

Zur Struktur Eichendorffscher Dichtung

Von Heinz-Jürgen GÖRTZ (Freiburg i. Br.)

1. Es gibt jene Weise des Sich-Befassens mit einem literarischen Werk, der es allein um die Frage der geistigen Abhängigkeit, um die Ableitung des Gedankens, den Außenbezug des Werkes geht. Das Werk soll sprechen, doch es sagt nichts als seine Herkunft. Und indem es dies tut, indem es das anders längst schon Bekannte sagt, vermag es dem Interpreten allenfalls das Aha! der Erinnerung zu entlocken, weiter geht ihn das Werk nichts an. So die bloß geistes- und ideengeschichtliche Interpretation.

Weiterhin ist jenes Heranziehen eines Textes nicht selten, das mit dem Text einen weltanschaulichen Standort absichern, eine Behauptung belegen will, das ihn z. B. vorstellt als Modell für die Überwindung des Bestehenden, welchen Rhythmus des emanzipatorischen Weitertreibens der Interpretationsvorgang abbildet. Das Werk soll sprechen, doch es repetiert nur meine These. Dahinein wird es verrechnet. Das Werk ist gleichsam der Steinbruch des Interpreten, in dem dieser sein Material für die Auseinandersetzung schlägt. So die ideologische Interpretation.

Und es gibt jene Weise, einen Text zu befragen, die ihn zwar nicht vor eine fertige These spannt, die ihn aber ausschließlich unter die Bedingungen der maßgebenden Situation des Interpreten stellt, der also die hermeneutische Vermittlung des Existenzbezugs vorausläuft. Das Werk soll sprechen, doch es sagt nicht sich, sondern mich. Vor der Situation allererst schaffenden Begegnung bereits in eine Situation hinein vermittelt, die als solche der Begegnung mit dem Text vorausgesetzt ist, soll das Werk diese Situation lediglich „er-heben“ und aufklären. Wo aber der Text, ausschließlich bezogen auf den Interpreten, allein aus sich sprechen soll, da spricht er gerade aus den Prämissen des Interpreten heraus, aus dessen vorgängigem Interesse, das den Text wertet je nach dem, wie dieser die vorausgesetzte Situation gestalten kann, und je nach dem, ob der Interpret diese Gestalt annimmt. So die bloß existentielle Interpretation.

Nicht zuletzt wird jene Weise des Umgangs mit einem Werk geübt, der es um die Erhebung des Gestaltcharakters, der Stimmigkeit von Gehalt und Form, den Innenbezug des Werkes geht. Das Werk soll sprechen, doch es sagt nur sich und allenfalls seinen Dichter. Solche Interpretation unterbietet die Gestalt, als die das Werk aufgerichtet ist, indem sie zurückgenommen wird in einen Monolog des Dichters mit sich. Abgeschirmt von äußerer Zudringlichkeit, damit aber eben auch um seine Aussage als Botschaft gebracht, bleibt das Werk im bloßen Angebotscharakter des Ästhetischen in sich selber. So die bloß werkimmanente Interpretation.

Anders jene Begegnung mit einem Werk, die es als Vorgang versteht, in dem der Dichter aus sich selbst hervorgeht in sein Werk und in seine Welt, die sich im Werk verdichtet, das hinwiederum Dichter und Welt gestaltet und darin anein-

ander vermittelt. Als dieser Lebensprozeß wird das Wort zugleich zur Ansprache, Anrede an den Interpreten. Das Werk spricht, und es sagt sich mir, daß ich es nachspreche. Den Vorgang, der das Werk ist, muß die Interpretation neu stiften; indem sie dies tut, stiftet sie aber den Vorgang des anderen, des Dichters. Das glückt nur dort, wo der Interpret seine Prämissen zur Disposition stellt, um aus seiner Kraft den Vorgang des anderen zu leisten. So die kommunikative oder strukturelle Interpretation.

Dieser Gedanke, der als solcher in sich steht, verdankt seine begriffliche Fassung und somit seine Rekonstitution jenem Entwurf eines neuen Verstehens, den H. Rombach in seiner Strukturontologie versucht hat¹. Unsere Skizze versteht sich nicht zuletzt auch als eine erste Antwort auf die Frage, ob und wie weit die Strukturontologie trägt.

Wie nun „geht“ die strukturelle Interpretation? In der Begegnung mit Eichendorffs erzählendem Werk, im Einstieg in den Vorgang, den das Werk bedeutet, soll der Vorgang, der auch die Interpretation ist, einmal nachgezeichnet werden.

2. Der Weg führt nicht an anderen Interpretationen vorbei, vielmehr geht er mit ihnen durch sie hindurch. An zwei für die Begegnung mit Eichendorff höchst bedeutsam gewordenen Interpretationen wird das deutlich. Es sind dies die Interpretationen von Alewyn² und Bormann³. Um es zunächst abgekürzt zu sagen: Alewyn untersucht das „Magische“ der Eichendorffschen Dichtung, die Kräfte, das Ereignis, das die Dichtung ist, Bormann hingegen beschränkt sich auf die „Symbolik“ der Dichtung, auf die Bedeutungen, auf die Aussagen im engeren Sinn, dem der Vermittlung von Wahrheit. Beide Begriffe, „Magie“ und „Symbolik“⁴, sind von Alewyn geprägt. Sie seien die konstitutiven Elemente der Dichtung Eichendorffs. Wenn Alewyn zudem feststellt, daß die Landschaft Eichendorffs zwar mit dem Betrachter in der engsten Kommunikation und Korrespondenz stehe, ihm aber letztlich autonom gegenüber bleibe⁵, und daß Natur bei Eichendorff nicht nur Musik, sondern auch dunkle, aber nicht unverständliche Rede sei⁶, dann gibt er damit nicht nur eine wesentliche Voraussetzung der so ganz anders gearteten Interpretation Bormanns an, sondern nennt ihre These, die emblematische Struktur der Naturpoesie Eichendorffs als „natura loquitur“, beinahe beim Namen⁷. In diesen Ansätzen bleibt Alewyn jedoch stecken, diese Spur verfolgt er nicht weiter, ja er ignoriert sie schließlich, wenn er von der Auswechselbarkeit der Landschaften und Tages-

¹ Siehe H. Rombach, *Strukturontologie. Eine Phänomenologie der Freiheit* (1971).

² Siehe R. Alewyn, *Ein Wort über Eichendorff*, in: *Eichendorff heute*, hrsg. von P. Stöcklein (1966) 7–18 und ders., *Eine Landschaft Eichendorffs*, ebd. 19–43.

³ Siehe A. v. Bormann, *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff* (1968).

⁴ R. Alewyn, *Ein Wort über Eichendorff*, aaO. 11.

⁵ Vgl. R. Alewyn, *Eine Landschaft Eichendorffs*, aaO. 38.

⁶ Vgl. R. Alewyn, *Ein Wort über Eichendorff*, aaO. 14.

⁷ Vgl. A. v. Bormann, aaO. 5 f.

