchen „Krieg den Philistern!“ enthält auf seine Weise eine übermütige Verspottung des behaglichen Bürgerdaseins, wobei freilich die andere Partei der Poetischen ein nicht geringeres Maß des Spottes über sich ergehen lassen muß.

Aber der zweite der beiden Gesellen, der sich frei dem vollen drängenden Leben überantwortet, wird in noch grauenvollere Weise um den Erfolg seines hohen Strebens betrogen:

Dem zweiten sangen und logen
die tausend Stimmen im Grund,
verlockend' Sirenen, und zogen
ihn in der buhlenden Wogen
farbig klingenden Schlund.
Und wie er auftaucht' vom Schlünde,
da war er müde und alt... (71).

Das ist der zweite Weg der Verlockung und Vernichtung durch die untergründig zerstörenden Kräfte des Lebens, von denen soeben ausführlicher die Rede war. Auf dem schmalen Grat zwischen den beiden Abgründen des innerlich tot gewordenen Philisteriums auf der einen Seite, der haltlosen Verfallenheit an die dämonischen Mächte auf der andern Seite, bedroht von der Skylla sündhafter Verstrickung und der Charybdis seelischer Erstarrung bewegt sich das menschliche Leben, und es gibt in der vollen Ausweglosigkeit dieser verzweiferten Lage keine Rettung außer in der christlich religiösen Wendung. „Ach Gott, führ' uns liebevoll zu Dir!“ (71). Und selbst hierbei handelt es sich nicht einmal um eine Wendung, die einzuschlagen in die Hand des Menschen gegeben sei, sondern die ihn nur als Gnade von oben her erreicht. Hiermit ist für Eichendorff der feste Punkt gewonnen, von dem her die ganze romantische Welt relativiert und letztlich aufgehoben wird.

II. Eichendorffs Verhältnis zur Romantik

1. Der Gegensatz von Religion und Dichtung

Hiermit ist die dichterische Welt Eichendorffs umrissen. Aber das letzte Ergebnis, die Wendung in die christliche Religiosität, ist viel zu erregend und erfordert eine klare Auseinandersetzung, denn sie scheint nichts anderes zu bedeuten als eine Selbstaufhebung der Romantik, ja eine Selbstaufhebung der Dichtung überhaupt zugunsten des religiösen Bezugs. Es ist hier für ihn ein klares Entweder-oder, denn die Wendung zum Religiösen in der christlich-katholischen Form wird für ihn nur in einer klaren Abkehr von der Lebensauffassung vollzogen, aus der seine dichterische Welt allein lebte. Die ganze zauberhafte Schönheit, die Eichendorff in seinen Gedichten entfaltet, wäre letztlich als Glied einer teuflisch-verführerischen Welt zu verurteilen. Als Ergebnis bliebe dann nichts anderes als eine scharfe Ablehnung der Kunst: denn nach dem Entwickelten kann daran kein Zweifel bestehen, daß alle Kunst auf eben jenem Lebensprinzip beruht, gegen das sich die religiöse Wendung richtet. Die gelegentlich einmal aufgedeckte Gleichsetzung zwischen Frau Venus und der Poesie des Lebens war also schon ganz wörtlich zu nehmen.

Eichendorff selber hat diese Schwierigkeiten im Verhältnis von Dichtung und Religion deutlich gesehen. Im abschließenden Gespräch von „Ahnung und Gegenwart“ erörtert der Dichter Faber ausdrücklich diesen Gedanken: „War mir doch, als verschwände dabei die Poesie und alle Kunst wie in der fernsten Ferne, und ich hätte mein Leben an eine reizende Spielerei verloren. Denn das Haschen der Poesie nach außen, das geistige Verarbeiten und Bekümmern um das, was eben vorgeht, das Ringen und Abarbeiten an der Zeit, so groß und lobenswert als Gesinnung, ist doch immer unkünstlerisch... Ein fröhlicher Künstler mag sich vor Euch hüten. Denn wer die Gegenwart aufgibt, wie Friedrich, dem die frische Lust am Leben und seinem überschwenglichen Reichtume gebrochen ist, mit dessen Poesie ist es aus. Er ist wie ein Maler ohne Farben“ (III 330 f.).

