

AURORA

Ein romantischer Almanach

6

Jahresgabe der Deutschen Eichendorff-Stiftung
Begründet von Karl Freiherrn von Eichendorff †

In Zusammenarbeit mit

Univ. Prof. Geheimrat Dr. Adolf Dyroff

Univ. Prof. Dr. Hans Heckel

und Prof. Franz Ranegger

herausgegeben von Karl Sczodrok

Verlag „*Der Oberschlesier*“

Oppeln

1 9 3 6

Genehmigter Neudruck
jal-reprint · würzburg

[Abb. vor Titelei: *Der Morgen*. Carl Friedrich Schinkel, Federzeichnung 1844]

Aurora – Ein romantischer Almanach. Bd. 6. Jahrgabe der Deutschen Eichendorff-Stiftung. Begründet von Karl Freiherrn von Eichendorff †. In Zusammenarbeit mit Univ. Prof. Geheimrat Dr. Adolf Dyroff, Univ. Prof. Dr. Hans Heckel und Prof. Franz Ranegger herausgegeben von Karl Sczodrok. Oppeln 1936.

Karl Sczodrok, <i>Unser 6. Jahrbuch</i>	1
Adolph v. Grolmann, <i>Eichendorff</i>	3
Willibald Köhler, <i>Verwandlung</i>	7
Karl Sczodrok, <i>Eichendorff und die deutsche Landschaft</i>	8
Rolf Hünicken, <i>Eichendorff in Halle</i>	12
Adolf Dyroff, <i>Eichendorff im Heidelberger Bäckerhause</i>	16
Wolfgang Federau, <i>Auf Eichendorffs Spuren in Danzig</i>	30
Bernard Wieman, <i>Von einer Donaufahrt nach Wien</i>	33
M. J. von Minckwitz, <i>Eichendorffs „Italia“</i>	40
Von einem Sudetendeutschen, <i>Kranz für Eichendorff</i>	46
Franz Ranegger, <i>Eichendorffs Ansicht von der Poesie</i>	47
Oskar Walzel, <i>Eichendorffs Erzählen</i>	61
Hans Heckel, <i>Eichendorff als Dramatiker</i>	67
Otto Demuth, <i>Der Angleichungsvorgang in Eichendorffs Lustspiel</i>	76
Ewald Reinhard, <i>Joseph von Eichendorff als Freibeitssänger</i>	86
Joachim Herrmann, <i>Pfützner und Eichendorff</i>	93
Hubertus Lossow, <i>Philipp Otto Runge und Joseph Freiherr von Eichendorff</i>	100
Alfred Hein, <i>Das verträumte Protokoll</i>	104
Alfred Jahn, <i>Der alte Eichendorff</i>	110
Willibald Köhler, <i>Geburt der Romantik aus Waldangst und Rokoko</i>	113
Helmut Schultz, <i>König Mys von Fidibus</i>	117
Paul Heimann, <i>Eichendorff-Renaissance auf dem Theater</i>	123
Alfons Hayduk, <i>„Der Tangenichts“, dramatisiert</i>	126
Joachim Herrmann, <i>Eichendorffs „Glücksritter“ als Schauspiel</i>	127
Otto Mausser, <i>In einem kühlen Grunde</i>	129
Hermann Gaupp, <i>Eichendorff im Rundfunk</i>	136
Bruno G. Tschierschke, <i>Das Neisser Eichendorffhaus</i>	137
Bruno G. Tschierschke, <i>Wie sieht das Deutsche Eichendorff-Museum aus?</i>	139
Bruno G. Tschierschke, <i>Im Karl von Eichendorff-Zimmer</i>	144
Gründung der Neisser Eichendorff-Gemeinde.....	145
Eichendorff-Erinnerungen in Lubowitz.....	146

Th. Konietzny, <i>Der Dichterhain zu Radoschau im Kreise Cosel</i>	147
Margarete Sedlnitzky-Eichendorff, <i>Der Mittelweg</i>	148
Eichendorff und Vogelschutz.....	149
Joachim Herrmann, „ <i>Der Schalk</i> “ von Eichendorff in der <i>Vertonung von Gerhard Strecke</i>	150
Bruno Schmialek, <i>Zur Eichendorffbüste des oberschlesischen Bildhauers Julius Hoffmann</i>	151
Die Weihe des Deutschen Eichendorff-Museums.....	151
Abbildungen und Faksimiles	
<i>Der Morgen</i> , Carl Friedrich Schinkel, Federzeichnung 1811.....	vor Titlei
Schloß Tost, Bildbeilage des „ <i>Breslauer Erzählers</i> “ von 1808. Oberschlesisches Landesmuseum / Beuthen.....	nach S. 16
Breslau, Heinrich Mützel, Federzeichnung 1825. Museum der bildenden Künste, Breslau	
Halle, Giebichenstein, Sepiazeichnung, Ende des 18. Jahrh. Stadtarchiv Halle.....	nach S. 32
Heidelberg, Farbiger Kupferstich 1820. Städtische Sammlungen / Heidelberg	
Wien, Aquarellierte Zeichnung von J. Ziegler 1780. Wien, Albertina.....	nach S. 48
Aus <i>Alt-Wien in Wort und Bild</i> von Hans Tietze / Kunstverlag Anton Schroll u. Co., Wien	
Marienburg, Ostseite, Lithographie von Hoorn 1830. Aus den Sammlungen des Schlosses Marienburg	
Neisse, Lithographie, erschienen bei C. Mattis / Schmiedeberg 1855.....	nach S. 64
Eichendorffhaus in Neisse, Radierung von Franz Wöber	
Joseph von Eichendorff, Bronzestütze von Julius Hoffmann-Ratibor, Lichtbild Georg Müller, OG.....	nach S. 96
Urlaubspaß Eichendorffs als Lützwower Jäger 1813, Stadtbücherei Gleiwitz	
Kammermusik im Freien, Lithographie, Umschlagzeichnung des <i>Premier Quintetto</i>	nach S. 112
op. 10 von Adolph Vogel, verlegt bei Hofmeister / Leipzig.	
Schrift des 11jährigen Eichendorff	
Sorgen des kleinen Eichendorff	
<i>Tag</i> , aus den <i>Vier Zeiten</i> von Philipp Otto Runge, Radierung 1806. Museum der bildenden Künste, Breslau.....	nach S. 128
<i>Nacht</i> , aus den <i>Vier Zeiten</i> von Philipp Otto Runge, Radierung 1806. Museum der bildenden Künste, Breslau	
Partitur <i>Der Schalk – Jos. Freiherr von Eichendorff</i> . Vertont von Gerhard Strecke,.....	nach S. 153
op. 48, Nr. 2	

Unser 6. Jahrbuch

kann als schönsten Gewinn des letzten Jahres die Gründung des Deutschen Eichendorff-Museums in Neisse melden. Der Gauleiter und Oberpräsident von Schlesien, Josef Wagner, hielt die Weiherede. Die Feier wurde eine würdige und große Kundgebung für Eichendorff und sein Werk.

Über der Werbung für Eichendorff stand jahrzehntelang so etwas wie ein Unstern. Die Ungunst der Zeit und Unverständnis zerstörten immer wieder die schönsten Blütenräume. Unter diesem Unstern litt ganz besonders der hochherzige Dichterenkel, Karl von Eichendorff.

Er begrüßte es deshalb auf das herzlichste, daß nach dem Weltkriege unseres Dichters Heimat sich auf ihren größten Sohn besann. Sowohl er, wie auch der Dritte in unserem Bunde, Universitätsprofessor Geheimrat Dr. Dyroff in Bonn, waren mit uns Oberschlesiern bald darüber einig, daß es eine Ehrenpflicht der Heimat des Dichters sein müsse, die Werbung für Eichendorff mit allen Kräften zu stärken. 1929 wurde im Zusammenhang mit der Monatsschrift „*Der Oberschlesier*“ das Eichendorff-Jahrbuch gegründet, der romantische Almanach „*Aurora*“, 1931 die Deutsche Eichendorff-Stiftung.

Unser Bemühen blieb es, diese beiden Neugründungen, über deren zunächst beschränkten Wirkungskreis wir uns von vornherein klar waren, langsam auf eigene Füße zu stellen und auszubauen. In diesem Zusammenhange begrüßen es alle deutschen Eichendorff-Freunde, wenn nunmehr die Stadt Neisse und die Staatsbehörden sich an unserem Werk beteiligen. Nur so war der Erwerb des Eichendorffsterbehuses in Neisse möglich, in dessen Räumen nunmehr das Deutsche Eichendorff-Museum eingerichtet werden konnte. Wie würde sich Karl von Eichendorff gefreut haben, wenn er die Einrichtung dieses Museums noch erlebt hätte! Bereits vor Jahren bereitete es ihm Sorge, was einmal nach seinem Tode aus seinen umfangreichen Sammlungen werden würde. Er

sprach mit mir darüber, und sowohl er wie seine verehrte Frau, Antonie von Eichendorff, jetzt im Kloster Frauenchiemsee, entschieden sich für Neisse.

Das Eichendorff-Museum ist zunächst ein Ehrenmal für den Besten des oberschlesischen Volkstums und des schlesischen Stammes, für einen der besten Deutschen überhaupt. Es soll aber auch, wie unser Jahrbuch, für die Eichendorff-Forschung und die Eichendorff-Werbung ein Stützpunkt sein, Segen ausströmen für die praktische Volkstumsarbeit, ein Quell und ein Gesundbrunnen werden für unsere Volkwerdung, helfen, daß edle und wahrhaftige Volksgemeinschaft und Zusammenarbeit sich immer mehr durchsetzen. Neisse ist hier Treuhänder für das ganze deutsche Volk geworden, so, wie unser Almanach Alldeutschland gewidmet ist. Die Eichendorff-Forschung und der Zusammenhalt von Eichendorffs Freunden braucht vor politischen Grenzpfählen nicht halt zu machen. Auch hier soll uns Eichendorff Vorbild sein. Gewiß ruhen die stärksten Wurzeln seiner Kraft in seiner schlesischen Heimat, und in Oberschlesien schließt sich der Kreis seines Lebens; der Beginn ist Lubowitz, der Ausklang Neisse. Aber daneben stehen die andern unvergeßlichen Eichendorfforte, Halle und Heidelberg, Wien, Königsberg und Danzig, Berlin. Das ganze Deutschland soll es sein!

Karl Sczodrok.

Eichendorff

Von Adolph v. Grolman

„Aus jungen Philistern werden alte Philister,
und wer dagegen einmal jung gewesen ist,
der bleibt es zeitlebens“ ...

Eichendorff hat das gesagt, eben jener Mann, von dem die meisten wissen, daß er ein echter Dichter und ein edler Mensch gewesen ist, während andere, der oder jener, da oder dort, – doch etwas an ihm glauben aussetzen zu müssen. Eichendorff hat dieses kluge und herzhaft, doch liebenswürdige Wort gesagt, gewiß nicht leichten Mutes: denn nur der, welcher viel gelitten hat, kommt nachher zu einer inneren Beschwingtheit, welche Überblicke gestattet; kein „Darüberwegsehen“, das am allerwenigsten, sondern Überblicke, will heißen: Erkenntnisse vom tiefen Sinne des Lebens schlechthin. Und auf das Leben ist es immer Eichendorff angekommen, auf das Leben als Ganzes, nicht etwa nur als eine Summe von mehr oder weniger geglückten, beglückenden Teilen.

Es hat Zeiten in der deutschen Literaturgeschichte gegeben, darin man Eichendorff schlechthin geringschätzte. Was war das auch groß? so fragte man sich und andere, ein bißchen Romantik, allerlei Tändelei, viel, viel Gedichte, Rauschen und Lauschen und Waldhorn ... – und solche Frage war noch lange nicht die schlimmste. Es gab auch andere Zeiten, da nahm man Ärgernis an dem „Katholizismus“ Eichendorffs, obgleich dieser von größter Zartheit gewesen war und nicht im entferntesten etwa Politik mit Religion verwechselte; oder man nahm Ärgernis am „Adligen“ Eichendorff, man fühlte sich berufen, diesen „Aristokraten“ gründlich beiseite zu schieben; daß er, gerade er, in seiner zurückhaltenden Vornehmheit tätig und in Wirklichkeit allem Volke, dessen Wesen, Art, Leid und Freude viel näher war, als mancher Demagoge, – das verschwiegen man. Kurzum: Dinge, Meinungen, Mutmaßungen! Was kümmern sie uns? hier an dieser Stelle? heute? Gar nichts kümmern sie uns dem Inhalte nach, alles kümmern sie uns, als Symptom genommen: denn Ruhm ist, wie Rilke das einmal so unübertreffbar schön sagt, doch nichts anderes als „der Inbegriff aller Mißverständnisse, die sich um einen neuen Namen sammeln“ ... – der

Mißverständnisse also, und es ist das Schicksal Eichendorffs immer und je gewesen, daß man ihn allzugen mißverstand.

Schwer hat Eichendorff den harten Weg in die Wirklichkeit gefunden, ungern hat er ihn beschritten, lange hat er ihn gehen müssen.* Aber er ging ihn! Er unterwarf sich dem Gesetz seines Lebens, nach dem er angetreten war, und das Leben hat ihn lange auschreiten lassen. Wege und Irrwege, doch keine Abwege! Mit einem unbeirrbaren Instinkt für das Richtige und Klare hat der Dichter seinen Weg vollendet, schwer ward es ihm, Mann zu werden, noch schwerer, sich in anderen Gegenden und Voraussetzungen lebensmäßig zurechtzufinden. Schwer war es, von mancher Tändelei loszukommen; da floßen die Reime und Verse zu Zeiten doch allzu leicht einher, da purzelten Einfälle minderen Wertes durcheinander und wollten gesiebt sein. Der Beamte Eichendorff mußte sich mit dem Dichter Eichendorff vertragen, ebenso, wie der Schlesisch-Österreicher in Berlin und Ostpreußen, der gläubige Katholik mußte in protestantischen Landen um Verständnis ringen, es galt, sich tätig damit abzufinden: daß das Leben immer unbequemer ward! Eichendorff fand sich damit ab, doch nicht in Verzicht und elegischer Unterwerfung, sondern in einem feinen und heiteren Selbstsicherwerden, das etwas überaus Schönes und Erzieherisches erweist, wenn man erst einmal so weit in des Dichters Wesen vorgedrungen ist.

Eichendorff duldete bei sich keine Desillusionierung. Er hatte zu Beginn das Ganze im Leben verpoetisiert, er war es, der die Poesie der Jugend in die öffentliche Leistung des Mannes einbrachte, darin gewiß nicht oft erkannt und verstanden, aber zuletzt bewährt in jener Art, welche großer Gesinnung zuletzt immer zuteil wird; noch in jungen Jahren (1810) hatte er einmal geschrieben: „... ich bete allein und einzig zu Gott: Laß mich das ganz sein, was ich sein kann“. Eine frühe, daher besonders ergreifende Einsicht, und das Werk und Leben Eichendorffs zeigen es jedem, daß das Gebet völlig erhört worden ist. Trotz allen Widersprechens! Trotz allen Hinderns und Hemmens!

Wer also die begreifliche Frage erhebt: was ist uns Eichendorff heute? – der bedenke, daß alles „heute“ angesichts der Ewigkeit das Gleiche ist; er bedenke aber auch ferner, daß die Lebenswerte Eichendorffs groß sind aus lauter Einfachheit, und ferner, daß es bei Eichendorff nicht angeht, ihn irgendwo mit Problemen auszus schmücken, oder gar die herbe Bitternis seines Lebens mit Problematik zu überlasten! Auch in dieser

* Alle Einzelheiten über Leben, Werke, Beurteilungen usw. findet man in den Einleitungen der Eichendorffausgabe des Bibliographischen Institutes, Leipzig 1928 – sowie in dem Gedächtnisaufsatz zum 75. Todestag Eichendorffs in „Aurora“ III, 1933, S. 2 ff. –

Hinsicht ist zu Zeiten an Eichendorff gesündigt worden. Man nahm ihn schwerer, als er war. Man suchte seine Art posthum einzufangen für Dinge späterer Zeit, an die sie äußerlich vielleicht zu passen schienen; tatsächlich aber tat man dem Dichter Gewalt damit an! Denn die einfache Schönheit seines Lebens umschreibt man vielleicht am besten so: Eichendorff wagte es, konfessionell zu bekennen, ohne sich zu verengen, er wagte es, Mode nicht mitzumachen, ohne origineller zu scheinen als er ohnehin war: Man erwäge, welches Maß von erkämpfter Sittlichkeit dazu gehörte!

So konnte es auch kommen, daß Eichendorff schon recht früh alle Polarität des Daseins erkannte, woraus sich Titel und Grundhaltung seines Romans „*Abnung und Gegenwart*“ erhellt, ein Werk, darin er, den man so oft allzu leicht nimmt, ernste Worte über den Kampf schreiben konnte: „Im Kampfe sind wir geboren, und im Kampfe werden wir, überwunden oder triumphierend, untergehen. Denn aus dem Zauberreich unserer Bildung wird sich ein Kriegsgespens gestalten ... Verloren ist, wen die Zeit unvorbereitet und unbewaffnet trifft... Denn aus ihren Fugen wird sie noch einmal kommen, ein unerhörter Kampf zwischen Altem und Neuem beginnen...“ Man sieht, es ist nichts mit dem „tändelnden Romantiker Eichendorff“, sondern da steht ein Mann, der weiß, was er sagt und warum er das tut. Und dennoch ist gerade er der Gleiche, der mit seinem „*Tage-nichts*“ so oft auszieht, „ewigen Sonntag im Gemüt“. Wie schön! Wie richtig: „ewigen Sonntag“, nicht zeitlichen! und „im Gemüt“! So lange es deutsches Wesen geben wird, stehen manche Dinge unerschütterlich da, z. B. Lied – und Gemüt. Darin herrschte Sonntag, jene unerhörte, leuchtende innere Festigkeit der Seele, die aufatmet von dem Werktag im Weinberg ihres Gottes. Das ist Eichendorffs Künstlertum: daß er von beidem weiß und es auch auszusagen versteht. Spielfreude und Sehnsucht mußten demgegenüber auf das richtige Maß kommen, das Deutsche, das Volkes-Gewisse mußten reifen, und es mußte das uralte Wort reife und tätige Wirklichkeit in ihm werden: „... es ist genug, daß jeder Tag seine eigene Plage habe!“ So also verklärten sich in diesem unverwüstlichen Dichter Freude und Leid, Lust und Weh; die Polen rückten langsam zueinander, schließlich fanden sie sich zueinander im Mittelpunkt des Kreises, der uns Heutigen als „Eichendorff“ recht klar und vor allem immer einleuchtend vor dem Gemüt steht.

Wie sehr kümmerte sich der Dichter und Beamte um deutsche Vergangenheit; ist es jeder mann bewußt und bekannt, daß ohne Eichendorffs jahrelange Mühen die Marienburg heute höchstwahrscheinlich nicht mehr bestünde? Ist es jeder mann bewußt und bekannt, daß eine ganze lange Reihe Eichendorffscher Lieder heute Volkslieder sind, von denen kaum einer ahnt, wer einst sie dichtete: denn darauf kommt es nicht mehr

an, diese Dinge sind! sind da, vorhanden, wenn man es so lieber hört, ebenso, wie Eichendorffs Leben „da“ ist, ein Vorbild für jung und alt, „wie man es halten soll“. Will man einen Spruch, der quer durch die ganze Existenz Eichendorffs und dessen, was er geleistet und gewollt hat, paßt? Hier ist er, von Eichendorff selbst, gerafft, knapp, herb in männlicher Forderung, voller Einsicht:

Von allen guten Schwingen
zu brechen durch die Zeit,
die mächtigste im Ringen:
das ist ein rechtes Leid!

Verwandlung
Dem Gedächtnis Eichendorffs

Von Willibald Köhler

In den Gärten deines Jugendglückes
sangen bei dem Glanz des Morgenlichts
wie dem Prinzen eines Märchenstückes
Wundervögel Lob dem Taugenichts.

Nahmst dir vor, als Mann von Reichtums Gnaden,
einen ewigen Sonntag im Gemüte,
alle Welt dir auf dein Schloß zu laden
zu den hohen Festen deiner Güte. –

Doch auf Mauern, viel zu jung zum Falle,
legte sich die schwere Hand der Zeit.
Tod befahl die Bestgeliebten alle,
und du frorst, verarmt vor Einsamkeit.

Deine glückverlassene Brust erstarrte
einsamkeitgenährt im Heimatwald. –
Da gewann das gläubig Eingesargte
kraft der Sehnsucht wunderbar Gestalt.

Dein Gesang beschwor längst Totgeglaubtes
zauberkundig in das sichere Glück
eines höheren Lebens, und Geraubtes
gab sich unentreißbar dir zurück.

Da erblühten Schlösser ohnegleichen
überm deutschen Strom aus deiner Brust.
Batest uns als Reichster aller Reichen
zu Gelagen deiner Sängerkunst. –

Um uns wölben ewig junge Lieder
Hallen wie gemacht aus Ewigkeit.
Singen wir in deinem Geist sie wieder,
Wandelt sich in Lust das tiefste Leid.

Eichendorff und die deutsche Landschaft

Von Karl Sczodrok

Wenn wir Eichendorffs Verse in uns widerklingen lassen, so spricht die Natur selbst zu uns. Wir sehen nicht irgendeine beliebige Landschaft, sondern die deutsche Landschaft schlechthin. Da bekommen wir Heimweh nach jenem ewigen und stillen Deutschland unserer innersten Träume und Wünsche. Darum trugen ja wir Frontkämpfer des Weltkrieges in unserem Tornister neben Goethes Faust und neben der Bibel sehr gern ein Bändchen Eichendorffscher Gedichte oder seinen unsterblichen „*Taugenichts*“. „Das war“, wie Dr. Rainer Schlösser in seinem Aufsatz „*Eichendorff als Geschichtsschreiber unseres Innern*“⁴ so eindringlich uns vor Augen stellt, wie „ein Heilmittel. Wir fühlten, daß es notwendig war, in der Hölle der Materialschlachten an eine Gegenwelt glauben zu können, im Trommelfeuer um die goldenen Türme und das himmlische Tor zu wissen, von denen Eichendorff uns kündigt. Siebzehn Jahre nach dem Weltkrieg, als ich Bethges Drama las, in dem er die Türme der Kathedrale von Reims im visionären Lichte Eichendorffscher Gottgläubigkeit sieht, da wurde mir bewußt, daß auch ich in jenen steingewordenen Finger Gottes seinerzeit nicht anders als eichendorffisch gesehen habe. Und ich erinnere mich noch sehr deutlich, daß ich auflebte, als mich einmal in der trostlos kreidigen, nach deutscher Auffassung waldlosen Champagne, dieser erbarmungslos stechenden Sonnenhölle, die kühle Waldstille Eichendorffscher Lyrik aufnahm. Eichendorff war für die Soldaten des Weltkrieges Deutschland.“ Wie sieht nun die deutsche Landschaft aus, die Eichendorff uns so herzlich nahebringt?

Eichendorff zaubert uns dieselben urdeutschen Landschaftsbilder vor Augen, die in der Malerei etwa bei Ludwig Richter und Moritz von Schwind leben. Zuerst und immer wieder das anmutige deutsche Hügel- und Bergland. Unten im breiten Tale die große Stadt mit ihrem Hetzen und Jagen, wie ein silbernes Band geht durch grünes Wiesenland und wogende Felderbreiten und Buschwerk der Strom. Über Täler weit und Höh'n rauscht der frische Wald. Seine grünen Wellen steigen immer höher hinauf ins Gebirge, das vom Tale aus gesehen als blaue Kette und Wand dieser Welt den

* Romantischer Almanach „*Aurora*“, Bd. 5, Jahresgabe der Deutschen Eichendorffstiftung für 1935. Opleln: Oberschlesier-Verlag.

Hintergrund gibt. Die Berge fordern die Sehnsucht des rechten Deutschen heraus. Wir möchten wissen, wie's in diesen Bergen aussieht und was hinter ihnen liegt. Wir gehen mit Eichendorff ihnen entgegen. Unsere Seele ist geöffnet für die Wunder der schönen Natur. Die Morgendämmerung ist gewichen, Aurora tagt. Die Sonne begrüßt uns. Neben verschlungenen Wiesenpfaden plätschern geschwätzige Quellen und Bächlein, unten im frischen Wiesentale rumort die Mühle kühlen Grund. Sprossendes Leben ist an diesem herrlichen Frühlingsmorgen allerwegen. Und aus den Sträuchern und Bäumen singen die Vöglein groß und klein zu Gottes Lob und Ehr. Der Weg wird beschwerlicher. Die Sonne brennt wärmer. Die Stunden vergehen. Es kommt der Abend, wie der Morgen bei Eichendorff immer wieder einzig schön. Müde geworden umfängt uns die Trosteinsamkeit des stillen Bergwaldes, der silberne Mond und die goldenen Sterne leuchten, Schlösser, Ruinen und heimliches Waldweben sind um uns, die Bergklüfte und Gipfel der Berge umgeistern uns zackiger und geheimnisvoller, und mitten in diese Spannung klingt dann sanfter Lautenklang, lockt die Waldfee oder das frohe Lied junger wandernder Gesellen und Musikanten. Das sind Motive, die in Eichendorffs Liedern immer wiederkehren und die auch seinen Prosawerken eigen sind. Ich denke etwa an Eichendorffs viel zu wenig bekannten Roman „*Abnung und Gegenwart*“.

Also romantische Landschaft! Richtig, romantisch, aber niemals krank und unmöglich, sondern urdeutsche und mit deutscher Gemütskraft erfüllte wirkliche Landschaft, wie wir uns überhaupt Eichendorff, diesen letzten Ritter der Romantik, nicht als verspielten Schwarmgeist vorstellen dürfen, der mit nutzlosem Tun und uferlosen Phantastereien ein weltenfernes Wolkenkuckucksheim sich aufbaut. O nein, Eichendorff steht fest und sicher auf unserer Erde, er wußte, was er wollte und mußte, und seine Sehnsucht ist gesund und sicher. Sie ist erfüllt von zartem und selbstverständlichem Gotteserlebnis, Natur- und Volksverbundenheit und immer von dem Glauben an unser deutsches Volk und seine deutsche Zukunft. „Grüß dich, Deutschland, aus Herzensgrund!“ ruft er, und die deutsche Landschaft weiß er wie kaum ein anderer mit seiner verhaltenen Kraft uns zu schildern. Das erleben die jedes Mal wieder von neuem, die ihre Tage im fremden Lande zubringen müssen, wo die Lieblichkeit der deutschen Landschaft fehlt, wo andere Sitten und Bräuche und fremdes Volkstum um sie sind.

Wenn aber Eichendorffs Landschaftsgestaltung kein reines Phantasiegebilde ist, welche Landschaft, welche deutschen Gebiete sind dann die Vorlage gewesen für die Eichendorffsche Landschaft?

Das ist sehr einfach zu sagen. Seit Johann Gottfried Herder, und neuestens wieder

Josef Nadler unsern Sinn für die Beziehungen zwischen Landschaft und Dichtertum geöffnet haben, wissen wir, daß gerade Eichendorff die besten Kräfte seines Gestaltens und seine besten Eingebungen aus seiner Heimat empfangen hat, aus Oberschlesien. Da ist der Geburtsort des Dichters, Schloß Lubowitz, nördlich von Ratibor. Das hohe weiße Schloß mit seinem Garten und Park, einige Schritte weiterhin der strauch- und baumbewachsene Abfall zum Odertal. In diesem Garten mit seinem Laubengange, zur Zeit Eichendorffs von den Eltern liebevoll gepflegt und gehegt, stehen heute noch einige Bäume am Abhang, auf denen der Dichter als Knabe so oft gesessen, wo er die Gedichte des Matthias Claudius las oder das Leiden des Heilandes, das ihn, wie er später bekannte, oft bis zu Tränen rührte. Wir sehen auch heute mit Wohlgefallen hinab in den Talgrund, wo bis vor wenigen Jahren eine verwunschene Mühle stand. Wir lassen unsere Blicke schweifen über das breite Tal. Mitten durch grünes Felderbreiten fließt der Oderstrom. Vom andern Ufer winken bewaldete Höhen, winkt Pogrzebin, wo Eichendorffs Braut und Frau, Luise von Larisch, beheimatet war, seine „Loiska“, wie er sie gut Oberschlesisch nannte. Sie meint er, wenn er in seinen Gedichten grüßt „das Liebchen überm Strom“. Und nach Süden zu, über Ratibor hinaus, winken die Beskiden und die Sudeten, die blauen Berge des Schlesiens, nach denen die Sehnsucht dieser deutschen Grenzlandmenschen schon immer geht und wo diese Sehnsucht im Kreise tapferer und knorriger, wenn auch von uns abgetrennter deutscher Volksgenossen Trost und Erfüllung findet. Durch Eichendorff und sein Dichten ist dieses umkämpfte Land ein Stück deutsche Dichterslandschaft geworden.