⁸ Vgl. R. Alewyn, *Eine Landschaft Eichendorffs*, aaO. 22 u. 41.

zeiten spricht⁸ – wie Killy von der beliebigen Reihenfolge der Szenen⁹ – und alles in reinen „Raum, aus nichts gemacht als aus Bewegung“¹⁰, auflöst.

Das nun evoziert den entschiedenen Widerspruch Bormanns, dem es gerade um die in sich stehende Bedeutung des Einzelnen geht: Die Inhalte als Element der Landschaft sind für ihn nicht auswechselbar. „Alewyns These, Eichendorffs Landschaft sei ‚reiner Raum, aus nichts gemacht als aus Bewegung‘, [. . .] läßt jene eigene Erkenntnis zu sehr außer acht, daß Eichendorffs Welt [. . .] erfüllt nicht nur von Kräften, sondern auch von Bedeutungen sei“¹¹. Bormanns Ansatz steht in der Folge von Bemühungen Seidlins und könnte verstanden werden als Explikation der These Seidlins, die Landschaft Eichendorffs sei „sichtbare Theologie“¹²; was weithin mit Stimmung und Atmosphäre abgetan werde, sei im Grunde „Wahrheitserforschung und Wahrheitsenthüllung“¹³. Hier setzt Bormann an, wenn er konstatiert: „Wo immer die Formeln Eichendorffs als auf Erregung einer Stimmung zielend gedacht werden, ist sein Dichtungsprinzip nicht begriffen“¹⁴. Für Eichendorff werde die Landschaft „Ausdruck einer transsubjektiven Wahrheit“¹⁵, was nicht nur Bedeutung für die Landschaft selbst hat, sondern zugleich „kritisches Modell [ist], das poetologisch zur Überwindung der Mimesislehre gehört: nicht abbildet sondern wertet, richtet“¹⁶. In der Natur drücke sich für Eichendorff im Anschluß an Schellings Naturphilosophie der den Menschen überlegene Wille des Schöpfers „auf undeutlich-geheime Weise“¹⁷ aus. Die Natur selbst werde hieroglyphisch, d. h. sie birgt in ihrer Erscheinung „einen verborgenen, aber prinzipiell entschlüsselbaren spirituellen Sinn“¹⁸. Das ist für Bormann „die positive Wahrheitslehre“¹⁹, die so als Voraussetzung von Eichendorffs mythischer Naturgestaltung deutlich wird. Dadurch wird für ihn Eichendorff zum Emblematischer: „Der dreiteilige Aufbau des Emblems: *inscriptio* [. . .], *pictura* [. . .], *subscriptio* [. . .], kehrt in seinem Denken als der Versuch wieder, Wahrheit, Natur und Dichtung in ihre als wesentlich-ursprünglich gedachte Bezüglichkeit zu bringen“²⁰. Diese Auffassung Bormanns zeitigt zwei Konsequenzen: Natur als Vermittlerin von *Wahrheit* gibt einen verbindlichen Maßstab, depotenziert sich zum Ort des Aufgangs des schlechthin Gültigen, sie ist – als gedeutete – Idee, und doch ist sie auch

⁹ Vgl. W. Killy, Der Roman als romantisches Buch. Eichendorff: ›Ahnung und Gegenwart‹, in: ders., Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts (1963) 36–58, hier bes. 44.

¹⁰ R. Alewyn, Eine Landschaft Eichendorffs, aaO. 42.

¹¹ A. v. Bormann, aaO. 11.

¹² O. Seidlin, Die symbolische Landschaft, in: ders., Versuche über Eichendorff (1965) 34; bei Seidlin, aaO. 36, fällt bereits der Begriff „emblematisch“.

¹³ Ebd. 32.

¹⁴ A. v. Bormann, aaO. 239.

¹⁵ Ebd. 3.

¹⁶ Ebd. „kritisches Modell“ kursiv gedruckt.

¹⁷ Ebd. 4.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd. 9.

²⁰ Ebd. 5 f. „*inscriptio*“, „*pictura*“, „*subscriptio*“ kursiv gedruckt.

Vermittlerin von Wahrheit, und insofern erscheint sie für sich, in ihrer Gestaltbarkeit, als ein Stück Wirklichkeit. Bormann prägt für diesen Doppelaspekt der Natur den Begriff „objektive Subjektivität“²¹.

Alewyn ist mit seiner These: die ganze Gestalt der Eichendorffschen Landschaften sei zu befragen und diese enthalte mehr als die Summe ihrer Teile²², zwar grundsätzlich durchaus im Recht, aber auf dem Hintergrund seiner Gesamtkonzeption wird deutlich, daß er damit einen Gegensatz zwischen dem Einzelnen und Ganzen konstruiert. Das aber ist gerade ein Mißverständnis des Gestaltcharakters des Kunstwerks, für das doch in besonderem Maße gilt, daß das Ganze in jedem seiner Momente anwesend ist. Wenn Alewyn also einseitig den Ganzheitsgrundsatz betont, so liegt Bormanns Einseitigkeit eben in der Vereinzelung der Elemente auf Kosten des Gestaltcharakters des Kunstwerks. Den Zusammenhalt des Ganzen leistet bei ihm eine bestimmte, dem Werk vorgängige Auffassung von Naturpoesie: Natur nicht nur als Inhalt, sondern als Gestaltungsprinzip.

Die Einseitigkeit der beiden hier exemplarisch vorgetragenen Ansätze disqualifiziert sie keineswegs, solche Einseitigkeit ist legitim, ja sogar „notwendig“. Ohne die Idee des „erlebten Raums“ oder der „emblematischen Struktur“, die sich bei Alewyn bzw. Bormann jeweils im ganzen der Eichendorffschen Dichtung durchsetzt – insofern sind beide Interpretationen sogar selbst in einem gewissen Sinn „strukturell“ –, wären die zunächst nur von ihnen her aufgehenden und in ihnen „begriffenen“ wesentlichen Momente der Eichendorffschen Dichtung gar nicht als solche sichtbar geworden. Einseitig im herkömmlichen Sinn und damit systemhaft werden die Interpretationen erst, wenn sie die Interpretation anderer „systemfremder“ Momente, die andere Interpretationen in die Begegnung mit dem Text, mit der Dichtung einbringen, nicht leisten.

Alewyn gewinnt in seiner Interpretation mit Bewegung und deren Richtung, mit Raum und Zeit, Innen und Außen wichtige Momente der Eichendorffschen Dichtung. Die Integration dieser Momente leistet er mit dem Begriff des „erlebten Raums“. Zugleich bedeutet dieser Begriff die Grenze der Alewynschen Interpretation, insofern sich das, was den „Raum, aus nichts gemacht als aus Bewegung“, als solchen erst konstituiert, Ausgangs-, Zielpunkt und Stationen der Bewegung, die er ist, nur schemenhaft im Erleben niederschlägt. Das Erlebnis des Raums und seiner Bewegung widerfährt Alewyn auf Kosten der Bedeutungen, der Symbole, der Aussagen, die ihn nur solange interessieren, als an ihnen die Bewegung des Raums sichtbar wird und sie durch sie hindurchgeht. Darauf hat Bormann aufmerksam gemacht, und dem hat er seinen Begriff der „emblematischen Struktur“ entgegengesetzt, der nun aber seinerseits nichts mehr von jener eigentümlichen Bewegung, jener „Musik“ zum Ausdruck bringt, die Eichendorffs Landschaft und seine Dichtung, deren Schlüssel in der Landschaft liegt, doch eben auch und sehr wesentlich ist.