Der unbedingte Einsatz, nicht nur in der Religion, sondern auch im politischen Leben und – so können wir hinzufügen – der Ernst des Lebens überhaupt ist unkünstlerisch, wie es hier von der Seite des Dichters her gesehen als ein Mangel empfunden wird, wie umgekehrt von der Seite des unbedingten Lebensernstes her die Kunst als spielerisch und unverbindlich erscheint. Freilich scheint Eichendorff dann doch davor zurückzuschrecken, diesen Gedanken wirklich verbindlich zu Ende zu denken. Und zwischen den beiden angeführten Sätzen stehen (an der mit Punkten ... bezeichneten Stelle) die Worte: „Die Poesie mag wohl Wurzel schlagen in demselben Boden der Religion und Nationalität, aber unbekümmert, bloß um ihrer himmlischen Schönheit willen, als Wunderblume zu uns heraufwachsen. Sie will und soll zu nichts brauchbar sein. Aber das versteht Ihr nicht und macht mich nur irre. Ein fröhlicher Künstler mag sich vor Euch hüten“ (III 330). Der unmittelbar vor dem Eintritt in ein Kloster stehende Friedrich antwortet mit einem Lied von der religiösen Würde der Kunst, und das Ende ist die Versöhnung zwischen dem Dichter und dem religiösen Menschen, zwischen Faber und dem Grafen Friedrich, eine Versöhnung freilich, die nur als unentschiedener Kompromiß erscheinen kann, weil ihre innere Möglichkeit ungeklärt bleibt, und die sich auf dem Boden der hier gemachten Voraussetzungen als nichtig erweisen muß.

Man könnte freilich auch an die Möglichkeit einer religiös begründeten Dichtung denken. Bei Eichendorff taucht dieser Gedanke auf, und die „Geistlichen Gedichte“ bedeuten einen umfangreichen Versuch in dieser Richtung. Aber es ist kein Zufall, daß sie grade den schwächsten Punkt in seinem dichterischen Werk bezeichnen. Wunderbar schön bleiben darunter die Gedichte, die auf dem Boden eines romantischen Naturerlebens dann in einer religiösen Wendung ausklingen. Aber ob hier nun (zumeist erst im letzten Vers) der Name Gottes genannt ist oder nicht, so bleibt es doch innerhalb der romantischen Religiosität eines unbestimmt verdämmernden Naturempfindens, die nichts eigentümlich Christliches an sich hat, und die meisten dieser Gedichte könnten ebensogut auch in die Gruppen der weltlichen Gedichte eingeordnet sein. Die

kleinere Anzahl der Gedichte aber, die einen eigentümlich christlichen Inhalt bekommen (Maria Sehnsucht, An den heiligen Joseph, Marienlied, Die heilige Mutter, Die Flucht der heiligen Familie, An die heilige Mutter) werden blaß und erstarren in konventionellen Formen.

Das ist kein Zufall: Das Religiöse als solches ist unfähig zur künstlerischen Gestaltung, und so gehen aus dem Willen zur religiösen Unbedingtheit immer wieder die kunstfeindlichen Bewegungen hervor. In der Religion, so wie sie bei Eichendorff erscheint, ist es im Grunde nur die bloß negativ zu beschreibende Abkehr von der „Welt und die Verneinung ihrer Gehalte. Die Poesie aber bleibt weltlich, gebunden an die Fülle und die Schönheit des Lebens. Aber eben darum ist sie in den Augen der Religion nichts Letztes und Unbedingtes, sondern wird relativiert durch den religiösen Bezug. Sie ist ein heiteres Spiel, an dem sich der Mensch erfreut, aber sie kann nicht ein letzter Ernst sein. Sie ist deshalb als verderblich abzulehnen, sobald sie vom Menschen als etwas Letztes genommen wird.