Ähnlich ist es mit den anderen Oberschlesischen Eichendorfforten: Da ist zunächst die gewaltige Schloßruine Tost, nicht allzu weit von Gleiwitz, an der alten Handelsstraße von Breslau nach Krakau gelegen, im Mittelalter Landes- und Trutzburg des deutschen Schlesiens gegen den Osten. Der Vater Eichendorffs hatte die vielzinnige Burg, nach der Marienburg die größte in Ostdeutschland, fünf Jahre im Besitz, und die Fahrten von Lubowitz nach Tost gehören zu den schönsten Lebenserinnerungen des Dichters. Burg Tost meint Eichendorff, wenn er einmal notierte: „Das ist das Schloß, von dem ich oft gesungen, wo die Elfen tanzen auf dem Waldesrasen, die Rehe im Mondschein grasen. Nun ist's verbrannt: es existiert nur noch in Liedern und in Träumen.“ Unvergänglich waren dem Dichter auch die Eichendorfforte Deutsch-Krawarn und Schillersdorf im lieben Hultschiner Ländchen, die Stadt Troppau und Breslau, die schlesische Landeshauptstadt, wo er das Matthiasgymnasium besuchte.

Bleibende Eindrücke empfing der Student Eichendorff in Halle: „Da steht eine Burg überm Tale / Und schaut in den Strom hinein / Das ist die fröhliche Saale, / Das

ist der Giebichenstein.“ Starke Eindrücke wurden ihm in Alt-Heidelberg, der „feinen, der Stadt an Ehren reich.“ Auch der Rhein hat es ihm angetan mit seinem Lorelei-Zauber. Das Land Tirol und sein wackeres Volkstum stehen ihm nahe, und die Bande des Blutes verbinden ihn mit Österreich. Mit welcher kindlichen Begeisterung bekennt er sich zu unserem Brudervolke in seinem Gedicht „*An der Grenze*“: „Die Donau blitzt aus tiefem Grund, / Der Stephansturm auch ganz von fern / Guckt überm Berg und sah’ mich gern, / Und ist er’s nicht, so kommt er doch gleich, / Vivat Östreich!“ Aber auch der deutsche Norden ist unserem großen Schlesier nicht wesensfremd. Danzig und Königsberg sind Marksteine seines Lebens, und das deutsche Meer lernte er lieben. Die Marienburg hat es ihm angetan, und Eichendorff ist es mit zu danken, wenn sie erneuert wurde und wir uns heute wieder an ihr als einem Wahrzeichen deutscher Arbeit und Kultur im Osten freuen dürfen. In Berlin hält Eichendorff jahrzehntelang aus. Aber er freut sich, wieder einmal einen Sommer in seinem lieben Schlesien erleben zu können, „im grünen Frieden von Sedlnitz“ im Kuhländchen. In Oberschlesien schließt sich der Kreis seines Lebens: Der Beginn ist Lubowitz, der Ausklang die altehrwürdige Bischofsstadt Neisse, die des Dichters Grab hütet.

Das ganze Deutschland soll es sein! Das klingt immer wieder bei Eichendorff, diesem wahrhaften Mittler zwischen Nord und Süd und zwischen Ost und West. Am innigsten und kräftigsten aber spricht aus seinem Werk die Liebe zur Heimat. Wie sagt er doch selber? „Es ist ein wunderbares Lied in dem Waldesrauschen unserer heimatlichen Berge. Wo du auch seist, es findet dich doch einmal wieder, und wär es durchs offene Fenster im Traum. Keinen Dichter noch ließ seine Heimat los... Wer einen Dichter recht verstehen will, muß seine Heimat kennen. Auf ihre stillen Plätze ist der Grundton gebannt, der dann durch alle seine Bücher wie ein unaussprechliches Heimweh fort klingt.“

Im Sommer 1934 durfte ich den Eichendorffnachlaß ordnen. In Eichendorffs Tagebüchern, in seinen Entwürfen und Notizen steht immer wieder vermerkt „siehe Lubowitz“. „Aus der Heimat hinter den Blitzen rot, / Da kommen die Wolken her, / Aber Vater und Mutter sind lange tot, / Es kennt mich dort keiner mehr.“ Der Gedanke an die ferne Heimat und die glückliche Kindheit, „das Jubelparadies von Lubowitz“, waren ihm Inhalt für sein ganzes Leben und Dichten geworden, und es ist wie ein Symbol, daß Joseph von Eichendorff, im hartumkämpften Grenzland, im oberschlesischen Walde geboren, der Sänger des deutschen Waldes geworden ist!

Eichendorff in Halle

Von Rolf Hünicken

Die geistig-kulturelle Bedeutung der Stadt Halle, auf weitem Wege angebahnt durch die Wirkung ihrer beiden großen Kulturinstitute, der Universität (der meistbesuchten Deutschlands im 18. Jahrhundert) und der Franckeschen Stiftungen, erreicht um 1800 eine ragende, nie wieder erlangte Höhe. Halle äußert sich damals, beherrscht von der Persönlichkeit eines August Hermann Niemeyer, belebt durch die Wirkung eines F. A. Wolf als Kündler Homers, eines L. H. von Jakob und eines Karl Morgenstern als Schülern und Verfechtern Kants, als wahrhafter Schauplatz des klassischen Zeitalters. Was in Weimar und Jena dichterische und gesellige Form erlangt, erhält hier das Gepräge wissenschaftlichen Formats. Dennoch darf jenes Halle um 1800 nicht als in sich geschlossene geistige Welt angesehen werden. Es war mehr: es erlebte damals in seinen Mauern und innerhalb seines geistig-menschlichen Bezirks eine dramatische, beinahe tragische Auseinandersetzung zwischen eben jenem harmonischen Totalitätsbetrieb der Klassik und den (von Steffens und Schleiermacher vertretenen) neuen Ideen der Bewegung, die wir Romantik nennen.

Alle neuen Forschungen zeigen immer deutlicher, daß gerade Halle ganz außerordentlich stark an der Ausbildung jenes eigenartigen lyrischen Fluidums der landschaftlichen, geistigen und künstlerischen Welt um 1800 beteiligt gewesen ist, aus dem die „Romantik“ entsprang. Man weiß jetzt nicht nur, daß das Giebichensteiner Dichterparadies die Herberge der Romantik war, sondern auch, daß hier aus den Voraussetzungen der geistigen und landschaftlichen Eigenarten des Saaletales um Giebichenstein und seiner in der Familie des Komponisten Johann Friedrich Reichardt verkörperten Menschenart ein großer Teil der frühesten und auch der besten romantischen Dichtungen selbst entsprungen ist. Unter den deutschen Städten und Landschaften war es nicht zuletzt Halle, das, mit seiner geistigen und landschaftlichen Eigenart den dichterischen Bestimmungen der um 1780 geborenen deutschen Künstler entgegenkommend, das Phänomen der Romantik erweckte.

Auch die Entstehung der romantisch-historischen Kunstbegeisterung war eng mit Halle verknüpft. Nicht genug, daß gerade in einer hallischen Zeitschrift Wackenroders

„*Ebrengeächtnis Albrecht Dürers*“ erschien, das Werk, in dem die seither zum deutschen Gemeingut gewordene romantische Betrachtung der alten deutschen Kunst, diese Vorstellung Verbindung winkliger enger Gassen, dunkler gotischer Kirchen, kreuzgewölbter Studier- und Malerstuben und schweinslederner Folianten, zum ersten Male in der deutschen Literatur in Worte gefaßt wurde; in Halles Gassen selbst war Wackenroder, der nicht viel von Deutschland gesehen und an alten winkligen Städten, wie Halle damals noch war, sonst nur Nürnberg kennengelernt hat, die Romantik der alten deutschen Stadt aufgegangen.

Dieselbe allen klassizistischen Absichten widerstrebende Macht hat Halle auf Schinkel ausgeübt. Schinkel ist schon als jüngerer Mann in Halle gewesen. Was ihn damals fesselte und seine zeichnende Hand beschäftigte, waren die mittelalterlichen Denkmäler der Stadt und ihrer Umgebung. Unter seinen Reiseskizzen aus den Jahren 1805–1820 befinden sich Ansichten des hallischen Marktplatzes mit dem Roten Turm und der Marienkirche, in malerischer Schrägsicht zeichnete er die Ruinen der Moritzburg, und vom Petersberg nahm er Studien architektonischer Details mit.

Dieses in seiner städtebaulichen wie geistig-menschlichen Erscheinungsform höchst erregende und erregte Halle betritt als 17jähriger Eichendorff. Die biographischen Daten des Aufenthaltes des Studenten Eichendorff in Halle sind bekannt. Sie liegen begrenzt zwischen der Ankunft im Leipziger Postwagen am 30. April 1805 und der trotz „Abschiedsvisiten über Abschiedsvisiten“ nur als Ferienunterbrechung gedachten Abreise am 31. Juli 1806.

Als Hauptquelle für Eichendorffs hallische Zeit müssen – neben der 40 Jahre später entstandenen Selbstbiographie „*Erlebtes*“ – seine in Halle selbst geführten Tagebücher gelten. Welch eine Enttäuschung aber bereiten sie im ersten Lesen dem, der in ihnen den Niederschlag entscheidender geistiger Erlebnisse sucht. Beinahe erschütternd ist, was der junge Student von jenem geistig so bewegten Halle aufnimmt: ein äußeres Bild, kaum mehr! Der alte verzopfte Lebensstil der Hallischen Bürger, das noch lächerlichere Gebaren der mit langen Kanonienstiefeln, langen Pfeifen, langen Röcken und – mit dem Degen bewaffneten Studenten; das äußere Leben und Treiben der Universität, ihr Verkehrsweisen, ihre kleine und kleinliche Umgebung – das ist der hauptsächlichliche Stoff für fünfviertel Jahre eines Tagebuches.

Es gibt in diesen breiten Schilderungen nur einen Lichtblick: die Theaterbesuche. Nicht genügend gewürdigt scheint mir bisher, was Eichendorff in den Tagebüchern über sie berichtet. Daß der Jüngling in seiner Privatlektüre bereits Tieck und Novalis las, ist für seine innere Entwicklung bedeutsam. Daß er aber gleichzeitig von Halle aus

Gelegenheit hatte, das Theater in Leipzig, Merseburg und vor allem in Lauchstedt zu besuchen, wo damals die ganze Blüte der klassischen Dichtung vor das Forum der deutschen Jugend und der deutschen Gesellschaft trat, muß als wesentliches Bildungserlebnis des jungen Eichendorff gewertet werden.

Selten und doch bedeutsam sind die Stellen in den Tagebüchern, in denen über das ständige Nachaußensehen hinaus ein stimmungsmäßiger Zug wirkliches Erlebnis andeutet. Wir ahnen es, wenn über eine durchträumte Nacht auf dem Giebichenstein notiert wird: „Die Clarinette aus dem Thale in den Ruderschlag des Kahnés unter uns“, oder über einen Nachmittag an der gleichen Stelle: „Unser Ausruhen dem Felsenthale gegenüber an Reichardts Garten. Romantische Erinnerungsblicke nach Tost“; oder im Frühling 1806: „Nachmittags einen einsamen Spaziergang. Aussicht auf den Brocken vom Ochsenhaubte bey Krellwitz“.

So darf das romantische Naturgefühl wohl mit Recht als erstes dichterisches Gut gewertet werden, das die hallische Landschaft weckte. Aber wo blieb der Einfluß von Halles geistigem Leben? Lesen wir nach, was Eichendorff seinen Universitätslehrern ablauscht, so sind es Äußerlichkeiten und Marotten: Wolfs „boshaft-satyrische“ Redeweise und seine Unpünktlichkeit, die „Liberalität“ des überhöflichen Professors Kayßler. Die Persönlichkeit Schütz's läßt ihn gar völlig kalt. Nur getragen von allgemeinen Interessen und beruflich-familiären Rücksichten, ja geradezu typisches Beispiel jedes Studienganges, ist Eichendorffs Vorlesungsplan. Gibt er im ersten Semester noch seinen Liebhabereien für antike Literatur und Kunst Raum, so stehen später Rechtsvorlesungen absolut im Mittelpunkt. Philologische und philosophische Kollegs fehlen zuletzt ganz. Die einzige Persönlichkeit, die mit starken, ja letztlich entscheidendem Einfluß in Eichendorffs hallisches Leben tritt, ist Heinrich Steffens. Der Student hört ihn in einem Zyklus öffentlicher Vorträge, deren Thema ihm fernliegt, aber er fühlt und erlebt, wie er selbst bewegt niederschreibt, die „lebendige lodernde Kraft seines Enthusiasmus“.

Hier öffnet sich der Weg zum Verständnis des hallischen Eichendorff. Man erwartet eine Tiefe des Gefühls, eine Kraft der Erlebnisgestaltung, eine Ausgereiftheit dichterischer Wesenheit in ihm, die der 17-jährige, durchaus nicht frühreife Jüngling garnicht besitzen konnte. Was er in seinen Tagebüchern schildert, ist das völlig natürliche, in die Breite gerichtete Erleben eines jungen Menschen, dessen eigentliche Begabungen sich grade eben erst leise herauszuheben beginnen. Eben in der Naivität des hallischen Eichendorff liegen aber auch die Quellen letztlich entscheidender Bildungserlebnisse. Jener geistig-wissenschaftliche Kampf zwischen Klassik und Romantik, der sich in den

Hörsälen der Alma mater Hallensis vollzieht, wird als solcher von Eichendorff nicht empfunden. Er selbst erlebt in der hallischen Welt nur zwei Dinge, die seine dichterische Berufung unmittelbar angehen: die romantische Landschaft und den romantischen Menschen (Steffens). Instinktiv sucht und findet der schlesische Student Eichendorff in Halle nicht das Reiseerlebnis, sondern das Landschaftserlebnis, nicht die wissenschaftliche Koryphäe, sondern die geistige Persönlichkeit.

Wie Eichendorff in seiner späteren Selbstbiographie „*Erlebtes*“, so hat auch die Literaturforschung vermieden, ein abschließendes „Ergebnis“ seiner hallischen Jahre herauszustellen. Gewiß steht fest, daß Eichendorff in kein näheres Verhältnis zu Steffens getreten ist. Allein er hat ein solches auch nicht gesucht. Es handelt sich hier – und das ist ausschlaggebend – nicht um den Gewinn einer Zuneigung, sondern um die Entdeckung einer vorbildlichen schöpferischen Persönlichkeit schlechthin. Ebenso wenig darf als Verlust bezeichnet werden, daß Eichendorff niemals das Giebichensteiner Dichterparadies, das Haus Reichardts, als Gast gesehen hat. Daß er den Zauber der Giebichensteiner Landschaft aus reinem Empfinden entdeckte, ohne die Beimischung gesellschaftlichen Ästhetisierens, – das war entscheidend.

So darf über das Geschenk einer breiten literarisch-künstlerischen Bildung hinaus mit aller Vorsicht von einem wirklichen inneren Erlebnis Eichendorffs in Halle gesprochen werden. Ein naiver Jüngling hatte Halle betreten, ein angehender Dichter verließ es. Zwei Dinge waren in ihm geweckt: die rezeptive Fähigkeit des dichterischen Erlebens und das ideale Ziel der schöpferischen Persönlichkeit. Nicht mehr naiv, sondern des Moments seiner inneren Wandlung bewußt und „mit Herzklopfen“ übersiedelte Eichendorff aus Halle nach seinem Lubowitzer Besuch in die andere Herberge seiner Jugend, die ihn vollends zum Dichter machte: nach Heidelberg.

Literatur:

J. v. Eichendorff, *Sämtliche Werke*, hsg. von W. Kosch und A. Sauer, Bd. 10 (*Erlebtes*), Bd. II (*Tagebücher*).

H. A. Krüger, *Der junge Eichendorff*, Oppeln 1898.

H. Brandenburg, *Joseph von Eichendorff, Sein Leben und sein Werk*, München 1922.

F. J. Schneider, *Halle und die deutsche Romantik*, Halle o.J.

E. Neuß, *Das Giebichensteiner Dichterparadies*, Halle 1932.

Eichendorff im Heidelberger Bäckerhause¹

Von Adolf Dyroff

Am 30. August 1803 erwarb Johann Jakob Foerster von Rohrbach gegen Zahlung von 10 Gulden das Heidelberger Bürgerrecht und erlangte es zugleich für seine angetraute Ehefrau Maria Eleonora, geborene Eisengrein von Neckargemünd. So das Heidelberger Bürgerbuch für 1803/1843. Dem jungen Paar erwachsen durch die nächsten Jahre elterliche Freuden, wie sie den kinderfrohen Rohrbachern so gerne blühten. Am 9. Oktober 1804 legte dem trefflichen Bäckermeister Eleonora eine kleine Maria Barbara in die Wiege und die Eltern des glücklichen Vaters, Johann Georg Foerster aus Rohrbach und Maria Barbara, geborene Astorin von Rohrbach, Enkelin eines Stiefbruders des berühmten amerikanischen Millionärs Astor aus dem nahen Walldorf, standen als Taufzeugen stolz in der Heidelberger Kirche zu Sankt Peter. Am 6. August 1805 beglückte dann eine kleine Anna Catharina das Heidelberger Bäckerhaus, und wieder ist eine Astorin aus Rohr-

¹ Die Ausführungen sind, was Eichendorffs erste wahre Liebe anlangt, das Ergebnis von Ferienstudien, besonders in Heidelberger Akten und im Rohrbacher Pfarrhaus. Zu allen Anhaltspunkten, die Eichendorff in seinem Heidelberger Tagebuch liefert (es sind etwa 8), stimmt unsere Hypothese gut und es widerspricht ihr nichts; einige verbleibende Unbestimmtheiten untergeordneter Art beweisen nichts gegen sie. Damit ist alles, was ich im „*Wächter*“ IX, 1927, 228 ff., mich auf eine unzutreffende Vorannahme stützend und damals nicht an das Rohrbacher Pfarrbuch herangelassen, näher ausführte, insoweit zurückgenommen, als es dem hier Dargelegten entgegen ist. Vgl. meinen Aufsatz in den „*Heidelberger Neuesten Nachrichten*“ vom 10.7.1928. Für manche Einzelheiten und den nachdrücklichen Hinweis auf das freilich von mir schon ins Auge gefaßte Bäckerhaus habe ich Otto Michaeli („*Wächter*“, X, 1928 ff. „*Heidelberger Neueste Nachrichten*“, 22.6.1928 usw. „*Aurora*“) zu danken: Michaeli hat zudem das Verdienst, eine Folgerung aus meiner Vorannahme zuerst als irrig erwiesen zu haben. Danach tat es Menzer („*Heidelberger Neueste Nachrichten*“ 6.7.1928). Die familiengeschichtlichen Angaben über die Foerster entstammen zumeist dankenswerten Mitteilungen des Herrn Stadtpfarrers Hugo John in Heidelberg-Rohrbach; diese kommen mit denen überein, die mir Herr Hauptlehrer G. F. Menzer in Leimen über Heidelberg nach Abschluß meiner Forschung auf Anfragen gütigst zur Verfügung stellte. Herr Menzer kam unabhängig von mir und vor mir auf denselben Kernschluß wie ich ganz unabhängig von ihm.

[Abb.: Schloß Tost, Bildbeilage des „*Breslauer Erzählers*“ von 1808. Oberschlesisches Landesmuseum/Beuthen / Breslau, Heinrich Mützel, Federzeichnung 1825. Museum der bildenden Künste/Breslau]

bach, diesmal Anna Catharina, Taufzeugin. Von dem reichen Kindersegen des Heidelberger Hauses Foerster – die Jahre 1809, 1811, 1813, 1815 erstrahlen wieder im Festesglanze – sei nur noch Catharina Barbara, geboren am 7. Mai 1807, gewürdigt. Denn dieses Kind verbindet Joseph von Eichendorff mit seiner ersten Liebe. Als Taufzeugin wird im Heidelberger Pfarrbuch Catharina Kaltschmid, geborene Foerster, Ehefrau des männlichen Taufzeugen Johann Peter Kaltschmid von Rohrbach, angegeben; sie war das älteste Kind des Rohrbacher Küfers Johann Georg, also Tante des Täuflings. Man wird kaum fehlgehen, wenn man nach weltbekanntesten Erfahrungen vermutet, daß der guten Eleonora die süße Last von drei plappernden Kleinen zu der Last des Haushaltes, vielleicht auch des Weckverkaufs, etwas zu viel wurde, zumal sie fast alljährlich ein Kindchen bekommen hatte. So mag sie etwa eine Schwägerin zu Hilfe gerufen haben, die unverheiratet war und in kräftiger Jugendblüte stand. Und eine solche Schwägerin hatte Eleonora. Sie hieß Catharina Barbara und war, am 20. Januar 1789 zu Rohrbach geboren, im Januar 1808 neunzehn Jahre alt. Zum 1. Juli 1807 aber schreibt Joseph von Eichendorff in sein Tagebuch: „1. zogen wir schon früh um vier Uhr aus unserem alten Quartiere, wo wir also einen Monath gestört und ziemlich unangenehm gewohnt hatten (es war der ‚Prinz Carl‘, aber schon seit 19. Mai) und 111 Gulden hinterlassen mußten, in unsere neue Wohnung in der Mannheimer Vorstadt bei Bäcker Foerster, wo in den neun (neuen!) unteren sommrigen Stuben ein schöneres, stilleres und fleißigeres Leben begann.“ In dieser Wohnung blieben die Brüder Eichendorff bis zum Ausklang ihrer Heidelberger Studentenzeit im Mai 1808. Nun besagt eine nachgetragene Notiz des Tagebuchs: „Januar Abends beym Bierbringen erste Küsse.“ Jetzt verstehen wir Frau Eleonoras Umfrage bei der Verwandtschaft nach einer passenden Haushilfe noch mehr, sie hatte ja auch für die studentischen Mieter den Haushalt zu versorgen. Einmal schreibt Joseph von Eichendorff ins Tagebuch: „Indem wir in Ruhe die Speisen, welche uns der Himmel und unser Wirth diesen Tag bescheert hatten, verdrukten und ein Glas herrlichen Wassers dazu tranken“ (13.9.). Die jetzt viel häuslicheren Barone aßen wohl meist abends zu Hause, da mußten außer Brot und Butter Käse, Würste, Äpfel, Kastanien, sogar „glühende“ Granaten herbeigeschafft werden; das alles selbst einzukaufen hatten die vornehmen Herren kaum Lust und Zeit. Gelegentlich aßen sie auch mittags auf der Bude. Ein Obstfrühstück wird nicht verschmäht und zuweilen erscheint ein Tee-Frühstück in den Berichten (dies wird schon um 7 Uhr morgens genommen). Zu der so bedingten Arbeit kam für Eleonora die Plage mit dem Einheizen, da der Winter einfiel. Warum Eleonora sich niemand anderen als

die Schwester des Gatten zur Hausstütze nahm, bleibe im Dunklen. Einer der Gründe mag gewesen sein, daß ihr Mann zahlreiche Geschwister hatte, die dem Schwiegervater auf der Tasche lagen. Und nun entwickelte sich ein Liebesidyll, von dem wir annehmen müssen, daß es vor Zerstörung des Ideals Halt machte. Wäre sonst Joseph vom fromm-protestantischen Vater Kätchens ins Haus gelassen und freundlich bewirtet worden? Waren nicht auch Bruder und Schwägerin im Bäckerhause als immer wache Beobachter da? Studenten fordern leicht die Befürchtungen der Wirte heraus, wenn ein junges schönes Mädchen mit im Hause ist, und gegenüber adeligen Studenten zumal ist dann der bürgerliche Hauswirt gern voll Argwohn; der Herr Bäckermeister geht aber mit Joseph ruhig nach Rohrbach.

Am 23. August, als Eichendorff zum ersten Male, von Freund Bally geleitet, Rohrbach besuchte, scheint er von Kätchen noch nichts gehant zu haben. Auch die Tagebuchberichte von späteren Besuchen des Dorfes mit Budde, Loeben und Strauß verraten mit keiner Silbe, daß Joseph an eine Rohrbacherin denkt. Und die regelmäßigen Januar-Einträge lassen nur eine nicht ganz sichere Vermutung darüber zu, daß da die Liebe schon bestand. Das Tagebuch verzeichnet zum 31. Januar 1808 „Abendwürste“. Und dazu: „Die letzten acht Tage zum Tode betrübt“. Da Würste nicht im Hause eines Bäckers zu wachsen pflegen, mußten sie über die Straße geholt sein. Nehmen wir an, daß zu Würsten Ende des Monats Bier von den Baronen gewünscht wurde, so können wir, natürlich unter allen Vorbehalten, sagen: Ende Januar 1808 erst entwickelte sich die Liebe zwischen Joseph und Kätchen. Aber dann war sie auch stürmisch da. Im Februar endlich erklärt das Tagebuch zum 7.: „Wie wir (von Rohrbach) zurückkehren, geht K. mit dem Bruder nach Rohrbach. Mein Nachrennen und Einholen... Ich allein im Ochsen... Die Laden dunkel zu... Nach kurzem Harren herzlich munterer Rückweg. Erzählungen von Schlesien. Abschied am Schießtore.“ Das und das fortwährende Hin und Her Kätchens zwischen Heidelberg und Rohrbach wird jetzt mit einem Schlage beleuchtet. Es war nicht nötig, anzunehmen, daß Kätchens Bruder Heidelberger Student war; der Baron konnte auch mit seinem Hauswirt näher verkehren. Und es zog Joseph dazu, wenn des Hauswirts Schwester das geliebte Mädchen war. Das Wohnhaus des Vaters der Geliebten, des Küfers Joh. Georg Foerster, liegt heute noch gegenüber dem „Ochsen“ (Rathausstr. 66). So versteht sich am einfachsten der Satz: „Die Laden dunkel zu“. Und heute noch finden sich Bäume, wenigstens links vom Beschauer aus, an diesem Hause; 1808 konnten auch noch rechts solche gestanden haben, so daß Eichendorffs Eintrag: „Winken durch die dünnen Bäume rechts am Hause“ – es war Januar – unter allen Umständen

begreiflich wird. Am Hause führt die sehr lange Hauptstraße des Dorfes vorbei. Daher Eichendorff (zum 10. März): „Nachmittags schrecklich nachgelaufen nach Rohrbach... Herausgucken bey meinem Hinaufgehen in der langen Straße“. Kätchen war demnach wieder zu Hause und – lauschte am Fenster („Die Mädchen am Fenster lauschen“). Als Mieter des Sohnes Johann Jakob kommt der junge Baron auch leicht in das Haus des Rohrbacher Küfers. Zum 19. Januar erzählt das Tagebuch: „Nachmittags schrecklich nachgelaufen nach Rohrbach ... Beym Vater. Uralte Großmutter, Wein und Nüsse“. Diese Großmutter kann nicht die schon am 8. Dezember 1806 verstorbene Mutter des Vaters, sondern muß die Mutter der Mutter, nämlich Eva Rosina Astor, geb. Heft (Hefft) gewesen sein; Eva Rosina Heft hatte im Januar 1808 das Alter von 78 Jahren (4.9.1730–20.10.1813) und so etwas heißen junge Menschen von 19 Jahren gerne „uralt“. Warum nennt denn Joseph da nicht die Mutter mit? Die war schon am 5. März 1807 dahingegangen. Daß ein Küfer Wein aufsicht, ist naheliegend, zumal nach dem Tagebuch die ganze Gegend an Wein wie an Nüssen nicht arm war. „Wein und Nüsse“ gibt es für Joseph noch einmal im Küferhause. Zum 27. März lesen wir: „Mit Isidorus (Graf Loeben) gespielt und gesungen. Dann schnellmöglichst nach Rohrbach. Wieder beym Vater und Wein und Nüsse“. Dazu: Roth und schön. – Der schöne Wilhelm. – Gespräche über die Bibel. – (Schlaues Lauschen der kleineren Schwestern). Überall protestantische Rothkäppchenartige Sonntagsruhe fast mystisch. – Darauf mit dem schönen Studentchen – bey großem Winde nach Hause. – Traurig“. Kätchen von Rohrbach hatte drei ältere Schwestern: Anna Catharina, die aber als Frau des Peter Kaltschmid schon außer Hause war, sodann Eva Rosina, die, am 26. Mai 1780 geboren, wohl den väterlichen Haushalt führte (sie starb unverheiratet am 26. September 1860), und Maria Eilsabetha, die, am 26. Februar 1786 geboren, vielleicht auch noch im Vaterhause war (sie heiratete Carl Strumpf in St. Ilgen), und Kätchen hatte zwei jüngere Schwestern, Margarete Christina (geb. 12. August 1793) und Maria Barbara (geb. 15. Dezember 1800). Der schöne Wilhelm und „das schöne Studentchen“ sind gewiß dieselbe Person; denn der am 15. Dezember 1800 (als Zwilling) geborene Bruder Kätchens Ludwig, der am 6. August 1854 als Pfarrer in Neckarmühlbach starb, besuchte 1808 kaum schon das Heidelberger Gymnasium. Daß in Gegenwart des schönen Wilhelm, der Sohn des reformierten Pfarrers Bender von Rohrbach war, in der halb lutherischen, halb reformierten Küferfamilie Bibelgespräche geführt wurden und die 14jährige Margarete Christina und die 7jährige Maria Barbara, für Kon-

troversfragen durch den Religionsunterricht in dem halb kalvinischen, halb lutherischen Rohrbach schon etwas hellhörig, „schlau lauschten“ – das lag nicht ferne. Und wenn Wilhelm Bender abends mit dem Baron nach Heidelberg wandert, so wohnte er eben während der Woche als Gymnasiast in Heidelberg, weil es doch etwas lästig gewesen wäre, wochentäglich in aller Frühe von Rohrbach nach der Stadt zu hasten, noch dazu im Winter; nur vom Samstag auf Sonntag wird er im Rohrbacher Pfarrhaus über Nacht gewesen sein.