²¹ Ebd. 16.

²² Vgl. R. Alewyn, Eine Landschaft Eichendorffs, aaO. 20.

3. Eine Interpretation, die beide Ansätze als Momente einer Struktur versteht und die Struktur nicht nur als Faktum, sondern auch als Maß nimmt, d. h. die selbst Struktur ist, indem sie in die der Eichendorffschen Dichtung einspringt, scheint möglich und notwendig. Es geht dabei im folgenden nicht um eine neue Interpretation im strengen Sinne, vielmehr sollen die vorhandenen Elemente in *einen* Vorgang hinein vermittelt werden. Neu ist also lediglich die Weise, die Daten zusammenzulesen. Vollständigkeit ist in diesem Verfahren nicht das Ziel und auch nicht gefordert, da sich die Struktur in jedem ihrer Momente nur auf andere Weise als sie selbst ausdrückt.

In fünf Stufen, die zugleich fünf wesentliche Momente der Dichtung Eichendorffs sind, sei die Grundbewegung der Struktur, die Eichendorffs Dichtung ist und unsere Interpretation sein will, skizziert.

Auf der *ersten* Stufe steht das „bloße Innen“, z. B. die Residenz in Ahnung und Gegenwart. Raum wird hier geradezu pervertiert in seine eigene Unmöglichkeit; Raum ist – überspitzt gesagt – nur noch die Wand, gegen die ich stoße. Raum ist jedenfalls in der Residenz kein Lebensraum. Die Menschen in diesem Raum sind dementsprechend leblos, tot, sie gleichen „verwischten Lebensbildern“²³. Konvention herrscht statt Ursprünglichkeit. Symbolisch steht dafür das Tableau: Leblosigkeit und Imitation sind seine Charakteristika. Dies ist die Gestalt der bleibenden Nullpunkterfahrung des systemhaft Abgeschlossenen, der reinen Binnenexistenz, der bloßen Selbsterfahrung, der „Monade“.

Auf der *zweiten* Stufe gelingt der Durchbruch in den Anfang. Mit dem Schritt ans Fenster widerfährt dem Menschen der Außenbezug der Wirklichkeit. Erst am Fenster wird er fähig, Innen und Außen zu unterscheiden. Das Außen ist jedoch nichts Unverbundenes, es ist lediglich eine andere Bestimmung desselben: der Raum, der sich dem Menschen mit dem Blick aus dem Fenster auftut, ist ja, wie Alewyn gezeigt hat, durch Präfixe und Präpositionen und seine Gliederung streng perspektivisch auf ihn hin konstruiert²⁴. Indem der Mensch diesen Raum als solchen wahrnimmt, entwirft er ihn zugleich als „seinen“ Raum, als Raum zum Leben, als Lebensraum, der im Durchschreiten der Zeit mit Leben erfüllt werden muß.

Anderes Leben, die Natur, ruft ihn auf „mitzugehen“. Im „Und ich mag mich nicht bewahren!“²⁵ löst sich die Umklammerung des Ich, läßt es sich frei an sein anderes, sein Außen. Als Wandern geschieht das Durchschreiten des Raums in der Zeit. Wandern ist Ausdruck der Strukturodynamik, sein Modus „Verwandlung“. Das die *dritte* Stufe, die so in sich noch einmal zwei Momente birgt.

Im Wandern erfährt der Mensch die Totalität der Struktur, die das Leben ist. Das Ferne wird nah, das Fremde wird vertraut, die Gegebenheiten werden in Selbstgegebenheiten verwandelt. Darin ereignet sich die Kommunikation von Ursprüngen miteinander. Denn Natur als so von sich her aufgehende Selbstgegebenheit ist dem zuvor sich selbst gegebene Natur, ist Kreatur, in der der Kreator

²³ J. v. Eichendorff, Werke in einem Band, hrsg. von W. Rasch (1966) 677.

²⁴ Vgl. R. Alewyn, Eine Landschaft Eichendorffs, aaO. 37.

²⁵ J. v. Eichendorff, Werke, aaO. 655.

vernehmbar ist, denn selbst wenn Gott das schlechthin andere seiner selbst schafft, ist er doch darin vermittelt. Hier wäre wohl Bormanns Ansatz anzusiedeln. Natur als Selbstgegebenheit des Menschen, als Außen, in das er sein Innen entwirft, ist in diesem Sinne aber auch Produkt des Menschen, „das Bild gewordene Innere einer Handlung, einer Situation, einer Figur“²⁶, wie Seidlin bemerkt.

Aufs höchste kompatibel erscheinen an dieser Stelle die oben konfrontierten Interpretationen. Denn drückt sich nicht in Alewyns „erlebtem Raum“ nur ein anderer Aspekt, eine andere Richtung dessen aus, was Seidlin mit „das Bild gewordene Innere einer Handlung, einer Situation, einer Figur“ beschreibt?

Die Verwandlung der Gegebenheiten in Selbstgegebenheiten, die Einholung der Gestalten in ihren Ursprung, und die in solchem Übersetzen von Gestalten in ihren Ursprung und im Mitgehen mit ihm in dessen neue Gestalt, die doch zugleich die des Wandernden ist, d. h. die in solchem Neudenken des Alten sich eröffnende Kommunikation von Ursprüngen miteinander geschehen als „Poetisierung der Wirklichkeit“, die die Grundmelodie, „die in allen Dingen schläft“²⁷, vernehmbar macht und sie als solche erst aufgehen läßt, als gemeinsamen Grund von Mensch und Natur. Ein mögliches Medium und eine mögliche Gestalt dieser Kommunikation spricht Wiese an, wenn er in seiner Interpretation des „Taugenichts“ feststellt: „Fast wie von selbst wandelt sich die Situation in ein Lied“²⁸.

Bewußt und thematisch wird die im Wandern sich ereignende Verwandlung in Eichendorffs Begriff des Dichters. Die „Poetisierung der Wirklichkeit“ wird des Dichters hermeneutisches Programm. Auch der Dichter, ja gerade er ist bei Eichendorff auf der Wanderschaft. Er ist fahrender Sänger, Dichter aus Berufung, nicht der Literat, der sich dem Leben entzieht, indem er wie Faber in „Ahnung und Gegenwart“ der Poesie einen Eigenbezirk ausgrenzen will²⁹. Der Dichter und damit auch Eichendorff selbst schafft sein Werk nicht in einem Ausbruch artistischer und intellektueller Subjektivität, gerade das Gegenteil wird Bedingung des Schaffensprozesses, Rezeptivität, die sich vor aller eigenen Produktivität etwas vorgeben läßt. Bedingung wird die Ruhe der Seele, die „gleich dem unbewegten Spiegel eines Sees den ganzen Himmel in sich aufzunehmen vermag“³⁰. Das Vorgegebene sind für Eichendorff die „irren Lieder“, die er in der „Waldeseinsamkeit“ vernimmt, die die Natur ihm zuspricht³¹. Dafür findet er Formeln wie: das schlafende Lied, das alte schöne Lied, die alten Klänge. „Der Dichter ‚sinnt auf Gesänge‘, die Klänge der Welt kommen ihm zu-

²⁶ O. Seidlin, aaO. 36.