Diese Form der Religion ist ohne eigenen Gehalt, sie setzt den Gehalt der diesseitigen „Welt voraus und vollzieht sich im Prozeß seiner Verneinung. So ist es verständlich, daß beide Romane bis hin zur religiösen Wendung führen. In beiden Fällen geht am Schluß der Held ins Kloster. Aber auch hier bleibt die Umwendung ein letzter Abschluß, der auf den letzten Seiten ziemlich unvermittelt berichtet wird. Das nun einsetzende religiöse Dasein bleibt außerhalb der dichterischen Darstellung, nicht aus Zufall, sondern weil es grundsätzlich außerhalb der Möglichkeiten einer künstlerischen Darstellung liegt, und die eigentliche Handlung spielt sich ganz im Bereich des weltlich-heidnischen Lebens ab. Daß überhaupt diese Problematik erörtert wird, liegt an der begrifflichen Note, die im Roman möglich ist. Die Gedichte dagegen leben ganz aus der Welt des naturhaft-pantheistischen Lebensgefühls.

Somit ergibt sich: Eichendorff lebt als Dichter ganz in der Welt des romantischen Lebensgefühls, wie wir sie dargestellt haben. Aber diese genügt ihm nicht, und er wird darüber hinausgedrängt zur christlichen Religion, wie sie ihm als gläu-

bigen Katholiken im Grunde niemals zweifelhaft geworden ist. Aber diese ist in ihrem unbedingten Ernst unkünstlerisch (oder ist wenigstens nicht imstande, bei Eichendorff das künstlerische Schaffen anzuregen), und so kehrt ein dort unbefriedigt gebliebenes Bedürfnis zur Kunst zurück. Freilich ist diese jetzt nichts Letztes mehr, für das der Mensch sein Leben einsetzt, sondern höchstens etwas Vorletztes; sie ist ein schöner, aber entbehrlicher Schmuck, der die Mußestunden des Menschen verklärt.

2. Die Haltung des Biedermeier

In dieser Weise gehört Eichendorff nicht mehr zur eigentlichen Romantik; denn für diese ist die Kunst ein Letztes. Ihre Werke, auch wo sie sich noch so spielerisch geben, wie die „Lucinde“ Friedrich Schlegels, haben echten Bekenntnischarakter, und hinter aller ironischen Distanzierung sind es doch die Dichter selber, die in ihren Helden leben und leiden. Eichendorff gehört schon zum Biedermeier. Eine solche Frage der Klassifikation könnte wie eine müßige Spielerei erscheinen, wenn sie nicht gerade hier an den entscheidenden Wesenskern rührte. Schon äußerlich gehört Eichendorff durch die Zeit seines dichterischen Schaffens, die etwa von 1807 bis 1857 währt, mehr dem Biedermeier als der Romantik an. Überzeugend aber wird diese Zuordnung, wenn man das Wesen des Biedermeier in einigen allgemeinen Zügen zu bestimmen sucht.

So wie man das Biedermeier zumeist faßt und wie es in reinsten Form in Stifter verkörpert ist, bedeutet es eine Übertragung der deutschen klassischen Welt in die Verhältnisse einer bescheidenen Bürgerlichkeit. Das Biedermeier weiß von den Grenzen, die dem menschlichen Dasein gesteckt sind, und wo die Dichter der deutschen Klassik sich unbefangen dem Zuge der dichterischen Einbildungskraft hingeben, da fragt der Biedermeier nach den Möglichkeiten einer Verwirklichung bei den bescheidenen Lebensverhältnissen des durchschnittlichen Menschen. Er sieht die Bindungen an die nicht zu überspringenden Grundlagen des beruflichen Lebens, und der Beruf bekommt von da her eine ganz neue Würde. Er muß die

