



STIFTUNG FÜR ROMANTIKFORSCHUNG  
BAND XXXV

# Textbewegungen 1800/1900

Herausgegeben von  
Matthias Buschmeier und Till Dembeck

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit Unterstützung der Stiftung für Romantikforschung  
und der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Textbewegungen

1800-1900

Herausgegeben von  
Matthias Buschmeier und Till Dembeck

*Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek*

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2007  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier  
Umschlag: Hummel / Lang, Würzburg  
Umschlagabbildung: Etienne-Jules Marey: Chronophotographie (1890/91,  
Originalnegativ im Collège de France, 12 x 9 cm). Aus: Martha Braun: Picturing Time.  
The Work of Etienne Jules Marey, 1830-1904, Chicago 1992, S. 115  
Bindung: Buchbinderei Diehl+Co. GmbH, Wiesbaden  
Alle Rechte vorbehalten  
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist  
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere  
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-8260-3271-4  
[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)  
[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)  
[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

## Inhaltsverzeichnis

Matthias Buschmeier und Till Dembeck <i>Textbewegung?</i> Zur Einleitung.....	9
<b>Sektion I – Theorie</b>	
Einführung .....	21
Erika Greber <i>Textbewegung/Textwebung</i> Texturierungsmodelle im Fadenkreuz von Prosa und Poesie, Buchstabe und Zahl .....	24
Till Dembeck <i>Anbilden/Umbilden – lesbar/schreibbar</i> Bewegte Texte bei Friedrich Schlegel, Roland Barthes u. a. ....	49
Guido Isekenmeier <i>Textuelle Performativität als Produktion von Sinn</i> Julia Kristevas Texttheorie und die Semiologie der Paragramme .....	72
Remigius Bunia <i>Bewegliches Fragment</i> Den zweiten Teil von Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ lesen .....	90
Markus Daus <i>Figuren ikonischer Eigenbewegtheit</i> Schwingungen von Pollaiuolos „Kampf zehn nackter Männer“ .....	111
<b>Sektion II – Historische Semantik</b>	
Einführung.....	141
Dirk Oschmann <i>Bewegung als ästhetische Kategorie</i> im späten 18. Jahrhundert .....	144

Matthias Buschmeier  
*Vom Wirken des Geistes im Werk*  
Kant und das bewegte Kunstwerk..... 165

Anja Oesterhelt  
*Plastische und sprachliche Form in Bewegung*  
Konzepte des belebten Kunstwerks bei Herder,  
A. W. Schlegel und Brentano ..... 184

Friedmar Apel  
*Man wird den ganzen Marmor in Bewegung sehen*  
Sehtheoretische Anmerkungen zu Goethes „Über Laokoon“ ..... 204

Roswitha Burwick  
*„Verließ die Physick ganz um Trauerspiele zu machen“*  
Arnims Vernetzung von Naturwissenschaft und Poesie ..... 213

### Sektion III – „Um 1800“

Einführung..... 241

Janine Hauthal  
*Theatralität und Narrativität in Heinrich von Kleists „Penthesilea“ (1808)*  
Paradoxe Konstellationen im (innerästhetischen) Medienwechsel..... 244

Andrew Piper  
*Korpus*  
Brentano, das Buch und die Mobilisierung  
eines literarischen und politischen Körpers ..... 266

Ronny Bläß  
*„The snake with it's Tail in it's Mouth.“*  
Zirkularität in James Hoggs „The Private Memoirs  
and Confessions of a Justified Sinner“ (1824) ..... 286

Natalie Binczek  
*Kommunikative Vernetzungen*  
Gedicht und Erzählung in Joseph von Eichendorffs  
„Ahnung und Gegenwart“ und „Das Schloß Dürande“ ..... 302

### Sektion IV – „Um 1900“

Einführung ..... 323

Lars Niehaus  
*Figurativität, Physiologie und Religion*  
Nietzsches experimentalphilosophische Überlegungen  
zu einer diätetischen Religionskritik ..... 325

Ralf Haekel  
*„The solid world itself was dissolving and dwindling“*  
Performativität in James Joyces „The Dead“ ..... 342

Jana Schuster  
*„Tempel im Gebör“*  
Zur Eigenbewegtheit des Klinggedichts am Beispiel des ersten  
der „Sonette an Orpheus“ von Rainer Maria Rilke ..... 354

Carolin Roder  
*„Words sbuffle and change“*  
„Orlando“ und die Performativität des Literarischen ..... 374

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren ..... 393

## Kommunikative Vernetzungen Gedicht und Erzählung in Joseph von Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“ und „Das Schloß Dürande“

Natalie Binczek

### Lied und Erzählung

Es ist für Eichendorffs Erzähltexte – wie für zahlreiche andere Texte der Romantik auch – charakteristisch, daß ihnen lyrische Gedichte eingefügt sind, die nahezu ausnahmslos als Lieder bezeichnet werden und mithin auf die Ereignishaftigkeit musikalischer Umsetzung zumindest hindeuten. Die Effekte, die sie auf die Lektüre eines solchen Textes haben können, sind vielfältig.<sup>1</sup> Grundsätzlich läßt sich festhalten, daß die lyrischen Einschübe in zweifacher Weise funktionieren: sie durchkreuzen den narrativen Verlauf und sie schreiben ihn in der ihnen eigenen Weise fort, d. h. verdichten ihn buchstäblich. So führen sie den Erzählzusammenhang auf eine andere Reflexions- und Kommunikationsebene, während sie selbst wiederum unter Einbeziehung des vorausgegangenen oder nachfolgenden Handlungsgeschehens gedeutet werden. Welcher systematische Stellenwert ihnen jeweils zukommt; ob die Gedichte den Prosatext repräsentieren, ob sie ihn kommentierend oder ornamental ergänzen bzw. umgekehrt der Prosatext nur eine Ergänzung der Gedichte ist, ließe sich durchaus kontrovers diskutieren.

In der Forschung hat sich indes die Überzeugung durchgesetzt, die Lieder seien eine „lyrische Kondensation“ der Prosa. In ihnen werde sogar ein Kulminationspunkt erreicht, an welchem die Erzählung ihre „Erfüllung“ findet, insofern sie auf diese Weise „einen besonderen Glanz“ erhält, und schließlich sogar mit

einer „Anweisung zum rechten Lesen“<sup>2</sup> ausgestattet wird, wodurch die lyrischen Einschübe einen sowohl ornamental als auch instruktiven Status einnehmen. Ein Steigerungsverhältnis zwischen beiden textuellen Elementen wird somit angenommen, wonach die Lyrik – verstanden als sprachliche Musikalität – zur ästhetischen Veredlung der Prosa beiträgt und zur Maßgabe des richtigen Lesens wird.<sup>3</sup> Gleichsam als Gedicht in Prosa wird derart der gesamte Text aufgefaßt und unter das lyrische Paradigma gestellt. Bemerkenswert ist gleichwohl im Gegenzug, daß gerade die Gedichte in vielen Lektüren übergangen werden, als hätten sie für das Verständnis des jeweiligen Textes keinen eigenständigen oder überhaupt relevanten Informationswert, sondern trügen – jenseits kommunikativer Prozesse – ausschließlich zur Erhöhung der Ausdrucks- und Intensitätsdichte bei.<sup>4</sup> So markieren sie zwar prinzipiell einen poetologisch herausragenden Punkt – verleihen sie dem Text doch einen ‚besonderen Glanz‘ –, für die jeweilige, an den semantischen und semiotischen Zusammenhängen interessierte Interpretation des Erzähltextes haben sie hingegen eine allenfalls nachgeordnete Bedeutung. Daraus folgt, daß die von den Texten Eichendorffs vorgenommene Verschränkung von Lyrik und Prosa in einer solchen Lektüre nachgerade aufgelöst wird. Denn postuliert wird die Verdichtung des Werks durch die Lyrik, wodurch die Erzählung in gewisser Weise auf die Stufe eines bloßen Beiwerks herabfällt. Von vielen Interpretationen aber bleiben gerade die Gedichte unberücksichtigt,<sup>5</sup> so daß sie unversehens lediglich als Verzierungen des Prosatextes behandelt werden, der letztlich, wie sich schlussfolgern läßt, auch ohne sie auskäme.

1. „In die Prosa eingefügte Gedichte können zahlreiche sehr unterschiedliche Aufgaben erfüllen. Sie können beispielsweise die singende, eine zuhörende oder eine andere Person charakterisieren, die Raum- oder Handlungsatmosphäre vermitteln, einen Höhepunkt ankündigen und damit an die Aufmerksamkeit des Lesers appellieren, sie können durch Einfügung eines anderen Gattungselements für Abwechslung innerhalb der Erzählung sorgen und einfach Ausdruck des poetischen Spiels sein.“ (Alfred Riemer: „Da fiel ihr ein Lied dabei ein“, Gedichte als Strukturkennzeichen in Eichendorffs Erzählungen, in: *Aurora* 42 (1982), S. 7–23, hier S. 7.) Die hier exemplarisch vorgenommene und prinzipiell zu erweiternde Aufzählung unterschiedlicher ‚Aufgaben‘, die den Gedichten zugeordnet werden, ist recht aufschlußreich. Sie dienen der Charakterisierung der Figuren, sie erzeugen eine besondere Atmosphäre, lenken den Leser und sind ‚Ausdruck des poetischen Spiels‘. Daß sie sich auch selbst problematisieren und die kommunikativ-mediale Konstitution des Textes zu reflektieren imstande sind, wird von Riemer nicht erwogen. – Siehe zu dem Verhältnis zwischen Poesie und Prosa in kulturhistorischer Perspektive Alexander von Bormann: *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff*, Tübingen 1968, S. 214ff.