²⁷ Vgl. J. v. Eichendorff, Werke, aaO. 103.

²⁸ B. v. Wiese, Joseph von Eichendorff. ›Aus dem Leben eines Taugenichts‹, in: ders., Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen, Bd 1 (1956) 80.

²⁹ Siehe dazu A. v. Bormann, aaO. 86–98 (§6. Der wandernde Sänger in den Romanen Eichendorffs).

³⁰ J. v. Eichendorff, Werke, aaO. 605.

³¹ Siehe dazu P. G. Klussmann, Über Eichendorffs lyrische Hieroglyphen, in: H. J. Schrimpf (Hrsg.), Literatur und Gesellschaft vom 19. ins 20. Jahrhundert (Festschrift für Benno von Wiese) (1963) 113–141, bes. 119–130.

vor³². Des Dichters Aufgabe ist es nun, das, was er aufgrund seiner Berufung und exponierten Stellung an „alten Wahrheiten“ vernimmt, das, „was als Naturklang sich sinnvoll nicht durchhalten konnte“, „rein und klar aufs neue auszusprechen“³³, d. h. das Alte neu zu denken, es in „schöpferischer Erinnerung“³⁴ zu rekonstituieren. Rekonstitution als Strukturkategorie bedeutet dabei nicht einfach Wiederholung, sondern eine neue Bestimmung an der Sache, die sie befähigt, „auf veränderte Bedingungen zu reagieren. Nur wo Verwandlung geschieht und Korrekturvorgänge die Strukturdynamik aufrechterhalten, bleibt die Struktur als Struktur bestehen“³⁵. Von hier aus wären Urteile, die Eichendorff als Epigonen abtun oder der Restauration zuordnen, zu korrigieren. Zugleich wird deutlich, wie Eichendorff das romantische Motiv des zerrissenen Menschen, besonders das des zerrissenen, scheiternden Künstlers versteht. Wenn Rekonstitution die Aufgabe des Dichters ist, dann muß jener scheitern, der diese Aufgabe verfehlt. Dies kann auf zweierlei Weise geschehen: Rekonstitution findet nicht statt, wo für Natur und Dichtung ein Eigenbezirk ausgegrenzt wird und sie in sich, im reinen Innenbezug, zum Mythos gesteigert werden, und Rekonstitution kann sich nicht ereignen, wo der Dichter seine eigene Genialität ausspielt und steigert, auch sich im reinen Innenbezug beläßt. An solch einem Unternehmen muß der Mensch zerbrechen, seine Ausführung muß hinter dem Plan zurückbleiben, da die Übersetzung in den jeweiligen Außenbezug unterbleibt und der Entwurf mit dem Leben nicht eingeholt, nicht ins eigene des Menschen und nicht in das Leben, das die Struktur als Ganze ist, integriert werden kann.

Wandern, und damit erreichen wir die *vierte* Stufe, geschieht bei Eichendorff als Rückkehr zum Ursprung. Friedrichs Geschichte ist z. B. geradezu ein „Kreisgang [. . .], der ihn so steng der Natur zuordnet“³⁶. Er kehrt zu seinem Ursprung zurück, einmal zu seiner Kindheit, die sich ihm erst am Ende vollends auftut, zum anderen zur Religion, dem Ursprung schlechthin. Der Ursprung geht auf als das geheime Ziel des Geschehens. Von hier aus fällt ein besonderes Licht auf das bei Eichendorff so zentrale Motiv der Heimat. Struktural besagt dies nichts anderes als Aufdeckung des Strukturgeschehens als Strukturgenese.

Doch damit – dies die *fünfte* Stufe –, daß das Geschehen eingeholt ist in seine Genese, läuft es nicht einfach aus. Zwar senkt sich die Handlung, aber wenn z. B. Friedrich zuletzt sein Ziel, seine Bestimmung erkennend als Streiter für das Gottesreich in die Welt zieht, versammelt sich doch die Handlung zum Durchbruch neuer Ursprünglichkeit. Eichendorff gibt somit den Ausblick auf den Fortgang des Geschehens auf höherem Niveau. Daß dieses höhere Niveau erreicht ist, bekundet sich darin, daß die Handlung sich zwar senkt, die Szenerie sich

³² A. v. Bormann, aaO. 237.

³³ Ebd. 85.

³⁴ P. G. Klussmann, aaO. 127.

³⁵ H. Rombach, aaO. 83.

³⁶ A. v. Bormann, aaO. 96.

aber hebt. So führen Eichendorffs Romane zum Schluß stets auf eine erhöhte Landschaft³⁷.

4. In diesem Durchgang durch das erzählende Werk Eichendorffs, bei dem wir uns von zentralen Motiven seiner Dichtung leiten ließen, ging es weniger um die breite Entfaltung dieser Motive in sich als vielmehr darum, aufzuzeigen, wie diese Motive Momente der Struktur sind, die das Werk als ganzes ist, und wie sie als solche den Durchgang durch das Werk, den Vollzug seiner Bewegung vermitteln. Wenn bislang eine Dimension der Dichtung, ihres „Vorgangs“, im Vordergrund stand, nämlich die der Selbstausslegung des Dichters in seine Welt und in sein Werk – obschon auch andere Dimensionen darin vorkommen und hier und da bereits hervortraten –, so seien zwei dieser Dimensionen, zum einen die methodisch-operationale, die der Gestaltungsmittel, d. h. das Verhältnis des Dichters zu seinem Werk als Produkt, der Produktionsvorgang, und zum andern die geistesgeschichtliche Dimension, die Weise der Anwesenheit der Welt des Dichters im Werk, des Dichters Verhältnis zu ihr, ausdrücklich gemacht und in einigen Momenten näherhin bedacht. Die Einholung dieser beiden Dimensionen des Werkes will gleichsam als Probe auf die gerade skizzierte strukturelle Interpretation verstanden werden.

4.1. Wir sprachen oben vom Lied als einem der Medien und einer der Gestalten der „Poetisierung der Wirklichkeit“. Immer wieder wird im erzählenden Werk Eichendorffs der Erzählfluß durch Lieder unterbrochen. Welche Funktion kommt den Liedern dabei im Text zu? Wie handhabt Eichendorff dieses Stilmittel?