Möglichkeiten darbieten, in denen dann ein kultiviertes geistiges Dasein sich im geborgenen Bereich entfalten kann. Das Dämonische und Leidenschaftliche, das den Menschen mit sich fortreißt, wird eingedämmt. Der Biedermeier weiß von den Grenzen und der Notwendigkeit der Bescheidung. Es ist seine Größe, daß er sich klar und mutig in diese Grenzen hineinstellt, aber es ist auch seine Schwäche, daß er diese Grenzen oft zu eng ansetzt, sich zu früh bescheidet und in seinem abgeschirmten Bereich sich von der Größe und Tiefe des wirklichen Lebens abschließt. Der Biedermeier kennt keine echte Leidenschaft, und wo sie ihm begegnet, sieht er darin nur die wilde Macht, die alle Dämme und Deiche seiner mühsam gepflegten Kulturen zu überfluten droht. Von hier aus begreifen wir auch Eichendorffs Zurückschrecken vor der dämonischen Gewalt des Lebens. So heißt es im Schlußsatz vom „Schloß Dürande“ ausdrücklich: „Du aber hüte dich, das wilde Tier zu wecken in der Brust, daß es nicht plötzlich ausbricht und dich selbst zerreißt“ (W II 196).

Diese Bindung an die nüchtern-sachliche Welt des Berufs bestimmt dann das Verhältnis zur Kunst. Sie kann jetzt nicht mehr der Mittelpunkt des Lebens sein, sondern wird zur Angelegenheit des Feierabends abgedrängt, worin sich der Mensch nach des Tages Müh und Last entspannt und erfreut. Damit geht aber eine letzte Würde der Kunst verloren. Sie erwächst nicht mehr aus dem ganzen Leben, als sein letzter und höchster Gipfel, sondern bewegt sich in einem ausgesparten Reservat, ohne letzten Ernst und letzte Verbindlichkeit. Sie spiegelt den ganzen schillernden Reichtum des Lebens wieder, aber nicht mehr als eine Macht des unmittelbaren Lebens selbst, bereit und fähig, dieses zu durchdringen und zu gestalten, sondern als ein schönes und ergötzliches Spiel, als erfreulicher aber letztlich doch entbehrlicher Schmuck des Daseins.

Das kennzeichnet genau Eichendorffs Verhältnis zum vollen und unheimlichen Leben, wie wir es aus seinen Gedichten entwickelt haben. Er vermag sich für Augenblicke der Entspannung loszulösen vom zielstrebigem, seiner selbst mächtigen Dasein, um sich vom Strom des Lebens ein Stück weit tragen zu lassen, aber nur so weit, daß er sich doch immer wieder ein-

fangen und in den Zug des geregelten Lebens zurückkehren kann. Er mag sich für den Augenblick dem freien Strom des Lebens überlassen, wenn er nur weiß, daß er sich damit nicht aus der Hand gibt und jederzeit wieder auftauchen kann. So ist ja auch Eichendorff im persönlichen Leben nicht die dämonisch getriebene Natur, wie in der späteren Romantik etwa sein Generationsgenosse E. T. A. Hoffmann, sondern solider und pflichttreuer Beamter.

In dieser Weise gehört Eichendorff durchaus zum Biedermeier, und es ist kein Einwand dagegen, daß in der Regel das Biedermeier sich an die klassische Welt anschließt, während Eichendorff ganz auf der Romantik aufbaut. Es ist ja überhaupt schon verkehrt, Klassik und Romantik so weit auseinander zu reißen, die selber nur zusammengehörige Glieder einer umfassenden Bewegung ausmachen. Und wenn wir das Biedermeier als Ergebnis einer bürgerlichen Bescheidung auffassen, so gibt es eine solche ebensosehr gegenüber der Romantik wie gegenüber der Klassik. Im Bereich der Malerei sei nur an Namen wie Schwind, Richter, Steinle, Spitzweg erinnert, und eine Gestalt wie Schinkel beweist, wie klassische und romantische Welt in einem und demselben Menschen lebendig bleiben konnten. Nur sieht der Prozeß der Verbürgerlichung der Romantik anders aus als bei der Klassik. Im klassischen Formbegriff war der Gedanke der Grenze und der Selbstbescheidung schon mitenthalten, und insofern kam es hier nur darauf an, die ursprüngliche klassische Form auf ein den biedermeierlichen Verhältnissen entsprechendes kleineres Format zu beschränken. Anders lag es bei dem romantischen Einsatz, für den grade die Grenzenlosigkeit des Schweifens wesentlich ist. Diese ließ sich nicht in ihrem Maßstab beschränken, sondern hier kam es darauf an, sie aus dem Kern des Lebens zu entfernen und an ungefährlichere Randgebiete zu versetzen, und so entstand eben jene Verschiebung der Kunst in die Sphäre des Feierabends, die wir als bezeichnend herausgehoben hatten. Verbürgerlichung der Romantik bedeutet die Verlagerung der dichterisch romantischen Welt in den unschädlichen Bereich des Feierabends.