2. Gerhard Schulz, „Die Zeit fliegt heut entsetzlich“. Der Erzähler Eichendorff in der Geschichte, in: Michael Kefler/Helmut Koopmann (Hg.): *Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen, interdisziplinären Eichendorff-Symposiums 6.-8. Oktober 1988*, Akademie der Diözese Rotenburg-Stuttgart, Tübingen 1989, S. 155–170, hier S. 159f.: „Solche lyrische Kondensation in Versen gibt dieser Prosa nicht allein einen besonderen Glanz, sondern versieht sie zugleich mit einer Anweisung zum rechten Lesen: durch die Gedichteinlagen enthüllt sich die Art und Weise Eichendorffschen Erzählens als gleichermaßen metaphorisch, das heißt als Ausdruck einer Sprachkunst, die zwar wie jede Erzählkunst nicht auf die Realität von Geschehen in Geschichte oder Gegenwart verzichten kann, die aber zugleich durchaus nicht allein in dem Erzählen eines Geschehens selbst ihre Erfüllung sieht.“ Die Konklusion dieser Ausführung besteht darin, daß die Prosa nur mit Hilfe der Gedichte zu verstehen ist.

3. Das trifft auch auf Adornos Lektüre zu, indem er in der Lyrik Eichendorffs das Abstraktwerden der Sprache erkennt und den Subjektentzug konstatiert: „Absage an das Herrschaftliche, an die Herrschaft zumal des eigenen Ichs über die Seele.“ (Theodor W. Adorno: *Zum Gedächtnis Eichendorffs* [1958], in: ders.: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1981, S. 69–94, hier S. 78.) Demgegenüber werden die „Enden“ einiger der „Novellen“ als „konventionell“ abgetan, insofern sie „mit der Ehe des Helden“ enden (ebd., S. 76). So tritt auch in der Deutung Adornos die Wertung der Prosaerzählung Eichendorffs hinter dessen Lyrik zurück.

4. Siehe dazu die Unterscheidung zwischen Ausdruck und Kommunikation: Georg Stanzek: *Kommunikation (Communicatio & Apostrophe inbegriffen)*, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.): *Literaturwissenschaft*, München 1995, S. 13–30, hier bes. S. 16–19.

5. Stephan Jaeger kritisiert, daß sie nicht als autonome Texte gelesen werden: „Die Eichendorff-Forschung zieht aus dieser richtigen Beobachtung [daß es sich bei den eingefügten Gedichten um ‚Kondensationspunkte‘ der Texte handelt] bis heute den Schluß, vornehmlich die Prosa zu untersuchen und die Lyrik eher als Hilfsmittel abzutun, wodurch natürlich die Konsequenzen

Im folgenden soll demgegenüber die Gleichzeitigkeit beider textueller Elemente ernstgenommen werden. Auf ihre Interaktion soll sich der Fokus richten: An zwei Beispielen aus unterschiedlichen Werken und Werkphasen wird dabei deutlich, daß sich die Beziehung zwischen den Gedichten und der Prosa verschieden gestaltet. Jedoch handelt es sich in beiden Fällen gleichermaßen um ein durchaus prekäres Spannungs- und Reibungsverhältnis, welches zwar den Befund bestätigt, daß die Gedichte als ‚Kondensationspunkte‘ zu lesen sind. Was sich in ihnen allerdings verdichtet, ist gerade der Hinweis auf die Grenze, welche die Lyrik vom Erzähltext scheidet. Sie nämlich bildet ein wesentliches Moment des textuellen und kommunikativen Gefüges.

Fraglich bleibt, ob sich in den lyrischen Einschüben der Text ‚erfüllt‘, bedenkt man, daß diese selbst bereits von einer gewissen Defizienz zeugen: Zwar geben sie sich als Lieder aus, doch ist gerade dieser Status recht betrachtet keineswegs abgesichert. Vielfach besprechen sie ihre musikalische Verfaßtheit und zeichnen so ihre poetologische Entstehung als Lieder nach. Überdies werden sie meist vom Kontext und damit von der sie rahmenden Erzählung als solche eingeleitet. Daß sie Lieder sind, wird in solchen Fällen sozusagen von außen, also fremdbestimmt. Sie hinsichtlich entsprechender formaler Charakteristika gattungstypologisch zu identifizieren, setzt jedoch eine Abstraktion von ihrem wesentlichen Merkmal, der ‚Sangbarkeit‘<sup>6</sup> voraus, insofern diese in einem gedruckten Text, dem keine Notenpartitur anhängt, nicht garantiert werden kann. So mag zwar die historische Definition des 19. Jahrhunderts supplementäre Bestimmungskategorien anführen, z. B., daß das Lied ‚der einfache dichterische Ausdruck eines in sich abgeschlossenen sanften Gefühls‘<sup>7</sup> sei, und die heutige Literaturwissenschaft formaler von ‚mehreren gleichgebauten und gereimten Strophen‘<sup>8</sup> ausgehen. Entscheidend ist dennoch, daß es sich hierbei um nicht einmal notwendige Zusatzkriterien handelt, während der ‚Grundcharakter‘<sup>9</sup> eines Liedes, darauf beharren beide Definitionen, in dessen ‚Sangbarkeit‘<sup>10</sup> besteht. In einem Text läßt sich dieses entscheidende Merkmal über die metrische und rhythmische Struktur eines solchen lyrischen Gedichts gleichsam als Musikalität der Sprache beschreiben.<sup>11</sup> Dennoch bleibt ein solches sich als Lied aus-

jener ‚lyrischen Kondensation‘, die Wirkung der einzelnen Gedichte unabhängig vom Prosagehen nicht in den Blick kommen.“ (Stephan Jaeger: Theorie lyrischen Ausdrucks. Das *unmarkierte Zwischen* in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke, München 2001, S. 127, Anm. 6.)

6. [Art.] Lied, in: Heike Gfrereis (Hg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft, Stuttgart – Weimar 1999, S. 111.

7. [Art.] Lied, in: Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon) in zwölf Bänden, Sechster Band: K bis Lz, Leipzig: Brockhaus 1835 (achte Originalauflage), S. 642.

8. [Art.] Lied, in: Grundbegriffe der Literaturwissenschaft, S. 111.

9. [Art.] Lied, in: Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie, S. 642.

10. Ebd. und [Art.] Lied, in: Grundbegriffe der Literaturwissenschaft, S. 111.

11. Siehe zu diesem Zusammenhang aus musikwissenschaftlicher Perspektive zuletzt Wolf Gerhard Schmidt: Schriftlichkeit und Musikalisierung. Prolegomena zu einer Theorie (spät)romantischer

weisendes Gedicht zwangsläufig durch einen Mangel gekennzeichnet, solange es nicht vokalisiert und im Gesang aktualisiert wird. So betrachtet wird nicht nur das Postulat der Erfüllungsthese in Zweifel gezogen, sondern auch die Frage aufgeworfen, wie sowohl die Erzähltexte, als auch die eingeschobenen Gedichte mit diesem Mangel jeweils verfahren; ob sie ihn selbst narrativ bzw. lyrisch akzentuieren und hervorbringen oder doch eher unsichtbar zu machen versuchen, ob sie ihn kompensieren oder vielmehr für besondere textuelle Strategien zum Anlaß nehmen. Eine Lesart, welche die Texte insgesamt in einer musikalischen Poetizität aufgehoben, ja ‚erfüllt‘ sieht, übergeht einen entscheidenden Aspekt. Sie setzt sich darüber hinweg, daß die Texte nicht nur auf eine musikalische Umsetzung hinstreben und sie im lyrischen Ausdruck zu supplementieren suchen, sondern daß sie sich ebenso in einer der Ereignishaftigkeit des Gesangs kontrastierenden Schriftlichkeit inszenieren. Diese andere Seite soll im folgenden rekonstruiert werden.

#### Gerahmte Flüchtigkeit

In „Ahnung und Gegenwart“ – dem 1815 erschienenen Jugendroman – wird der akustische Mangel der Gedichteinlagen mit besonderem Nachdruck versehen. Eine grundlegende Problematisierung steht mithin am Anfang des Eichendorffschen Werks. Zwar klagt der Erzähltext die akustische Performanz der Gedichte ein, jedoch widerruft er sie zugleich auch, indem er sie im Kontext einer unüberwindlichen und im gesamten Roman selbstreferentiell wirkenden Opposition denkt, derjenigen zwischen Schrift und Klang. Bereits im zweiten Kapitel wird diese Differenz eingeführt, was ihren programmatischen Stellenwert unterstreicht.