Sammeln wir zunächst einige Fakten: wo kommen die Lieder vor und wie kommen sie dort vor? Fortunatos Lied im „Marmorbild“³⁸ und das Lied „Der Tanz der ist zerstoben“, das in „Ahnung und Gegenwart“ beim ersten Zusammentreffen von Julie und Leontin erklingt³⁹, stehen für jene Gruppe von Liedern, die, wie Fortunatos Lied, in dem das gesamte Geschehen der Erzählung enthalten ist, das Geschehen präfigurieren und vorwegnehmen oder die, wie es in „Der Tanz der ist zerstoben“ der Fall ist, eine vordeutende Zusammenfassung der Handlung bieten. Das Lied „Stand ein Mädchen an dem Fenster“ aus dem siebten Kapitel des ersten Buches von „Ahnung und Gegenwart“⁴⁰ repräsentiert die Gruppe von Liedern, die ein Kapitel einer Erzählung oder die eine Erzählung überhaupt einleiten. Als solcher Kapitel- oder Erzählbeginn stimmen sie ein in die Atmosphäre der folgenden Erzählung. Anders jene Gruppe von Liedern, die, wie das nur indirekt gegebene Lied Fortunatos im „Marmorbild“, das Florio aus dem verzauberten Landhaus der Venus rettet⁴¹, oder das Leontins, das Friedrich in „Ahnung und Gegenwart“ vor Romana bewahrt⁴², an Haupt-

³⁷ Vgl. ebd. 41.

³⁸ Siehe J. v. Eichendorff, Werke, aaO. 1151–1154.

³⁹ Vgl. ebd. 597 f.

⁴⁰ Vgl. ebd. 598 f.

⁴¹ Vgl. ebd. 1176.

⁴² Vgl. ebd. 691.

stellen der Handlung stehen und dort gleichsam die Gelenkstellen sind, in denen die Handlung entscheidende Richtungsänderungen erfährt. Zuletzt seien noch jene Lieder herausgegriffen, die, wie durchgängig im „Taugenichts“, für die Handlung funktionslos sind, die allenfalls zur „Poetisierung der Wirklichkeit“ beitragen und lediglich die Leitmotive der Handlung nennen.

Vollends erschließen sich uns die Lieder in ihren Funktionen erst auf einer anderen Ebene. Denn auch die angeführten Fakten und Feststellungen sind noch einmal zu interpretieren. Es sei versucht, sie in die strukturelle Interpretation aufzunehmen. Dann geht auf: In den Liedern geschieht – im weiteren Sinne des Wortes – die Gewinnung der „Theorie“ der Handlung. Die Lieder vermögen das, da sie aufgrund ihrer Ansiedlung auf einer anderen sprachlichen Ebene als der Prosa den Bedingungen der Handlung des Prosatextes enthoben sind. Von ihnen aus können erst diese Bedingungen sichtbar gemacht werden. Theorie in dem Sinne, daß Verstehensformen bereitgestellt werden, „die die Welt des zu Behandelnden in bestimmter Weise eröffnen oder neueröffnen“⁴³, liegt vor, wenn die Lieder die Leitmotive der Prosa nennen, also die Begrifflichkeit liefern, wenn sie das Geschehen präfigurieren, also den „Spielraum“ bestimmen, wenn sie in die Atmosphäre der Prosa einstimmen, also die Sehbedingungen angeben, und vor allem, wenn sie an den Gelenkstellen der Handlung auftreten, also die Voraussetzung zur Lösung darstellen. Im letzteren Gesichtspunkt stimmen sie übrigens mit der Funktion des Festes, wie Bormann sie für die Eichendorffsche Dichtung konstatiert⁴⁴, überein. Das kann am Fest in der Residenz für „Ahnung und Gegenwart“⁴⁵ und an dem im Landhaus Biancas für das „Marmorbild“ gezeigt werden⁴⁶. Als so verstandene Theorie sind die Lieder aber bereits „erste Handlung am zu Behandelnden“⁴⁷, also Praxis.

In einem gewissen Sinn begibt sich so in den Liedern die Gleichzeitigkeit von „Form“ und „Gehalt“, denn als so verstandene „Theorie“ sind die Lieder nur ein anderer Ausdruck dessen, was sich in der Handlung als „Praxis“ ereignet. Dieses Verhältnis der Lieder zum Text aber besagt mehr als sich selbst. Indem nämlich die Lieder die Begrifflichkeit, den Spielraum, die Sehbedingungen und die Voraussetzung zur Lösung, also die Idee, angeben, erheben sie zugleich die Bedingungen der Möglichkeit des Werkes. Diese Bedingungen sind abstrakt, reine Möglichkeit, als solche „nichts“, werden sie nicht eingeholt in das konkrete Verhältnis des Dichters zu seinem Werk, indem dieser im Produktionsakt jene Bedingungen der Möglichkeit auszeugt und das Werk verwirklicht. Erst von der Wirklichkeit des Werkes her gehen jene Bedingungen der Möglichkeit als solche auf. D. h. im gegenseitigen Sich-Zeitigen ereignet sich die fundamentale Gleichzeitigkeit von Möglichkeit und Wirklichkeit der Dichtung. Wenn dem so ist, dann müssen die Bedingungen der Möglichkeit des Werkes das sein, was ge-

⁴³ H. Rombach, aaO. 145.

⁴⁴ Vgl. A. v. Bormann, aaO. 152 bzw. 168 Anm. 92.

⁴⁵ Vgl. J. v. Eichendorff, Werke, aaO. 642–646.

⁴⁶ Vgl. J. v. Eichendorff, Werke, aaO. 1166–1174.

⁴⁷ H. Rombach, aaO. 145.

schieht, und umgekehrt muß das, was geschieht, seine eigene Möglichkeit bei sich tragen. Dieses Ineinander von Möglichkeit und Wirklichkeit der Dichtung wird in den Liedern der Erzählungen Eichendorffs konkret. In ihnen bringt der Dichter als Ursprung der Gestalt, die sein Werk ist, sich selbst und den Prozeß seines sich und die Welt Gestaltens in die Gestalt mit ein.

4.2. Wie nun trägt sich die strukturelle Interpretation in die geistesgeschichtliche Situation Eichendorffs ein? Am Beispiel von Eichendorffs Verhältnis zur Frühromantik, der „neueren Romantik“ in Eichendorffs Sprachgebrauch, sei dem noch nachgegangen. Dazu seien jene Momente der Interpretation, die bereits implizit oder explizit dieses Verhältnis ansprechen, in ihren größeren Kontext gestellt.

Die Frage nach Eichendorffs Verhältnis zur „neueren Romantik“ führt unmittelbar in seine Dichtung. Es ist jedoch auch ein zweiter Zugang möglich, nämlich der über seine Literaturgeschichte von 1857, und dieser sei zunächst gewählt⁴⁸. Bezeichnend ist für Eichendorff, daß er weder den ästhetischen, noch den nationalen, noch den historischen, sondern allein den religiösen Gesichtspunkt als den durchgreifenden Gesichtspunkt zur Beurteilung der deutschen Literatur und damit auch der der „neueren Romantik“ wählt. Er begründet das damit, daß „die wahre Poesie [. . .] durchaus religiös, und die Religion poetisch“ ist, und nur „in der wohlverstandenen, innigen Eintracht von Poesie und Religion [. . .] für beide Heil“⁴⁹. Daraus entwickelt er weiter seine Kriterien: „Auch das hat die Poesie mit der Religion gemein, daß sie wie diese den ganzen Menschen, Gefühl, Phantasie und Verstand gleichmäßig in Anspruch nimmt.“ „Wo aber dieser Dreiklang gestört, und eine dieser Kräfte alleinherrschend wird, entsteht die Dissonanz, die Krankheit, die Karikatur“⁵⁰, wie da sind: die sentimentale, die phantastische und die Verstandespoesie.