Kätchen aber bleibt jedenfalls vom 27. auf den 28. März in Rohrbach beim Vater und scheint bereits vom 26. auf den 27. dort gewesen zu sein. Das gleiche scheint für den Übergang vom 19. auf den 20., vom 6. auf den 7. März, vom 10. auf den 11. Februar der Fall gewesen zu sein und Michaeli wird darin schon Recht haben, daß Kätchen möglichst alle Samstag auf Sonntag in Rohrbach blieb. Sie war ja nur zur Unterstützung der Schwägerin in Heidelberg. Es ist sonach ganz einfach zu nehmen, wenn Eichendorff schreibt: „K. unerwarteterweise Heidelberg ganz verlassend“. Vielleicht hatte die Schwägerin eine Unterstützung jetzt nicht mehr nötig. Der Winter war vorbei. 1808 kam kein Kind zur Welt. Oder stand Kätchen mit der Schwägerin jetzt so, daß Kätchen nicht mehr bleiben wollte? Ob die „Schwester“ (wohl eine der älteren) und die „Kameradin“, die Kätchen jetzt von Heidelberg nach Rohrbach begleiteten, ihr beim Nachhausebringen ihrer Kleider und Utensilien halfen?

Für die Frömmigkeit der Heidelberger Bäckerfamilie spricht eine Bemerkung des Theologen Budde, der öfter in Rohrbach (im Pfarrhause?) studiere. Zum 14. Juni 1807 meldet er, daß er mit der frommen „Foersterfamilie“ von Rohrbach nach der Musestadt zurückwanderte. Da der Rohrbacher Förster nicht in Heidelberg saß, muß die gemeinte Familie eine in Heidelberg wohnende Familie Förster gewesen sein. In Rohrbach beheimatete Foerstes gab es aber zu Heidelberg wohl nur unsere Bäckerfamilie, die der so fleißig nach Rohrbach wallende Budde schon im Dorfe kennen lernen konnte. Ob Budde den Eichendorff-Brüdern die Wohnung bei der Bäckersfamilie vermittelte?

Der letzte Eintrag in dem uns vorliegenden Tagebuch für 1808 enthält die Worte: „An der wohlbekannten Hecke am Bache langer herzlicher Abschied“ (3. April). Im Dorfe wird auch schon damals keine Hecke gewesen sein und Liebende, die nicht verlobt sind, werden sich nicht gerade vor dem Vaterhaus der Geliebten auf öffentlicher Straße noch vor Einbruch der Dämmerung umarmen; erst als Joseph mit Wilhelm, dem Bruder (= Pollux? Joseph = Castor?) nach Heidelberg eilt, ward es Dämmerung.

Da die Schwester und die Kameradin offenbar bereits Kätchen mit Eichendorff allein haben gehen lassen, könnte man annehmen, daß die Gesellschaft zuerst bis zum Vaterhause ging. Und so würde die Hecke am Bache in der Nähe dieses Hauses, also wohl am Eingang zu dem Mühlengrunde gestanden haben, aus dem der Bach ins Dorf herunter kommt. Am 10. März geht ja Joseph die lange Straße am Haus der Geliebten vorbei „hin-auf“, d. h. nach der Schlucht hin. Dort ist heute noch das große Tor zu dem Garten der Ölmühle; aber damals lag es sicher in größerer Einsamkeit als heute. Das Winken Kätchens vom Fenster aus bedeutete also: Ich komme dorthin nach. Zum 6. März heißt es: „Nachmittags mit K. nach Rohrbach ... Am Dorfe an den Sträuchern des letzten Gartens: A. l. E. Wieder nach Heidelberg zurück“. Das spräche aber fast dafür, daß Kätchen mit den Worten: „Adieu, lieber Eichendorff“ den „Verehrer“ schon vor Eintritt in das Dorf am äußersten, von Heidelberg ersten, von Rohrbach her letzten Garten dankte. Wir müßten dann vielleicht auch die Abschiedsszene vom 3. April an diese Stelle verlegen, da die Worte „An der wohlbekanntenen Hecke“ sich auf die „Sträucher“ beziehen können. Floß aber an einem nach Heidelberg zu gelegenen äußersten Garten Rohrbachs der Bach? Am 5. April verließen auch die Brüder Eichendorff Heidelberg, um eine Reise nach Paris zu unternehmen, das Joseph schon lange gelockt hatte. Und als dann das Paar am 4. Mai 1808 von Frankreichs Hauptstadt nach der Neckarstadt zurückkehrte, da leuchtete ihm der weiße Blütenschmuck der Neckarberge bis weit hinter Rohrbach zum Grusse entgegen. Doch es war für Joseph ein allerletzter Abschiedsgruß und der weiße Blütenschmuck der Schmuck einer Toten. Diese Tote war zwar nicht die Liebe Eichendorffs zu Kätchen, aber eine lebendige Verbindung zweier Herzen. Ob während des Pariser Aufenthaltes Seelenboten zwischen dort und Rohrbach gingen (gerne nähme ichs an), ist fraglich. Daß nach dem am 12. Mai erfolgten endgültigen Wegzug der Barone von Heidelberg zwischen Kätchen und Joseph noch Briefe gewechselt wurden, ist recht zweifelhaft. Und nie mehr kehrte Joseph nach Heidelberg zurück. Der Tagebucheintrag Eichendorffs vom 3. April 1808 ist zugleich die letzte Kunde, die wir von Kätchen haben. Bisher ist weder in den Rohrbacher noch in den Leimener noch in den Heidelberger Pfarrbüchern etwas über Kätchen gefunden worden. Was man über ihre Verheiratung an einen mannheimer Lakaien erzählt, ist ungeprüfte Legende. So ist der Vers des Liedes vom kühlen Grunde: „Mein Liebchen ist verschwunden, die dort gewohnt hat“, auch in einem Sinne wahr, an den Eichendorff nicht denken

konnte: Kätchen ist auch für die Forschung verschollen, es müßte denn sein, daß Urkunden oder Briefe aus Neckargemünd, St. Ilgen, Walldorf, Mülheim im Breisgau, Stuttgart oder sonstwo plötzlich in unserer Sache zum Sprechen gebracht werden. Daß Kätchen in einer Nervenheilanstalt jener Zeit starb, könnte man vermuten, wenn Erwins Tod in „*Ahnung und Gegenwart*“ wirklich das Schicksal Kätchens wiedergäbe. Daß Kätchen zu dem Stiefbruder ihres Urgroßvaters Astor in Nordamerika gegangen sei, könnte man vermuten, wenn Eichendorffs jugendliches Spielen mit der Idee einer Amerika-Auswanderung sich auf seine Liebe zu Kätchen bezog.² Aber das ist alles so unsicher und so darf man das alles nicht einmal vermuten.

Nicht sehr erfreulich entwickelt sich Josephs Verhältnis zu Frau Eleonora. Am 1. März zwar machte er sich, als die „sämtliche Wirtsfamilie“ en masque abends nach Neuenheim zur Feier der Fastnacht zu gehen bereit war (ob Kätchen als Schwabenmädchen?), den Spaß, sie unten (im Erdgeschoß der Wohnung) zu bekomplimentieren; das verrät freundliche Stimmung. Aber am 21. März gab es mit der Wirtin „wegen gemachter Entdeckungen“ große, große Händel und die Wirtin lief fort; hatte Joseph sich über Wanzen beklagt, wie er später am 1. April Kätchen oder sonstwem mit einer Wanze in den April schickte? Sollte der Name Eisengrein nicht ein den greinerischen Charakter der Eisengreiner andeutender Name gewesen sein? Joseph mußte den ganzen Nachmittag unten in der Stube bleiben und hatte sogar die Plage mit dem jüngsten Kinde, falls nicht Kätchen im Hause war. Am 29. März heißt es von Eleonora gar: „Das böse Weib“. Was da wieder los war? Vorher steht: „Früh Ladenaufmachen – Aufstehen zum Einheizen – Deseur“ (Dessert?). Und abends: „Frieren an den Fingern und Dürsten“. Es ist Ende des Monats, sollte die Wirtin um Zahlung gemahnt haben? Hat sie deshalb nicht einheizen lassen? Oder hat sie Kätchen gescholten und sich Joseph des Mädchens angenommen? Als Joseph abends nach 5 Uhr zu Kätchen in die Küche tritt, hört er aus der Geliebten Munde: „Du lieber Joseph“. Jedenfalls, an dem schönen Zusammenklang der Seelen änderte die keifende Eleonora nichts.

Die Berichte aus dem Heidelberger Bäckerhause zeugen indes auch davon, daß Joseph zu adeligen und vornehmen Damen eine ganz andere Einstellung hatte als zu Kätchen. Schon früh macht sich bei ihm eine Spähkraft des Auges gegen Frauenschwächen

² Immerhin erfuhr ich seinerzeit in Rohrbach durch Fräulein Behr, daß Glieder der Oelmüllersfamilie nach Südamerika auswanderten, freilich aber nach erlittenem Mißerfolg nach Deutschland zurückkehrten. Eine bildhübsche Foerster aus Rio de Janeiro wurde mir seinerzeit für Neuenheim genannt.

geltend, wie sie sonst nur einem Jäger gegen das Wild ansteht. So schreibt er von der badischen Erbgroßherzogin Stephanie: „Die Herzogin Stephanie fast zu frech... Die Augenkoketterie und das schmachtende Herzandrücken sehr notable“ (zum 20. Juli). Die letzte Bemerkung ein echter jugendlicher Eichendorff! Nicht ganz ohne spöttischen Seitenblick ist das, was Joseph über eine Mitbewohnerin des Hauses ausspricht. Es handelt sich um die Gattin des damals in Deutschland vielgeschätzten Botanikers Schelver. Von ihm lehrt das Tagebuch zum 1. Juli: „2. Stock. Jalousiefenster. Über uns Prof. Schelver mit seiner schönen unsichtbaren Frau.“ Die zuerst unsichtbare wird dem Dichter am 30. Dezember sichtbar, und zwar „mädchenhaft und liebenswürdig lachend“ kommt sie auf der Straße an dem Arme eines Studenten daher! Nicht ganz grün sind die Brüder auch „der dicken“ Frau von der Horst, wegen der „unser Hausprofessor Schelver“ schon lange vor dem Einzug der Dame (1. Oktober) die Barone durch die dritte Hand (Eleonora?) hatte vertreiben wollen. Auf diese Dame war das schlimme Paar doppelt erpicht, weil sie so viel Klavier spielte; Wilhelm veranstaltete daher, da sie in der Stube neben ihnen wohnte, mit ihr gleich zum Entré ein „Clavierduett“ und die Brüder gaben ihr den drolligen Übernamen Orgelum Orgeley. Erst am 16. Dezember gelang den Baronen in einem Konzert „die erste nahe Beantlitzung“. Sie dürfte das Urbild der alten dicken Gräfin im „*Taugenichts*“ und anderer dicker Damen in Dichtungen Eichendorffs sein. Auf Dicke hatte damals Joseph einen Pick. Man lese einmal nach, wie er im Tagebuch den armen König von Württemberg mißhandelt: „Echte Karikatur. Dicker Kopf ... Ungeheurer Bauch, in Bandagen sonderbar herabhängend. Kurze Beinchen ... Königliches Monstrum“ (25. Juli).

Eine gute Gelegenheit zum Üben ihrer späherischen Augen boten den jungen Herren die Fenster ihrer Wohnung. Unten lief nämlich die große „Mannheimer Passage“, und richtig, gleich am ersten Nachmittag sahen die Brüder die Großherzogin von Baden, mit 6 Pferden und einem Kammerjunker in roter Uniform voranreitend, vorüberfahren (1.7.). Das glückte ihnen – sie waren Frühaufsteher – bald danach auch beim Erbgroßherzog, der früh gegen 5 Uhr ebenso in grün und goldener Uniform vorbeifuhr (10.7.). Am 8. September fuhr nachmittags die Königin von Bayern mit einem badischen und bayrischen Vorreiter bei den Fenstern vorbei nach Rohrbach, wo die Markgräfin, „eine würdige Dame“, ein Schloß mit unbedeutendem Garten besaß (König Ludwig I. hat Rohrbach besungen). Von den bunten Farben, die so das Heidelberger Bäckerhaus bot, ist manche auf die Palette geflossen, von der weg Eichendorff „*Ahnung und Gegenwart*“ malte. Konnte nicht Joseph seiner Haus-

wirte Winken es verdanken, daß er über die Ankunft des Königs von Württemberg, des Erbgroßherzogs so bald schon gut unterrichtet war, so daß er sich leicht zur Beobachtung des hochfürstlichen Treibens aufmachen konnte?

Das Bäckerhaus war auch geradezu eine Versuchung, auf der Schwetzingen Chaussee nach Schwetzingen, auf der Mannheimer nach Mannheim zu wandern und sogar einen Ausflug nach Speyer zu unternehmen. Das Tagebuch wimmelt von den Eindrücken solcher Touren, und in den Dichtungen fehlen die Niederschläge nicht.

Das Leben auf der Bude, das natürlich durch den eifrigen Besuch der Vorlesungen, durch die häufigen, zumeist wohl sonntäglichen Wanderungen, durch nicht seltene „Schwämmchen“ im überfüllten Neckar während der unerträglichen Juli- und Augusthitze stark beschnitten war, galt vor allem der Lesung dichterischer Werke, wie Dante, und einsamer Betrachtung. Man trieb Italienisch, spielte Gitarre, machte, besonders in der entsetzlichen Hitze des Juli, auch wohl eine Ruhepause auf dem Canapé. Man saß wie Charon am Fenster, ließ den Rauch der Tabakwolken weit vor sich hin, machte Kalender und philosophierte aus „unserem“ ersten Stock mit Stolz auf das platte Pflaster herab (13.9.). Auch in der „Dunkelstunde“ schmauchte man Tabak aus langer Pfeife, so mit Freund Bally. Der schönste Glanz aber kam in die stille Hütte durch die Besuche des damals schon bekannten Dichters Graf Loeben aus Dresden, der mit den evangelischen Theologen Budde und Strauß einen schwärmerischen Freundesbund gestiftet hatte. Auf dem Zimmer von Strauß hatte Joseph am 15. November den edlen Mann kennen gelernt. „Wunderbar poetische Natur in stiller Verklärung. Philosophische Gespräche“, verzeichnet das Tagebuch Josephs. Am 21.³ November besuchte der Graf die Eichendorffe zum ersten Mal und blieb bis um 10 Uhr da.

Gitarre und Klavier erklangen. Nach Loebens an hierhergehörigen Angaben reicheren Tagebüchern war der Verkehr sehr lebhaft.⁴ Nicht nur einmal holte Loeben mir Strauß und Budde die Barone nach Rohrbach ab, wo die lustige Gesellschaft im „Ochsen“ die dumme Kellnerin Sannchen neckte, besonders Strauß und die Eichendorffe, und das „Donauweibchen“ mit Rohrbacher „Minken“ aufführte. Loeben konnte sehr lustig sein und walzte gelegentlich auf seinem Zimmer mit Budde herum, ein Motiv, das Joseph mehrere Male in seinen Dichtungen anbrachte! Aber die vorwiegende Haltung des wohl schon damals kränklichen Grafen war tiefernt, schwärmerisch. Er gab den Freunden Ordensnamen; Strauß hieß Dionysius, Budde Astralis, Joseph Flo-

³ Nach Loeben war's am 29. November.

⁴ Siehe Karl von Eichendorff, *Eichendorff-Kalender* 1918, 37 ff.

rens, der Blühende, er selbst Isidorus Orientalis. Er wollte eine eigene poetische Sprache voll Feinheit, Gefühl und klingenden Worten ausbilden, ein freilich anders gearteter Vorläufer Stephan Georges. Am 4. Januar bekannte sich Joseph dem Grafen als Dichter und fand einen freudig warmen Empfang. Isidorus sprach sein Urteil über das zarte Gedicht „*Maria*“ aus. Aber er würdigt Florens auch der Mitteilung seiner eigenen ungedruckten Gedichte, und so verschmäh es Joseph, am 9. Januar mit Wilhelm auf den großen Ball zu gehen, den die Heidelberger Bürgerschaft den Studenten gab; er blieb zu Hause und las die Manuskripte. „Wunderbar zogen sie mich in ihre innerste Mitte, und die göttlichen Flammen schlugen über mir zusammen“, schreibt das Tagebuch. Und Joseph dichtet Sonette an Isidorus. Die Freundschaft mit diesem einige Zeit über alle geliebten Freunde könnte fast das bedeutendste Geschenk genannt werden, das unserem Lieblingsdichter das Heidelberger Bäckerhaus gab. Florens dichtete bald ganz im Stile Loebens und eine kleine Reihe dieser Jugendgedichte ist uns noch erhalten. Aber Eichendorff wäre nie und nimmer unser Eichendorff geworden, hätte nicht die Liebe zu Käthen ihm die wohl von Görres eingepflanzte Freude am Volkslied zu etwas Konkret-Lebendigem werden lassen. Anfang Dezember lernte er des „*Knaben Wunderhorn*“ kennen und schätzen. Es ist vielleicht nicht übertrieben, wenn man meint: Lubowitz mit seiner Umgebung und seiner Gesellschaft hat Eichendorff neben anderem herrlichen die unaustilgbare Lust an deutschen Walde, an heimischen Schlössern, am Garten mit Päonien und Kaiserkron’, am Jagen und Reiten und Adelsfesten eingeflößt. Aber die volkstümliche Note brachte erst sein Heidelberger Aufenthalt trotz der durch Loebens süßliche, sentimentale Natur heraufbeschworenen Gefahr in sein Dichten. Das älteste Blatt von Josephs Hand, das wir noch besitzen, trägt auf der einen Seite die Prosabemerkung: „Dem Pilger, der über die Berge zieht, wird es so wohl und weh, er möchte in die Kluft hinunter“. Der Pilger ist das Ideal des frommen Isidorus, ja Isidorus mag sich selbst als den „Pilger“ bezeichnet haben, der über die Erde nur wandert, um in die ewige Heimat zu gelangen. Auf der anderen Seite jenes Blattes hingegen stehen, später leise durchstrichen, aber doch aufbewahrt, folgende vier Verse:

Mag es Winter oder Sommer seyn,
Bleibt diese Blume doch ewig roth,
So bleibe auch ich voll Treue Dein,
Fern und nah bis in den Tod.

Doch das scheint Joseph noch nicht schlicht genug. Er verändert (lange vor Heine!) das zuerst Geschriebene und gibt die zweite Zeile so:

„Verwelkt doch diese Blume niemals nicht“,

die vierte so:

„Bis der Tod mein treues Herze bricht“.

Gleichviel, ob das Gedichtchen, das mit Blumen an Kätchen übergeben wurde, schon zu dessen Geburtstag am 20. Januar auf den Gabentisch im Bäckerhause gelegt (?) oder ob es kurz vor der Abreise Josephs nach Paris im April nach Rohrbach gesandt wurde (darauf könnte „Fern und nah“ deuten), es ist sicher eine mit aller Absichtlichkeit volkstümlich zugeschnittene kleine Schöpfung (man bedenke besonders das „niemals nicht“). Dazu kommt dann folgender Tatbestand: Zum 13. März, mitten in der Blüte des Liebesfrühlings, schreibt Joseph: „Mit Isidorus, Strauß und Budde gegen Handschuchsheim spazieren. Mein Singen: Da droben auf jenem Berge und polnische Lieder“. Es besteht seit Nadlers Nachweis wohl bei niemand ein Zweifel, daß hier der Keim zu dem Liede: „*In einem kühlen Grunde*“ steckt. In „*Des Knaben Wunderhorn*“ geht das Lied so:

„Da droben auf jenem Berge,
Da steht ein goldenes Haus,
Da schauen wohl alle Frühmorgen
Drei schöne Jungfrauen heraus.

Die eine, die heißt Elisabeth,
Die andre Bernharda mein,
Die dritte, die will ich nicht nennen,
Die sollt' mein eigen sein.

Da unten in jenem Tale,
Da treibt das Wasser ein Rad,
Das treibet nichts als Liebe
Vom Abend bis wieder an Tag.

Das Rad, das ist gebrochen,
Die Liebe, die hat ein End',
Und wenn zwei Liebende scheiden,
Sie reichen einander die Händ.“

Der Schluß des Volksliedes lautet:

„Dies Liedlein ach, ach!
Hat wohl ein Müller erdacht,
Den hat des Ritters Töchterlein
Vom Lieben zum Scheiden gebracht.“

Nun, in Rohrbach hat eines Müllers Verwandte, Kätchen, einen Ritterssohn, Joseph, vom Lieben zum Scheiden gebracht. Wenn auch Kätchen eine Küferstochter war, so war doch ihr Urgroßvater mütterlicherseits, Johann Peter Astor, zuletzt Müller (Menzer) und ihre Großmutter mütterlicherseits entstammte einer anderen Rohrbacher Familie Förster, also wohl der Ölmüllersfamilie Foerster. Es ist garnicht nötig, anzunehmen, daß das Liebchen des Kühलगrund-Liedchens als Müllerstochter gedacht ist. Es heißt vom Liebchen nur, daß es dort, d. h. beim Mühlenrade wohnte. Man kann in der Tat sagen, daß Kätchen, die Küferstochter, in der Nähe der Ölmühle wohnte. Daß das leider verschwundene Rad der Ölmühle, die oben am Ende des Dorfes am Eingang zur Schlucht lag, auffallend groß war, wurde Otto Michaeli wie mir von guten Zeugen bestätigt. Bleibt noch der Name „Kühler Grund“. Wenn der Mühलगrund jetzt den Namen „Kühler Grund“ auf dem Wegschild trägt, so beweist das nichts; die Bezeichnung rührt aus neuester Zeit her. Der alte Name der ganzen romantischen Schlucht unter dem Bierhelder Hof scheint aber „Hahnengrund“ (A. Trautwein, *Rohrbachs bei Heidelberg Beziehungen zum bayrischen Königsbaus*. Heidelberg 1911, Sonderdruck 58) gewesen zu sein, wohl nach der z. B. 1772 in einer Urkunde vorkommenden Hahnenmühle (es gab auch einen Hahnenbuckel) (Trautwein 77). In einer Urkunde des Heidelberger Grundbuchamtes (Grund- und Gewärbuch vom 17.10.1771 – 1805, S. 365) findet sich ein Wort wie „Einsengrund“ (Eissengrund?) für ein mit Wingert bestandenes Grundstück. Man sollte einmal die Rohrbacher Ortsnamen sammeln, die an zweiter Stelle die Silbe „grund“ haben. Von „Hahnengrund“ (eigentlich Hagengrund = Haingrund) bis zum kühlen Grund war kein weiter Schritt. Der trotz den ihn unruhig machenden neuen Häusern immer noch entzückende und romantische Hahnengrund ist wirklich kühl; er war es wohl noch mehr, als noch mehr Wasser durch seine Mühlen floß. Der Liedanfang „Da droben auf jenem Berge“ konnte, wenn wir Recht haben, natürlich nicht bleiben.⁵

Dem auch hier gezogenen Schlusse wird immer noch Zweifel entgegengesetzt. Der Zweifel beachtet nicht, daß Eichendorff das Lied auch noch später besonders schätzte und noch in „*Abnung und Gegenwart*“ von der ersten Geliebten zärtlich spricht, daß das Lied um 1809 oder 1810 gedichtet sein muß und schon in dem obengenannten etwa 1812 verfaßten Romane vorkommt und da einer scheinbaren Müllerstochter, nicht einem Jüngling, in den Mund gelegt wird. Solche Dinge sind im Roman

⁵ Ganz unmöglich war das Verbleiben jener anderen Version: „Dort hoch auf jenem Berge, da geht ein Mühlenrad“ (*Hist.-Krit. Ausgabe* I 2. S. 789).

schwerlich ohne Bezug. Vor 1809/10 kannte Joseph außer dem kurzen Flirt in der schlesischen Gesellschaft und der mit Bruder Wilhelm geteilten Schwärmerei für Madame Hahmann nur die Liebe zum Rohrbacher Kätzchen. Sicher ist, daß das Lied nicht auf Eichendorffs Braut und Frau gehen kann. Diese Liebe war ja nicht unglücklich. Alle Erzählungen von Müllerstöchtern in Schlesien trauen dem bereits 1809 stark in Luise von Larisch verliebten oder verlobten oder verheirateten Baron Joseph, den wir nur als treue Seele kennen, Untreue zu. Das Tagebuch für die Jahre 1809 und 1910 läßt nichts von einer Liebelei mit einer Müllerstochter in Schlesien durchschimmern. Der einzige authentische Bericht über den Ursprung unseres Liedes, der von Joseph selbst, muß äußerst knapp gewesen sein und ist von der Vermittlerin augenscheinlich entstellt worden: Die Tagebücher erwähnen niemals einen Jugendaufenthalt Josephs „bei⁶ einer Mühle bei Neisse“, sondern nur ganz wenige und kurze Besuche in dieser Stadt selbst. Auch die Lebensbeschreibung durch den Sohn Hermann meldet (selbst in der Bearbeitung durch den Enkel Karl und Wilhelm Kosch) nichts davon, daß Joseph Neisse zu längerem Verweilen vor 1855 aufsuchte. So müssen wir das „Neisse“ in der bekannten Erzählung der Emilie von Binzer⁷ einfach streichen.

Der Dichterin konnte, 35 oder 36 Jahre nach der Wiener Begegnung mit Eichendorff und ihrem 70. oder 71. Jahre⁸ leicht ein Gedächtnisfehler unterlaufen. Die schlichteste Erklärung ihres Irrtums wäre die, daß ihr für den Ortsnamen zwar „Heidelberg“ vorschwebte, sie aber, unkundig des Jugendaufenthaltes Josephs in Heidelberg, den ihr vom Tode des Dichters her wohlbekanntesten Namen Neisse als wahrscheinlicher einsetzte, oder auch, daß ihr nur die Laute „ei“ und „e“ geblieben waren und sie die zu „Neisse“ ergänzte.⁹

Zwei ältere noch im Vaterhause befindliche Schwestern hatte Kätzchen, darunter eine Maria Elisabetha; eine Elisabeth kommt im Volkslied vor. Dies und die Nähe der Ölmühle könnte den liebeskranken Baron leicht zum Herausholen des Volksliedes veranlassen. Indem Eichendorff dem nun einmal im Mühlenlied glücklich getroffenen

⁶ Dieses „bei“ paßt zu unserer jetzigen Deutung vortrefflich.