Friedrich, der Protagonist, wird durch das imaginäre Aufscheinen der von ihm verehrten Rosa in eine affektive Erregung versetzt; eine Erregung, die sich adäquat nur in einem Lied Ausdruck verschaffen kann. Der visuelle Eindruck findet seine unmittelbare Fortsetzung im akustischen Medium:

Das Bild der schönen Rosa stand wieder ganz lebendig in ihm auf, mit aller Farbenpracht des Morgens gemalt und geschmückt. Der Sonnenschein, der laue Wind und Lerchensang verwirrte sich in das Bild, und so entstand in seinem glücklichen Herzen folgendes Liedchen, das er immerfort laut vor sich hersang.<sup>12</sup>

Zuerst skizziert der Text das Ereignis dieser spontanen Zeugung: ‚das Liedchen entstand‘, so der Wortlaut; es wurde nicht gemacht, sondern war in gewisser Weise gleichzeitig mit der plötzlichen visuellen Erscheinung des Bildes der Geliebten da, und dies ‚in seinem glücklichen Herzen‘. Darin ist in nuce die vom

Medienkombination am Beispiel von Schumanns Eichendorff-Lied *Mondnacht*, in: DVjs, 79. Jg., H.2 (2005), S. 286–306, hier bes. S. 293.

12. Joseph von Eichendorff: Ahnung und Gegenwart, in: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff, historisch-kritische Ausgabe, begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgeführt und hg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann, Bd. III: Ahnung und Gegenwart, hg. von Christiane Brieleb und Clemens Rauschenberg, Stuttgart u. a. 1984, S. 10.

Roman emphatisch vertretene Poetik einer ursprünglich anmutenden, volkstümlich angelehnten Natürlichkeit erfaßt, wie sie der bemühten, sich in einer Unmenge von Texten niederschlagenden Schreibtischproduktion<sup>13</sup> der als dilettantisch abqualifizierten Dichter der großstädtischen Salonkultur kontrastiert wird.<sup>14</sup> Unmittelbar im Anschluß an diese Schilderung läßt die Erzählung das Lied selbst folgen. Ein weicher Übergang wird somit geschaffen, der das lyrische Ich mit Friedrich, dem Sänger des Liedes und Protagonisten des Romans, identisch zu setzen nahelegt: „Grüß' euch aus Herzensgrund“<sup>15</sup> lautet die erste Verszeile, womit sich der musikalische Liebesgruß als empathische Kommunikation aus der Tiefe eines Herzens ankündigt, die freilich auch in die Tiefe eines anderen Herzens eindringen und derart eine Interaktion, eine Beziehung zwischen beiden herstellen soll. In den anschließenden Verszeilen wird die Geliebte jedoch nicht mehr apostrophiert, sondern durch eine metonymische visuelle Charakterisierung als Person gleichsam restituiert: „Zwey Augen hell und rein, / Zwey Röslein auf dem Mund, / Kleid blank aus Sonnenschein!“<sup>16</sup> Ein Ausrufezeichen steht am Ende dieser Strophe, wodurch der Gruß zugleich auch als Aufforderung an das lyrische Ich kenntlich gemacht wird, das Bild der Geliebten in der lyrischen Sprache wiederauferstehen zu lassen. Ein Gesicht und Körper sollen ihr verliehen werden.

Die zweite Strophe führt nun von den vorrangig visuellen Attributen zur akustisch geprägten Wahrnehmung: „Nachtigall klagt und weint, / Wollüstig rauscht der Hain, / Alles die Liebste meynt: / Wo weilt sie so allein?“<sup>17</sup> Auf diese Weise läßt dieses als Liebesgruß gestaltete Lied seinen Adressaten, die Geliebte, als eine ‚helle, reine und blanke‘ – so die genannten Adjektive – visuelle Erscheinung in der ersten Strophe entstehen und in der zweiten mittels der a-, ei- sowie ai-Assonanz akustisch aus dem ‚Klagen, Weinen und Rauschen‘ der Natur

13. Siehe dazu z. B. die Begegnung Friedrichs mit Faber: Der Wind „brachte auf einmal [...] aus dem Garten oben mehrere Blätter Papier, die hoch über ihre Köpfe weg nach einem nahe gelegenen Wasser zuflatterten. Hinterdrein hörte man von oben eine Stimme: halt, halt, halt auf rufen, und der Mensch, den Friedrich im Garten schreibend angetroffen hatte, kam eilends nachgelaufen.“ (Ebd., S. 21.) Die Stimme des schreibenden Dichters folgt hier förmlich den Papieren. Später im Roman wird „[e]in anderer junger Dichter von mehr schmachtemdem Anseh'n“ eingeführt und wie folgt beschrieben: „Endlich zog auch dieser ein ungeheueres Paket Papiere aus der Tasche und begann vorzulesen“ (ebd., S. 144).

14. Siehe zur theoretischen Thematisierung des Dilettantismusproblems bei Eichendorff: „Erst in der späteren seiner literarhistorischen Schriften, der *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857), bekennt sich der alte Eichendorff auch terminologisch zu dem auch von den Klassikern geprägten Dilettantismusbegriff, ja er liefert nun, aus der Retrospektive auch auf das eigene Werk, eine sehr genaue Analyse des Dilettantismus, den er als ein Phänomen der Literarisierung von der ‚wahren Poesie‘ absetzt: ‚Durch den Druck ist [...] in der Tat die ganze Literatur ein Buch geworden, in welchem jeder nach Belieben blättern mag, und daraus ein allgemeiner Dilettantismus der Produzenten wie der Konsumenten, entstanden.‘“ (Wolfgang Frühwald: *Der Philister als Dilettant. Zu den satirischen Texten Joseph von Eichendorffs*, in: *Aurora* 36 (1976), S. 7–26, hier S. 10.)

15. Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart*, S. 10.

16. Ebd.

17. Ebd.

gleichsam als abwesenden Referenten hervorgehen. Wo sie selbst zwar nicht ist, dort ist sie dennoch ‚gemeint‘, heißt es in der letzten Zeile der zweiten Strophe. Von der Aufforderung, sie im Lied visuell greifbar zu machen, über die akustische Darstellung ihrer anwesenden Abwesenheit wird schließlich in der dritten und vierten Strophe der imaginäre Status dieser Erscheinung festgeschrieben: „Weil's draußen finster war, / Sah ich viel hellern Schein“<sup>18</sup>. „Wünschet den ganzen Tag, / Daß wieder Nacht möcht' seyn.“<sup>19</sup> Die Adressatin, wie sie der Grußsender, das lyrische Ich vorstellt, wird als dessen Projektion reflektiert. Dennoch hält das Gedicht bis zur letzten Strophe an der erfolgreichen Adressierung dieser Botschaft fest. Mit einem doppelten Imperativ wird sie und damit die Zuversicht in ihre Ankunft am Zielort besiegelt:

Liebe geht durch die Luft,  
Holt fern die Liebste ein;  
Fort über Berg und Kluff!  
Und sie wird doch noch mein!<sup>20</sup>

Weniger als Tatsache denn als Aufforderung wird hier die fernkommunikative Konstellation zur Sprache gebracht, der es schließlich gelingen soll, die Abwesende nicht nur zu erreichen, sondern auch in Besitz zu nehmen. Durch die Zuverlässigkeit des Übermittlungskanals soll die Distanz überwunden werden: „Liebe geht durch die Luft“. Es ist dabei von Wichtigkeit, daß der Kommunikationsweg der Liebe auch derjenige der Akustik ist: die Luft, das ätherische Element.

Im nächsten Schritt schon, vom zuvor abgedruckten Gedicht lediglich als neuer Abschnitt abgegrenzt, setzt der Text allerdings eine scharfe Zäsur. Die Liebthematik weicht in dem unmittelbar anschließenden Erzählrahmen einem anderen Reflexionsgegenstand. Nachdem die letzten Verszeilen sozusagen ‚verklungen‘ sind, wird nämlich auf die schriftliche Fassung dieses lyrischen Liebesgrußes abgehoben. Auf diese Weise aber greift der Übergang vom Lied zum nachstehenden Rahmentext auf den weiteren Verlauf der Erzählung vor. Denn die Beziehung zwischen Friedrich und Rosa basiert weitgehend und insbesondere in der Zeit ihres gemeinsamen Aufenthaltes in der Residenzstadt auf schriftlichen Mitteilungen; kleinen Briefchen und Bilets, die sie sich gegenseitig schreiben, weil sie sich in persona stets verfehlen.<sup>21</sup> Den in der letzten Verszeile eingeforderten Besitzanspruch – „Und sie wird doch noch mein!“ – bestätigt der Roman nicht, vielmehr ist in dem auf das Gedicht folgenden Schnitt und Übergang zur Schriftproblematik, welcher mit dem Optimismus der Erreichbarkeit der angerufenen Geliebten kollidiert, bereits das später narrativ entfaltete Scheitern der Liebesbeziehung präfiguriert.

18. Ebd.

19. Ebd.

20. Ebd., S. 11.

21. Siehe zum Problem der Spätzeitlichkeit bei Eichendorff in werkbezogener und biographischer Hinsicht Marie-Stephanie Kemmerling: *Die Momente des „Zu spät“ – Eichendorff und E. von Keyserling*, in: *Keßler/Koopmann* (Hg.): *Eichendorffs Modernität*, S. 53–62.