Positiv beschreibt Eichendorff zunächst die Aufnahme der Naturphilosophie in die Romantik. Dadurch habe die Romantik aus dem „beschränkten Erfahrungsgebiete Kants, sowie von der stofflosen Luftspiegelung der Fichteschen Ichheit [. . .], wieder zu der inneren Wahrnehmung des Übersinnlichen und der in der äußern Welt waltenden ewigen Naturkraft“⁵¹ zurückgefunden. Fichtes System des absoluten Ich (1794) sei die „Spitze aller wissenschaftlichen Konsequenzen der Reformation“⁵², die die Bildung auf das emanzipierte Ich gestellt habe. Denn das absolute Ich Fichtes produziere, „unter Negation aller bestehenden Wirklichkeit [. . .], selbst erst [. . .] die wahre Wirklichkeit“, sei „somit sein eigener Gott und Schöpfer der Welt, die nur in diesem Bewußtsein“⁵³ existiere.

⁴⁸ Siehe J. Frhr. v. Eichendorff, Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden, hrsg. von G. Baumann in Verb. mit S. Grosse (Cotta-Ausgabe) (1958) Bd IV, 9–424.

⁴⁹ Ebd. 400 f. „wohlverstandenen“ gesperrt gedruckt.

⁵⁰ Ebd. 26.

⁵¹ Ebd. 18 f.

⁵² Ebd. 396.

⁵³ Ebd.

Damit sei der „Protestantismus an dem unvermeidlichen Abgrunde“⁵⁴. Erst Schelling versucht nach Eichendorff „zu dem ursprünglich Göttlichen über dem Ich wieder zurück[zu]kehren [. . .], indem er das Ideale und Reale als eines begründete im Absoluten, aus dem das Ich und die reale Welt hervorging, und das also die Identität von Natur und Geist, oder Gott selber ist“⁵⁵. Diese Anschauung legte den Grund zu einer Totalanschauung des Lebens. Speziell für die Ästhetik und Poesie galt darin, daß „Schönheit [. . .] die endliche Darstellung des Unendlichen vermittels der Kunst [darstelle], welche mithin eine unmittelbare Offenbarung Gottes im menschlichen Geiste“⁵⁶ sei. In dieser Konzeption liege die nahe Verwandtschaft der Naturphilosophie mit der Romantik. Denn die Charakteristika der Romantik seien einerseits „das religiöse Grundwesen dieses Umschwungs“⁵⁷, denn auch sie stelle wider das allmächtige Subjekt ein Absolutes, die positive Religion, und andererseits „die Allgemeinheit des geistigen Umschwungs“⁵⁸, der universale Charakter. Speziell in der Dichtkunst bekunde sich ihre höhere religiöse Weltanschauung. Aber gerade die Übereinstimmung beider Weltanschauungen und die Hingabe der Romantik an die Naturphilosophie begründe zugleich den Verfall der Romantik, ihr Aufsteigen und Zersprühen „wie eine prächtige Rakete“⁵⁹. Pantheistische Neigungen deckt Eichendorff schon bei Novalis auf, in dem er überhaupt die ganze innere Geschichte der Romantik, ihre Wahrheit und ihren Irrtum, vorweggenommen sieht. Die Bedeutung der Romantik lag nach Eichendorff eben darin, „daß sie das Positive des Christentums, also die Kirche, in Leben, Kunst und Wissenschaft wieder frei und geltend zu machen übernommen“⁶⁰ hatte. Aber, und damit gleitete die Romantik von ihren Intentionen ab, „sie wollten allerdings das Positive, aber nicht aus orthodoxem Eifer, sondern um des Geheimnisvollen und Wunderbaren, um des schönen Heiligenscheins willen, der das Positive umgibt: sie gaben statt der heidnischen Mythologie eine christliche Mythologie“⁶¹, wie sie von Friedrich Schlegel proklamiert wurde. Der Verlust der Positivität kündigt sich bereits an in Novalis' Poetisierung des Christentums, der Gefahr der Identifizierung von Religion und Poesie. Und der sich schließlich ausbreitende Ästhetizismus hat seine Vorstufe in Tiecks Ironie. Sein Sich-Hinausstellen über den Inhalt in ironischer Vornehmheit führte zum Aufgehen des Inhalts in die Form, wurde zur bloßen Form. Darin sieht Eichendorff also den Fall der romantischen Poesie, daß jeder seinen eigenen Katholizismus macht, daß dieser ein wunderliches Gemisch aus Mystizismus, katholischer Symbolik und protestantischer Pietisterei ist und daß so der positive Glaube abhanden gekommen ist, somit

⁵⁴ Ebd. 397.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd. 396.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd. 244.

⁶⁰ Ebd. 401. „Positive“ gesperrt gedruckt.

⁶¹ Ebd. 404.

das allmächtige Subjekt, gegen das man ursprünglich angetreten war, wieder auftritt⁶².

Auf diesem Hintergrund sind Eichendorff und seine Dichtung zu sehen. Er versteht sich als der, der die Positivität des Christentums, die Kirche und ihre Lehre, wieder in ihr Recht einsetzt, und der damit zugleich der von den Romantikern ästhetisch begriffenen Aufgabe des Dichters ihre ethische Dimension aufzutut. Eichendorff artikuliert hier also sein Verhältnis zur Epoche, indem er ihre Bewegungen, ihr Steigen und Fallen, „Aufsteigen und Zersprühen“, verfolgt. Er verfolgt diese Bewegungen hinwiederum, indem er mit ihnen in ihren Ursprung eingeht und sie an diesem Ursprung kritisch liest. Dieser Ursprung der Romantik, ihr „religiöses und allgemeines Grundwesen“, ist Eichendorffs Standort und Perspektive. Diesen Ursprung rekonstituiert er, entfaltet er neu in seine Bewegungen hinein. Eichendorff versteht seine Dichtung so als Korrekturge-schehen der Romantik. Er hebt seine Epoche in die höhere Ordnung, auf das höhere Niveau, das für ihn die Religion ist. Nicht anders also als die wahren Dichter seiner Erzählungen begreift Eichendorff die Aufgabe des Dichters.