⁷ *Histor.-Kritische Ausgabe* 1, 2, S. 788.

⁸ Emilie, geb. von Gerschau, lebte vom 6.4.1801 bis 9.2.1891. S. den wertvollen Aufsatz Joseph Bindtners, *Eine Freundin Adalbert Stifters (Emilie von Binzer)* im „*Wächter*“ VI 1923, 65 ff.

⁹ Mit welchen Gefühlen Joseph sich nach der Pariser Reise im Mai 1808 Heidelberg näherte, sagt ein Rest der verlorenen (herausgeschnittenen?) Fortsetzung des Heidelberger Tagebuchs: „Fröhlichste Fahrt meines Lebens ... alle Berge bis weit hinter Rohrbach (!) wie beschneit von Blüte: Mit Entzücken eingefahren.“ (*Hermann von Eichendorffs Lebensbeschreibung* S. 48).

Tone treu blieb, entwickelte er sich zum Sänger volksliedmäßiger Lieder, zu denen manche in Schlesien später entstandene prächtige Lieder wie „*Wer hat dich, du schöner Wald*“, „*O Täler weit, o Höhen*“ (1810) mit gutem Grund immer gerechnet wurden.

Wenn nicht alles trügt, was scharfe Schlußfolgerung aus feststehenden Tatsachen gewinnt, ist es demnach das Joseph so tief ergreifende Erlebnis mit einem Rohrbacher Mädchen gewesen, was ihn zur Umdichtung des Volksliedes „*Da oben auf jenem Berge*“ bewog. Wäre es vermessen zu sagen: Von den beiden Wesen, die während des Aufenthaltes im Heidelberger Bäckerhause Josephs Herz besaßen, hat die einfach Küferstochter den Sieg über den Grafen errungen?

Auf Eichendorffs Spuren in Danzig

Von Wolfgang Federau

Sein Werk, seine Arbeit, sein Schaffen wird in dickbändigen Literaturgeschichten gewürdigt und gewertet. Berufene und Unberufene werden nicht müde, mit beflissenem Eifer seine Bedeutung innerhalb der sogenannten Romantik zu skizzieren und aufzuhellen, sein Werk mit deutscher Gründlichkeit zu durchpflügen und zu durchforschen, zu kommentieren und zu etikettieren. Man hat sich weidlich den Kopf darüber zerbrochen, eine Erklärung dafür zu suchen, wie es möglich sei, mit so einfachen Mitteln, mit einem so kargen Wortschatz, mit so primitiven Reimen derart erstaunliche Wirkungen zu erzielen. Und das Ergebnis all dieser Forschungen, die aus dem Schaffen eines Dichters die billige Scheidemünze gelehrten Selbstbewußtseins schlugen, ruht wieder in den Bibliotheken und sammelt Staub an und wartet der Kandidaten, die aus sechs Bänden den siebenten und damit ihre Doktordissertation schreiben.

Der tote Joseph von Eichendorff muß sich solches wohl gefallen lassen. Und müßte sich eigentlich, wie andere Jünger in Apoll, damit begnügen, ab und an, bei fälligen Jahrestagen, den Opferrauch der Menschen zu sich emporsteigen zu lassen. Es wäre kein Ausnahme-Schicksal – es wäre beinahe ein typisches Dichterschicksal, das die Lebenden mit der Hoffnung auf den Nachruhm, die Toten mit Jubiläen abspeist.

Aber das ist das Erstaunliche an Eichendorff: daß er, eingegangen in die Literatur als Repräsentant der Romantik, begraben in der Geschichte der Literatur, nicht tot ist. Daß er, allem Wechsel der Zeiten zum Trotz, so lebendig, so heutig ist, als wanderte er eben noch durch Danzigs altersgraue Gassen. Durch die Straßen dieser Stadt, die ihm so sehr ans Herz gewachsen war, die er so innig liebte. Die ihm unendlich viel mehr war als der lediglich zufällige Ort amtlicher Tätigkeit für den Regierungs- und Schulrat, den eine pp. Aufsichtsbehörde hierher versetzt hatte.

Da lag man nun, vor Jahren und Jahrzehnten, an irgendeinem Sonntagmorgen bei offenem Fenster im Bett, ein Knabe noch, und las sich die Augen und die Wangen heiß an einem Schmöker, den man aus der Schulbibliothek mitgenommen hatte, ohne viel Hoffnung, ohne viel Erwartung. Ja, man las das „*Leben eines Taugenichts*“, und es geschah das Unglaubliche, daß dieses alte Buch einen fesselte und gefangen hielt

mehr als irgend ein Kriminalroman. Man war gar nicht so versessen auf die sogenannte hohe Literatur, und nun wurde man von ihr gefangen und gehalten und gegängelt, man litt die Sehnsucht des Helden mit und jauchzte mit ihm, ja man teilte sein Lächeln und seine Tränen. Man fühlte die Erde atmen und sah den Himmel azurn über sich, von silberweißen Wolkenschiffen durchzogen, und Nebel des Nordens und Sonne des Südens hauchten den Leser an. Duft des Waldes und Harz der Bäume schmeckte man mit Zunge und Nase und wußte nicht warum und fragte nicht warum.

Später wußte man es, heute weiß man es. Weil es unser eigener, geliebter Danziger Wald, unser Olivaer Wald war, der seinen Duft, sein Rauschen, seinen Atem hinüberwehte in das schöne alte Gutshaus Silberhammer, inmitten der Langfuhrer Hügel, wo Eichendorff sommers saß und an diesem Buch schrieb. Weil frühlingshaft jauchzendes junges Grün und des Herbstes rostiges und buntes Laub eingefangen waren in die vielen Seiten dieses Buches, eingefangen auch die ewige Sehnsucht des nordischen Menschen und seine Trauer und Herbheit. Das war es: diese Wege hier, über Höhen und Hügel, durch Wälder und Wiesen, an rinnendem Bachgemurmel vorbei, die war Eichendorff selbst gegangen, vor einem dreiviertel Jahrhundert. Sein wanderfroher Fuß hatte vielleicht gerade jene Stelle berührt, die man vor einigen Tagen betreten. Und der Baum, unter dem man geruht, war vielleicht dem Samen eines Baumes entsprungen, unter dem auch Eichendorff gerastet und seiner Seele die Schwingen gelöst hatte. Daß sie ihn hinübertrug in jene Domäne dichterischen Schaffens, die den pflichttreuen Beamten, den tüchtigen Regierungsrat vor dem Philistertum und dem allzu grauen Alltag bewahrte.

Oder: da ist nun dieses Lied „Abschied“, dieses „O Täler weit, o Höhen“. Jedes Liebespärcchen, das Sonntags zweisam nach Goldkrug wandert oder nach Freudenthal, summt es vor sich hin, wenn es bergab geht. Und jeder Männergesangsverein fühlt sich verpflichtet, es bei passender Gelegenheit aus wogender Brust in die Natur hinausdröhnen zu lassen, daß die Eichhörnchen entsetzt wipfelwärts fliehen und der Specht peinlich überrascht in seiner Klopfarbeit aufhört. Da denkt man denn, das Lied müßte durch allzu geräuschvollen Gebrauch endlich totgeschlagen und erledigt sein. Dann aber, in einer stillen Abendstunde, fällt es uns wieder einmal in die Hände, und wir singen es nicht, nein wir sprechen es vor uns hin mit flüsternden Lippen, ganz leise, fast wie ein Gebet. Und wissen nun wieder, daß es nicht tot ist und nicht sterben kann, daß es ewig lebt wie die Natur, in die wir hineingeboren sind, ewig ist und unsterblich. Dieses „grüne Zelt“ der Wälder, die unsere engere Heimat in weitem Bogen umschließen, diese Erde, die, Morgennebel dampfend, sich dem Strahl der aus Meeressglat auf-

steigenden Sonne beut. Und erschütternd greift uns wieder ans Herz die letzte Strophe, die Ahnung nahenden Abschieds, der Vergänglichkeit aller Augenblickslust und der drohenden Fron des Alltags.

Ja, so sehr einen wir Eichendorff mit der Landschaft, die uns umgibt, daß es uns gar nichts ausmacht zu wissen: jenes schöne, unvergängliche Lied ist ja gar nicht hier entstanden. Wurde viele Jahre vorher in seiner oberschlesischen Heimat gedichtet. So sehr zählen wir Eichendorff zu den Unsrigen, daß sich die Ansicht, Talmühle bei Zoppot hänge irgendwie mit der Romanze vom zerbrochenen Ringlein zusammen, nicht ausrotten läßt. Obgleich das Lied doch bewiesenermaßen im Anblick der Mühle des Majorats Tost in Oberschlesien entstanden ist, die heute noch die Eichendorffmühle heißt.

Das mögen wir wissen oder nicht wissen – was tut es! Die wenigen Jahre, die Eichendorff innerhalb Danzigs Mauern gelebt, benutzen wir als Anrecht, ihn auch zu den Unsrigen zu zählen. Hier, in der Langgasse, wo jetzt das Sternfeldsche Warenhaus sich befindet, hat er gewohnt, in der Jopengasse auch und in der Brotbänkengasse, wo noch heute eine Gedenktafel für ihn zeugt. Dieser schmalen Häuser hohe Giebel traf sein Blick, wenn er bei sinkendem Abend in die Dämmerung hinausblickte, dieses Meeres Rauschen klang auch in seiner Seele nach, diese damals so stille, verträumte, dem lauten Strom der Welt seit langem abgewandte Stadt bot dem Dichten und Denken des Romantikers immer neue Nahrung und Süße.

Mit gutem Grunde hat daher die Stadt einen Hügel auf dem neuen Höhenweg, der von Langfuhr nach Oliva führt, nach Eichendorff benannt. Von dieser Stelle aus, nahe dem Zentralfriedhof, schweift der Blick des Wanderers hinüber nach dem Silberhammer, dem ehemaligen Gut des Grafen Dohna, nach dieser Stätte, die dem Dichter Ruhe und Frieden und die behäbige Breite ländlichen Lebens schenkte: nach dem alten Gutshause, unter dessen Dach der „*Taugenichts*“ entstand. Von hier aus unternahm Eichendorff sommers seine Wanderungen. Und oft genug führten sie nach Oliva, wo Prinz Joseph von Hohenzollern, der Fürstbischof, dem staubbedeckten Wanderer in seiner Abtei gastliche Aufnahme und vertrautes Zwiegespräch schenkte.

[Abb.: Halle, Giebichenstein, Sepiazeichnung, Ende des 18. Jahrh. Stadtarchiv Halle / Heidelberg, Farbiger Kupferstich 1820. Städtische Sammlungen / Heidelberg]

Von einer Donaufahrt nach Wien Ein Brief

Von Bernard Wiemann

Die Donaufahrt von Passau über Linz nach Wien ist in Mode gekommen. Das ist schade. Als Knabe habe ich von ihr geträumt und mir gewünscht, gleich dem König Etzel im Nibelungenliede mit Helden und Fürsten aus dem Dänenlande, dem Thüringer Lande, dem Walachenlande einer herrlichen Braut entgegenzufahren. Die Landschaft war mir nicht bildhaft. Ich habe sie nur gefühlt. Ich habe sie oft in Tönen gehört. Die vermummten Gestalten aus Eichendorffs „*Taugenichts*“ gehörten dazu, der dicke Portier in seinem besten Staatsrock, eine wundervolle Kutsche, lauter fröhliche Menschen, die nicht wissen, wohin der Weg führt, wovon sie leben sollen und denen doch alles zum besten gedeiht, weil alle Tage die Sonne scheint, die Vögel singen und tausend Blumen blühen. Alle Traumbilder der Jugend liegen ja im Duft der Unbestimmtheit. Erst wenn das späte Alter kommt, die Zeit, in der das Naheliegende in Vergessenheit gerät, gewinnen sie in liebevoller Auferstehung, von einem langen, treuen Leben geformt, rechte Gestalt, und die aus den Träumen jungen Lebens grüßenden Berge, Ströme und Wälder finden sich wieder in wohl begrenzter Landschaft. Auf freundlichen Wegen sehen wir uns selbst in vergangenerm Lebensalter, und die Menschen, die uns die liebsten waren, gehen mit uns. Solch ein Traumbild hat mir einmal mein Vater geschildert, als er achtzig Jahre alt war. Ich hatte niemals vorher eine poetische Neigung an ihm bemerkt, denn er war ein sachlicher norddeutscher Mensch. Ein schöneres und ergreifenderes Bild einer Landschaft aber hat mir niemand malen können. Und seltsam, bei seinen Worten sah ich eigene Jugendträume mit solch greifbarer Deutlichkeit, daß ich irre wurde, und die immer neue Frage, was denn nun Wirklichkeit sei, mich aus rätselhaften Augen anschaute. Mein Vater war schon, das fühlte ich, in einer ganz anderen Welt, als es diese war, die wir mit leiblichen Augen sehen. Sein Alter und meine mittäglichen Jahre gaben sich die Hand. Die Traumbilder der Jugend sollte man schlafen lassen, bis sie aus der Sehnsucht nach Vollendung von selber erwachen. Und so sollte ich nicht an die Donau fahren und eine

Reise, die nun gar Mode geworden ist, klüglich unterlassen. Aber wann tun die Menschen das, was ihnen am besten frommt, und wer zerstört nicht oft die zarten Dinge, die er in einem stillen Winkel betreuen sollte. Ich widerstand in diesem Falle nicht den Lockungen eines Wiener Freundes, der seine Sommerferien in einer eigenen Burg mit Graben und Zugbrücke zuzubringen pflegt und mich zu beschaulicher Ruhe dahin eingeladen hatte, und ich beschloß, seinem dringlichen Anraten nachgebend, auf der Donau zu ihm zu fahren.

So kam ich nach Linz.

Ich stehe nun am Ufer des breiten Stromes. Das Wasser plätschert am Bug des Schiffes. Immer mehr Menschen gehen über den Steg, Menschen, wie sie auch auf den Dampfern des Bodensees, des Rheines, der Elbe fahren, und ich hatte geglaubt, es würden nur ein paar Studenten mit Geige und Klarinette einsteigen, ich würde mich mit Behaglichkeit auf den Boden des Schiffes legen können, um in den Himmel zu gucken und zu warten, daß eine schöne Frau komme mit einem Sonnenschirm aus geblümter Seide und mich anlächle.

Nein, nein, das gibt es alles nicht auf diesem ganz prosaischen kleinen Flußdampfer, der nun kaum noch einen Platz für mich übrig hat. Doch neben mir hat sich ein junges, nicht eben hübsches Mädchen ein bescheidenes Plätzchen erobert, und vor ihr steht ein junger Mann. Beide sehen bieder aus. Indes, es ist doch ein Stückchen Poesie, denn er streichelt seiner Freundin ab und an schüchtern und sehr zart die Hand. Dies kleine Zeichen einer sicher feinen Seele und einer jungen Liebe tut mir wohl. Das Bewußtsein, daß diese Beiden es vermögen, unbekümmert um die anderen Menschen, die sie umdrängen und von ihnen gar nicht beachtet werden, sich selbst zu genügen, löst alle Hemmung und Spannung in mir. Was kümmern mich Mode und Menschen! Ich höre nun doch die Klarinette und das Waldhorn. Wie wir an einem fast verwunschenen Park vorüberfahren, aus dessen hohen Bäumen das Herrenhaus weißschimmernd leuchtet, sehe ich am Eingang des zierlich geschwungenen Torhäuschens doch den dicken Portier in majestätischer Ruhe stehen. Er hebt zum Gruß langsam seinen Stab mit goldener Kugel in die Höhe und ich winke wieder. Ach, ich freue mich nun meiner frei gewordenen Phantasie. Die Träume der Knabenzeit siegen über die armselige Wirklichkeit und ich gebe mich freudig hin den Bildern der vorübergehenden Landschaft.

Strom und Wald sind hier eine einzige Seele geworden. Sie singen das Lied von der Harmonie, die aller kleinen Menschen spottet und sie zu sich ruft, den einen still und ernst, den anderen leicht und lächelnd.

Die Mauern verfallener Burgen heben sich, aus grünen Bergen aufragend, in bizarren

Silhouetten von dem südlich-blauen Himmel ab. Innig-schön sind die Kirchen, an denen wir vorüber fahren, kleine Wallfahrtskirchen in frommer Einsamkeit; freundliche Barocktürme, inmitten roter Dächer auf Felsengrund gebaut, schenken den in ihren Schatten wohnenden Menschen die Heiterkeit gläubiger Seelen. Auf der Mitte unserer Fahrt leuchtet schon von ferne, als ob sie die ganze Donaulandschaft in ihre Obhut nehmen wolle, Melk, die gastfreie Abtei der Benediktiner, die das Barock so sehr geliebt haben, das mit seinem Schwunge ohne Grenzen die Seele des Menschen verkörpern möchte. Sind doch die Wolken, die den Saum des Waldes umschmeicheln und in immer wechselnden Gebilden die blaue Ferne suchen, Schwestern jener Wolken, auf denen kleine Engel die hohen Kirchenportale umspielen. Ein schönes Wunder inmitten dieses reich gesegneten Landes, laden sie die Menschen ein, damit sie sich freuen und heiter werden, wie es das Land selber ist, dies Land, durch dessen unübersehbare Wälder ein Strom fließt, der seine hoheitsvolle Ruhe, seine fast heilige Würde gewahrt hat trotz aller Tragik, die seine Ufer im Laufe der Jahrhunderte gesehen haben. Je länger wir fahren, desto eindringlicher wird seine Sprache, und mir deucht nun, diese Sprache verstehen sie doch alle ein wenig, die mit uns fahren. Der Zauber des tragischen Geschehens, das wir Geschichte nennen, das seinen Sinn in sich trägt und uns zu mannhaftem Erdulden erzieht, und der Zauber dieser schönen Natur, die unberührt von all der Tragik, unvergänglichen, immer bereiteren Trost spendet, verbindet uns alle ein wenig. Und wir alle sind wohl ergriffen, als die Fahrt dem Ende zugeht und hinter den Weinbergen, umleuchtet von den Strahlen der Abendsonne immer weiter mit Türmen, Kuppeln und Dächern die Stadt Wien vor unseren Blicken sich ausbreitet.

Du kennst Wien nicht? Den Zauber, den diese Stadt immer wieder, oder vielleicht muß ich jetzt sagen: immer noch ausübt, werde ich Dir schwer beschreiben können. Süden und Norden reichen sich hier in seltsamer Verschwisterung die Hand. Die Seele Wiens fühlt deutsch: Aber wenn Du, sagen wir in einer Sommernacht, durch die stillen Straßen und Winkel gehst und an den hohen, geschwärzten Mauern mit geschlossenen Fenstern hinaufsiehst, da fühlst Du die Nähe Italiens.

Ein verschwenderischer Reichtum edler Bauwerke kündigt von der Geschichte dieser Stadt, die so lange weltumspannendes Leben hatte. Jetzt weht ein Hauch der Wehmut über die wundervollen Fassaden der Schlösser.

Wien ist eine ruhige Stadt mit Ausnahme einiger Straßen, in deren Mitte der Stephansdom, der Steffel, ehrwürdig und schützend, wie ein treuer Freund die Ornamente und die Blumen seines zauberischen Turmes von reiner Luft umspielen läßt.

Mitten im Leben steht er, der gute Steffel, in ewig junger Schönheit, ruhig, abgeklärt und doch voll froher Heiterkeit. Wie sollten die Wiener ihn nicht lieben, die selber heiteren Herzens sind. So ganz ohne Berechnung sind sie, unbefangen und gütig. Man muß entweder an ihnen vorübergehen oder man muß sie lieb gewinnen. Sie haben den schönen leichten Sinn. Nie werden sie häßlich. Sie sind so offen, daß sie über die Menschen lächeln müssen, die vor sich selber heucheln, und sie möchten lieber Kinder heißen, als Grobiane oder Grübler. Sie sind herzlich, ein oft mißverstandenes Wort, das sie so gern gebrauchen, um ihrer Freude an den Dingen der schönen Umwelt Ausdruck zu geben. Wer sich einmal an diese Stadt verloren hat als Fremder, wird schwer den Rückweg finden, mag er auch ganz norddeutsch sein, so wie es Brahms gewesen ist bis an sein Lebensende. Wir haben ja oft über ihn gestritten, wenn auf unseren Pulten seine Quartette oder Sextette lagen. Er wird wohl nur von den Deutschen verstanden, und geliebt vielleicht nur von den Norddeutschen und – den Wienern. Im Grunde ist alles ganz verständlich bei ihm. Diese gleichsam nach innen umgeschlagene Sehnsucht, an deren Wiege die weite Ebene, der weite Himmel und die grauen dunklen Tage des Herbstes Pate gestanden haben. Der Einsame stirbt im Norden hundertmal, wenn er ein Künstler ist, denn keiner braucht so sehr wie ein Künstler eine verstehende Heiterkeit, eine Freundlichkeit, die aus dem Brunnen unbefangener Güte schöpft, und jene verstehende Anteilnahme, die ein wundes Herz durch ein Lächeln beruhigt, einen traurigen Blick einatmet und in einem gütigen Blicke widerstrahlen läßt. Auch wir möchten uns ja gern unbefangen schenken; daß wir es nicht können, quält uns mehr als andere Menschen denken mögen. Und dies Quälende, diese Halbheit, wenn Du willst, macht, daß Brahms so oft mißverstanden und gering geschätzt wird. Aber diese Halbheit ist seine Ganzheit und die gleichgestimmten Menschen sehen darin ein natürlich Gewordenes und eine Vollkommenheit.

Kein Wiener würde sich danach sehnen, bei uns Wohnung zu nehmen und zu bleiben. Sie schätzen uns, sie sind stolz darauf, daß wir desselben Blutes sind. Aber zuhause sind sie nur da, wo ihre Herzen zuhause sind. Was Brahms ohne Wien geworden wäre, wer weiß es. Ich für meine Person baue mir eine Brücke von Norden nach Süden, wenn ich ihn spiele. Über die Brücke ziehen die schweren Wolken, die ich von ganzem Herzen liebe, über der Brücke steht auch der blaue Himmel, nach dem ich mich sehne, wenn ich die schweren Wolken meine Brüder nenne.

Aber Schubert, Mozart, Haydn, wo könnten sie anders gelebt haben als in Wien! Beethoven nannte ich nicht. Du weißt wie ich, daß er irgendwo in der Welt gelebt haben könnte.

Gestern waren wir auf dem Cobenzl. Am Nachmittage hatten wir eine Alt-Wiener Wohnung die Trios von Joseph Haydn aus den Notenständen genommen. Wir dachten, wie soll man in Wien sein und kein Haydn-Trio spielen. Die Straße war eng, die Fenster standen offen und die Nachbarn gegenüber konnten gar behaglich zuhören. Man schließt sich in Wien nicht ab von seinen Nachbarn, man läßt sie sich halt mitfreuen, wenn sie sich grad' freuen wollen.

Nun stiegen wir vom Cobenzl nieder. Da lag zu unseren Füßen ausgebreitet mit tausend Lichtern die Stadt Wien. Hinter Mauern am Wege schliefen in mondbeschiedenen Gärten Häuser und plätschernde Brunnen. Ein Horn klang irgendwo in der Ferne. – „Das Herz mir im Leib entbrennte, ... ach wer da mitreisen könnte.“ Wer den Klang dieser Eichen-dorffschen Verse versteht, wird den fast märchenhaften Zauber fühlen können, der von den Toren dieser großen Stadt immer noch lebt.

Nicht weit von uns grüßt die Kirche von Heiligenstadt, jenem Ort, in dem Beethoven zu einer Zeit tiefster seelischer Not ein Testament geschrieben hat, das fühlende Menschen noch lange erschüttern wird. Wo wir gehen, hat er gewandelt. Dieser Gedanke bewegt mich und der Boden dünkt mich heilig. Reichster Sternenhimmel beglückt die Nacht. – Untertauchend in Klänge, die der Himmel auf die Erde sandte und in dem Herzen eines tauben Menschen widerklingen ließ, wandeln wir, entrückt der Zeit, vom Abendhauch des Wiener Waldes berührt, der Stadt entgegen, in der höchste deutsche Kunst geboren wurde.

Am andern Abend sind wie in Sievering bei der „Agnes“. Ein Maler, ein Doktor, eine Wiener Frau, ein Finanzer, ein Herr von der Bundesbahn – es ist ja so gleichgültig, was diese Wiener Menschen, die ein Herz voll Musik haben, im Leben sind. – Fräulein Mizi bringt uns Wein. Ziemlich umfangreich ist das Fräulein Mizi; aber ich nenne sie eine feine Frau, denn ihr Lieblingsdichter ist Lenau. Seltsam, so etwas gibt es noch! Ich erzähle ihr, daß ich Lenaus Gedichte gelesen habe, als halbwüchsiger Junge unter dem Flügel meiner Mutter liegend, wenn sie Beethoven und Schubert spielte. Wie seltsam Ton und Wort sich dann verschwivert haben, und daß immer noch in der Erinnerung aus jener Musik, die ich damals hörte, das Gedicht Lenaus für mich aufsteigt, welches ich als Knabe in mich aufgenommen habe. Fräulein Mizi versteht das, sie streicht an ihrer Schürze auf und ab und sieht mich ungemein freundlich an. Sie kennt den *Faust* von Lenau auswendig. Jedes Jahr besucht sie an dem Todestage ihres Lieblingsdichters sein Grab und legt einen Kranz auf den Stein, der seinen Namen trägt. In einem gar seltsamen Gespräch mit ihr komme ich in die Küche. Das ist eine saubere, gemütliche Küche, in der ein großer Herd in einer behaglichen

Sprache redet. Hier begrüße ich den Wirt. Ein sonderbarer Wirt. Kann man sich bei uns einen Wirt mit einer weißen Kochschürze denken, der zu seinem Vergnügen Lieder von Hugo Wolf singt? „Ja, meine Schwester“, sagt er, „die kennt den Lenau so gut wie ich den Hugo Wolf“. Und plötzlich sehe ich die Augen dieser beiden Künstler, und es scheinen mir die gleichen Augen zu sein; widerstrahlend die gleiche Schwermut.

Heilige Melancholie! Du Mutter aller tiefen Kunst!

Und der Wirt führt mich freundlich zu einer anderen Schwester und sagt lächelnd: „Diese da will nicht allzuviel von unseren beiden Leutchen wissen, sie hält es mehr mit Goethe.“ Ich setze mich ein Weilchen auf den schon erloschenen Herd und erzähle von Weimar, von dem stillen Haus am Frauenplan, von einem Sommernachmittag in Tiefurt, vom verträumten Gartenhäuschen im Park und denke dabei, was doch für nüchterne Menschen jetzt in den Straßen Weimars wohnen und an alle die schwermütige Fröhlichkeit vergangener Zeit, von der die Literaturgeschichten im Grunde nichts wissen, viel weniger wissen als alle diese Wirte, die im Lande Schuberts, Beethovens und Mozarts Goethe, Lenau und Hugo Wolf zu einem immer grünen Kleeblatt vereinigt haben.

Ja, es sind wohl merkwürdige Menschen, die uns hier in einer Laube bewirten, in der einmal Franz Schubert mit seinen Freunden gegessen hat.

Drüben im Herrenstübel steht ein alter Flügel, so eine Art Spinett. „Der Financier muß spielen“, sagt nun der Maler, nachdem wir eine ganze Weile ohne ein Wort zu reden, gegessen haben. Der Maler wohnt gegenüber und ist hier Stammgast. Das Wort dieses stillen alten Junggesellen wiegt schwer. Er fühlt wohl die Hingabe des norddeutschen Gastes an all das Schöne, Unausgesprochene, ich glaube, er sieht die Brücke, die ich mir geschlagen habe vom Norden nach dem Süden. Er spricht nicht viel zu mir. Er hebt nur manchmal sein Glas und sieht mich an. Sein Wort wiegt schwer, sagte ich, so gehen wir halt.