Bevor sich die vom Lied vorgenommene Adressierung im narrativen Gesamtverlauf des Textes als problematisch herausstellt, steht sie bereits im unmittelbaren Umfeld des Liedes in bezug auf dessen schriftliche Fassung in Frage. Denn, so heißt es im Anschluß an das Gedicht: „Das Liedchen gefiel ihm [Friedrich] so wohl, daß er seine Schreiftafel herauszog um es aufzuschreiben. Da er aber die flüchtigen Worte anfangs bedächtig aufzuzeichnen und nicht mehr sang, mußte er über sich selber lachen und löschte alles wieder aus.“<sup>22</sup> Was die Buchseite in schriftlich-gedruckter Form bereits vorweist, stellt die narrative Ebene in Frage. Kurzerhand wird das Lied hier – in der Narration – im Stadium des manuellen Aufschreibens reflektiert und zuerst als eine Übertragung der ‚flüchtigen Worte‘ in den Zustand skripturaler Fixierung kenntlich gemacht, dann aber durch die anschließende Löschung auch wieder in gewisser Weise zurückgenommen. So vollzieht der Text auf der technischen Ebene das, wogegen sich der Protagonist und mit ihm die Narration in einem zweiten Schritt auflehnen. Er zeichnet auf, was nur gesungen werden kann. Er hält fest und bietet zur (Re-)Lektüre an, was lediglich in einer bestimmten Situation zu aktualisieren ist, andernfalls seine Wirkung verfehlt. Recht betrachtet führt der Konflikt noch tiefer: Denn was Friedrich nur mit der Hand auf einer Tafel festhält, d. h. mit Hilfe einer ohnehin schon labileren, flüchtigeren Aufzeichnungstechnik bearbeitet, liegt im Buch gedruckt vor. Es drückt sich dem Papier förmlich ein, während es doch ein flüchtiges Ereignis referieren oder wenigstens ermöglichen soll. Mithin markiert der Text nicht nur die Differenz zwischen der Sprache als Schrift und Klang, sondern differenziert zudem auch die Schriftseite dieser Unterscheidung in Handschrift und Druck, in löschbare und dauerhafte Schrift.

Indem er den Akt des Aufschreibens selbst thematisiert und die Schrift als ein der akustischen Flüchtigkeit entgegengesetztes Prinzip auffaßt, zeigt der Roman auf die unabdingbare formale Konstitution des Gedichts als Text, als Bestandteil eines übergreifenden Textzusammenhangs hin. Als eine schriftlich kodierte, gedruckte Buchstabenfolge läßt er es zum Vorschein kommen und somit als Text sichtbar werden.<sup>23</sup> Dem imaginären Bild der Geliebten und dessen lyrischer Verarbeitung als Lied folgt im anschließenden Erzählrahmen die Sichtbarmachung des Gedichts als Text, als eine gedruckte Buchstabenordnung. Besonders in der narrativen Konstellation wird dem aufgeschriebenen Lied, insofern es von Friedrich wieder gelöscht wird, nicht einmal eine potentielle ‚Sangbarkeit‘ zugestanden. Schrift und Gesang schließen sich aus dieser Perspektive aus. Hingegen bewahrt der gedruckte Text das Gedicht durchaus auf. In dem Augenblick also, in welchem die Erzählung es in seiner akustischen Dimension dementiert,

22. Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart*, S. 11.

23. Und genau davon zeugt der Roman; daß er nämlich trotz der Karikierung der modernen Dichter als Produzenten einer ungeheuren Fülle von wertlos-künstlichen Schriftstücken und damit als Papier- und Tinten- und Druckerschwäzverschwender, daß er trotz der massiv betriebenen Dilettantismuskritik selbst auch vor allem ein geschriebenes, gedrucktes und durchaus auch voluminöses Schriftwerk ist. Auf diese Weise macht der Text seine eigene kommunikative Funktionsbedingtheit zum poetologischen Problem und vice versa.

wird diese Ausstreichung zwar auch auf das gedruckte Gedicht zurückprojiziert. Da dieses aber eben nicht gelöscht wird, es bleibt ja vielmehr Element des Romans, insistiert es auf einer anderen, der unumgänglichen medientechnischen Seite dieser Romankommunikation, d. h. auf deren schriftlicher Verfaßtheit.<sup>24</sup> Keineswegs ist der Konflikt zwischen der Aufforderung zur Vertonung und der Infragestellung der akustischen Dimension damit zugunsten des Drucks und der Schrift entschieden.<sup>25</sup> Im Grunde bleibt er exakt an der Schnittstelle zwischen dem Lied bzw. Gedicht und der es rahmenden Erzählung unauflösbar bestehen. Denn während mittels der Narration dem Gedicht in der schriftlichen Fassung sein akustisches Potential geradezu abgesprochen wird, beharrt die Buchseite hingegen auf der Zwangsläufigkeit des schriftlichen Moments. – Darin aber besteht die komplexe kommunikative Struktur des Textes.<sup>26</sup>

Eine Struktur, der sich die Lektüre immer wieder aufs neue stellen muß, wenn sie den als Liedern ausgewiesenen Gedichten im Roman begegnet. Denn ausdrücklich wird in „Ahnung und Gegenwart“ auf den Unterschied zwischen der auf Vokalisation strebenden Anlage des Liedes und dem diesem Programm zuwiderlaufenden Moment schriftlicher Fixierung abgehoben. Jedoch auch in anderen Werken Eichendorffs, so etwa findet sich in dem 1835 entstandenen, berühmten Vierzeiler „Wünschelrute“ die hier umrissene Ambivalenz.

Schläft ein Lied in allen Dingen,  
Die da träumen fort und fort,  
Und die Welt hebt an zu singen,  
Triffst Du nur das Zauberwort.<sup>27</sup>

Nicht allein als Allegorie poetischen Schreibens, sondern ebenso als Allegorie des Lesens kann dieses aus einem einzigen Satz bestehende Gedicht gedeutet werden. Es ist einsortiert als letztes in die II. mit „Sängerleben“ betitelte Abteilung der Gedichtsammlung; es spricht von einem ‚Lied‘ und vom ‚Gesang‘, dabei verortet es diese akustisch bestimmten und in ästhetischer Hinsicht herausragenden Begriffe in den ‚Dingen‘ und in der ‚Welt‘, d. h. außerhalb des geschriebenen Textes. Richtet sich hingegen die Apostrophe der letzten Verszeile, das „Triffst Du“, an einen Leser und nicht an eine Dichterfigur, wird damit durchaus

24. Siehe dazu auch Schulz: „Die Zeit fliegt heut entsetzlich“, S. 167. Das schriftliche Festhalten des Gedichts in der Erzählung wird von Schulz nicht als eine selbstreferentielle Problematik des Textes, sondern im Gegenteil als Bestätigung des poetischen Gelungens des Liedes aufgefaßt.

25. Zur Technikkritik bei Eichendorff siehe Johannes Kersten: Eichendorff und Stifter. Vom offenen zum geschlossenen Raum, Paderborn u. a. 1996, S. 73–91.

26. Die Aufmerksamkeit der Eichendorff-Forschung gilt vor allem den harmonisch-versöhnlichen Interaktionen zwischen Prosa und Lyrik. Exemplarisch dafür ist folgende Aussage: „Wunderbar stimmig erweist sich der Übergang vom Gedicht zu dem Kontinuum der handlungstragenden Prosa.“ (Oskar Seidlin, „Der alte Garten“ [1960], in: ders.: Versuche über Eichendorff, Göttingen 1978, S. 74–98, hier S. 81.)

27. Joseph von Eichendorff: *Wünschelrute*, in: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, Bd. I/1: *Gedichte*, erster Teil, hg. von Harry Fröhlich und Ursula Regener, Stuttgart – Berlin – Köln 1993, S. 121.

auch eine Abkehr von der akustischen Semantik und der mit ihr verknüpften Poetik angedeutet. Die Bezugsgegenstände eines Lesers sind nämlich geschriebene Worte und Buchstaben. Nach diesem Verständnis wird das auf das ‚Triffst Du‘ folgende Adverb der bedingenden Einschränkung, dieses ‚nur‘, als Hinweis auf ein Defizit aufgefaßt. Es ist demnach *lediglich* das Wort – mag es auch ein Zauberwort sein –, auf welches der angesprochene Leser trifft, während die Lieder und der Gesang in den Dingen und in der Welt zu suchen sind, nicht im Gedicht. Die ersten Zeilen des Gedichts und die letzte bilden nach dieser Deutung keine Konditionalkonstruktion, sondern eine Struktur der Gleichzeitigkeit. Während also zunächst ‚ein Lied in allen Dingen schläft‘ und während, so die dritte Zeile, sodann ‚die Welt zu singen anfängt‘, ‚trifft‘ das lyrische Du lediglich das ‚Zauberwort‘, wobei hier die Betonung auf dem als geschrieben gedachten Wort liegt. Das Gedicht zeichnet deshalb nicht den Prozeß der Verzauberung nach, sondern schließt im Gegenteil mit dem Eingeständnis der Entzauberung; mit einer Ernüchterung, am Ende doch nur das bloße Wort – welches bezeichnenderweise auch das letzte Wort des Gedichts ist – vorzufinden.