Die Aufdeckung der Positivität des Christentums, seiner Wahrheit und ihre Vermittlung durch die Natur, sowie die ethische Aufgabe des Dichters – damit also Eichendorffs Kritik an der Frühromantik – sind als wesentliche Komponenten gerade auch der Dichtung Eichendorffs aufzuzeigen. Zu denken ist z. B. an die Schilderung der Teegesellschaft in „Ahnung und Gegenwart“. Diese Gesellschaft, die weder ethisch, noch religiös gebunden ist, der Poesie als Zeitvertreib dient, wird in Eichendorffs Augen schuldig. Bezeichnend Friedrichs Kritik an dem Gedicht Romanas, die als Kritik an der Romantik verstanden werden kann: „Sind wir doch kaum des Vernünftelns in der Religion los und fangen dagegen schon wieder an, ihre festen Glaubenssätze, Wunder und Wahrheiten zu verpoetisieren und zu verflüchtigen [...] wer die Religion, die nicht dem Glauben, dem Verstande oder der Poesie allein, sondern allen dreien, dem ganzen Menschen, angehört, bloß mit der Phantasie in ihren einzelnen Schönheiten willkürlich zusammenrafft, der wird ebenso gern an den griechischen Olymp glauben als an das Christentum, und eins mit dem andern verwechseln, bis der ganze Himmel furchtbar öde und leer wird“⁶³. Überhaupt steht die Gräfin Romana, die zerrissene, in ihrem Ich Gespaltene, für den zerrissenen romantischen Menschen, der an den Grenzen der Wirklichkeit leidet, da er sie nicht überschreiten kann. Für den romantischen Künstler heißt das, daß sein Werk immer hinter dem Entwurf zurückbleibt. Geradezu antitypisch dagegen der Taugenichts, der ungebrochene, heile, nicht reflexive, unschuldige Sänger. Anders liegt der Akzent wieder in der Gegenüberstellung von Faber und Friedrich. Hier geht es um den Zusammenhang von Dichtung und Leben in ethisch-religiöser Hinsicht. Erst das sittlich gute Leben ermöglicht Dichtung. Der Dichter muß seine Dichtung vorleben. Bedingungen solchen Dichtens sind die religiöse Weltansicht, die geistige Auffassung der Liebe und das innige Verständnis der Na-

⁶² Vgl. ebd. 401 f.

⁶³ J. v. Eichendorff, Werke, hrsg. von W. Rasch, aaO. 671 f.

tur⁶⁴. Gegen den artistischen und intellektuellen Subjektivismus der frühen Romantik geschieht für Eichendorff Dichten auf die Weise produktiver Rezeptivität. Von Friedrich heißt es, daß sich seine Seele in einer kräftigen Ruhe befand, „in welcher allein sie imstande ist, gleich dem unbewegten Spiegel eines Sees, den Himmel in sich aufzunehmen“⁶⁵. Und von hier aus kann ebenfalls die „Waldeseinsamkeit“, wo die „irren Lieder“ klingen, als Ort und Augenblick der „schöpferischen Erinnerung“ für die Zeugung des neuen Liedes verstanden werden. Noch anders wieder bezieht Eichendorff Front, wenn er im „Marmorbild“ das Thema der Novelle durch die Gegenüberstellung von Fortunato und Florio sichtbar macht: die Gefährdung des Menschen in der absoluten Romantisierung, in der Wirklichkeit ohne jede Bindung. Bindungen sind für Eichendorff Kindheit, Christentum und Kunst. Die Frage der Gebundenheit oder Bindungslosigkeit ist gerade auch Kriterium der Beurteilung der Personen in „Ahnung und Gegenwart“: die Frauen (Julie, Rosa, Romana) werden nach ihrer moralischen Bindung beurteilt, die Männer nach der Erkenntnis der eigenen Bestimmung und ihrer Erfüllung. Unter den letzteren ist Rudolf der Zerrissene, der resigniert, da er in dieser Zeit seine Bestimmung nicht erfüllen kann. Eichendorffs Verhältnis zur Frühromantik läßt sich im Anschluß an Überlegungen von Schwarz über „Eichendorffs Dichten im Zeichen Auroras“⁶⁶ prägnant in der Formel zusammenfassen: die „progressive Universalpoesie“ erfährt ihre Aufhebung und Rückbindung in bzw. an eine „progressiv-religiöse“ Poesie⁶⁷.

5. Wie geht unsere Interpretation in ihr Werk vor? Halten wir noch einmal die Stationen fest: Aufgerichtet als Gestalt ist das Werk zunächst wahrzunehmen und wahrgenommen, es kommt vor und fordert heraus. Die Aufnahme der Gestalt, der Hinblick auf sie, die Vielzahl dieser Hinblicke, die uns je vorgegeben sind, hatten uns zuerst zu beschäftigen. Dies unser Anfang, Anfang von außen. Die Gestalt des Werkes, die so die Blicke auf sich zieht, lenkt schließlich auch unsern Blick, der den anderen Hinblicken folgt, sich an ihnen orientiert, auf sich. Die zweite Station war die Betrachtung der Gestalt selbst. Je näher wir ihr kommen, um so mehr trägt sie uns und leitet sie unser Vorgehen in das Werk, indem es seine Motive und sich in ihnen uns entgegenträgt. Dies unser Einstieg in und Durchgang durch das Werk. Das Werk erscheint in seiner Gestalt und eben als diese Gestalt, ist aber zugleich auf seine Gestaltung hin durchsichtig. Die Gestalt offenbart an sich selbst die Weise ihrer Vermittlung, das Gesetz ihres Werdens – unsere dritte Station. In diesen Vermittlungsprozeß spannt das Werk uns ein. Dies unser Ankommen im Werk als solchem, in ihm als Produkt. Als Produkt aber ist es Bild des Dichters, Ausdruck seines Selbst- und Weltverhältnisses. Die Gestalt bringt ihren Ursprung und ihre Idee mit. In ihr versteht sich der Dichter unter all seinen Bedingungen und Vorgegebenheiten so und nicht anders und gibt sich als er selbst und dieser da zu verstehen. An

⁶⁴ Vgl. A. v. Bormann, aaO. 95.

⁶⁵ J. v. Eichendorff, Werke, hrsg. v. W. Rasch, aaO. 605.

⁶⁶ Siehe P. P. Schwarz, Aurora. Zur romantischen Zeitstruktur bei Eichendorff (1970) 203 bis 230 (Kap. V), darin bes. 219–230.

⁶⁷ Vgl. ebd. 218.

der vierten Station erhoben wir jene Bedingungen des Dichters und seine besondere Weise, sich in ihnen zu artikulieren. Dies unser Eingehen in den Ursprung und Ausgehen aus ihm in seine Welt und Gestalt.

Der Weg der Interpretation geht an diesen Stationen auf als Weg nach innen, der Interpret geht diesen Weg aber nicht, um sich in neuer Innerlichkeit ins Werk einfühlend selbst zu steigern, sondern vielmehr um vom Ursprung des Werkes aus dessen Genese neu zu vollbringen, auf daß das Werk unter veränderten Bedingungen seiner Aufnahme sich als dasselbe ausspreche und darin jene Bedingungen selbst gestalte.