Und der Financier spielte zuerst, wohl eine halbe Stunde lang, die wundervollsten Walzer. So kann nur der Wiener einen Walzer spielen: Anmut, schwebende Grazie, Hingebung und unaussprechliche Erinnerung höre ich tönen. Wie die Akkorde diesem Menschen zuströmen! Wir sitzen da, verstreut, der eine in dieser, der andere in jener Ecke. Mizi kommt leisen Schrittes, stellt behutsam Wein und Gläser auf den Tisch und hört ein Weilchen zu. Auch der Bruder, der Franzel, kommt aus der Küche. Er bleibt in der Türe stehen und rührt sich nicht. – Dann sagt der Doktor, nachdem der Financier geendet hat, nun einen Gang durch den ersten Band Schubert, und wie ich

dann die Augen schlieÙe, ist mir's, der Schubert selber säÙe am Spinett. Wir alle sind seine Freunde, mit denen er zum Heurigen gegangen ist, mit denen zusammen er die liebe Stadt dort unten hat liegen sehen, und der verwunschene Sommerabend schenkt ihm die Melodien zum erstenmal und er schenkt sie uns, phantasierend aus unbekümmertem, gütigem Herzen.

Was gilt die Zeit für lieder selige Menschen!

Wie lang wir saÙen, weiß ich nicht. – Ich mußte an den einsamen Ferdinand von Saar, an den einsamen Grillparzer, an den einsamen Titanen und an den einsamen Hugo Wolf denken. Sie alle und noch viele andere vom Schicksal gezeichneten und zugleich begnadeten Künstler saÙen unter uns, und sie alle tröstete Schubert mit seinem Wiener Gemüt.

Eichendorffs „*Italia*“

Von M. J. von Minckwitz

Der Dichter Eichendorff ist gern und viel gereist, in der engeren Heimat wie im großen deutschen Vaterlande, das für ihn, den geborenen Schlesier, natürlich auch Wien einbegriff. Besonders stark trat diese Reiselust während der Studienjahre in Halle und Heidelberg hervor. In die Heidelberger Zeit fällt bekanntlich ein mehrwöchentlicher, gemeinsam mit dem Bruder unternommener Ausflug nach Paris.¹ Daß ihm auch eine Fahrt nach Italien – Welschland, wie er so gern sagt – wünschenswert erschien, ist begreiflich: es lockten erhabene Vorgänger wie Goethe und Herder. Daß er viel von einer solchen Fahrt mit befreundeten Studiengenossen geschwärmt hat, geht aus zahlreichen von ihm selbst überlieferten Äußerungen hervor. Der Zeitpunkt war vielleicht als Abschluß der Studienjahre festgelegt. Doch blieb die Erfüllung dieses Herzenswunsches aus; sicher nicht aus pekuniären Gründen, wie mancher vermuten könnte, da für den ohnehin verarmten Adel eine derartige Auslandsfahrt in diesen noch eisenbahnlosen Zeiten sich doppelt kostspielig erwies. Der Hauptgrund dieses Verzichtes ist wohl eher in der Not des deutschen Vaterlandes zu suchen. Bestätigt wird diese Annahme durch den Mund des Dichters selbst: „Du könntest jetzt auch etwas besseres tun, als reisen“, heißt es in „*Abnung und Gegenwart*“, als Friedrich an der letzten Ringmauer bereits von Deutschland nach Welschland hinuntersieht...

Mit dem Eintritt in das Lützowsche Freikorps (1813) zerrann der Lieblingstraum wohl endgültig. Amt und Familie fesselten nach den Freiheitskriegen den seßhaft gewordenen Dichter an die Heimat. Die gewissenhafte Pflichterfüllung ließ keinen Raum mehr für romantische ausländische Wanderflüge. So begrub der Gereiste sein schönes Vorhaben, nicht ohne in wechselnden Stimmungen darüber weiter zu grübeln. Am deutlichsten bekundet er den Schmerz über diese Vereitelung in dem rührenden Gedichte „*Täuschung*“:

¹ Erlitt diese Reise gleichfalls schwere Einbuße durch den Kastengeist, der allen Verkehr mit dem Volke untersagte? Cf. *Deutsches Adelsleben*.

Ich ruhte aus vom Wandern,
Der Mond ging eben auf,
Da sah ich fern im Lande
Der alten Tiber Lauf,
Im Walde lagen Trümmer,
Paläste auf stillen Höh'n
Und Gärten im Mondesschimmer –
O Welschland, wie bist du schön!

Und als die Nacht vergangen,
Die Erde blitzte so weit,
Einen Hirten sah ich hangen
Am Fels in der Einsamkeit.
Den fragt' ich ganz geblendet:
Komm' ich nach Rom noch heut?
Er dehnt' sich halbgewendet:
Ihr seid nicht recht gescheut!
Eine Winzerin lacht' herüber
Man sah sie vor Weinlaub kaum,
Mir aber ging's Herze über –
Es war ja alles nur Traum.

Italien, das herrliche Land „hinter den Bergen“, hat des Dichters Phantasie noch öfters nachhaltig beschäftigt. Gelegentlich geschieht Erwähnung eines gedruckten Führers durch Rom,² auch italienische Sprachstudien – wenschon bescheidener Art³ – haben Spuren in seinen Schriften hinterlassen. Das hartnäckige Interesse erscheint aber nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, wie oft er mit Romfahrern in seinen Kreisen, insbesondere mit Malern, zusammengetroffen ist. In seinen Prosa-Erzählungen spielt Italien wiederholt eine bemerkenswerte Rolle. Mit zartem Silberstifte entwirft er vage Umrisse von italienischen Städten und Gegenden. Die Schönheit italienischer

² Cf. *Dichter und ihre Gesellen*, II. Bd. 16. Kapitel.

³ Nach dem Tagebuch (*Histor.-kritische Ausgabe* XI S. 200) hörte er S. S. 1807 bei Bruccalassi in Heidelberg einstündig Italienisch und er hat die Sprache eifrig getrieben, zuweilen früh 4 oder 5 Uhr (a. a. O. 202, 289 f.), auch W. S. 1807/8 (219). Mit Bruccalassi unterhielt er sich gelegentlich lange zusammen, den sprachkundigen Gries zur Seite (a. a. O. 208). Bruccalassi, der Farcen nicht abhold war (214), gab einmal Anlaß zu einem höchst komischen Erlebnis: Als die Brüder Eichendorff, innigst und sehnsüchtig an Lubowitz denkend, bei Ziegelhausen am Neckar hingestreckt lagen, „kam am jenseitigen Ufer Bruccalassi auf der Chaussee herangewandelt. Wir

Frauen berauscht ihn. Seine jungen Italienerinnen, das Volksmädchen wie die vornehme Dame, sind ausnahmslos von höchstem Liebreiz. Der Dichter schwelgt in wohlklingenden Namen: Angelina, Anita, Fiametta, Bianka (im „*Marmorbild*“). Aber der italienische Hintergrund der genannten Erzählung bietet so ziemlich konventionell Übernommenes, wenngleich willkommene Deckhülle für schweres seelisches Ringen und Gähren des reifenden Jünglingsalters. Von Lucca vermeldet sein „*Marmorbild*“ durchaus nichts Charakteristisches;⁴ die geleistete Schilderung könnte ebenso gut auf andere südländische Städte Anwendung finden. Auch das beschriebene Volksfest trägt kein hervorstechend italienisches Gepräge. Das Ganze ist ein glitzernder Rahmen für ein abgründiges Seelenspiel! ... Im „*Taugenichts*“ wirkt die italienische Episode eigentlich ebenso burlesk wie die übrigen drolligen Vagabunden-Erlebnisse des naiven Müllersohnes. – Nur die tief im Herzen wühlende Sehnsucht nach Rom, der ewigen Stadt, strömt hier noch einmal unaufhaltsam aus der Brust des Dichters!

Eigentliche Selbstbekenntnisse tauchen in „*Abnung und Gegenwart*“ (1815) sowie in „*Dichter und ihre Gesellen*“ (1834) auf. Beide Veröffentlichungen umspannen einen inhaltsreichen Zeitraum. Aus diesen Romanen kann man viele Ähren für das Thema „*Italia*“ lesen. Diese wundersamen Prosaberichte enthalten wertvolle Bruchstücke Eichendorffscher Wahrheit und Dichtung.

Zunächst gilt es in „*Abnung und Gegenwart*“ die oft verwirrt sich kreuzenden italienischen Fäden herauszulösen. Dem Datum der Veröffentlichung: 1815 liegen die reiselustigen Pläne des Dichters noch ziemlich nahe. Die Vermutung bestätigt sich, daß Friedrich (d. h. Eichendorff) mit dem Lande „hinter den Bergen“ in irgendwelche Beziehung treten wird. Jedoch stoßen wir erst im 18. Kapitel des 3. Buches auf wichtige Angaben. Dort wird der Wendepunkt von Eichendorffs Jugendleben in dramatisch-künstlerisch zugespitzter und gesteigerter Form einleuchtend geklärt. „Als er (Friedrich) endlich eines Abends auf die letzte Ringmauer von Deutschland kam, wo man nach Welschland hinuntersieht, fing das Wetter auf einmal an sich aufzuklären, und die Sonne brach warm durch den Qualm. Die Bäume tröpfelten in tausend Farben blitzend, un-

ließen, uns alsbald erkennend, uns in ein brüllendes italienisches Gespräch über den Strom hinüber mit ihm ein, gingen mit einander, vom Strome getrennt, nach Heidelberg zurück (*la mia zucca*)“. So Joseph (212 f.). Für Italienisch mußte Joseph schon durch die Lesung des Jean Paulschen „*Titian*“ Vorliebe gewinnen, aus dessen *quant' è bello er sein come è bello* („*Taugenichts*“) machte. Es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß die Brüder Eichendorff schon im Elternhaus Antriebe zum Erlernen des Italienischen bekamen, und sicher haben sie in Wien die Übung im Italienischen fortgesetzt. Wilhelm v. E. ging ja später nach Trient. Adolf Dyroff.

⁴ Rom, Neapel, Venedig, Sizilien streift er nur mit den Flügeln der Phantasie.

zählige Vögel (??) begannen zu singen, das liebreizende, vielgepriesene Land unten schlug die Schleier zurück und blickte ihm wie eine Geliebte ins Herz“. Da ertönt der Mahnruf des Jägers, daß der Jüngling doch lieber seine frische Kraft in den Dienst des Vaterlandes stellen solle. Friedrich in klarer Erkenntnis zögert keinen Augenblick mit der Umkehr. Seine Mannesehre festigt den neuen Entschluß: „Er war völlig überzeugt, daß er das Recht wolle, und sein ganzes voriges Leben, was er sonst einzeln versucht, gestrebt und geübt hatte, kam ihm nun wie eine lange Vorschule vor zu der sicheren, klaren und großen Gesinnung, die jetzt sein Tun und Denken regierte.“ Der tapfere Vaterlandsverteidiger, der zweimal sein Leben im Kriege einsetzte (das 2. Mal nach Napoleons Rückkehr), ist erstanden. Auch ihm winken wie Theodor Körner die schönsten Kränze der Liebe und des künftigen Ruhmes. Mit männlicher Fassung legt er sie alle still an dem Altare des Vaterlandes nieder. „Den Ruhm seines alten Namens“ hat der kühne Krieger „durch alte Tugend“ wieder „angefrischt“. Die Umkehr von sorgloser Jugendlust zum bitteren Ernste der Lebensreife hat sich in den grimmen Kriegstagen reibungslos vollzogen, jeder seelische Zwiespalt sich in reine Harmonie gelöst. „Jetzt stand er an demselben Orte, wo er begonnen, wie nach einem mühsam beschriebenen Zirkel, frühzeitig an dem andern, ernsteren und stilleren Ende seiner Reise und hatte keine Sehnsucht mehr nach dem Plunder hinter den Bergen und weiter“. Die vaterländische Not entflammt den Dichter zu scharfer Rüge der bisherigen Teilnahmslosigkeit. Die zu energischem Handeln drängende Gegenwart hat dem Träumer die Augen geöffnet ...

Rudolfs phantastischer Bericht (gegen Ende von „*Ahnung und Gegenwart*“) sowie die etwas schleierhaft gezeichnete Figur der lieblichen Angelina bieten nur rein äußerliche farbige Motive, die für die Persönlichkeit des Erzählers nicht von Belang sind. Als Markstein für das Dichterleben ragt nur die so plastisch veranschaulichte Umkehr an der italienischen Grenze hervor. Der Sirene Lockruf dringt an ein taubes Ohr. Der reine Opferwille wirkt vorbildlich.

Auch in dem 1834 der Öffentlichkeit zugegangenen Werk „*Dichter und ihre Gesellen*“ findet sich wiederholt ein Nachhall der früheren Sehnsucht nach einer Italienfahrt. Wir identifizieren natürlich „Fortunat“ nochmals mit Eichendorff.

Über zwei Menschenschicksale entscheidet in diesem Roman die nähere Beziehung zu Italien. Otto, der verbummelte Student, dem seine geniale Veranlagung zum Fluche wird, leidet jähen Schiffbruch durch seine übereilte Verheiratung mit einem heißblütigen italienischen Volksmädchen (Anita), das als schamlose Ehebrecherin den Verzweifelten zur Flucht treibt. Er stirbt gebrochen noch in der Jugendblüte.

Bessere Erfahrung lehrt Italia dagegen den durch Ottos Schicksal bedenklich gewordenen Fortunat. Nur entfremdet ihn die treue Liebe seiner Fiametta dem Vaterlande. Ihr zuliebe wird er durch den Ankauf ihres väterlichen Palastes in Rom ansäßig. Es fällt auf, daß der Dichter – ob absichtlich? – zu der Figur Fortunats grelle gegensätzliche Farben verwendet hat. Derselbe Fortunat, der um der Liebe zu einer Fremden willen die Vaterlandsflucht auf sich nimmt, zeigt sich, ehe er diesen schwerwiegenden Entschluß verwirklicht, von echt eichendorffscher vaterländischer Treue:

Ich komme aus Italien fern
Und will auch alles berichten,
Vom Berg Vesuv und Romas Stern
Die alten Wundergeschichten.
Da singt eine Fee auf blauem Meer,
Die Myrten trunken lauschen –
Mir aber gefällt doch nichts so sehr
Als das deutsche Waldesrauschen!

Auch an anderen Stellen des genannten Romans fallen interessante Streiflichter auf die ehemaligen italienischen Reisepläne. Anlässlich des Besuches, den Fortunat seinem bereits in festem Amt und Würden tätigen ehemaligen Studiengenossen Walther abstattet, erinnert ihn dieser an die einstige gemeinsame Jugendschwärmerei: „Wie glücklich bist du zu preisen“, rief er seinem Freunde zu, „daß dir vergönnt ist, so mit den Vögeln durch den Frühling zu ziehen und die Reise nach Italien nun wirklich anzutreten, die wir in heitersten Stunden in Heidelberg so oft miteinander besprachen. Das waren schöne Jugendträume!“ Fortunat weist eifrig den Ausdruck Jugendträume zurück: „Warum denn Träume? Die Ahnung war es, der erste Schauer des schönen überreichen Lebens... Reise mit, alter Kumpan!“

Ernstlich zu denken gibt auch das Gespräch, das Fortunat mit dem aus Rom zurückgekehrten Maler Albert⁵ führt. Der ernste Künstler hat der italienischen Herrlichkeit fluchtartig den Rücken gekehrt. Abscheu vor dem sinnlosen Treiben in Rom hat ihn in die Heimat zurückgedrängt. „Rom ist herrlich, und ich nahte voll Ehrfurcht den alten Heldenmalen. Aber das leichtsinnige Geschlecht und das Klingeln der Bonzen über den Gräbern versunkener Größe störte und empörte mich... Dazu kam, daß das Geschick meines deutschen Vaterlandes, wo eine neue, große Zeit sich ausgebärt, heimlich an meinem Herzen fraß, ich hatte nirgends Ruhe...“

⁵ Sollte Philipp Veit gemeint sein, der mit Eichendorff zugleich in das Lützowsche Freikorps eintrat?

Eichendorff hat klar dargelegt, warum er sich nur in Träumen gewiegt, Italien aber fern geblieben ist. Wir verstehen ihn und würdigen das Opfer, das er dem geliebten Vaterlande ohne Murren dargebracht hat. Aber eine Frage liegt nahe: hat dieser Verzicht seiner dichterischen Entfaltung zum Nachteil gereicht? Wir glauben diese Frage mit Fug und Recht verneinen zu dürfen. Ob der Dichter für italienische Volkssitte, für italienische Dichtung und Kunst ein besonderes Interesse gehabt hat, bleibe dahingestellt. Aber sicherlich hätte seine durch und durch deutsche Sinnesart an der etwas theatralischen Pose des Italieners nicht viel Gefallen gefunden. Nur die geliebte Heimat strömte volle Befriedigung auf ihn aus. Der deutsche Wald, die deutschen Ströme, die deutschen Täler, Berge und Fluren, das lautere deutsche Volkstum, all dies bildet den ruhenden Pol, der den Dichter immer wieder magnetisch anzieht und seiner Leier die schönsten, tiefsten und echtsten Klänge entlockt.

Der Platz, den Eichendorff für alle Zeiten in der deutschen Literatur ausfüllt, ist durch sein ideales Deutsch denken, Deutsch fühlen, Deutsch reden, Deutsch dichten auf Felsen gebaut!

„Ein Sänger und ein Held zugleich.“

Kranz für Eichendorff

Von einem Sudetendeutschen

Geist des Erwachens, Tau an Kelch und Mund!
Was sind dir Worte?
Schatten eines Lieds,
Stets auf dem Weg wie Samenstaub im Wind,
Kamm einer Woge sonder Strand und Grund.

Tief klingt die Welt, hell jubelt Herz und Sinn.
Glückliche Nähe, Fest und Ernte jedem Tritt.
Selige Ferne, Gruß und Botschaft jungen Heils.

Halbschlaf dämmert im Tal.
Aufschrickt im Quellgrund das Reh,
Lauschend kreuzt es den Schlag,
Birgt sich vor naher Gefahr:
Frei in das Frührot ziehn, allen der Dichter voran,
Musikanten, Studenten, Jäger und reisige Schar.
Ziehn ohn Ende.

Frühling und Herbst jeder Tag.
Strom verrauscht, Horn verklingt, Traum befängt Auge und Ohr.
Zeitbang hebt verschollene Schönheit die Lider,
Pocht mit nächtiger Hand an des Lebens innerstes Tor.
Mondlicht läßt im Parkgeschling den Marmolr tönen,
Zauberkreise weben Blatt und Ranke,
Süße Zwiesprach halten Einst und Immer.

Geister des Ursprungs, Geister des Bestands!
Ewig Harfen rührt der treue Wald,
Urheimat, Kindern Märchen, Männern Herd und Schild,
Schlesische Heimat, wunderhold und gottesstill.
Heimat, durch deren Herz drei Schwerter schneiden,
Kreuzweg nach Nord und Süd, nach Ost und West,
Weg eines deutschen Kreuzes, schweiß- und blutgedüngt –
Grüne, besteht in uns, wie dich dein Dichter singt.

Eichendorffs Ansicht von der Poesie

Von Franz Ranegger

„Jeder Dichter hat, meist ohne es zu wissen, seine eigene Ästhetik“, sagt Joseph von Eichendorff in der *„Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands“*, in der der romantische Literaturhistoriker die Summe seiner Anschauungen über den Gang und den Wert der deutschen Literatur zieht. Wenn im folgenden der Versuch unternommen wird, Eichendorffs Ansicht vom Wesen der Poesie darzustellen, so wäre es eigentlich Aufgabe einer solchen Untersuchung, neben einer systematischen Zusammenstellung seiner einschlägigen Äußerungen und dem steten Bezug auf des Dichters poetische Werke die gewonnenen Ergebnisse mit der gesamten romantischen Ästhetik zu vergleichen. Dazu ist der Rahmen dieses Jahrbuchs zu eng und es mag für diesmal genügen, aus dem obengenannten literarhistorischen Hauptwerk die Ästhetik Eichendorffs in den wesentlichen Grundzügen kennenzulernen.

Eichendorff spricht wiederholt von der Poesie als allgemeiner, belebender Weltkraft im Sinne der übrigen Romantik, die damit das poetische Urelement der Welt meinte. Grundvoraussetzung der Poesie als spezieller Kunst ist die Begeisterung, ihr Haupthemmnis daher die Gleichgültigkeit (196).¹ Ihr Wesen definiert Eichendorff nach der negativen und nach der positiven Seite. Poesie ist „nicht bloße Schilderung oder Nachahmung der Gegenwart und Wirklichkeit. Ein solches Übermalen der Natur verwischt vielmehr ihre geheimnisvollen Züge, gleichwie ja auch ein Landschaftsbild nur dadurch zum Kunstwerke wird, daß es die Hieroglyphenschrift, gleichsam das Lied ohne Worte, und den Geisterblick fühlbar macht, womit die verborgene Schönheit jeder bestimmten Gegend zu uns reden möchte. Auch die noch so getreue Darstellung der Vergangenheit gibt an sich noch keine Poesie, wenn der historische Stoff nicht durch überirdische Schlaglichter belebt und gewissermaßen erst wunderbar gemacht wird; und jedenfalls wird sie stets an Genialität der wirklichen Geschichte weit nachstehen müssen, die der göttliche Meister nach ganz anderen, ungeheuren Dimensionen und Grundrissen dichtet, wofür wir hienieden keinen Maßstab haben. Aber ebensowenig darf die Poesie

¹ Die Seitenangaben beziehen sich auf die Neuausgabe von Wilhelm Kosch in der *„Sammlung Kösel“* Nr. 10–11 (Verlag Josef Kösel in München).

auch andererseits eine unmittelbare Darstellung der übersinnlichen Welt unternehmen wollen; denn diese entzieht sich, wie der Abgrund des gestirnten Himmels in unbestimmte Lichtnebel zerfließend, in ihrer unermeßlichen Ferne und Höhe beständig der Kunst und ihren irdischen Organen, wie denn an dieser Aufgabe auch wirklich die größten Dichter, Milton, Klopstock u. a. gescheitert sind. Die Poesie ist demnach vielmehr nur die indirekte, d. h. sinnliche Darstellung des Ewigen und immer und überall Bedeutenden, welches auch jederzeit das Schöne ist, das verhüllt das Irdische durchschimmert. Dieses Ewige, Bedeutende ist aber eben die Religion, und das künstlerische Organ dafür das in der Menschenbrust unverwüstliche religiöse Gefühl“ (20 f.). „Wo das religiöse Gefühl wahrhaft lebendig ist, wird es sich nicht mit müßiger Sehnsucht begnügen, sondern in allen bedeutenden Erscheinungen des Lebens sich abspiegeln; am entscheidensten in der Poesie, deren Aufgabe, wenngleich auf anderem Gebiete und mit anderen Mitteln, offenbar mit dem Grundwesen der Religion zusammenfällt, also in ihrem Kern selbst religiös ist“. (19). Diese Grundüberzeugung von dem unlösbaren Zusammenhang zwischen Religion und Poesie, die Eichendorff mit den meisten Theoretikern der Romantik teilt, kehrt bei ihm, gleichsam als ästhetisches Leitmotiv, immer wieder. „Wo irgend der religiöse Glaube wahrhaft lebendig das Innerste eines Volkes durchdrungen, wird er sich nicht mit der kirchlichen Devotion begnügen, sondern, wie die Seele den Leib, zugleich die ganze Physiognomie der Lebenseinrichtungen bestimmen und vor allem seine Liebe, Sehnsucht, Furcht und Hoffnungen auch in der Poesie, die ja überall der Spiegel des nationalen Seelenlebens ist, künstlerisch darzustellen streben.“ (61). Darum ist die Geschichte der poetischen Literatur, „dem Kreislaufe des Blutes vom und zum Herzen vergleichbar, eigentlich nichts anders als das beständig pulsierende Entfernen und wieder Zurückkehren zu jenem religiösen Zentrum. Alle Revolutionen der Poesie sind durch die Religion gemacht worden“ (19).

Infolgedessen bezeichnet Eichendorff die Literatur, die ihm einmal als „der poetische Ausdruck der Lebensansicht und Gesamtbildung“ (34) erscheint, an einer anderen Stelle mit Recht als „die bedeutendste Manifestation des Geisterreichs“ (22).

Die Poesie hat nach Eichendorff mit der Religion auch das gemein, „daß sie wie diese den ganzen Menschen, Gefühl, Phantasie und Verstand gleichmäßig in Anspruch nimmt“. (21). Gefühl und Phantasie sind ihm die Grundelemente der Poesie (109). „Das Gefühl ist hier nur die Wünschelrute, die wunderbar verschärfte Empfindung für die lebendigen Quellen, welche die geheimnisvolle Tiefe durchranken“ (21). „Ohne Gefühl, oder wenn man es so nennen will: ohne Empfindsamkeit, gibt es begreiflicherweise überhaupt keine Poesie, denn das dichterische Gefühl ist eben die potenzierte

[Abb.: Wien, Aquarellierte Zeichnung von J. Ziegler 1780. Wien, Albertina / Marienburg, Ostseite, Lithographie von Hoorn 1830. Aus den Sammlungen des Schlosses Marienburg]

Fähigkeit, das Große, Wahre und Schöne zu empfinden. Das Gefühl allein ist indes nichts an sich, es lebt, wie eine biegsame Liane, nur mit und in seinem Objekt, von dem es erst seine Bedeutung und Weihe, oder seine Lächerlichkeit empfängt“ (244). Die Phantasie ist „die Zauberformel, um die erkannten Elementargeister heraufzubeschwören, während der vermittelnde und ordnende Verstand sie erst in die Formen der wirklichen Erscheinung festzubannen vermag. Ein so harmonisches Zusammenwirken finden wir bei allen großen Dichtern, bei Dante, Calderon, Shakespeare und Goethe. Wo aber dieser Dreiklang gestört und eine dieser Kräfte allein herrschend wird, entsteht die Dissonanz, die Krankheit, die Karikatur“ (21). Danach ist nicht verwunderlich, daß Eichendorff die sentimentale, die phantastische und die Verstandespoesie als einseitige Erscheinungen ablehnt. Besonders erscheint ihm die Verstandespoesie als sehr arm. Sie komme, da sie bloß von Erfahrung lebe, niemals über die Wirklichkeit hinaus und habe eigentlich nur zweierlei Organe: die Charakterschilderung, d. i. ein nach gewissen äußeren Kennzeichen systematisch geordnetes Herbarium der menschlichen Natur, und die Negation aller Erscheinungen, die über das Gebiet der gewöhnlichen Erfahrung hinausragen (270). „Wir statuieren freilich keinen Dichter ohne, womöglich recht großen Verstand, aber wir müssen ihm durchaus etwas vindizieren, das über dem Verstande liegt oder vielmehr diesen in einem weiteren Umkreise mit umfaßt“. (273). Mit besonderem Nachdruck redet Eichendorff von dem Anteil der freischaffenden Phantasie am Kunstwerk; sie „rollt plötzlich ganze Jahrhunderte auf und macht in blitzartiger Beleuchtung das Wunderbarste klar, faßlich und glaublich“ (214 f.).

Ein Haupterfordernis aller echten Poesie ist nach Eichendorff die Naturwahrheit. Wo sie fehlt, „verfällt die Poesie notwendig der Willkür, der grillenhaften Mode und einer fortlaufenden Reihe experimentierender Kunststücke, um die innere Lüge zu verdecken und zu beschönigen“ (177). Zu einem tüchtigen Dichter gehöre die tüchtige Gesinnung; aber auch die Gesinnung sei nichts ohne die tüchtige Darstellung, welche eben das Organ aller Kunst sei und ohne deren lebendige Vermittelung alle idealisierte Tugendhaftigkeit nur ein toter Begriff bleibe. Wo aber durch die Ungunst der Zeiten der rechte Inhalt abhanden gekommen, trete notwendig die Form als Hauptsache ein (302). Wohlmeinende Absicht allein sei freilich noch keine Poesie (208). Hand in Hand mit dieser Äußerung geht die Ansicht, daß die bloße Moral kein poetischer Stoff sei (171); bei der bloßen Moral könne eine gesunde Poesie nicht wohl bestehen (112).