3. Die Isolierung der Kunst

In dieser Weise bezeichnet Eichendorff die romantische Form des Biedermeier. Diese Zuordnung ist nicht negativ zu verstehen, sondern sie bezeichnet seine bestimmte positive Leistung, denn erst in dieser biedermeierhaften Form wird der Ertrag der Romantik für weitere Kreise aufgeschlossen. Die starke Volkstümlichkeit Eichendorffs und die starke und ganz positiv zu bewertende Wirkung, die gerade diese Form der Romantik auf die ganze Folgezeit ausgeübt hat, ist ein untrüglicher Beweis.

Diese Sonderstellung der Kunst neben dem eigentlichen Ernst des Lebens, sei es im Religiösen oder im Politischen oder im Wirtschaftlichen, diese Abdrängung vom ursprünglichen Strom des Lebens in die ruhigeren Gewässer des Feierabends erklärt zugleich auch einen merkwürdigen Zug an Eichendorffs Dichtung: Sie hat keine Entwicklung. Sie ist schon in seinen ersten Gedichten vollendet da und bleibt sich ohne merklich wahrnehmbare Reifung oder Veränderung, ohne Fortschritt und ohne Rückschritt, durch die Jahrzehnte hindurch gleich. Es ist kaum möglich, ohne äußere Anhaltspunkte (etwa der Zugehörigkeit zu einem der erzählenden Prosawerke oder der Anspielung auf Zeitereignisse) unter Eichendorffs Gedichten frühe und späte zu sondern. Sie bleiben sich immer gleich, und auch in denen der letzten Jahre bewahrt sich der volle Zauber seiner Jugend. Darum ist es unmöglich, wie es sonst naheliegen könnte, den romantischen Eichendorff seiner Jugend und die christliche Wendung dem späteren Alter zuzuordnen. Schon das Jugendwerk „Ahnung und Gegenwart“ enthält die religiöse Wendung in aller Entschiedenheit, und noch in den späteren Gedichten bleibt die fröhliche Jugendlichkeit des Romantikers erhalten. Diese Entwicklungslosigkeit ist bezeichnend, und sie ist nur dadurch möglich, daß der dichterische Bereich vom ursprünglichen Leben mit seinen notwendigen Entwicklungen und Reifestufen abgesondert ist und so ein zeitloses Eigendasein entfalten kann. Die Sphäre der Kunst steht außerhalb des Schicksals.