Wird die letzte Zeile demgegenüber wie üblich als eine Konditionalaussage verstanden, wonach das ‚Treffen des Zauberwortes‘ eine akustische Verzauberung ermöglicht – es bedarf dazu eben ‚nur‘ einer Art Paßwort, nicht mehr und nicht weniger –, präferiert man also eine Deutung des Gedichts als Allegorie poetischen Schreibens, kann das Gedicht selbst als Ausdruck dieser Verzauberung und damit als Transformation von geschriebener in hörbare Sprache gelesen werden. Es konzediert nicht nur die Möglichkeit, das beschworene ‚Zauberwort‘ könne gefunden werden, vielmehr führt es letztlich sogar dessen Wirkung selbst vor. „Ob die Welt singt,“ so Adorno, „darüber entscheidet, daß der Dichter ins Schwarze, ins Sprachdunkle, trifft.“<sup>28</sup> Und er fügt hinzu, „dies Schwebende allegorischer Momente ist sein [Eichendorffs] dichterisches Medium.“<sup>29</sup> An dem semantisch zugleich unauffälligen und doch überaus beweglichen ‚nur‘ sowie dessen Bezugnahme auf das Kompositum ‚Zauberwort‘, in welchem je nach Interpretation entweder der ‚Zauber‘ oder das ‚Wort‘ hervorgehoben werden, zeigt sich das von Adorno herausgestellte ‚Schwebende der allegorischen Momente‘ in besonders greifbarer Form. Als solches bestimmt es das poetologische Zentrum, in welchem – und dies ist entscheidend – zwei einander widersprechende Deutungsoptionen aufeinanderstoßen.

#### Übertragungen

1837<sup>30</sup> – also 22 Jahre nach „Ahnung und Gegenwart“ und zwei Jahre nach der Fertigstellung der „Wünschelrute“ – erscheint die Novelle „Das Schloß Dürande“. Vor allem anhand des vierten von insgesamt sechs in den Text integrierten Gedichten soll veranschaulicht werden, in welcher Weise hier die oben umrissene

28. Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs, S. 81.

29. Ebd., S. 82.

30. Im Jahre 1837 erscheint mit redaktioneller Hilfe von Adolf Schöll die erste selbständige Sammlung der Gedichte Eichendorffs.

Problematik sowohl fortgesetzt als auch modifiziert wird. Wie alle Gedichte der Novelle wird auch dieses als Lied bezeichnet, jedoch unterscheidet es sich dadurch von den übrigen, daß es keiner der Figuren des Textes im Rahmennarrativ zugeschrieben wird. Wer es singt, ja sogar, ob es überhaupt jemand singt, bleibt ungewiß. Hörbar wird es nämlich „auf einmal draußen durch den Wind“.<sup>31</sup> Plötzlich betritt es den Schauplatz der Erzählung, ohne Erwähnung einer es vortragenden Figur. Lediglich der Wind als Metapher für ein ätherisch-flüchtiges und in seiner Mobilität nicht steuerbares Übertragungsmedium wird genannt.<sup>32</sup> Von ihm – so zumindest läßt sich die Präposition ‚durch‘ interpretieren – wird das Lied überbracht; ‚durch‘ ihn wird es wahrnehmbar. Unmittelbar vor seiner Einfügung in den Text findet sich demnach ein Verweis auf die Rahmenbedingung, unter welcher das Lied hörbar gemacht wird. Als eine musikalische Sendung ohne erkennbaren Absender und ohne Sänger wird es inszeniert.<sup>33</sup> Insofern es sich im letzten Vers der ersten Strophe als eine Liebesgrußbotschaft aus „weiter, weiter Fern“ zu erkennen gibt, greift das Lied auch inhaltlich die Problematik der Kommunikation auf Distanz auf. Was „Ahnung und Gegenwart“ innerhalb des Gedichts ausspricht – „Liebe geht durch die Luft“ –, setzt „Das Schloß Dürande“ bereits in dem das Gedicht einleitenden Erzählrahmen um, wird hier doch von Anfang an der Wind anstelle eines Sängers als Überbringer des Liedes insinuiert.

Am Himmelsgrund schießen  
So lustig die Stern,  
Dein Schatz läßt dich grüßen  
Aus weiter, weiter Fern!<sup>34</sup>

Das Gedicht beginnt mit einem Verweis auf den ‚Himmelsgrund‘, womit es sich in direkter Asymmetrie zum Kompositum ‚Herzengrund‘ der ersten Verszeile des Gedichts in „Ahnung und Gegenwart“ lesen läßt. Während dort auf das lyri-

31. Joseph von Eichendorff: Das Schloß Dürande. Novelle, in: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff, Bd. V/1: Erzählungen, erster Teil, hg. von Karl Konrad Polheim, Tübingen 1998, S. 300.

32. Auch anderen Stellen des Textes tritt der Wind in dieser Funktion auf. So wird er etwa auch von Hippolyte Dürande angesehen: „Da freute er sich, wie draußen fern und nah die Turmuhren verworren zusammenklagen im Wind [...]. Größ mir mein Schloß Dürande! rief er dem Sturme zu [...]“ (Ebd., S. 297f.)

33. Dennoch rechnet die Forschung in der Regel dieses Lied Gabriele zu. Siehe dazu etwa Riemen: „Da fiel ihr ein Lied dabei ein“, S. 12f. Dabei bleibt unberücksichtigt, daß die Erzählung gerade aus der Unterlassung einer solchen Autorisierung und eindeutigen Zuschreibung des Liedes besonderes hermeneutisches Kapital schlägt. Entscheidend ist nämlich, daß der Text auf diese Weise eine für dessen Verständnis zentrale Ungewißheit inszeniert. Siehe in diesem Zusammenhang „Kindlers Literaturlexikon“: „Eine große Zahl von Gedichten Eichendorffs ist in Romane, Erzählungen, Schauspiel und Versen verflochten, doch anders als im Werke Clemens Brentanos entwickeln sich diese Lieder nicht aus dem umgebenden Text; Eichendorffs Lieder werden den handelnden Personen als Lieder in den Mund gelegt“ (Kindlers Neues Literaturlexikon, hg. von Walter Jens, Bd. 5: Ea-Fz, München 1989, S. 69).

34. Eichendorff: Das Schloß Dürande, S. 301.

sche Ich als Ausgangspunkt rekurriert wird, beginnt das Gedicht im „Schloß Dürande“ mit einer Bezugnahme auf die astrologische Außenwelt, auf den Himmel und die Sterne. Dabei reimen sich die letzteren auf die ‚Ferne‘ der vierten Verszeile und bilden so eine Korrespondenz, durch welche die in der Wiederholung des Adjektivs gesteigerte ‚weite, weite Ferne‘ gleichsam stellar gedacht, also bis zu den Sternen gedehnt erscheint. Zugleich wird hier ein zentrales Bildfeld der Erzählung berührt: Es zeugt von einer Verwandtschaft mit Erscheinungen aus dem Bereich der Elektrizität, die sich als Auf- oder Entladung einer Spannung äußern und den Text etwa als Wetterleuchten, Gewitter oder Zucken durchziehen. Daß die Sterne ‚schießen‘, legt eine Ähnlichkeit mit Blitzen nahe, die ihrerseits wiederum als Anzeichen der Geschosse dienen und derart auf einen weiteren zentralen Topos<sup>35</sup> der Erzählung hindeuten, den bevorstehenden revolutionären Umsturz.<sup>36</sup> So wird in dieser Strophe exemplarisch eine für den gesamten Text konstitutive Verknüpfung der politischen Ereignisse sowohl mit den Naturereignissen als auch mit der Liebessemantik hergestellt, welche vor allem in der vorletzten Verszeile – „Dein Schatz läßt dich grüßen“ – zum Ausdruck kommt.

Von einer Stimme, die sich als ein besonderes akustisches Merkmal an eine bestimmte Person zurückbinden und als Sänger des Liedes identifizieren ließe, ist allerdings weder hier noch an anderen dieses Gedicht kommentierenden Stellen die Rede. Mehr noch, in der nächsten Strophe taucht das Windmotiv wieder

auf, wo es als Produzent, als Urheber des Liedes thematisiert wird, wenn es heißt:

Hat eine Zitter gegangen  
An der Thür unbeacht,  
Der Wind ist gegangen  
Durch die Saiten bei Nacht.<sup>37</sup>

Was zuvor im einleitenden Erzähltext als Bestandteil der kommunikativen Rahmenbedingung dieses Gedichts angedeutet wurde, erweist sich nach der Lektüre der zweiten Strophe auch als dessen innerer Bestandteil. Der Wind, der im Rahmennarrativ als Übertragungsmedium des nachfolgenden Liedes zur Sprache kommt, ist zugleich auch Akteur innerhalb desselben: Denn er ‚ist gegangen durch die Saiten bei Nacht‘ und hat das Lied so auf der Zither erklingen lassen. Unter rhetorischem Gesichtspunkt handelt es sich hierbei um einen Effekt der Prosopopöie: „Durch die *Prosopopöia* läßt ein Text Stummes, Abwesendes (oder Totes) als redende Person auftreten, [...] indem er ihnen Stimme gibt, als Instanz der Rede mit Mund und Gesicht.“<sup>38</sup> So rekonstruiert Bettine Menke die antiken Definitionen dieser rhetorischen Figur; zugleich aber denkt sie deren Relevanz in bezug auf die Problematik der Autorschaft weiter. „Ob das Gesprochene das Eigene, was dem Sprechenden eignet, ist oder sein und bleiben kann, oder aber ob es aus einer anderen Autorität“, wie das zentrale Problem lautet, „kommt – und ob diese und die sprechende Teilhabe an ihr zu sichern ist, wird auch vom poetischen Sprechen als Frage seiner Begründung, seines ‚Ursprungs‘ verhandelt.“<sup>39</sup>

Die Instituierung einer ‚Instanz der Rede‘ durch Hervorbringung eines Angesichts findet in Eichendorffs Gedicht nicht statt. Der Urheber des Liedes, der Wind, wird hier weder sprechend noch mittels einer anthropomorphen Körperlichkeit visualisiert, sondern allein durch Übernahme der Verantwortung für die akustische Dimension des Gedichts zu dessen ‚Ausgabe‘-Subjekt gemacht. Denn was diesen, keiner Stimme zugerechneten lyrischen Einschub als musikalisches Stück auszeichnet, verdankt sich dem Wind einerseits als Überbringer und Erzeuger sowie andererseits als Spieler. Er singt dieses Lied nicht, weshalb er ihm auch keine Stimme verleiht, gleichwohl aber instrumentiert er es.