Die enge Verknüpfung von Poesie und Religion, auf der die gesamte romantische Ideenwelt aufbaut, läßt Eichendorff die Kirche als „die ursprüngliche Heimat der Poesie“ (108) ansehen und führt zu einer hohen Auffassung der Poesie überhaupt,

die „ihrer Natur nach das Höhere andeuten und erstreben will“ (226). Im Irrtum befänden sich diejenigen, welche aus Verstandeshochmut oder vielleicht noch häufiger aus schwächerer Scheu und Zaghaftheit den ewigen Bund von Religion und Poesie als eine sündhafte Profanation verleugnen möchten, weil sie in ihrer Gemütstrockenheit in der Poesie nur eitel Schmuck und Spiel zu erkennen imstande seien (109). „Alle Religion ist, weil unergründlich, wesentlich zugleich auch mystisch; die Mystik aber kann nicht unmittelbar in Begriffen, sie kann nur in Anschauungen, also nur symbolisch und bildlich zu uns reden; und es wäre daher töricht, ja frevelhaft, der Kirche das Bild, und der Wahrheit der Religion ihre Schönheit rauben zu wollen“. (Ebd.).

Eine gefesselte Poesie freilich „nützt weder der Religion noch der Moral ... Die Poesie soll keine Magd, weder der Religion noch der Moral sein, sondern durch ihre eigentümliche Zauberformel die Schönheit, wie und wo immer sie verborgen leuchtet, aus den Banden der tölpelhaften Riesen und Drachen und pffiffigen Philister erlösen“ (232). Daß Eichendorff das Schöne nur in Einklang von Religion und Moral sich denken kann, geht aus den Worten hervor: „Durch alle Zeiten und Völker geht das unvertilgbare Gefühl einer höheren, überirdischen, geheimnisvollen Schönheit, die der Religion, der Sittlichkeit und der Poesie gemeinsam ist und ohne welche die letztere in hochmütiger Absonderung niemals wahrhaft bestehen kann.“ (232). Die gemeine Wirklichkeit aber und ihre Laster, sie mögen sich noch so kokett-grazienhaft ausschmücken oder verschleiern, seien nirgends schön (ebd.). Als Ideal der Poesie erscheint Eichendorff die christliche und diese bezeichnet er als „eine geistige Macht, die alle menschlichen Verhältnisse, das ganze diesseitige Leben adeln soll, um es zur Versöhnung mit der Religion wieder fähig zu machen.“ So aufgefaßt ist Poesie „ein Gottesdienst, der Dichter ein Priester, die Inspiration des gläubig Schauenden und echte dichterische Begeisterung ein und dasselbe“ (323). Nur der religiöse Dichter ist auch imstande, die Dissonanzen des irdischen Daseins harmonisch, d. h. als Ring einer unsichtbaren, ewigen Gliederung zu begreifen (vgl. 467) und dadurch die „keinem Dichter fremde, dämonische Gewalt“ (469) zu überwinden. Die Kunst hat, meint Eichendorff, das Besondere, daß sie nächst Gott allein in gesundem Herzen wohnen mag (481).

Die Poesie, äußerlich veränderlich, in ihrem Grundwesen unverwüßlich (108), ist nicht an einen bestimmten Stand gebunden. Sie ist „nie und nirgends ausschließliche Sache der Aristokraten, der Gelehrten oder sonst einer Kaste, und wo sie es eine Zeitlang war, ist sie auch jedesmal schmählich zugrunde gegangen. Aber ebenso verderblich ist jene kommunistische Rebellion gegen die hohe Aristokratie, den Geburtsadel des Genies, der nun einmal auf diesem Gebiet von Gottes Gnaden souverän ist.“ (107 f.). Der ge-

dankvolle Tiefsinn des Genies und der Adel der Gesinnung, meint Eichendorff mit Recht, lassen sich eben nicht lernen und einschulen wie die höhere Formengewandtheit (90).

Nicht weniger ausführlich als diese geistreichen Äußerungen über das Wesen der Poesie ist das, was Eichendorff zu den einzelnen Dichtungsgattungen sagt. An Jakob Grimmsche Gedankengänge erinnern die Ausführungen über die Sage. „Alle Poesie nimmt ihren Ursprung aus der Sage. In der Sage sind aber die produktiven Seelenkräfte eines Volkes, Verstand, Phantasie und Gefühl, alle Blüte künftiger Bildung, wie im Märchen noch ungetrennt in einer gemeinsamen Knospe, wunderbar verhüllt und abgeschlossen. Die Sage wird, wie ein Naturprodukt, nicht erfunden, sie ist nur der innerliche Reflex der Erlebnisse eines Volkes, ihre Lapidarschrift sind die Taten dieses Volkes, welches sie poetisch nachträumt. Die Sage ist also ganz objektiv und führt daher einerseits zur Geschichte, die noch halb erdichtet, und andererseits zum Epos, das noch halb historisch ist. Und gleichwie in der Sage auch die Götter- und die Heldenwelt noch nicht von einander geschieden sind, so wiederholt sich derselbe Organismus auch im Epos ... Das Epos ist sonach überall die früheste Dichtungsart, oder vielmehr die poetisch verklärte Sage selbst.“ (44).

Der Entwicklungsgang der einzelnen dichterischen Gattungen wiederholt sich nach Eichendorff bei allen Völkern. „Die erste, jugendlichfrische, fast noch kindliche Anschauung der Welt erzeugt das Epos. Diese Anschauung, je lebendiger sie ist, weckt indes sehr bald ein nach den verschiedenen Individualitäten verschiedenes Interesse und Mitgefühl an dem großen Sagenstoff; die Poesie wird eine mehr innerliche und wesentlich lyrisch. Eine solche bloß experimentale und vorbereitende Trennung der beiden ursprünglichen Grundelemente aller Poesie kann aber nirgends von Dauer sein und strebt unablässig nach Wiederversöhnung. Und diese Vermittlung ist eben das Wesen des Dramas, wo das lyrisch Subjektive, ohne sich selbst aufzugeben, in der darzustellenden Handlung wiederum objektiv wird. Man begreift hiernach leicht, daß schon das bloße Bedürfnis solcher Vermittlung einen höheren Grad ... künstlerischer Ausbildung und Reife voraussetzt. Daher erscheint auch das Drama, gewissermaßen Epos und Lyrik in ein Ganzes zusammenfassend, überall zuletzt ... Das Drama ist überall, bei den alten wie bei den neueren Völkern, religiösen Ursprungs ... Das Drama ist ferner, seiner Natur nach, in seinen ersten Anfängen durchaus tragisch, die versuchte Darstellung des Konfliktes zwischen Subjektivem und Objektivem, des unvergänglichen Kampfes der in der Menschenbrust begründeten Sehnsucht und Forderung des Ewigen und Unendlichen gegen die begrenzenden Schranken des Endlichen.“ Den tieftragischen Stoff fand

die Poesie „im christlichen Glauben, in der einzigen Heldengestalt Christi, wie er, in jenem ungeheuren Kampf des Unendlichen mit dem Irdischen allen voranschreitend, zuletzt verkannt, verraten und von allen verlassen in furchtbarer Einsamkeit durch alle Grauen und Schrecken des Todes geht, um das arme Menschengeschlecht aus seiner uralten Knechtschaft zu befreien. Und so ist denn diese große Weltragödie auch wirklich der Ausgangspunkt und erste Gegenstand unseres Dramas; ja die Kirche selbst vermittelte den Übergang.“ (79–81).

Unter einem anderen Gesichtspunkt, dem Verhältnis des Subjektiven und Objektiven, betrachtet Eichendorff an einer anderen Stelle die drei Dichtungsgattungen. „Im Epos geht das Subjektive im Objekt, in der Lyrik das Objekt in der subjektiven Empfindung auf. Dort verschwindet der Dichter, die Ereignisse sprechen, wie in der Geschichte, für sich selbst; hier wird der Dichter zum alleinigen Sprecher, indem er uns nur den Nachhall gibt, den das Ereignis in seinem Herzen geweckt. Das Drama dagegen ist die Durchdringung und Wiederversöhnung beider getrennten Elemente ... Das Objekt ist hier entweder die Sage und historische Vergangenheit oder die unmittelbare Gegenwart oder der Konflikt der letzteren mit der jedem Zeitalter eigentümlichen idealen Gedankenwelt, wonach das Drama sich in Lustspiel, Schauspiel oder Tragödie verteilt. In allen diesen Verzweigungen aber wird Auffassung und Darstellung notwendig den subjektiven Farbenton des Dichters annehmen und, da der Dichter ein Kind seiner Zeit bleibt, zugleich in dem jedesmaligen besonderen Schlift des Zeitgeistes sich abspiegeln. Daher gibt das Drama, wo es sich wahrhaft volksmäßig ausgebildet hat, unter allen Dichtungsarten die schärfste Signatur der wechselnden Bildung, Gesinnung und Sitte einer Nation; daher erscheinen dieselben dramatischen Gegenstände verschieden in den verschiedenen Zeiten und Völkern und die Jungfrau von Orleans, die bei Shakespeare eine Hexe ist, fährt bei Schiller visionär auf romantischem Gewölke gen Himmel“ (103 f.).

Das Epos ist nach Eichendorffs Auffassung wesensgemäß „die Darstellung einer allgemeinen Weltanschauung, wo, wie in der Weltgeschichte, die Tatsachen reden und das Individuum demütig zurücktritt“ (240). Sinngemäß erklärt er, daß es dem Wesen des Epos gänzlich zuwider sei, alles Objektive in dem subjektiven Gefühl des Dichters aufgehen zu lassen (116). Das Verpflanzen der Poesie aus dem alten nationalen Boden in ein ganz fremdes Klima, wie es in der Reformation geübt wurde, habe zunächst das Epos, das nur von der Vergangenheit lebe, am empfindlichsten getroffen (113).

Die Entwicklung, welche das Epos zum Roman genommen hat, führt Eichendorff auf die Wichtigkeit zurück, die die Reformation der Subjektivität eingeräumt hat, sowie

auf die Herrschaft, die sie demzufolge dem Verstande zuteilen mußte. „Beides aber widersprach der Natur des Epos. Das Epos ist der Mensch in der Welt, der Roman die Welt im Menschen. Dort verschwindet das Subjektive in dem Großen des Weltgangs, der, weil er im Zweck und Ursprung unerforschlich, nur durch die Phantasie gleichsam divinatorisch aufzufassen ist. Im Roman dagegen ist nicht das Faktische, nicht die plastische Gewalt der Handlungen, sondern deren Motiv der eigentliche Gegenstand der Darstellung. Die pragmatische Motivierung aber, diese Naturgeschichte des innern Menschen, ist wesentlich Sache des Verstandes, und der Verstand, da es ihm weniger um die Schönheit als um Deutlichkeit und Klarheit zu tun ist, wählt sich überall die freieste Form des Ausdrucks: die Prosa. Der Roman ist daher die Poesie des Verstandes in ungebundener Rede“ (118). Im modernen Roman sei das Ziel nicht mehr ein großes objektives Weltbild, sondern ein subjektives Seelengemälde (119). In der Einleitung zur Literatur des 18. Jahrhunderts, in dem der Roman eine so beherrschende Rolle spielt, schreibt Eichendorff: „Es kam jetzt nicht mehr auf eine unbefangene, unmittlere, lebendig-epische Darstellung der Handlung, sondern vielmehr darauf an, das Darzustellende nach seinen Anfängen, Motiven und moralischen Wirkungen pragmatisch zu zergliedern, dem Helden einen Polizeipaß mit genauer Personenbeschreibung nach Haarwuchs, Kleiderschnitt und sonstigen besonderen Kennzeichen mit auf die Reise zu geben, mit einem Wort: über ihn zu reflektieren. Die Reflexion aber ist ihrer Natur nach überaus weitschweifig, sie verlangt die breiteste Grundlage, sie braucht viel Worte und eine möglichst freie und bequeme oder vielmehr laxer Form. Daher in dieser Zeit die ungemene Fruchtbarkeit und auffallend vorwaltende Herrschaft des Romans, dieser eigentlichen Poesie des Verstandes.“ (214 f.). Es bietet einen eigenen Reiz, Eichendorff, selbst einen der Großen des deutschen Liedes, über die Lyrik sprechen zu hören. Es öffnet sich da manch wertvoller Einblick in die eigene Werkstatt des Dichters. „Die Lyrik ist von aller Poesie die subjektivste, sie geht nicht auf die gewordene Tat, wie das Epos, und nicht auf die werdende Tat, wie das Drama, sondern auf den eigentlichen tieferen Grund von beiden: auf den inneren Menschen; sie hat es mit der Stimmung und nicht mit der äußeren Manifestation dieser Stimmung zu tun. Wie das Epos die Poesie der Vergangenheit, der Sage und traditionellen Heroengeschichte, so ist die Lyrik, da sie an die Individuen gewiesen, wesentlich die Poesie der Gegenwart und folglich unruhig und wandelbar wie diese; von den Wellen der Zeit erweckt und getragen, gleichsam eine unsichtbare geheimnisvolle Äolsharfe, die von den wechselnden Lüften gespielt wird und einer wunderbaren unendlichen Modulation fähig ist. Sie ist daher auch ihrer Natur nach musikalisch –

Musik ist die Seele der Lyrik (173) – und singbar und ihr eigentliches Organ ist das Lied. Aus dieser ihrer Eigentümlichkeit aber läßt sich die Geschichte der Lyrik leicht erklären und in wenige Hauptzüge zusammenfassen. Sie kann nämlich hiernach nirgends den Anfang einer Nationalpoesie bilden, wo vielmehr das Epos liegt. Denn die poetische Wahrnehmung des äußerlich Gegebenen, es sei nun Mythe oder historische Tatsache, geht naturgemäß überall der subjektiven Verarbeitung dieses Gegebenen voraus und es bedarf schon einer weiter vorgeschrittenen Zivilisation, um das Innerliche künstlerisch zu verklären. Auch sind in der Tat die ersten lyrischen Versuche aller Völker, wie namentlich die Schlachtlieder der alten Deutschen, eben nur epische Fragmente und Erinnerungen an die sagenhafte Heldenzeit. Sodann hat die Lyrik diesen idealen Zug nach dem Inneren mit dem Wesen des Christentums gemein. Daher tritt sie überall erst durch das Christentum selbständig und vorwaltend auf, während sie bei den Alten stets nur noch episodisch an das Epos oder Drama, wie eine blütenreiche Liane am Hauptstamm, angelehnt erscheint. Eben durch ihre subjektive Natur ist die Lyrik auch bei den verschiedenen Nationen, die ja in der Weltgeschichte mehr oder minder gesonderte Volksindividualitäten darstellen, verschieden und bezeichnet jeden besonderen Volkscharakter schärfer als andere Zweige der Poesie. Ja wir möchten sie in diesem Betracht vorzugsweise eine deutsche Kunst nennen wegen der größeren Innigkeit, die an der Glätte des Liedes romanischer Völker nirgend recht haften will und doch der eigentliche Grundklang aller Lyrik ist. Diese Innigkeit ist allerdings, wie jedes Talent, ursprünglich eine freie Gabe Gottes, steht aber fortwährend in so lebendiger Wechselbeziehung mit der Geschichte der Nation, daß sich hier Ursache und Wirkung schwer von einander sondern lassen.“ (70–72).

Lyrik ist die Kunst der Innerlichkeit. Mit Recht meint daher Eichendorff: „Da die Lyrik die Geschichte der Seele ist, so entscheidet hier nicht die noch so reich auf der Oberfläche glänzende Äußerlichkeit, sondern einzig die Tiefe“ (73). Als die subjektivste Dichtungsart und Darstellung der Gegenwart ist die Lyrik für die Veränderungen der religiösen und sittlichen Zustände der Nation am empfindlichsten. Sobald dort „die Nation an ihrem Innersten ungewiß und irre wird“, muß in der lyrischen Poesie „zuerst die Verwirrung eintreten“ (99). Die Forderung der Naturwahrheit der Poesie gilt bei der Lyrik am ehesten. „Wenn einmal die Dichter selbst nicht mehr glauben und fühlen, was sie singen und alles gemacht und affektiert wird, so bedeutet dies den Tod der Lyrik.“ (100). Das geistliche und das Liebeslied sind für Eichendorff die beiden lyrischen Pole (173). Doch schließt er theologische und politische Grübeleien sowie bloße Moral, als durchaus nicht plastisch, von lyrischer Behandlung aus (166).

Mit besonderer Meisterschaft spricht der romantische Literaturhistoriker, selbst ein Meister des volkstümlichen Liedes, vom Volkslied. „Das Volkslied hat den Grundcharakter aller Lyrik überhaupt: es stellt nicht die Tatsachen, sondern den Eindruck dar, den die vorausgesetzte oder kurz bezeichnete Tatsache auf den Sänger gemacht. Von der Kunstlyrik aber unterscheidet es sich durch das Unmittelbare und scheinbar Unzusammenhängende, womit es die empfangene Empfindung weder erklärt noch betrachtet oder schildernd ausschmückt, sondern sprunghaft und blitzartig, wie es sie erhalten, wiedergibt und gleichsam im Fluge plötzlich und ohne Übergang, wo man es am wenigsten gedacht, die wunderbarsten Aussichten eröffnet. Das Volkslied mit dieser hieroglyphischen Bildersprache ist daher durchaus musikalisch, rhapsodisch und geheimnisvoll wie die Musik, es lebt nur im Gesange, ja viele dieser Volksliedertexte sind geradezu erst aus und nach dem Klange irgend einer älteren Melodie entstanden. Hier gibt es keine einzelnen berühmten Dichter; die einmal angeschlagene Empfindung, weil sie wahr und natürlich und allgemein verständlich ist, tönt durch mehrere Generationen fort; jeder Berufene und Angeregte bildet, moduliert und ändert daran, verkürzt oder ergänzt, wie es Lust und Leid in glücklicher Stunde ihm eingibt. So ist das Volkslied, in seiner unausgesetzt lebendigen Fortentwicklung, recht eigentlich das poetische Signalement der Völkerindividuen. Gleichwie aber Kraft und Ausdruck der Empfindung nicht bei allen Individuen überhaupt derselbe sein kann, so erhält auch das Volkslied bei den verschiedenen Volksstämmen, je nach ihrer klimatischen und geistigen Struktur, seine besondere Physiognomie und Eigentümlichkeit. Wir sind nun zwar keineswegs der Meinung, daß der Volksgesang jemals den ganzen Umfang und Reichtum der Dichtung zu umfassen und zu erschöpfen vermöchte; jedenfalls aber ist er der Grundstock aller nationalen Poesie, die in der Naturwahrheit des Volksliedes ihre Wurzel hat. Selbst in ihrer vollendetsten Kunstform, im Drama, klingt bei Calderon die Volksromanze, bei Shakespeare das Volkslied Altenglands fühlbar hindurch.“ (163 f.).

Zum Schlusse dieser glänzenden Charakteristik erwähnt Eichendorff, daß das Volkslied, als unmittelbarer Naturlaut, notwendig überall vom Idealen auf das wirkliche Leben gehe und wesentlich plastisch sei; es bedürfe ferner einer allgemeinen Teilnahme der Nation, um durchs ganze Land belebend von Mund zu Mund zu gehen und so durch die Generationen gleichsam immer neu sich selber fortzudichten, wie die englischen Balladen von den Bürgerkriegen und die Romanzen von den Glaubenskämpfen in Spanien (166). Unter dem leichten durchsichtigen Gewande des Volksliedes, mit dessen Wesen Tendenz am wenigsten verträglich sei (199), lasse sich der Mangel an sittlicher Haltung und Würde nicht wie in der vornehmen Gelehrtenpoesie mit verschnörkelter

Rhetorik verhüllen oder gar verschönern (268). Das Kirchenlied definiert Eichendorff als „das auf die göttlichen Wahrheiten und die christliche Gemeinde angewandte Volkslied. Es muß daher, um wahrhaft wirksam zu sein, gleich dem weltlichen Volksliede, auf dem allgemeinen Bewußtsein des Volkes ruhen und von diesem selbst, nicht von Gelehrten und Theologen für das Volk gedichtet werden“ (195).

Wo Eichendorff über das Drama im allgemeinen spricht, beschränkt er sich auf einige Bemerkungen. Es schließe sich, da es unmittelbar das Leben darzustellen suche, auch überall am genauesten den jedesmaligen Phasen der wechselnden Bildung an. Das Theater brauche jederzeit einen gewissen Wohlstand und behäbige Geselligkeit. Es sei der Luxus der Poesie (134, 141). Von den Arten des Dramas bespricht er die Tragödie am eingehendsten. Sie „bedarf, wie das Epos, eines weiten Horizonts, einer poetischen Ferne, wo ihre Phantasie ihre blauen Berge und großen Konturen fein und ungehindert ziehen kann, während das Heldenbild von dem Rahmen der unmittelbaren Gegenwart fast jederzeit erdrückt wird, gleichwie es keinen Helden für seinen Kammerdiener gibt, weil ihn dieser nur in dem kleinlichen Kreise der gewöhnlichen Alltäglichkeit erblickt. Ja auf diesem Gebiet üben in so unmittelbarer Nähe selbst die zudringlichen Kapriolen der geselligen Konvention und der Kostüms eine störende und doch nicht zu beseitigende Gewalt aus. Es ist hier wie in der Plastik: wie die Standbilder der ritterlichen Feldherrn des siebenjährigen Krieges in Frack und Gamaschen oder Friedrichs des Großen mit dem Haarzopf und dem windschiefen dreieckigen Hütlein über den gepuderten Seitenlocken“ (274 f.). Das sagt Eichendorff in Besprechung der Theaterreformen Lessings und er fährt fort: „Auch die Herabstimmung der Tragödie vom Verse zu Prosa können wir ebensowenig als Klopstocks Scheu vor dem Reime als einen Fortschritt anerkennen. Die Rede wurde freilich dadurch natürlicher, aber das Natürliche darum nicht poetischer. Wir wissen recht wohl und haben es in neuerer Zeit sattsam erfahren, wie leicht sich aus Jamben hohle Phrasen dreheln lassen; allein der bloße Mißbrauch kann doch nirgends das an sich Rechte unrecht machen. Ohne Zweifel hätte der Vers z. B. die rohe Überschwenglichkeit Schillers in seinen Jugendarbeiten gezügelt und ihn zu größerer künstlerischer Besonnenheit genötigt. Und so hat denn Lessing... durch seinen reformatorischen Vorgang allmählich auf ein Heldentum im häuslichen Schlafrock, zu der bürgerlichen Tradition geführt, die im Grunde doch nur ein lederner Schleifstein ist.“ (275).

In einer scharfen Gegenüberstellung hebt Eichendorff die Verschiedenheit der Idealisierung im antiken und im modernen Drama hervor: „Die alte Erbsünde der Reformation: die Heiligsprechung der subjektiven Eigenmacht, führt moralisch zur hoch-

mütigen Selbsttäuschung, in der Poesie und namentlich im Drama zum falschen Ideale. Die antike Tragödie hat allerdings ebenfalls idealisiert, aber streng innerhalb der alten religiösen Grundanschauung. Das Menschliche wurde, wie äußerlich durch die Larve und den Kothurn, so auch geistig erhöht und verstärkt, aber der Held blieb rein menschlich und der höheren Macht über ihm unterworfen, was eben den furchtbaren tragischen Konflikt erzeugte. Und in diesem Sinne ist auch Shakespeare vollkommen antik. Die moderne Tragödie dagegen will ihren Helden zum Selbstgott machen und, als solchen, von aller göttlichen Führung emanzipieren. Das ist aber eine an sich unwahre Stellung, und weil sie eben unwahr ist, muß hier das Reinmenschliche – nicht etwa, wie bei den Alten bloß potenziert, sondern beständig erst künstlich konstruiert werden. Schiller ist der eigentliche Vater dieses modernen Ideals und sein Wahlspruch: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“ das bezeichnendste Motto für alle seine Schauspiele. (295 f.).

Von anderen poetischen Gattungen zieht Eichendorff nur das Märchen sowie die lehrhafte und satirische Dichtung in den Kreis seiner allgemeinen Betrachtungen. Das Märchen wird an Novalis illustriert. Dieser suchte im „*Opferdingen*“ „zumal in der Natur die gebundenen Stimmen, den Geisterblick des Irdischen, zu lösen, deren poetischer Ausdruck eben das Märchen ist“ (324). „Da probiert die Sage die Geschichte, die arme, gebundene Natur träumt von Erlösung und spricht im Traum in abgebrochenen, wundersamen Lauten, rührend, kindisch, erschütternd, es ist das alte, wunderbare Lied, das in allen Dingen schläft.² Aber nur ein reiner gottergebener, keuscher Sinn kennt die Zauberformel, die es weckt.“ (430). In der Literatur findet Eichendorff hauptsächlich dreierlei Märchen: das galante Märchen, dessen sich insbesondere die Franzosen bemächtigt haben, das philosophische Märchen, „wo die Allegorie und eine gewisse phantastische Symmetrik der Gedanken die Poesie vertritt“, und das Volksmärchen, „das, wie die alten Bilder auf Goldgrund, auf dem religiösen Volksglauben ruht“ (428 f.).

Von der lehrhaften Dichtung hat Eichendorff eine recht geringe Meinung. Er nennt „die altgewordene Lyrik: grämlich, superklug, grübelnd und lehrhaft in epigrammatischen Spitzen und Sprüchen, weil der innere Lebenshauch zu langatmigen Liedern nicht mehr ausreicht“ (100). Lehrgedicht und Satire seien, wenngleich keine Erfindung der Reformation, doch in ihrer vorzugsweisen Aufnahme und künstlerischen Vollendung der Reformation eigentümlich; denn das allgemein Charakteristische der reformatorischen Bewegung sei das Übergewicht des Verstandes über die Phantasie,

² Vgl. Sprüche 7: *Sämtliche Werke*, Zweite Auflage (1866), Erster Band, Seite 319.

die natürliche Tätigkeit des Verstandes aber sei nicht produktiv, sondern ordnend, mithin wesentlich erklärend und lehrhaft. Nachdem das Wunderbare der Religion in dem Geschlecht immer mehr verblaßt und fast nur die moralische Seite derselben zurückgeblieben sei, sei aus dieser vorherrschend verständigen Religionsansicht die moderne didaktische Poesie entstanden (182).

Die Satire hat nach Eichendorff die Aufgabe, die Sünde als vor der Welt verächtlich und lächerlich darzustellen. „Nur bei bedeutenden Störungen der ursprünglichen harmonischen Bildung, durch tiefgreifende Gegensätze des gesamten inneren Lebens wird die Satire und in höherer Potenz der Humor erzeugt“, als dessen Wurzel Eichendorff das religiöse Gefühl des Kontrastes zwischen dem Diesseits und Jenseits bezeichnet (461). Denn „wenn das Leben in seinen Fundamenten erschüttert, hier ein Pfeiler, dort eine Klammer willkürlich herausgerissen ist, da sinkt das ganze Gebäude nach, wird windschief und folglich lächerlich. Die Satire ist daher immer komisch, das Komische sehr verschiedenen von harmloser Lust, immer auch satirisch, gleichwie ja auch schon bei den Alten die komische Maske eine Satire des menschlichen Angesichts war.“ (185). Noch mehr als der Roman ist die Satire die eigentliche Poesie des Verstandes (189). Ihr Grund ist das seltsame Ringen der auf den Dichter einstürmenden Gegensätze des Lebens (185), demnach verlangt sie durchaus einen realen Boden (293).

Außer diesen feinen und treffenden Beobachtungen findet man in der „*Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*“ noch manches, was das Bild des Ästhetikers Eichendorff abrundet. So sieht er die Form als einen Teil des Wesens der Poesie an, die sich mit diesem verändert. „In der allgemeinen Herabstimmung entstand (nach der Blütezeit der mittelalterlichen Poesie) aus dem singbaren Liede das gesprochene Gedicht und aus der Rhetorik des gesprochenen: die poetische Prosa, ein zwitterhaftes Mittelding, das man wohl auch prosaische Poesie nennen könnte. Die Phantasie, welche alles Gewöhnliche und Wirkliche in eine höhere Region emporzuheben strebt und daher auch in ihrem Ausdruck luftig und ungewöhnlich ist, hatte wegen zunehmender Altersschwäche ihre Herrschaft an den Verstand abgetreten, dessen massiver Boden eben die praktische Wirklichkeit ist. Die Sprache der Phantasie aber ist die geheimnisvolle Musik des Verses, die Sprache des Verstandes die Prosa.“ (105 f.). In einer Polemik gegen die Schätzung der Wielandschen Sprache als „Mustersprache“ wendet sich Eichendorff gegen die Meinung, es gebe einen Normalstil für Poeten; dagegen sagt Eichendorff, jeder Dichter bringe seinen eigenen Stil mit, wie jeder ausgeprägte Charakter sein Gesicht (234).