Diese Abdrängung der romantischen Dichtung aus dem Fluß

des sonstigen Lebens ermöglicht dann aber auch einen der wesentlichsten positiven Züge Eichendorffs, mit dessen Verständnis sich sein Bild erst vollendet. Die bezaubernde Leichtigkeit seiner Lieder kommt gerade aus der Ferienstimmung, aus dem frohen Gefühl eines zeitweiligen Befreitseins von der Last des Alltagslebens. So entstehen seine beliebten, fast zum Volkslied gewordenen Wandergedichte „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“, „Nach Süden nun sich lenken“ und so weiter. Das befreiende Gefühl, der Enge des Alltags enthoben zu sein, steht ebenso sehr dahinter wie das unausgesprochene Bewußtsein, daß es nur eine zeitweilige Unterbrechung des Alltags ist, die man eben um ihrer Kürze willen mit dem Ausnahmegefühl der Ferienhaftigkeit genießt. Erst der Biedermeier Eichendorff konnte überhaupt die Poesie des Wanderns entdecken, des zweckfreien Streifens durch Wälder und Taler als Gegengewicht gegen die Nöte und Sorgen des Alltags. Denn für die eigentliche Romantik war das Reisen eine viel zu ernsthafte Angelegenheit. Erst Eichendorff konnte ihm die entzückende Leichtigkeit des Feriendaseins geben. Und in diesem Zusammenhang steht auch die erfreulichste seiner Gestalten, der „Taugenichts“, der bei der bisherigen auf das Grundsätzliche gerichteten Darstellung so unverdient abseits stehen mußte. Für den eigentlichen Romantiker, der früheren wie der späteren Gruppe, wäre er viel zu unverbindlich, und ihr Held würde viel schwerer und problemgeladener ausfallen. Selbst wenn sie sich, wie in Friedrich Schlegel, zum Lobredner der Faulheit macht, wird auch der Müßiggang für sie eine ernsthafte Lebensentscheidung. Erst die biedermeierhafte Form der inselhaft vom sonstigen (religiösen, politischen und wirtschaftlichen) Leben abgelösten Romantik ermöglicht die schwerelose Ferienhaftigkeit, die den unvergleichlichen Reiz dieser Welt ausmacht. Nur Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag“ wäre stimmungsmäßig in diese Reihe zu stellen; es ist dieselbe idyllische Ferienhaftigkeit und Aufgehobenheit aller Erdenschwere, aber die Nähe zu diesem nun schon einwandfrei nicht mehr romantischen Werk bestätigt nur die Zuordnung Eichendorffs zum Biedermeier.

QUELLENNACHWEISE

Der Lebensbegriff des jungen Hugo von Hofmannsthal erschien im Archiv für Literatur und Volksdichtung, 1. Bd. 1949, S. 50 ff.

Hermann Hesses Weg in die Stille war ein Vortrag, den die Volkshochschule in Mainz am 2. 7. 1947 zum 70. Geburtstag des Dichters veranstaltete. Der Vortrag wurde trotz der inzwischen erschienenen sechsbändigen Gesamtausgabe des Dichters unverändert gelassen, weil er den Eindruck widerspiegelt, den das damals erst in Deutschland bekannt gewordene „Glasperlenspiel“ innerhalb der damaligen verworrenen geistigen Situation als Ansatz zu einer neuen Klärung machte. Ein kürzerer Bericht war vorher in: Die Sammlung, 1. Jahrg. 1946, S. 56 ff. erschienen. Die Arbeit war später für die Festschrift zu *Friedrich Gerkes* 50. Geburtstag bestimmt, von dort aber für die vorliegende Sammlung übernommen.

Josef Weinhebers Weg zu neuer Humanität ist ebenfalls bisher unveröffentlicht. Die Gedanken wurden im Winter-Semester 1945/46 in Vorlesungen an der Universität Kiel vorgetragen.

Friedrich Georg Jünger – Werner Bergengruen. Zwei Dichter der neuen Geborgenheit erschien in der Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte, 3. Jahrg. 1951, 3. Heft. Der zweite Teil wurde für die vorliegende Veröffentlichung wesentlich erweitert.

Der Mittag — Ein Beitrag zur Metaphysik der Tageszeiten erschien in der Schweizer Zeitschrift: *Studia Philosophica*, 8. Bd. 1948, S. 25 ff.

Der „Weg nach innen“ bei Novalis ist die älteste der hier vorgelegten Studien. Sie erschien in der „Festschrift für *Eduard Sprangers* 60. Geburtstag“, Berlin 1942, S. 119 ff.

Der goldene Topf und die Naturphilosophie der Romantik war für die Festschrift zu *Georg Misch* 70. Geburtstag vorgesehen. Die Arbeit erschien, als die Festschrift nicht zustande kam, später in: Die Sammlung, 6. Jahrg. 1951, S. 203 ff.

Das romantische Weltbild J. v. Eichendorffs war für die Festschrift zu *Erich Rothackers* 60. Geburtstag vorgesehen. Die Arbeit erschien, als die Festschrift nicht zustande kam, später in: Die Sammlung, 6. Jahrg. 1951, S. 456 ff. und 518 ff.