Die Grenze zwischen dem Gedicht und seiner narrativen Fassung modelliert kein Ausschlussverhältnis, sondern einen fließenden Übergang. Mittels des Windmotivs, welches auch an anderen markanten Stellen des Textes die Funktion eines Übertragungsmediums einnimmt, verschleift sich die Prosaerzählung mit dem Gedicht. Der narrative Rahmen wandert ins Gerahmte ein, beide verschränken sich und lösen im Zuge dessen auch eine wichtige Verschiebung aus. Erscheint der Wind nämlich im einleitenden Erzähltext als Medium der Über-

35. Siehe zu diesem Metapherngefüge etwa: „Das Wetterleuchten, so weiß der Leser schließlich, – das ist die Revolution, ‚Gewitter‘ wird immer mehr zum zentralen Bild der ganzen Erzählung, vom Hinweis auf den schwülen Sommer im vierten Satz der Novelle und das erste Zucken auf Renalds Stirn, ‚wie wenn es von fern blitze‘, bis hin zum Schluß der Geschichte. Das geht über den roten Widerschein in der Spelunke, in die Renald in Paris gerät, über das durch die schlecht-verwahrte Tür hereinblitzende Kaminfeuer, das ‚heimliche Aufblitzen kampffertiger Geschwader‘ bis hin zu Renalds Begeisterung, dem ‚das Herz schwoh wie im nahenden Gewitterwinde‘. Vom fernen Wetterleuchten spricht aber auch der junge Graf Dürande. Uns so geht es fort, beinahe Seite um Seite.“ (Helmut Koopmann: Eichendorff, Das Schloß Dürande und die Revolution [1970], in: Alfred Riemer (Hg.): Ansichten zu Eichendorff. Beiträge der Forschung 1958–1988, Sigmaringen 1988, S. 119–150, hier S. 128.)

36. Die Aktivität des ‚Schießens‘ wird dabei aber als ‚lustig‘ attribuiert, als sollte ihr im Gedicht die bedrohliche Dimension genommen werden. – Für die Erzählung entscheidend ist, daß die hier veranschlagte Metaphorik des Umsturzes als Blitz und Wetterleuchten sowie Gewitter auf die im 19. Jahrhundert virulent werdende Zeitauffassung hindeutet. Diese leitet Gisela Beste von Hegels Zeitkonzept her: „Hegel diagnostiziert einen grundlegenden Wandel seiner Gegenwart und bestimmt die ‚Arbeit der Umgestaltung‘ zum Gegenstand der Philosophie, was voraussetzt, daß diese ihre eigene Zeitgebundenheit anerkennt. [...] Die Krise der Gegenwart denkt er wesentlich als dialektischen Übergang von einer Stufe der Verwirklichung der Idee zur nächsten. Seine geschichtsphilosophische Konzeption des Zeitbegriffs betont zugleich die Kontinuität zwischen Gegenwart und Zukunft wie aber auch das Moment des Bruchs: Das Neue erscheint schließlich wie durch einen ‚Blitz hingestellt‘. Der Übergang vollzieht sich also gleichsam unsichtbar und wird dem Bewußtsein erst nachträglich begreifbar.“ (Gisela Beste: Bedrohliche Zeiten. Literarische Gestaltung von Zeitwahrnehmung und Zeiterfahrung zwischen 1810 und 1830 in Eichendorffs *Abnung und Gegenwart* und Mörkes *Maler Nolten*, Würzburg 1993, S. 9)

37. Eichendorff: Das Schloß Dürande, S. 301.

38. Bettine Menke: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000, S. 141.

39. Ebd., S. 149.

mittlung, als ein gegenüber dem Lied zunächst nur äußerer Faktor, so zeigt er sich anschließend als Produzent, als Urheber der instrumentell-musikalischen Dimension desselben, weshalb er in eine konstitutive Beziehung zu ihm gebracht wird. Der Wind überträgt nicht nur, er ruft auch hervor. Fallen beide Funktionen letztlich sogar in eins? Instrumentiert der Wind das Lied demnach in und mit Hilfe der Übertragung? – In gewisser Weise ja.

Unter der Hand formuliert das Gedicht somit eine medientheoretische These, führt es doch die Übertragungsleistung als unabdingbar und folglich als werkkonstitutiv vor. Damit wird die ästhetische Produktion von der Voraussetzung einer inneren, psychischen Motivation, wie sie „Ahnung und Gegenwart“ in der Gleichsetzung Friedrichs mit dem lyrischen Ich als Urheber und Sänger des Liedes suggeriert, endgültig gelöst. In ihren beiden letzten Verszeilen schreibt die dritte Strophe des Gedichts diese Loslösung schließlich fest: „Mein Herz ist die Zitter, / Gibt einen fröhlichen Schall.“<sup>40</sup> Das Herz – im ersten Textbeispiel Quelle des akustischen Moments – wird hier einem Instrument implementiert; es ist ein bloßes Werkzeug, dessen man sich erst bedienen muß. Als Spieler aber gilt ausdrücklich der Wind: ein Übertragungsmedium im zweifachen Sinn.

Das Gedicht spricht über sich selbst, wie es als Musikstück entsteht; es verhandelt seine Genese als ein metaphorisches Zitherspiel und somit als akustisches Ereignis im Medium figurativer Rede; als Prosopopöie.<sup>41</sup> Entscheidend ist dabei, daß das Motiv, welches diese rhetorische Übertragungsleistung veranschaulicht, im einleitenden Rahmentext als dasjenige der medialen Übertragung eingeführt wird: nämlich als Transfer von einem zum anderen Ort. So fungiert der Wind im doppelten Sinn als Medium der Übertragung. Er wird zunächst als eine Art technisches, gleichsam postalisch funktionierendes Übertragungsmedium dargestellt, welches das Lied von einem unbestimmten Ort an den Schauplatz seines Hörbarwerdens übermittelt. Des Weiteren tritt er aber auch figurativ als ein Übertragungsmedium innerhalb des Gedichts in Erscheinung: im Bild der zum Erklingen gebrachten Instrumentsaiten. Die für den Wind charakteristischen Eigenschaften der Flüchtigkeit, der Beweglichkeit und Leichtigkeit, vor allem jedoch das Ätherische werden dabei nicht nur auf das Zitherspiel, sondern letztlich auch auf die geschriebenen Wörter, auf die Sprache des Gedichts angewandt, wodurch dieses selbst die Züge einer flüchtig-ätherischen musikalischen Inszenierung annimmt.<sup>42</sup> Die Sprache wird zum Klingeln gebracht. Unter Bezugnahme auf die Opposition zwischen Schrift und Gesang akzentuiert in „Ahnung

40. Eichendorff: Das Schloß Dürande, S. 301.

41. Menke spricht in bezug auf Brentano, was sich ähnlich auf Eichendorff anwenden läßt, von einer „Formel auch für die Selbstreferentialität des Textes. Der Text spricht von sich selbst als Lied; und er gibt [...] gleichsam die Anweisung zu seiner (zweiten) Lektüre: Er muß noch einmal gelesen werden, um ihn nun als Stimme“ der im Text eingeführten „Masken“ des „lyrischen Ichs“ zu lesen. *Nachträglich* wird der Text zur *Prosopopöia* erklärt“ (Menke: *Prosopopöia*, S. 368).

42. Der Wind weist zwar eine Analogie zur zweifachen Bestimmung des „Zauberwortes“ auf, insofern dessen Einsatz das akustische Moment des Gedichts zu evokieren ermöglicht. Der Bezug auf die technisch-mediale Leistung der Sprache bleibt jedoch aufrechterhalten. Nicht jenseits der Wörter, sondern ausschließlich in und mit ihnen kann die Verzauberung gelingen.

und Gegenwart“ der Übergang vom Gedicht zum Erzähltext die Grenze zwischen diesen beiden Textsorten. Der Liedcharakter des Gedichts wird dabei sowohl narrativ als auch durch den vom Text reflektierten Schriftrekurs in Frage gestellt. „Das Schloß Dürande“ macht aber umgekehrt die akustische Dimension der Sprache als medial-rhetorische Übertragungsleistung lesbar.

Im Rahmentext wird das Lied vom Bezug auf eine identifizierbare Stimme abgekoppelt. Auch inhaltlich wird dieser Strang fortgeführt, indem der Wind als Zitherspieler figuriert. Musikalisch ist dieses Lied daher das Werk des Windes. Zugleich und gewissermaßen quer dazu wird die dritte Verszeile der ersten Strophe jedoch als eine Grußbotschaft mit einem, wenn auch nur deiktisch bestimmten, Absender und einem ebensolchen Adressaten ausgezeichnet: „Dein Schatz läßt dich grüßen“. Mit dieser Apostrophe entwirft das Gedicht einen Sprechakt zwischen zwei Personen, welchem in der narrativen Rahmensituation allerdings ein Äquivalent fehlt.<sup>43</sup> Wer sind die beiden Kommunikanten? – Während die Sänger der übrigen Lieder, zumeist vor der Wiedergabe der Lieder selbst, immer benannt und dementsprechend zugeordnet werden können, was eine Deutung nahelegt, welche die Liedtexte auf die sie singenden Figuren abbildet, wird hier eine solche Substitution unterbunden. Der Sender der Grußbotschaft in der ersten Strophe, welcher sich in der letzten Strophe im Possessivpronomen ‚mein Herz‘ sogar als lyrisches Ich artikuliert, kann nicht nur nicht identifiziert werden. Er gibt überdies auch die Verantwortung für die akustisch-musikalische Dimension des Liedes ab, wird sie doch dem Wind zugetragen.