Bei einem reimfreudigen Poeten ist das Eintreten für den Reim etwas Selbstverständ-

liches. „Der Reim ist keine leere Spielerei oder willkürliche Erfindung, er ist die geheimnisvolle Melodie zum Text, die Musik der Gedanken.“ (117). Der Reim sei nur der Poesie wegen und nicht die Poesie nur um des Reimes willen da. „Es ist überhaupt ein seltsames Mißverständnis, die Poesie einer Nation von ihrer eigentümlichen Form, als etwas ganz Zufälliges, trennen zu wollen; beide gehören notwendig zueinander wie Leib und Seele und geben eben zusammen erst die Poesie. Und so ist denn auch der Reim so alt wie die deutsche Dichtung und hat durch alle Zeiten melodisch fortgetönt bis auf den heutigen Tag.“ (241).

Zu den Versmaßen, die nach Eichendorff sich nie bei uns eingebürgert haben und auch nicht für alle Arten der Poesie verwendet werden können, gehört der Hexameter. „Es ist eine bloße Einbildung der Gelehrten, daß dieser Streckvers von Hexameter, der ja selbst bei den alten Römern nie volkstümlich wurde, jemals wirklich deutsch geworden. Es bleibt immerhin ein erzwungener Fremder Klang darin, ein leiser Anhauch gelehrter Stubenluft, der gerade in dem Innerlichsten am empfindlichsten stört und verletzt. Oder wer möchte wohl im herzlichen Gebet zu Gott oder auch nur mit seiner Geliebten in Hexametern sprechen?“ (117). Ähnlich meint er an einer anderen Stelle: „Wer könnte auch nach alkäischem Versmaß künstlich skandierend beten?“ (243). Eine ähnlich feine Beobachtung zeigt die Antwort auf die Frage, ob die Ironie bei der Behandlung christlicher Stoffe am Platze sei. Er lehnt sie mit der Begründung ab, daß hier der Dichter kein Erschaffender, kein Genießender, sondern ein Empfangender, ein Glaubender sei. „Die Religion ist selbst jener Äthergeist, jene höhere, wehmütige Ironie alles Irdischen und aller Kunst, und solche Ironie, ironisch gehandhabt, hebt in der Tat sich selbst wieder auf.“ (378). Über das Wesen der politischen Poesie spricht sich Eichendorff eingehend Seite 454 bis 456 aus. Die dort vorgebrachten Argumente kehren ein andermal in dem kurzen Aphorismus wieder: „Politik und Königshöfe sind nie und nirgends die rechte Schule der Poesie.“ (73). Diese ist „eine brotlose Kunst“ (1) und hat ihre Gesetze in sich selbst. Überhaupt herrscht in der Literatur ein ganz eigenes, geheimnisvolles Gesetz: „Das poetische Element geht wie ein Frühlingshauch durch die Luft über die Kalenderjahre und provinziellen Marken hinweg und hat seine eigenen imaginären Provinzen; die mühsam gezogenen Grenzen und Abschnitte greifen prophetisch, ergänzend oder verwirrend beständig ineinander, ja oft staut die leichtbewegliche Luftströmung weit zurück, um dann plötzlich wieder Jahrhunderte zu überspringen.“ (17).

Eichendorff würde sich heftig dagegen gewehrt haben, unter die Ästhetiker gerechnet zu werden. Er dachte recht despektierlich über eine Zeit, die über die Schönheit philo-

sophisch grübelt. „Eine poetische Zeit denkt nicht an ihre Schönheit, weil sie dieselbe von selbst besitzt, gleichwie ein Gesunder seine Gesundheit nicht merkt. Erst wenn die Schönheit abhanden gekommen, wird die verlorene absichtlich gesucht oder philosophisch konstruiert, und so entsteht die Ästhetik“ (16). Und doch nimmt Eichendorff nicht nur durch die Schönheit der Form, sondern auch durch die Schlagfertigkeit seiner Argumente innerhalb der romantischen Ästhetik eine bedeutsame Stelle ein. Zwar lehnt er sich, was im engen Rahmen dieser Arbeit nicht gezeigt werden konnte, wiederholt an Gedankengänge der führenden romantischen Theoretiker an. Aber er prägt ästhetisches romantisches Gedankengut besonders für die katholische Folgezeit. Seine ästhetische Gedankenwelt ist nirgends zum System entwickelt, sondern nur lose in seine literarhistorischen und poetischen Werke eingestreut. Darum erschien es mir als eine wichtige Vorarbeit für eine künftige kritische Darstellung, Eichendorffs ästhetische Ideen systematisch zu ordnen und möglichst ihn selbst sprechen zu lassen. Es erweist sich schon hierbei, daß der große romantische Dichter auch ein eigenwilliger Denker ist.

Eichendorffs Erzählen

Von Prof. Dr. Oskar Walzel

Gleich zu Beginn von Eichendorffs Novelle „*Dichter und ihre Gesellen*“ wird der „neuesten poetischen Werke des Grafen Viktor“ gedacht. Fortunat hat auf einer Wanderfahrt seinen Jugendfreund Walter aufgesucht. Walter nennt Viktor seinen großen Landsmann und erwähnt, Viktors Heimat liege kaum eine Tagereise weit. Fortunat springt überrascht auf und ruft: „Da reit’ ich hin, den muß ich sehen.“ Fortunat liebt Viktor, ohne ihn von Angesicht zu kennen, liebt ihn, wie er ein nächtliches Gewitter liebt, das alles Grauen und alle Wunder in der Brust regt; er kennt ihn, weil Viktor von den geheimnisvollsten innersten Gedanken der Seele Fortunats, von dem Waldesrauschen der Kindheit Fortunats wunderbaren Klang gibt. Im zweiten Kapitel des ersten Buches langten die beiden Freunde in Hohenstein an, dem Sitz Viktors. Im Garten des Schlosses trifft Fortunat einen wohlgekleideten jungen Mann und berichtet ihm von dem langgehegten Wunsch, die Gegend einmal zum Angedenken des Dichtergrafen Viktor zu durchstreifen. Der Unbekannte will ihn herumführen; er kenne zwar Viktor nicht sonderlich, doch wisse er genug von ihm, um Auskunft zu geben. Er weiß wirklich viel von Viktor zu sagen. Fortunat drückt seine Freude aus, daß der Unbekannte die poetische Erscheinung Viktors so hoch halte. Der andere kann Viktor nur bedauern. Sei doch die Anstellung als Genie eine der „epinösesten“ in der Welt. „Ein anderer stopft sich seine Pfeife, zieht seinen Schlafrock an, setzt sich auf dem Schreibessel zurecht, macht seine Arbeiten ab und geht dann zufrieden in die Ressource, wo er wieder ganz Mensch sein kann. Aber so ein Genie, zumal ein Dichter, kann das Genie gar nicht loswerden; wie ein Spaziergänger, der im Herbst über Feld gegangen, schleppt er die Sonnenfäden seiner Träume an Hut und Ärmeln bis in die Ressource nach.“ Er spinnt den Gedanken weiter. Doch plötzlich steht er selbst überrascht still. Sie sind in einem verwilderten Felsental angelangt. Fortunat erfährt, das sei sonst Viktors Lieblingsplatz gewesen, hier habe er den Namen seines ersten Liebchens in die Bäume geschnitten; das Mädchen sei tot. Dann wendet der Fremde sich zu Fortunat und fragt ihn, ob Fortunat nicht am Ende selbst der Graf Viktor sei. Fortunat bricht in lautes Lachen aus. Der Einladung Fortunats,

mit ihm zu kommen, weicht der Unbekannte aus, beantwortet auch eine letzte Frage Fortunats nicht und verschwindet zwischen den Bäumen.

Im vierten Kapitel fällt es Fortunat aufs Herz, daß er seinen unbekanntem Führer in der Zerstreuung ganz vergessen hat. Bald schließt sich Fortunat einer Gesellschaft wandernder Schauspieler an. Zwei der Schauspieler erschrecken ihre Gefährten, als Polizeidiener verkleidet. Wenn sie die Maske abwerfen, erkennt Fortunat in dem einen seinen wunderlichen Cicerone. Sein Name ist Lothario.

Fortan sind Fortunat und Lothario enge miteinander verbunden. So wenig wie Fortunat ist Lothario Berufsschauspieler, wenn sie sich auch zeitweilig in dieser Rolle gefallen. Sie sind beide Adelige, die beide gerne eine Maske vornehmen. Sie sind, ganz wie in „*Abnung und Gegenwart*“ die Freunde Friedrich und Leontin, Träger der Erzählung. Beider Erleben steht im Mittelpunkt des Berichts. Doch eine Verlagerung des Akzents vollzieht sich auf dem Weg von dem frühen Roman zur späten Novelle. Fortunat ist noch viel weniger als Friedrich der allesbeherrschende Held der Erzählung. Lothario macht sich umgekehrt mehr geltend als Leontin. Wirklich endet Lothario an der Stelle, die in „*Abnung und Gegenwart*“ das letzte Ziel Friedrichs wird. Er wählt geistlichen Beruf. Durch solchen Sachverhalt gewinnt Fortunat die Züge einer Nebenfigur, in der sich die Persönlichkeit Lotharios spiegelt, während Lothario selbst in die erste Reihe rückt.

Um so wichtiger wird die Frage, wer Lothario tatsächlich ist. Nur ganz spät enthüllt sich das, kurz vor dem Ende der Novelle, im neunzehnten Kapitel. (Das Ganze zerfällt in 26 Kapitel; sie sind in drei Bücher zusammengefaßt, und das neunzehnte eröffnet das dritte Buch.) Jetzt erst ergibt sich, daß Lothario kein anderer ist als Viktor von Hohenstein. Bis dahin durchschreitet er als Lothario den Bericht. Noch im neunzehnten Kapitel kommt er als Lothario in eine Stadt. Im Theater wird ein Stück Viktors aufgeführt. Lothario erhält einen Platz in der Fremdenloge. Er wird erkannt. Immer mehr Köpfe wenden sich erstaunt nach ihm um. Ein Kammerherr meldet der Fürstin: „Dort, der Dichter selbst, sie haben ihn erkannt, Graf Viktor von Hohenstein.“ Der Vorhang fällt, wütender Beifall bricht los. „Den Grafen Viktor aber – denn er war es wirklich – erfaßte ein seltsames Grauen...“ Er stürzt entsetzt über die noch leeren Treppen ins Freie hinaus.

Also ein Versuch, Spannung weithin bis fast ans Ende der Erzählung wachzuerhalten. (Ob er wirklich ganz geglückt ist, sei dahingestellt. Lothario ist als Lothario auf dem langen Wege dem Leser so vertraut und so wertvoll geworden, daß die Wirkung des Enthüllens verpuffen kann.) Tritt Eichendorff hier wirklich in Wettbewerb mit

woherrechneten Spannungsromanen, wie sie auch und sogar zumeist für die Hintertreppe abgefaßt werden?

Er nutzt sogar noch ein Mittel, die Spannung zu steigern. Im zehnten Kapitel erzählt einer die „Geschichte der wilden Spanierin“. Sie spielt in der Zeit der Kriege Napoleons. Diese wilde Spanierin ist niemand anders als die Gräfin Juanna, der in der Novelle eine wichtige Rolle zufällt; sie gehört dem Kreis an, dem die Geschichte vorgetragen wird; sie verläßt den Raum während der Erzählung. Graf Viktor von Hohenstein wird vom Erzähler zuletzt als einer der Miterleber des Vorgangs genannt. Das Stück Viktors, das er selber in der Stadt aufgeführt sieht, hat die Geschichte der wilden Spanierin zum Gegenstand. So ordnet sich die ganze Novelle um dies eine Motiv, so bereitet sich die späte Entlarvung Lotharios vor. Hinzu kommt, daß ein guter Teil der Novelle sich mit dem beschäftigt, was sich nun, Jahre nach dem ersten Zusammentreffen Juannas mit Graf Viktor, zwischen ihr und dem immer noch nicht entlarvten Lothario abspielt. Seltsam mag da nur das eine erscheinen, daß Graf Viktor in diesem Vorgang so lange unerkannt bleiben kann. Allein Eichendorff weiß alles so ins Dunkel zu rücken und in so verschwimmenden Farben zu malen, daß eine späte Enthüllung glaubhaft wird.

Ich hätte bei ihr nicht so lange verweilt, wenn sie nicht für Eichendorffs Erzählen sehr bezeichnend wäre. Sie ist ein höchstes und letztes Wagnis auf einer Bahn, die er auch sonst gern beschreitet. Schier grundsätzlich legt er es auf späte Erkennung, auf eine Anagnorisis an, die nur ganz langsam sich durchsetzt. Die Mehrzahl seiner Gestalten muß dergleichen erleben. Ja wenn sie längst dem Leser geläufig sind, erscheinen sie gern in einer neuen Maske, also wie etwas Unerkennbares, und müssen dann abermals eine Maske fallen lassen. Verschwenderisch arbeitet Eichendorff mit solchen Überraschungen. Ganz geläufig ist ihm, eine Gestalt, die er neu einführt, zunächst zu schildern, wie sie dem Auge erscheint, und dann erst allmählich zu verraten, wer es ist. Und wäre es nur in der Weise, wie in „*Abnung und Gegenwart*“ Leontin sie sich vorstellt. Im dritten Kapitel heißt es: „Pferde, Hunde, Jäger und Waldhornklänge stürzten auf einmal mit einem verworrenen Getöse aus dem Walde heraus und verbreiteten sich bunt über die Wiese. Ein sehr schöner junger Mann in Jägerkleidung und das Halstuch in einer unordentlichen Schleife herabhängend, schwang sich vom Pferde und eine Menge großer Hunde sprangen von allen Seiten freundlich an ihm herauf. Friedrich erstaunte beim ersten Blick über die große Ähnlichkeit, die derselbe mit einem älteren Bruder hatte, den er seit seiner Kindheit nicht mehr gesehen, nur daß der Unbekannte hier frischer und freudiger anzusehen war.“ (Zum erstenmal wird

da Friedrichs Bruder Rudolf erwähnt. Viel später tritt Rudolf selbst auf; seine Ähnlichkeit mit Leontin kommt auch wieder zur Sprache.) Alsbald redet Leontin, doch ohne sich ausdrücklich zu nennen, Friedrich an; er freue sich, Friedrich so munter wiederzufinden. „Meine Schwester hat Sie unterwegs in einem schlimmen Zustande getroffen und gestern abends zu mir auf mein Schloß gebracht.“ (Diese Schwester – es ist Rosa, die demnächst mit Friedrich in nahe Beziehung gelangt – ist dem Leser bisher nur als „die Gräfin“ bekannt.) Nun schiebt sich eine Episode ein: Der Wind trägt Blätter über die Köpfe Friedrichs und Leontins dem nahegelegenen Wasser zu; auf den Blättern stehen Verse des Dichters Faber; Faber selbst kommt eilends gelaufen. Jetzt endlich folgt: „Leontin, so hieß der junge Graf, dem dieses Schloß gehörte, legte schnell seine Büchse an und schoß das unbändige Papier aus der Luft herab.“ Damit ist Leontin zum erstenmal ausdrücklich genannt.

Löst sich diesmal eine nicht beträchtliche Spannung recht rasch, so kann gelegentlich mit einem einzigen Schlage eine ganze Reihe von Rätseln scheinbar erledigt, tatsächlich noch verstärkt werden, die im Lauf der Erzählung sich eingestellt haben. Im zwanzigsten Kapitel von „*Ahnung und Gegenwart*“ erschaut Friedrich ein Mädchen in einem reinlichen weißen Kleide am Boden sitzen, halb mit dem Rücken nach ihm gekehrt. Er hört sie das Lied „*In einem kühlen Grunde...*“ singen. Während des Gesanges wendet sich das Mädchen einmal flüchtig um, ohne Friedrich zu bemerken. Bei einem Sonnenstreif, der durch die Zweige auf ihr Gesicht fällt, bemerkt er nicht nur eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Mädchen, das ihm zu Beginn der Erzählung – im zweiten Kapitel – in einer Mühle begegnet war; sie scheint ihm auch das wunderschöne Kind aus längstverklungener Zeit zu sein, mit dem er als kleiner Knabe so oft zu Hause im Garten gespielt, und die er seitdem nie wiedergesehen hatte. Endlich fällt es ihm plötzlich wie Schuppen von den Augen, daß dies dieselben Züge seien, die ihm in einem verlassenen Gebirgsschloß auf dem Bild der heiligen Anna in dem Gesicht des Kindes Maria aufgefallen waren. (Kapitel 5 und 18 melden die beiden Tatsachen.) Allein noch kommt es nicht zu einer vollen Wiedererkennung. Das Mädchen springt auf und ist bald im Wald verschwunden. Erst das vorletzte Kapitel (das dreiundzwanzigste) bietet endgültige Klarheit. Friedrichs Bruder Rudolf erzählt sein Leben. Das Kind, mit dem der Knabe Friedrich gespielt hatte, war Angelina. Sie wurde durch Rudolf Mutter des schönen Mädchens aus der Mühle. Es hieß Erwine und gesellte sich als Erwin in Knabenkleidung zu Friedrich.

Erwine stirbt schon am Ende des zwanzigsten Kapitels. Zu Beginn des nächsten bestätigt sich Friedrichs Ahnung, daß Erwin das Mädchen aus der Mühle war.

[Abb.: Neisse, Lithographie, erschienen bei C. Mattis, Schmiedeberg 1855. Museum Neisse / Eichendorffhaus in Neisse, Radierung von Franz Wöber]

Erwin=Erwine ist bekanntlich die Mignongestalt von „*Abnung und Gegenwart*“. Wie überhaupt die Romane der Romantiker sich nicht genug tun konnten, Persönlichkeiten der „*Lehrjahre*“ abzuwandeln, so hat (selbstverständlich mit voller Absicht) auch Eichendorff seinem Helden ein knabenhaftes Mädchen zugestellt und diesem Mädchen Erlebnisse geschenkt, die immer wieder an Mignon erinnern. Noch die lyrischen Einlagen des Romans werden – wie von Mignon – zum guten Teil durch Erwin vorgetragen. Vollends ergibt sich aus diesem Zusammenhang, daß späte Anagnorisis nicht erst bei Eichendorff, auch schon in den „*Lehrjahren*“ Wirkungsmittel des Erzählens ist; Goethe meidet solche weithingezogene Spannung nicht. Wie Mignon erweist auch der Harfner das. Ferner nutzt auch Goethe gern Personen, die lange unerkannt bleiben und nur allmählich ihren Namen und ihr Wesen enthüllen. Das gilt besonders von den Vertretern des „Turms“, die schon früh in Wilhelm Meisters Leben eingreifen, ihre Maske indes nur gegen das Ende hin ablegen.

Lange Zeit war die Forschung derart gewöhnt, „*Abnung und Gegenwart*“ und „*Dichter und ihre Gesellen*“ – wie überhaupt die Romane der Romantiker – nur von der Seite ihres Zusammenhangs mit den „*Lehrjahren*“ oder vielmehr vom Blickpunkt einer übereifrigen Nachahmung der „*Lehrjahre*“ zu sehen, daß alles Eigene und Wesentliche sowohl der Erzählungen Eichendorffs wie der Romane anderer Romantiker zu kurz kam. Gewiß wird keiner die Verwandtschaft zwischen Mignon und Erwin, die Verwandtschaft auch im Verwerten einer späten Anagnorisis übersehen wollen. Allein auch Goethe hat dergleichen nicht erfunden. Schon der Griff, eine Persönlichkeit zuerst zu beschreiben und erst dann zu nennen, ist altes Erbgut der Erzähler, ist zu Eichendorffs Zeit Lieblingsbrauch Walter Scotts, besteht aber schon bei Cervantes. Überhaupt stimmt das Gepräge von Eichendorffs größern Erzählungen noch mehr mit dem „*Don Quijote*“ überein als mit den „*Lehrjahren*“. Besonders gilt das von dem Aufbau der Novelle „*Dichter und ihre Gesellen*“. Die Handlung ist viel lockerer als bei Goethe. Und wie schon in „*Abnung und Gegenwart*“, ja noch unbedingter waltet ein stetes Hin und Her des Reisens, das eine geschlossene Handlung nicht aufkommen läßt. Schier könnte man meinen, es werde nur um eine lange Reihe vielgestaltiger Verseinlagen ein Rahmen auf gut Glück gelegt. Wie bei Cervantes und mehr als bei Goethe umfaßt der Rahmen auch einzelne Erzählungen. Arnims „*Gräfin Dolores*“ – „*Abnung und Gegenwart*“ huldigt im 12. Kapitel dem Roman – treibt solche Einlagentechnik noch viel weiter.

Doch trotz aller Verwandtschaft mit Cervantes schenkt Eichendorff seinen Erzählungen einen eigenen Ton, auch gerade durch seine Vorliebe für ein Maskieren seiner Ge-

stalten. Dieser eigene Ton scheidet ihn auch von Goethe. Soviel bei Goethe erst nachträglich sich enthüllt und lange rätselhaft bleibt, es ist doch selten oder nie Ergebnis eines fast traumhaften Verhaltens der Menschen des Romans. Nicht einmal das nächtliche Abenteuer Wilhelm Meisters, das ihn vor die Frage stellt, ob es Mignon oder Philine gewesen sei. Das ist bei Eichendorff weit mehr eine grundsätzliche Unfähigkeit seiner Figuren, Erlebtes klar und deutlich aufzufassen. So legt sich ein Schleier über alles, was ihnen begegnet. Nur so erklärt sich, daß sie nicht früher Bescheid wissen. Wäre Graf Viktor nicht längst entlarvt, wenn die andern – um es drastisch auszudrücken – etwas mehr Begabung für das Amt eines Detektivs hätten? Sie sind zu feinfühlig, Stimmungs- menschen, zu wenig bereit, mit fester Hand ihre Umwelt anzupacken, als daß ihnen in entscheidenden Augenblicken die Dinge nicht unter der Hand entwischten. So können die Dinge mit ihnen ihr neckendes Spiel treiben. So ergeht es Friedrich dauernd mit Erwin- Erwine. Die Welt wird dergestalt zum Abenteuer. Diese Friedrich und Fortunat und ihre Gefährten wandern durch die Lande. Immer neue Wunder erleben sie in neuer Landschaft. Von Schloß geht es zu Schloß, und je einsamer und verlassen es ist, desto lieber wird es ihnen. Die Wirkung auf das Gemüt ist zu stark, als daß der Verstand Rätsel lösen könnte und wollte, die sich da auftun. Es ist, als hätten sie alle Angst, der Wahrheit ins Gesicht zu sehen. Aufregung, sogar mit einem Stich ins Heroische, wird wichtiger als schlichte Einsicht ins Leben. Wäre es anders, so würde aus Graf Viktor und Juanna ein glückliches Paar. So aber stürzt sie zu Tode und er geht ins Kloster. Man nenne das immerhin romantisch. Romantisch im engeren Sinn deutscher Romantik ist es gewiß. Romantischer als Goethes oder des Cervantes Erzählen wird durch solche Wesenszüge die Roman- und Novellendichtung Eichendorffs.

Eichendorff als Dramatiker

Von Hans Heckel

Der Lyriker Eichendorff hat sich tief ins Herz seines Volkes hineingesungen, und viele seiner Lieder werden so unmittelbar als Ausdruck deutscher Wesensart empfunden, daß sie in jedem Betracht zu Volksliedern geworden sind. Und ebenso gehören die Erzählungen des Dichters, allen voran der unsterbliche „*Taugenichts*“, zum unverlierbaren geistigen Besitz der meisten Gebildeten. Davon aber, daß Eichendorff sich auch auf dem dramatischen Felde in verschiedenster Richtung versucht hat, haben die meisten doch nur eine dunkle und unzureichende Vorstellung. Wenn sein dramatisches Schaffen seinem übrigen Lebenswerke gegenüber im allgemeinen Bewußtsein unverhältnismäßig zurückgetreten ist, so liegt das daran, daß es teils inhaltlich allzu zeitbedingt war (die politischen und literarischen satirischen Dramen), teils in der Form verfehlt ist und des eigentlichen dramatischen Nervs ermangelt (die historischen Trauerspiele). Einzig das Lustspiel „*Die Freier*“ ist in letzter Zeit wieder etwas eindringlicher aus der Vergessenheit hervorgezogen worden und auch auf den Bühnen zur Geltung gekommen. Durchweg aber geht das Bestreben auch des Dramatikers Eichendorff dahin, das Wunschbild romantischer Bühnendichtung in die Tat umzusetzen.

Wie zumeist ist es das Trauerspiel, das den künstlerischen Ehrgeiz des werdenden Dichters zuerst lockt. Schon von dem Zehnjährigen vernehmen wir, daß er sich an einer – leider nicht erhaltenen – Tragödie aus der römischen Geschichte versucht habe, die den jungen Verfasser beim Niederschreiben und Lesen bis zu Tränen rührte. Dann entstand 1810 in Lubowitz im Strome der vaterländischen Begeisterung, von der die junge Generation angesichts der französischen Fremdherrschaft ergriffen wurde, ein Fragment „*Hermann und Thusnelda*“, das denn freilich kaum dramatische Züge aufweist, sondern ganz in lyrische Stimmungen aufgelöst erscheint.¹ Erst in der Königsberger Zeit hat Eichendorff wieder um den tragischen Lorbeer gerungen. Nun entstanden die beiden Trauerspiele „*Ezelin von Romano*“ und „*Der letzte Held von*

¹ Friedrich Castelle, *Ungedruckte Dichtungen Eichendorffs. Ein Beitrag zur Würdigung des romantischen Dramatikers*. Dissertation Münster 1906; darin über *Hermann und Thusnelda* S. 19–41.

*Marienburg*⁶ 1830. Als Vorstufe zur *Ezzelin*-Tragödie kann die „*Sizilianische Vesper*“ gelten, die allerdings über geschichtliche Quellenstudien nach Raumer und eine allgemeine Skizze des Handlungsverlaufs nicht hinausgekommen ist.² Der „*Letzte Held*“ kam sogar bald nach seinem Erscheinen auf die Bühne des Königsberger Stadttheaters, verschwand aber schon nach der ersten Aufführung wieder. 1908 wurde er für eine Festschauspiel-Aufführung in Breslau zum 50. Todestage des Dichters gewählt, ohne mehr als einen respektvollen Achtungserfolg zu erringen.

Der Wert dieser beiden Trauerspiele liegt weder in einer formell gerundeten, zielstrebigem Handlungsführung noch in ihrer Bühnenwirksamkeit.³ Aber sie sind beachtenswerte Zeugnisse aus Eichendorffs reifer Zeit für die Art, in der die maßgebenden Tendenzen romantischer Bühnenkunst bei ihm zutage treten. Den klassischen Stil Schillers lehnte er geradezu geflissentlich ab. Vorbild dramatischer Formgebung war für ihn der mit den Augen der deutschen Romantik gesehene Shakespeare. Man denke etwa daran, wie der britische Dichter sich in A. W. Schlegels Horenaufsätze „*Etwas über Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*“ darstellt oder wie Tieck das aus ihm gewonnene Ideal des neuen Dramas in seiner „*Genoveva*“ Gestalt werden ließ. In der Geschichte sah Eichendorff wohl eine reiche Stoffquelle für Tragödien. Aber nicht kam es ihm wie Schiller darauf an, an dem Gange der Geschichte irgendeine philosophische Wahrheit aufzuzeigen. Vielmehr war er bestrebt, den geschichtlichen Hergang möglichst genau dem wirklichen Geschehen nachzubilden und dieses auf das religiöse und nationale Gefühl zu gründen, womit er den Spuren Shakespeares getreulich zu folgen vermeinte. Deshalb änderte er möglichst wenig an dem Berichte seiner Quellen, und eng schließt er sich an diese an, daß er nötigenfalls – wie im *Ezzelin* – lieber auf die dramatische Zielstrebigkeit verzichtet. Um so größeren Wert legt er darauf, „Lebensbilder und Gesinnungen“ zu zeigen, und so breiten sich namentlich im „*Ezzelin*“ mit dem Hauptgeschehen nur lose verknüpfte Nebenhandlungen ganz ungebührlich in üppiger Selbständigkeit aus. Ja sie sind vielleicht das ästhetisch Anziehendste und Wertvollste des ganzen Werkes – ein Kardinalfehler dramatischer Gestaltung.