Unsere Interpretation stiftet so in der Begegnung mit dem Werk wahrhaft dessen Vorgang neu, darin den des Dichters und gestaltet schließlich auch sich selbst als solchen. Daß dem so ist, daß nicht nur der Interpretation der Charakter des Vorgangs eignet, sondern gerade auch und dem zuvor dem Werk, von dem her die Interpretation erst ihren Charakter gewinnt, daß also die Dimensionen der Interpretation zugleich die des Werkes und des Dichters bedeuten und jene drei Ebenen sich integrieren, ist zwar in unserer Reflexion der Methode impliziert, sei aber noch einmal ausdrücklich gemacht. Die Aufnahme des Werkes, sein Erscheinen als Gestalt auf der Ebene der Interpretation ist auf der Ebene des Werkes wie auch auf der des Dichters die Nachgeschichte des Werkes und Wirkungsgeschichte des Dichters, das Tragend- bzw. Verworfenwerden der Idee. Was für die Interpretation die Gestalt selbst, ist für das Werk seine Geschichte, in die sich der Dichter auslegt. Der Prozeß der Gestaltung erscheint im Werk als dessen Erarbeitung, er ist des Dichters besondere Weise der Artikulation seines Verhältnisses zum Werk. Und Ursprung und Idee der Gestalt des Werkes, sein sich für andere als Gestalt von Gestalten unterscheiden, bedeuten für es selbst seine fundamentale und historische Vorgeschichte und darin für den Dichter dessen Selbstfindung und Selbstverständnis.

Die Begegnung des Interpretieren mit dem Werk wird somit zum Knotenpunkt von Bewegungen: der Dichter geht in sein Werk ein, das Werk im Dichter hervor, beide aus ihrer Vorgeschichte in ihre Wirkungsgeschichte, und Interpret und Werk aufeinander zu; der Weg des Werkes, sein Vorgang, ist der Weg der Interpretation. In diesem Ineinander von Dichter, Werk, Vorgeschichte, Nachgeschichte und Interpret liegt die Stimmigkeit der Struktur, die die Interpretation ist, beschlossen und erweist sich die strukturelle Interpretation wahrhaft als kommunikativ.

Wie aber geht Eichendorffs Dichtung in unserer Interpretation hervor? Nach dem Ausgeführten ist klar, daß vom Gang der Interpretation her eine erste Antwort möglich ist. Wenn nämlich die Interpretation die Genese der Dichtung wiederholt, so ereignet sich die Dichtung in ihr als genetische Selbstexplikation, deren Weg und Dynamik die Durchstrukturierung ihrer Momente und Dimensionen und damit deren Ausarbeitung zur Struktur ist. Eichendorffs Dichtung ist von ihrem Ursprung und Ziel her religiöse Dichtung. Die christliche Religion ist ihr genetischer Punkt, sie entfaltet Eichendorff vermittelt der Natur in ihre Ordnung, die auf das Ganze geht, indem sie alles zu sich selbst und zum Sinnträger der Ordnung steigert; dieser Prozeß aber geschieht als Leben.

In den Begriffen der Bindung und der Wirklichkeit sei dies noch einmal eingeholt. In Eichendorffs Begriff der Bindung kommen zwei Aspekte zusammen: Bindungslosigkeit bedeutet Ort-, Zusammenhang- und darin Ordnungslosigkeit, Bindung besagt demnach positiv das in der Ordnung (der Religion) Stehen, und: Bindung behält ihren Ursprung ein, indem sie je neu aus ihm lebt, ihn weiterträgt und sich von ihm weitertragen läßt. Der Gebundene ist für Eichendorff also nicht der Konservative, der in der Vergangenheit Lebende, der Passive, sondern jener, den der Impuls seines Ursprungs immer weiter nach vorn treibt, sich alles anzuverwandeln, der Aktive, der Progressive. Indem er aber aus diesem Ursprung lebt, der doch der Ursprung schlechthin und von allem ist, weiß der Gebundene sich zugleich mit allen und allem verbunden, erkennt er seinen Ort in der Ordnung und damit seine Aufgabe, an diesem Ort die Struktur auszuarbeiten, das Ganze der Struktur, ihren Ursprung und ihr Ziel, zu vergegenwärtigen.

Die Wirklichkeit, die in Eichendorffs Dichtung vorkommt und die seine Dichtung selbst ist, unterscheidet sich scharf von jenem frühromantischen Begriff, wie er im Programm der „Poetisierung der Wirklichkeit“ erscheint und verstanden wurde. War es Ziel jenes Programms, die Ordnung der Poesie zu entwerfen und alle Wirklichkeit aus ihrem Hinblick zu verstehen, d. h. zu „verpoetisieren“, und resultierte daraus ein Weniger an Wirklichkeit, nämlich die Fiktion, so bedeutet „Poetisierung der Wirklichkeit“ bei Eichendorff aufgrund der „Bindung“ der Poesie an die Religion das Erheben der Ordnung der Religion in aller Wirklichkeit, die darin jedoch nicht verfälscht wird, sondern allererst zu sich kommt; Eichendorffs Dichtung also läßt ein Mehr an Wirklichkeit aufgehen. Solange die Gegebenheiten nicht auf die oben beschriebene Weise in Selbstgegebenheiten verwandelt sind, solange bleibt die Wirklichkeit bloße Vorgegebenheit und als solche fremd. D. h. Mensch und Welt stehen nicht in einem umgreifenden Zusammenhang, ihre Begegnung scheitert an den Grenzen der jeweiligen Ordnung. Nur wo eine dritte höhere Ordnung, die der Religion, die beiden anderen umgreift, indem sie Mensch und Welt als Momente ihrer Struktur auf sich bezieht und so erst ermöglicht, daß beide zueinander finden, und nur wo es zugleich das „Höhere“ jener dritten Ordnung ausmacht, alles an sich selbst freizugeben, können Mensch und Welt, Dinge, Natur sich einander etwas und darin sich selbst mitteilen und verstehen. Die Ordnung der Religion ist für Eichendorff somit die *eine* Ordnung von Mensch und Welt, in der die Begegnung der letzteren überhaupt nur möglich ist und glückt.

Spricht der Begriff der Bindung mehr den Innenaspekt und der der Wirklichkeit mehr den Außenaspekt der Struktur der Eichendorffschen Dichtung an, so hat der stetige Wechselbezug dieser beiden Dimensionen desselben, der ja zugleich die Dynamik der Ordnung der Religion ist, den Sinn der „Verlebendigung“. „Der Sinn [aber] gibt alles her, die genetischen Bedingungen, das ekstatische Geschehen, die strukturelle Ausarbeitung“⁶⁸. Verlebendigt werden die

⁶⁸ H. Rombach, aaO. 314.

Dinge, die Natur und der Mensch, insofern sie für Eichendorff allein in der Ordnung der Religion miteinander zu kommunizieren vermögen. Diese Kommunikation gewinnt in der Dichtung Eichendorffs konkrete Gestalt, und also ist die Struktur dieser Dichtung selbst „Leben“.

6. „Der Bogen führt nieder und schließt das Geschehen ab. Soll wieder Sinn sein, so muß er nochmals in der Konstitutionsbewegung des ekstatisch-genetischen Auf und Ab konstituiert werden“⁶⁹. Mit anderen Worten: unsere Interpretation ist eine Erkenntnisbewegung, ein Verstehensvorgang, sie liefert als solche kein methodisches Instrumentarium, kein Schema, ist allenfalls Exempel. Ihre Struktur zwingt nur, die Sache jeweils neu mitzugehen. Wer so interpretiert, muß mit der Sache „gehen“, wie und wohin, das schreibt ihm die Sache selbst vor.

⁶⁹ Ebd.