Innerhalb dieses Liedes oder lyrischen Gedichts verläuft daher eine Grenze zwischen der rhetorischen Performanz als Musikstück und der kommunikativen Funktion als Grußbotschaft. In rhetorischer Hinsicht handelt es sich dabei zugleich um die Grenze zwischen der Prosopopöie, die den Wind zum musikalischen Aktanten des Gedichts macht, ihn gleichsam personalisiert, ohne ihm jedoch ein Gesicht oder eine Stimme zu verleihen, und der anonymen Apostrophe des Liebesgrußes.<sup>44</sup> Innerhalb des Gedichts kommt daher jene Diskrepanz zum Ausdruck, von welcher auch die daran anschließende Kommunikation in der Rahmenerzählung geprägt ist. Wie nämlich soll der Gruß zum Adressaten gelangen, wenn die Mitteilung – das Zitherspiel – nicht vom Sender gemacht wird, sondern vom Wind? Nicht das lyrische Ich zeichnet für den musikalischen Akt verantwortlich, sondern das Übertragungsmedium. Anders ausgedrückt: Wie soll die als Lied bezeichnete Anrufung gelingen, wenn weder der Angerufene noch der Anrufer, vielmehr ausschließlich das Medium dieser Anrufung als Akteur

43. Zur Apostrophe als Evokation kommunikativer Situationen auch mit unbelebten Gegenständen und daraus folgend der Interaktion mit dem „universe as a world of sentient forces“ siehe Jonathan Culler: *Apostrophe* [1975], in: ders.: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca 1981, S. 135–154, hier S. 139. Unter Berücksichtigung dieser Auffassung wäre zu fragen, ob es sich bei Eichendorff im Fall des ‚Windes‘ als Überbringer und Spieler des Liedes nicht auch um eine Apostrophe handelt, obwohl in diesem Zusammenhang die grammatische Form des Anrufs nicht auszumachen ist.

44. Siehe zur Beziehung zwischen Prosopopöie und Apostrophe Menke: *Prosopopöia*, S. 163ff.

vorgestellt wird? Und in der Tat, die Botschaft kommt beim Adressaten nicht an.

#### Narrative Substitutionen

Von wem an wen sich der Liebesgruß richtet, läßt der Text zwar offen, dennoch erlaubt der narrative Zusammenhang, diese Lücke retrograd zu schließen. Denn am Ende der Novelle wird sich herausstellen, daß Gabriele, als Gärtnerbursche getarnt, zu dem Zeitpunkt, als dieses Lied gesungen und an dem Ort, wo es hörbar wird, nämlich vor den Fenstern der Pariser Residenz des Grafen Hippolyte Dürande, bei diesem beschäftigt war. Sie hätte es deshalb singen können. Nachträglich, nach dem ersten Lekturedurchlauf, läßt sich das Lied – zumal dessen Liebesgrußapostrophe – einer Figur gleichsam in den Mund legen und im Zuge dessen eine zweite, durch den narrativen Kontext motivierte Prosopopöie nachvollziehen. Das ohne Bezug auf eine Stimme eingeführte Gedicht kann auf diese Weise durch eine Stimme substituiert werden. Diesem Schema zufolge wird jedoch nicht nur die Apostrophe, sondern das gesamte Lied Gabriele's Verantwortung anheimgegeben. Was am Eingang zum und innerhalb des Gedichts zunächst als Eigenleistung der rhetorischen und medialen Übertragung – wie am Windmotiv exemplifiziert – lesbar gemacht wurde, wird nach dieser Auffassung wieder zurückgenommen. Eine solche Deutung bindet das Gedicht in den narrativen Handlungszusammenhang ein und überträgt nicht nur die darin enthaltenen Grußverse in eine intentionale Botschaft, welche Gabriele als Sender und den Grafen als Empfänger unterstellt, dem sie ohne sein Wissen heimlich nach Paris gefolgt ist und in dessen Diensten sie steht.<sup>45</sup> Das gesamte Lied wird vielmehr als Element dieses kommunikativen Aktes aufgefaßt. Auch hier liegt wieder eine Übertragung vor, wenngleich von der nachfolgenden Narration auf das gerahmte Gedicht. Was sowohl das Gedicht selbst als auch die es unmittelbar rahmende Erzählung verschweigen, läßt sich, wie es scheint, nach dieser Lesart aus dem narrativen Gesamtgefüge heraus entschlüsseln. Der Rahmen des Gedichts wird dabei allerdings im Hinblick auf seine räumliche Plazierung im Text sehr weit gespannt. Er befindet sich nämlich im letzten Kapitel, ca. 25 Seiten nach der Wiedergabe des Liedes.<sup>46</sup>

Bemerkenswert ist indes, daß diese Applikation auf das genannte Figurenensemble eine fehlgeschlagene Adressierung aufzeigt; als sollte somit die Fehlerhaftigkeit dieser Applikation selbst markiert werden. Die Übertragung ist nicht

45. Daraus allerdings die Konsequenz zu ziehen, daß sie es tatsächlich war, ist vorschnell und rechtefertigt sich lediglich durch die Entscheidung, das Gedicht vom narrativen Kontext her zu deuten. Siehe dazu exemplarisch: „Sie [Gabriele] lebt, während die Geschichte sich ohne sie abspielt – und daß sie sich ohne sie abspielen muß, ist es, was zur Katastrophe führt –, als Knabe verkleidet und unbekannt, unerkannt vor allem von dem Geliebten, im Dunkel, in der Nacht, in der der Bruder sie nur einmal singen hört wie einen gefangenen Vogel in einem verhangenen Käfig.“ (Oskar Seidlin: Bleib wach und munter!, in: ders.: Versuche über Eichendorff, S. 238–280, hier S. 267.) Entscheidend ist, daß eine solche eindeutige Zurechnung die vom Text selbst strukturell erzeugte Ungewißheit nicht ernstnimmt.

46. Siehe dazu Eichendorff: Das Schloß Dürande, S. 325.

erfolgreich, denn die Sendung erreicht ihr Ziel nicht. Statt dessen kommt sie exakt bei demjenigen an, der zumindest im Hinblick auf den Sender dieses Liebesgrußes dieselbe Übertragung vornimmt wie der Leser, der Gabriele als Sängerin und lyrisches Ich dieses Liedes zu identifizieren vermeint. Gehört wird das Lied nämlich von Renald, dem Bruder Gabriele's und Jäger am Anwesen des alten Grafen Dürande in der Provence. Zunächst erkennt der Empfänger die falsche Zuweisung nicht, woraus weitere Mißverständnisse und Verwicklungen erwachsen. Dabei ist er nicht nur der fehladressierte Empfänger, er ist überdies auch derjenige, durch welchen der nach Maßgabe dieser Lesart hypostasierte Adressat, d. h. Hippolyte Dürande, daran gehindert wird, die Botschaft zu vernehmen. Weshalb?

Unmittelbar bevor das Lied erklingt, wird eine andere kommunikative Konstellation beschrieben. Auf der Suche nach seiner aus dem Kloster entlaufenen Schwester trifft Renald in Paris auf eine Gruppe jakobinischer Revolutionäre, die ihm einen Brief an Hippolyte Dürande zustecken. Als er den Grafen in dessen Schloß nach seiner Schwester befragt, die er dort vermutet, und der Befragte nicht nur über den Verbleib Gabriele's nichts zu sagen weiß, sondern auch ein Desinteresse daran kundtut („Nun, und was geht das mich an?“<sup>47</sup>), beschließt Renald, ihm den Brief zu überreichen. In einer Art Kurzschlußreaktion händigt er dem Grafen die Mitteilung der Revolutionäre aus, deren Inhalt ihm selbst jedoch zum Zeitpunkt der Übergabe nicht bekannt ist. Erst später, zu spät vielleicht, stellt er fest, daß er dem Grafen eine schwerwiegende Warnung überbracht hat. „Hütet Euch. Ein Freund des Volks“<sup>48</sup> stand auf dem Zettel. Wie das Lied verschlüsselt auch diese Botschaft den Absender, nennt ihn nicht namentlich. Der Empfänger, Hippolyte Dürande, kann deshalb nicht wissen, wer ihm droht. Der Bote, der dem Empfänger just in dem Augenblick der Übergabe unmittelbar gegenübersteht und ein anderes Projekt als die Revolution verfolgt, diese allerdings ins Spiel bringt, bedient sich folglich der Aussage eines Dritten, die er nicht einmal kennt, von der er sich aber erhofft, daß sie ihn ans Ziel bringt. Der Empfänger wiederum sieht den Boten dieser Botschaft, also Renald, zumindest als einen Mitunterzeichner im Geiste an: eine eigentümliche Situation, in welcher Anwesende mit Abwesenden und über Anwesende hinweg kommunizieren, unterschiedliche Referenzen sich verschränken und verschiedene Intentionen sowie Übertragungsprozesse das Verstehen und Zurechnen von Mitteilungen für die Beteiligten nahezu unauflosbar verwirren. Bis zum Hörbarwerden des Liedes und darüber hinaus führt der Text solche Komplikationen vor. – Das aber bedeutet, daß erstens die Liederlage einen Liebesgruß enthält, welcher seinen Zielort nicht erreicht, und daß sie zweitens von einer Erzählung eingefasst wird, in welcher sich ähnliche Übertragungsverfehlungen und -störungen verzeichnen lassen.

47. Ebd., S. 299.

48. Ebd., S. 300.

Der lyrische Liebesgruß Gabrieles kommt bei Hippolyte Dürande nicht an,<sup>49</sup> weil dessen Aufmerksamkeit von dem Drohbrief der Revolutionäre absorbiert wird.<sup>50</sup> Der ihm von Renald überbrachte Zettel versetzt den Grafen in eine derartige Unruhe, daß dieser das Lied nicht vernehmen kann. Das „verworene[] Rauschen[]“,<sup>51</sup> welches an anderer Stelle der Erzählung mit der Großstadt Paris überhaupt assoziiert wird und im Sinne eines Gegenkonzepts zum schönen „Rauschen“<sup>52</sup> der Bäche und Wälder in der Provence gilt, findet hier eine andere Umsetzung. Man hörte den Grafen „heftig klingeln; mehre Stimmen wurden im Hause wach“,<sup>53</sup> heißt es im Text. Während der Graf in dieser Weise auf die Drohung des ‚Volksfreundes‘ reagiert, fährt die Erzählung fort: „Im Hofe blickte er [Renald] noch einmal zurück, die Fenster des Grafen waren noch erleuchtet, man sah ihn im Saale heftig auf und nieder gehen. Da“<sup>54</sup> – in diesem Augenblick – hörte Renald das Lied. Eine Verschaltung, welche die eine, politisch aufgeladene, Kommunikationssituation in die andere des lyrischen Liebesgrußes überleitet.

„Die Weise ging ihm durch Mark und Bein; er kannte sie wohl.“<sup>55</sup> Indem er ‚die Weise‘, die Melodie also, erkennt, glaubt Renald auch seine Schwester zu erkennen. Er stattet die Melodie folglich mit einer besonderen Stimme aus. Wenn darin schon eine falsche Zuordnung liegen mag, so ist folgende Schlußfolgerung definitiv falsch. Renald mißdeutet das Lied nämlich als Indiz für seine Vermutung, Gabriele werde gegen ihren Willen vom jungen Grafen Dürande gefangengehalten. Möglicherweise mißversteht er sich sogar als Adressat der Anrede: „Dein Schatz läßt dich grüßen“. Darauf könnte ein von ihm später im Text

gesungenes Lied hinweisen. Es fängt mit den Worten an: „Meine Schwester, die spielt an der Linde“,<sup>56</sup> und formuliert in der dritten und zugleich mittleren Strophe, d. h. an einer herausgehobenen Stelle, die Aussage: „Die ganze Nacht hat gelogen, / Sie hat mich so falsch gegrüßt.“<sup>57</sup> Die vorangegangenen Verse sind derart auf die Schwester ausgerichtet, daß auch die Klage des ‚falschen Grußes‘ sowohl auf sie wie auf die zuvor genannte ‚Nacht‘ als das grammatische Subjekt des Satzes bezogen werden kann. Beide Lesarten machen aber deutlich, Renald werde hier endgültig bewußt, daß er die Situation vor der Pariser Residenz des Grafen verkannt hat.

Er hört das Lied, während er den Grafen durchs Fenster in dem ‚Saal heftig auf und nieder gehen‘ sieht. So überlappen sich in diesem Augenblick das sichtbare Bild, der Graf, mit einem hörbaren Eindruck, dem Lied nämlich, das Gabriele zugeordnet wird. Eine bedeutungsvolle Überlappung, insofern hier der unterstellte Sender und Empfänger des Liebesgrußes in gewisser Weise zusammenreffen. Anschließend folgt ein Schwenk: „Der Mond streifte soeben durch die vorüberfliegenden Wolken den Seitenflügel des Schlosses, da glaubte er [Renald] in dem einen Fenster flüchtig Gabrielen zu erkennen; als er sich aber wandte, wurde es schnell geschlossen.“<sup>58</sup> An die akustische fügt sich nun eine optische Substitution des Liedes an. Nachdem es zuvor ohne jede Bezugnahme auf eine Person eingeführt wurde, erhält es hier einen – wie auch immer ephemeren – Körper, gleichsam ein Angesicht, zugewiesen, womit die Figur der Prosopopöie erneut in Anschlag zu bringen ist. Das Lied wird somit verkörpert und ver-räumlicht.<sup>59</sup> Exakt in dem Moment aber, in welchem sich diese Zuweisung des Liedes ereignet, wird sie auch schon wieder aufgelöst. Denn ausdrücklich ‚verflüchtigt‘ sich das Erscheinungsbild. Es entweicht dem Blick schon, bevor dieser Gewißheit über das Gesehene erlangen kann. Die flüchtige Erscheinung im Fenster, an der Schwelle zwischen Innen- und Außenraum,<sup>60</sup> läßt sich somit auch als bloße

49. Daß dieses Nicht-Erreichen nicht allein situativ bedingt ist, wird aus anderen Bemerkungen deutlich. Schon bei der ersten Begegnung zwischen ihm und Gabriele muß diese das Singen unterlassen. Auch fällt ihm die ganze Zeit in Paris nicht auf, daß Gabriele an seiner Seite ist. Dennoch werden in der hier beleuchteten Situation das Lied und die durch die Drohung hervorgerufene Unruhe im Gemach des Prinzen unmittelbar aufeinander bezogen.

50. Zum Vorschein kommt dabei, in welchem Maße die Novelle das sozial-politische mit dem Liebesgeschehen verflocht und wie sich unter dieser Voraussetzung die sozial-politischen Ereignisse einerseits und der Verlauf der Liebesgeschichte andererseits gegenseitig ebenso bedingen wie behindern. Nach dem Gegenstand der Novelle zu fragen, bedeutet, diese Wechselwirkung in den Blick zu nehmen: „Handelt es sich um eine Liebesgeschichte vor dem Hintergrund der Revolution oder um eine Stellungnahme zur Revolution im Gewand einer Liebesgeschichte oder um noch etwas anderes?“ (Klaus Köhnke: „Hieroglyphenschrift“. Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen, Sigmaringen 1986, S. 133.) Je nach Situation oszilliert das Verhältnis zwischen Hinter- und Vordergrund. In der hier beleuchteten Situation ist die Liebesgeschichte kurzzeitig in den Hintergrund der politischen getreten.

51. Eichendorff: Das Schloß Dürande, S. 295. – „Rauschen war sein Lieblingswort, fast eine Formel [...]. Rauschen ist kein Klang sondern Geräusch, der Sprache verwandter als dem Klang, und Eichendorff selber stellt es als sprachähnlich vor.“ (Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs, S. 83.) Ähnlich auch Jaeger: Theorie lyrischen Ausdrucks, S. 134f.

52. Siehe dazu auch Jaeger, der „Eichendorffs Gedichten das Ziel der Entgrenzung zum Rauschen als lyrische Vollführung der Sehnsucht zu etwas Höherem unterstellt“ (Jaeger: Theorie lyrischen Ausdrucks, S. 134).

53. Eichendorff: Das Schloß Dürande, S. 300.

54. Ebd.

55. Ebd., S. 301.

56. Ebd., S. 323.

57. Ebd.

58. Ebd., S. 301.

59. Darin bestätigt sich Richard Alewyns These, welche er zwar nur auf Landschaftsdarstellungen begrenzt, die anhand des hier vorgestellten Beispiels aber auch auf andere räumliche Darstellungsgegenstände applizierbar ist: „Von Klang und Schein wird Eichendorffs Landschaft beherrscht. Klang und Schein aber haben nun diesen Vorzug vor anderen Bewegungen, daß sie unabhängig von ihrer materiellen Quelle wahrgenommen oder doch vorgestellt werden können und zu ihrer Bewegung keines körperlichen Vehikels bedürfen. Sie sind nicht Bewegungen von Körpern, sondern Verkörperungen von Bewegung.“ (Richard Alewyn: Eine Landschaft Eichendorffs, in: Euphorion 51 (1957), S. 42–60, hier S. 52.) Daraus zieht er die Schlußfolgerung, daß Eichendorff „körperlose[] Gebilde aus reiner Bewegung“ (ebd., S. 53) inszeniert.

60. Zum Motiv des Fensters in der Romantik siehe: Detlef Kremer: Fenster, in: Stephan Jaeger/Stefan Willer (Hg.): Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800, Würzburg 2000, S. 213–228. Speziell zu Eichendorff und mit weiterführenden bibliographischen Angaben versehen siehe Kersten: Eichendorff und Stifter, S. 61–65, sowie Jattie Enklaar: Fenster und Ferne. Einige Bemerkungen zu Eichendorffs Lyrik, in: Neophilologus 87 (2003), S. 605–615. Die Analyse der räumlichen Organisation im Verhältnis zur kommunikativen Organisation arbeitet Klaus-Dieter Post: Hermetik der Häuser und der Herzen. Zum