Der romantisierte Shakespeare bzw. das Vorbild Tiecks gibt auch die Richtlinien ab für die äußere Form und für den Wechsel zwischen Vers und Prosa. Der häufige Ortswechsel mußte die Bühneneignung des romantischen Werkes natürlich viel schwerer beeinträchtigen, als es bei der nur andeutenden Shakespearebühne der Fall war. Wie

² Ewald Reinhard, *Eichendorffstudien. Münster'sche Beiträge zur neuen Literaturgeschichte*, hrsg. von Scherwing, V. Heft. Münster 1908. – Die „*Sizilianische Vesper*“ S. 68–72.

³ Julius Erdmann, *Eichendorffs historische Trauerspiele*. Halle 1908.

bei dem großen Vorbilde sind vor allen die Szenen der niedrigen Personen in Prosa gehalten; aber auch höhere, wenn sie zu jenen herabsteigen, bequemen sich ihrer Sprechweise an. Die tragische Kernhandlung dagegen wird vom Blankverse beherrscht, der sich gelegentlich auch bei Steigerungen oder zu wirkungsvollem Abschlusse zum Reime erhebt. Eine Szene des „*Ezzelin*“ ist in vierfüßigen Trochäen gehalten; daß sich in den lyrischen Partien, Gedichten usw. eigene Versmaße der verschiedensten Art begegnen, ist selbstverständlich. Im „*Letzten Helden*“, dessen Episoden viel enger mit der Haupthandlung verbunden sind, wie diese überhaupt viel geschlossener und einheitlicher gestaltet ist, treten die Prosaszenen sehr zurück und stehen auch nicht in so grellem stilistischen Gegensatz zu dem tragischen Geschehen.

Der Stoff des Trauerspiels „*Ezzelin von Romano*“ ist Raumers Hohenstaufengeschichte entnommen. Eichendorff stellt sich mit diesem Stück den Hohenstaufendramatikern der spätrömantischen Zeit, den Immermann, Raupach, Grabbe zur Seite, denen das Werk des Historikers der Anstoß wurde, die vielleicht machtvollste und glänzendste Epoche mittelalterlicher deutscher Geschichte dichterisch zu neuem Leben zu erwecken. Die Gestalt des wilden Ghibellinenführers, des tatkräftigsten und erfolgreichsten Parteigängers des Kaisers Friedrich II. in der Lombardei, stattete er mit den Zügen des noch in aller Bewußtsein lebenden Gewaltmenschen Napoleon aus und brachte ihn so den Zeitgenossen nahe. Im übrigen aber folgte er treu dem Gange der Geschichte, nur daß er die Dauer des Geschehens ohne gewaltsame Eingriffe von 22 Jahren auf 2½ Monate zusammenzog. Sein grausames und gewalttätiges Regiment, sein hochmütiger Wahn, er sei von Gott über die Völker gesetzt als Strafe für ihre Sünden, lassen seine klägliche Niederlage am Ende als gerechtes Gericht des Himmels erscheinen.

Der „*Letzte Held von Marienburg*“ führt uns in die Verzweiflungskämpfe des deutschen Ordens nach der Schlacht bei Tannenberg. Die Bemühungen um Wiederherstellung des alten Ordensritterschlusses zu Marienburg, von der Eichendorff selbst später in einer eigenen Abhandlung einen Bericht gegeben hat, hatten die allgemeine Teilnahme auf die Geschichte des Ordens gelegt; zudem lebte noch in aller Erinnerung die Konvention von Tauroggen und die anschließende Erhebung Ostpreußens, die den unmittelbaren Ausgangspunkt der Befreiungskriege bildete. Eichendorff weist durch sein Drama ausdrücklich darauf hin, wie Ostpreußen durch die Erinnerungen an die Heldenzeit des Ordens zu diesem entscheidenden Schritte angespornt worden sei. Heinrich von Plauen, der Held des Trauerspiels, fühlt sich nicht nur als den gottgesandten Retter des Ordens vor der äußeren Gefahr, sondern auch als den berufenen Wiederhersteller des alten strengen Ordensgeistes. Als seine Absicht an der Gesinnung

der ewig Gestrigen scheitert, muß er erkennen, daß des Herren Wege hoch über die Gedanken der Menschen hinweggehen, und er stirbt in dem Bewußtsein, daß sein vermeintlich gescheitertes Lebenswerk dereinst in trüber Zeit künftige Geschlechter zur Nacheiferung anspornen werde.

So schön Eichendorffs Trauerspiele auch rein als Dichtungen sind, so hoch sie über den Erzeugnissen der bloß bühengewandten Theaterdichter stehen, so wenig bedeuten sie in der Geschichte des großen Dramas. Es ist nicht zu erwarten, daß sie je einmal in künftiger Zeit zu neuem Leben erweckt werden könnten. Wesentlich anders verhält es sich mit seinem Lustspielschaffen. Während die Trauerspiele im Anschluß an einen mißverstandenen Shakespeare in einer mehr epischen Lockerung der festgefügtten Form ihr Ziel sehen und sich gerade dadurch der dramatischen Schlagkraft berauben, ringt Eichendorff hier gerade um eine Verfestigung der frühromantischen Formgebung und verwirklicht geradezu das Ideal des romantischen Lustspiels, das sich seit jenen Tagen erheblich gewandelt hatte.

Denn man darf nicht immer nur auf die frühen Versuche Ludwig Tiecks blicken mit ihrer souveränen Verachtung jeder festen Form, ihrer üppig wuchernden Einfügung lyrischer oder wirklichkeitsfremder Elemente. Sie hatten sich auf dem Felde der literarischen Satire bewährt, wo eine solche kaleidoskopartige Mischung gerade am rechten Platze war. Darüber hinaus aber war dies Vorbild unfruchtbar geblieben und jedenfalls völlig ungeeignet, dem Lustspielschaffen junger Talente als Muster zu dienen. Daraus erklärt sich das Versagen der frühromantischen Dichtergeneration auf diesem Gebiete ganz von selbst. Erst mußten die im wesentlich negierenden und auflösenden Anschauungen der Frühromantiker über das Wesen des Lustspiels sich zu positiven Richtlinien verdichtet haben, ehe an ihre poetische Verwirklichung gedacht werden konnte. Es wurde dann sogar fraglich, ob ihre Grundgedanken noch schlechthin als romantisch bezeichnet werden konnten. Denn diese stammten mindestens in gleicher Weise aus dem Lager der Weimarer Klassik.

Die entscheidende Revision der romantischen Anschauungen wurde durch Goethes und Schillers Preisausschreiben in den Propyläen 1800 für das beste deutsche Lustspiel eingeleitet. Die Front der beiden Veranstalter war eindeutig gegen das damals die deutschen Bühnen beherrschende Lustspiel der Iffland und Kotzebue gerichtet, gegen die Wiedergabe der zeitgenössischen Philisterwelt, gegen Vermengung heiterer und ernster Elemente. Insofern berührten sie sich eng mit den frühromantischen Forderungen auf diesem Gebiete. Aber indem sie zugleich die Bedingung dramatischer Form und theatralischer Wirksamkeit aufstellten, war doch deutlich ausgesprochen, wie un-

zulänglich die Versuche Tiecks im Lustspiel ihnen erscheinen mußten, und ebensowenig konnten sie in Brentanos „*Ponce de Leon*“, den er für das Preisausschreiben einsandte, ihre Forderungen als erfüllt ansehen. Brentano suchte das zurückgesandte Lustspiel durch nochmalige Überarbeitung Bühnenfähig zu machen, und es gelang ihm noch nach Jahren, es in Wien aufs Theater zu bringen; er erzielte aber nur einen vollkommenen Mißerfolg. Das Preisausschreiben und der Mißerfolg Brentanos hatten jedoch eine folgenreichere Wirkung: Friedrich Schlegel, der theoretische Anreger der romantischen Anfänge, wurde dadurch zu einer Überprüfung seiner Anschauungen über das romantische Lustspiel veranlaßt, er entfernte sich nun endgültig von dem schon seit längerer Zeit von ihm mit kritischen Zweifeln beurteilten Tieck und näherte sich den Ansichten Goethes und Schillers. Sein neues Ideal eines romantischen Realismus aber fand eine empfängliche Aufnahme bei dem jungen Eichendorff, der in seiner Wiener Studentenzeit viel in Schlegels Hause verkehrte und die ästhetischen Anschauungen des Älteren maßgebend auf sich wirken ließ.

Schon von Kindheit an läßt sich bei Eichendorff eine Vorliebe für die lustige Bühne feststellen. Von den Aufführungen der Jahrmarktstruppen in Ratibor, von dem häufigen Komödienbesuch in den Breslauer Konviktsjahren läßt sie sich bis in die Haller Studentenzeit verfolgen, die ihn schon auf dem Boden romantischer Lustspielkritik zeigt. Der Aufenthalt in Wien und der Verkehr mit Friedrich Schlegel bringen die entscheidende Wende: die Abkehr von der Tieckschen Romantik und die Aufnahme der neuen Schlegelschen Kunstlehren. Nun fordert er vom Lustspiel auch Form und inneren Sinn und, ganz im Geiste des neuen Vorbildes Shakespeare, möglichsten Reichtum an komischen Charakteren bei romantischem Farbenzauber und objektiver Bestimmtheit. Schon 1812 gibt eine bezeichnende Stelle aus dem Roman „*Abnung und Gegenwarf*“ das neue Idealbild des romantischen Lustspiels in kurzen Strichen. Und in der Folge sehen wir Eichendorff sogar mit dem Versuche beschäftigt, selbst ein romantisches Lustspiel nach Schlegels Rezept zu schaffen. Es ist das Lustspielfragment „*Wider Willen*“, das sein Wiederentdecker und Herausgeber Friedrich Castelle in das Jahr 1836, also in Eichendorffs Reifezeit nach den „*Freiern*“ verlegen zu müssen glaubte.⁴ Dementsprechend vermeint er auch in dem Werkchen einen erheblichen künstlerischen Fortschritt gegenüber dem Meisterlustspiel des Dichters zu gewahren und spricht die Hoffnung aus, daß die noch fehlenden Seiten der Handschrift sich wohl noch einmal finden würden. Im Gegensatz dazu hat Otto Demuth die Ent-

⁴ Castelle, *Ungedruckte Dichtungen Eichendorffs*. Darin *Wider Willen* S. 44–143.

stehung von „*Wider Willen*“ mit hoher Wahrscheinlichkeit für das Frühjahr 1816 angenommen und vor allem dieses Werk als Vorstufe zu den „*Freiern*“ nachgewiesen.⁵ Denn auch diese stellen ja einen – und zwar im Gegensatz zu „*Wider Willen*“ technisch vollkommen geglückten – Versuch dar, denselben Vorwurf zu einem vorbildlichen romantischen Lustspiel in Schlegelschem Sinne zu gestalten. Trotz der Umbenennung der Hauptpersonen, trotz des Ausscheidens verschiedener Nebengestalten, trotz der Wahl der Prosa statt des vierfüßigen Trochäus, trotz mancherlei Abweichungen im einzelnen liegt ja auch den „*Freiern*“ dasselbe Motiv zugrunde wie dem älteren Lustspielversuch. Zwei junge Menschen sollen miteinander vermählt werden, sie wollen aber nur dem Zuge ihres Herzens folgen und treten einander daher bei der ersten Begegnung in täuschender Verkleidung gegenüber; ein neckischer Zufall führt im entscheidenden Augenblick einen unbeteiligten Dritten auf das Schloß der Dame, sodaß sie in ihm den angekündigten Freier sehen muß; trotz aller hierdurch veranlaßten Wirrnisse finden sich aber schließlich die Herzen der füreinander Bestimmten zusammen. Der Gedanke war nicht neu; er war Eichendorff bereits wiederholt in dramatischer Behandlung vor Augen getreten und er hatte in einer in „*Abnung und Gegenwart*“ eingeflochtenen Erzählung selbst einen verwandten Stoff behandelt. Vor allem fand er sich in dem Shakespeareschen Lustspiel „*Was ihr wollt*“, in dem Schlegel die romantische Musterkomödie sah und das auch Eichendorff bei der Ausarbeitung seines Lustspiels, zunächst sogar in verhängnisvoller Weise, beeinflußt hat. Während er bei seinem ersten Versuche den Stoff technisch nicht recht zu bewältigen vermochte und daher auf die Vollendung verzichtete, fühlte er sich nach mehr als anderthalb Jahrzehnten genügend künstlerisch gereift und im Besitze der nötigen technischen Mittel, um den alten Stoff wieder hervorzuholen und ihn schon 1833 in vollkommen gewandelter Gestalt als „*Die Freier*“ der Öffentlichkeit vorzulegen. Nun ist die schwierige dramatische Form in romantischem Sinne gemeistert, ein Lustspiel geschaffen, das den Forderungen jenes Preisausschreibens in vorbildlicher Weise genügt und so auch das

⁵ Otto Demuth, *Das romantische Lustspiel in seinen Beziehungen zur dichterischen Entwicklung Eichendorffs*. Prag 1912. *Prager deutsche Studien*, 20. Heft. – Die Grundgedanken seines Buches sind von dem Verfasser noch mehrmals in kürzeren Aufsätzen ausgesprochen worden: *Der Dichter der „Freier“ auf dem Wege zum romantischen Realismus*, *Der Wächter* VIII (1925/26), S. 451/59 und *Eichendorffs „Freier“; ein Rückblick auf Bedeutung und Entstehen nach hundert Jahren*, *Aurora* 4 (1934), S. 47/56. – Selbstverständlich ist auch dieser Aufsatz in der Darstellung des Lustspieldichters Eichendorff Herrn Professor Demuth weitgehend verpflichtet.

von seinen anfänglichen Auswüchsen gereinigte Ideal des romantischen Lustspiels erfüllte, freilich erst zu einer Zeit, als längst Wunschbilder ganz anderer Art den deutschen Dichtern vorschwebten. So war auch die unmittelbare Nachwirkung gering. Nur von einer Aufführung des Liebhaber-Theaters der Ressource zur Einigkeit in Graudenz vom Jahre 1849 wissen wir. Erst seit dem Jahre 1923, wo die Bühnenbearbeitungen von Otto Zoff und Klaus Gurr erschienen, sind die „Freier“ auf unseren Theatern heimisch geworden und haben freundliche Aufnahme gefunden.

Die dritte Gruppe von Eichendorffs Dichtungen in dramatischer Form ist unter ganz anderen Gesichtspunkten zu betrachten. Die Satiren⁶ sind weder mit der Absicht möglichst hoher künstlerischer Vollendung, noch zum Zwecke einer erfolgreichen Aufführung geschrieben worden; sie gehören einer in jener Zeit sehr beliebten Gattung des Lesedramas an, und Eichendorff hat sich in andern ähnlichen Fällen der ihm geläufigeren Novellenform bedient. Das formale Vorbild für sie boten die Literatursatiren Tiecks, deren freie und weite Gesetzmäßigkeiten Eichendorff im wesentlichen beibehielt. Es handelte sich ja hier nicht, wie beim Lustspiel, um die Lösung bestimmter formeller Probleme, sondern es kam vor allem auf die geistreiche Verspottung bestimmter literarischer Tendenzen und Erscheinungen an. „*Krieg den Philistern*“ (1823) verteilt die Hiebe geschickt nach zwei Richtungen: einmal auf die Philister, deren für das romantische Zeitalter gültigen Typus der Philisteraufsatz Brentanos geschaffen hatte und die hier vor allem als die hinter der Zeit zurückgebliebenen Träger der Aufklärung verspottet werden, dann aber auch auf ihre Gegner, die „Poetischen“, unter welchem Namen die aktiven Bewegungsträger der Literatur ziemlich wahllos zusammengefaßt werden. Da sind die modischen „Deutschtümpler“, die damals schon die Verbindung mit den Trägern der französischen Freiheitsideen vollzogen, da sind die Romantiker, deren Entartung eben damals mit der Aufnahme jener wesensfremden liberalistischen Elemente einsetzt, vor allem aber die Vertreter des Dresdner Liederkreises, die das reine romantische Ideal zum pseudoromantischen Rationalistischphantastischen, Nüchternverständigen, Rührseligsentimentalen verwässert haben. Der Hauptwitz beruht natürlich in der satirischen Vorführung kennzeichnender Vertreter dieser aktuellen zeitgenössischen Geistesrichtungen; die eigentliche Handlung, die Belagerung der Philisterstadt (es ist wohl Berlin gemeint, der Sitz aller freiheitsfeindlichen Mächte) durch die auf einem vermittelten Rollen durch die Sandwüste bewegten Schiffe an Ort

⁶ Ilse Heyer, *Eichendorffs dramatische Satiren im Zusammenhange mit dem geistigen und kulturellen Leben ihrer Zeit*. Hermaea, ausgewählte Arbeiten aus dem deutschen Seminar zu Halle XXVIII. Halle 1914.

und Stelle gebrachten Poetischen, tritt dagegen zurück. Nur der Schlußeffekt – der Riese Grobianus sprengt durch Entzündung des Pulverturms die beiden kämpfenden Parteien in die Luft – hat bei den fingierten Zuschauern einen stürmischen Erfolg und erregt jubelnde Heiterkeit.

Die zweite Literatursatire, „*Meierbeths Glück und Ende*“ (1827), ist gegen die Schicksalstragödie und die Scottnachahmung gerichtet. Walter Scott, der als der „große Unbekannte“ vorgeführt wird, hat beim großen Publikum in Deutschland Bewunderung und Verehrung entgegenzunehmen und muntert seine Verehrer auch bei dem großen Meierbeth zum „Heldenpressen“ auf. Meierbeth selbst ist nämlich der noch zu behandelnde Held eines von Scott (oder seinen Anhängern) noch zu schreibenden Romans, dessen Entstehung uns teilweise vorgeführt wird. Der erste Bestandteil des nach *Macbeth* gebildeten Namens zielt auf Joseph Meyer, den späteren Herausgeber des bekannten Konversationslexikons. Er suchte in seiner Shakespeareübersetzung den damals noch nicht wie heute allgemein bekannten Dichter durch freie Umgestaltung des Textes dem Geschmacke der Neuzeit entsprechend anzupassen. Die „versprengten Literaten“, die in der zweiten der neuen Szenen des Stückes auftreten, zum größten Teil Pseudoromantiker, sind Clauren, Fouqué, Tieck, Chamisso, Müllner und Winckler-Hell, ferner der Rezensent Schütz, der den Helden durch einen Pfeilschuß aus dem Verborgenen vergeblich zu töten versucht. Nach dem Höhepunkte des Stückes wird es (nach dem Vorgange Tiecks in der „*Verkehrten Welt*“) wieder zurückgedreht und der Zuschauer durch alle bisherigen Szenen und Dekorationen wieder hindurchgejagt, bis Meierbeth durch Selbstmord endet. Das Schicksal tritt personifiziert auf in Gestalt eines Zigeuners, der Meierbeth ständig auf den Fersen ist. „*Meierbeths Glück und Ende*“ ist wohl die anspruchsloseste der Satiren, trotzdem aber wohl sicherlich die gelungenste.

Der letzte von Eichendorffs dramatischen Versuchen ist das Puppenspiel „*Das Incognito*“, das sich unvollendet in drei Fassungen in dem Nachlasse des Dichters gefunden hat und insofern eine Sonderstellung einnimmt, als Eichendorff hier um eine politische Satire bemüht war.⁷ Die dritte Fassung fällt bereits in die Zeit, als Eichen-

⁷ *Das Incognito. Ein Puppenspiel von Joseph Freiherrn von Eichendorff.* Mitgeteilt von Heinrich Meißner: *Deutsche Dichtung*, herausgegeben von Karl Emil Franzos. III. Bd. 11. Heft. Berlin 1888, S. 319 ff.

Das Incognito. Ein Puppenspiel von Joseph Freiherrn von Eichendorff. Mit Fragmenten und Entwürfen anderer nach den Handschriften herausgegeben von Konrad Weichberger bei Georg Maske, Oppeln 1901.

Hugo Häusle, *Eichendorffs Puppenspiel: Das Incognito. Eine politisch-literarische Satire aus dem Zeitalter Friedrich Wilhelms IV.* *Deutsche Quellen und Studien*, herausgegeben von Wilhelm Kosch. VI., Heft. Regensburg 1910.

dorff schon sein Abschiedsgesuch eingereicht hatte. Der Plan ist aus dem Entwurfe zu einer Novelle „*Unstern*“ hervorgegangen. Unzufriedenheit über die beständige Übergehung und Zurücksetzung im Dienste ist der eigentliche Anlaß des Puppenspiels. Die Absicht war nach Eichendorffs eigenen Worten, den ausgearteten Servilismus tiefironisch und schneidendsatirisch zu brandmarken.

Im Mittelpunkt steht die stark satirisch behandelte Person des Königs, das ist Friedrich Wilhelm IV., der es liebte, im Inkognito aufzutreten und der erst nach seinen ersten Regierungsjahren aus diesem heraustrat. Er befindet sich hier in Gesellschaft seines Narren, der auf längere Zeit die Rollen mit ihm tauscht. In den Nebenpersonen sind charakteristische Vertreter des Zeitgeistes gezeichnet. Das Judentum wird hier durch Paphnutius, das ist Baron Rothschild, charakteristisch und ergötzlich dargestellt. Er sucht sogar seine Nichte an den König zu verkuppeln, aber sie zieht Kasperl, den Narren, vor. Die revolutionären Jungdeutschen, von denen Herwegh (Freimut) mit seiner vielbelachten Audienz beim Könige verspottet wird, werden als Erben des alten Rationalismus empfunden. Daher sehen der alte Nikolai und Biester, die Eichendorff von den Toten auferstehen läßt, in ihnen Geistesverwandte.

Das „*Incognito*“ gehört mit den politischen Novellen jener Jahre zusammen, so mit dem Traumspiel „*Auch ich war in Arkadien*“ und dem Märchen „*Libertas und ihre Freier*“, mit dem sich Eichendorff von den wüsten Eindrücken des Revolutionsjahres 1848 zu reinigen suchte. Dem kecken, übermütigen Ton des knappen Stückchens würde man allerdings seine späte Entstehungszeit nicht anmerken.

Der Angleichungsvorgang in Eichendorffs Lustspiel

Von Otto Demuth

Im Romane „*Dichter und ihre Gesellen*“ (*Werke*, 1864, II, 459) lesen wir folgende interessante Stelle: „Ist erst im Buch das Publikum an die ursprüngliche Schönheit gewöhnt, so wird es auch die Bühnen wieder zwingen, sich zu akkommodieren“. Eichendorff meint mit „ursprünglicher Schönheit“ nichts anderes als seine ihm und uns vertraute Welt, worin die Wälder rauschen und lichte Schlösser aufblitzen und innerhalb welcher allen Menschen in Bezug auf Geisteshaltung und Lebensgefühl jene Form eigen ist, wie sie zuletzt von Walter Wehe in einer Folge von Leitartikeln der Zeitschrift „*Der Wächter*“ 1935 in eindeutiger Weise umrissen wurde: Eichendorffs ursprüngliche Schönheit ist keine phantastische Traumwelt. Die Normen der Realität gelten in ihr, nur ist bei ihm die Wirklichkeit stimmungsmäßig erfaßt und gefühlsmäßig gewertet. Sein „romantischer Realismus“ beschwört eine individuell erfaßte poetische, an sich belebte Umwelt herauf; Epik und Lyrik durchdringen sich in seiner Dichtung. Jeglicher Darstellungskomplex scheint den Stempel von Eichendorffs individueller Substanz an sich zu tragen. Das Maß der Verbundenheit seiner Menschlichen einerseits mit dem Sosein der Dinge und andererseits mit höheren Werten und Gesetzen und somit auch das Maß der Freiheit dieser Menschen ist in allen seinen Dichtungen das gleiche. Das gesamte Lieder-, Novellen- und Romanschaffen Eichendorffs beinhaltet eine Dichtung, die auf nichts anders ausgeht, als den Leser sich in der in die Werke gebannten ursprünglichen Schönheit ergehen zu lassen. Zu diesen Werken gehören aber auch „*Die Freier*“.

Es ist das einzige dramatische Werk des Dichters, durch welches er die Bühne seinem romantischen Realismus „akkommodiert“ hat. Das Motiv, das Lebensgefühl der im Stücke vorkommenden Personen, Stand, Charakter und Wollen der agierenden Helden, das Milieu und die Technik des Stückes beweisen es schon bei der Lektüre jedem Eichendorffkenner. Wer Wert darauf legt, in diesem Zusammenhange an augenfällige Parallelen zwischen dem Lustspiel und den übrigen Werken des Schlesiers erinnert zu werden, der denke an die widerspenstige Waldesbraut und an die ritterlichen Freier im Märchen aus „*Abnung und Gegenwart*“ (*Werke*, 1864, II, 42 ff.), an das Paar Ida

und Fortunat, denen wie Leonard und Adele einst Heidelberg zum Liebesverhängnis geworden war; er erinnere sich aber auch an eine zweite Figur aus dem Roman „*Dichter und ihre Gesellen*“, an Walter, der ähnlich wie Fleder in den „*Freiern*“ vor den Aktenstößen seines Schreibtisches schier verzweifelt, und an eine dritte Figur dieses Romanes, an Fiametta, die fast den nämlichen Situationen ausgesetzt ist wie Flora in den „*Freiern*“. Ein Beweis dafür, wie stark das Lustspiel dem übrigen Dichten Eichendorffs akkommodiert erscheint, ergibt sich u. a. auch aus der Handlung der Novelle „*Die Entführung*“. Auf ihrem Waldschloß vertauscht darin die Amazone Diana angesichts der Freiergefahr ihre Rolle mit der Zofe. –

In dem eingangs zitierten Satze Eichendorffs fällt die Wendung auf: „... so wird es auch die Bühnen zwingen...“! Das bedeutet nichts anderes als einen schärfsten Hinweis auf die außerordentliche Schwierigkeit des Prozesses, die dramatische Form, in unserem Falle die Form des romantischen Lustspiels auf den Nenner des romantischen Realismus zu bringen. Eichendorff, der eben diese Schwierigkeiten gemeistert hatte, denkt hier freilich propagandistisch an andere seelenverwandte Dichter, die wie er am Lustspiele und Drama des romantischen Realismus arbeiten könnten; er setzt hier gewissermaßen (1834) angesichts der leider zu dieser Zeit schon aussterbenden Romantik im Besitze eigener praktischer Erfahrungen die Propaganda Friedrich Schlegels fort, aus der seine Arbeit am Lustspiel geboren wurde; das Wort beinhaltet aber auch eine Rückschau auf Schwierigkeiten, die er selbst hatte, als es galt, sein Lustspiel seinem Werke zu „akkommodieren“. In diesem Prozeß stellt das Fragment „*Wider Willen*“ eine der „Erststufen“ und die „*Freier*“ die „Schlußstufe“ dar, und es besteht für mich kein Zweifel darüber, daß aus den Jahren zwischen 1816 und 1833 noch verschiedene Zwischenstufen vorhanden gewesen sein müssen, deren literarische Aufzeichnung uns leider verloren gegangen sein dürfte.

Eichendorffs dichterische Welt war für ihn in allen ihren wesentlichen Zügen bereits feststehend, als er nach Wien kam, wo ihn Schlegel in seine technische Schule nahm. Gewiß empfing der junge Dichter bedeutsame Anregungen von dem erfahrensten Ästhetiker, in vieler Beziehung aber hatte Schlegel in Eichendorff nur Erkenntnis in das wache Bewußtsein des jungen Künstlers zu bringen, Erkenntnisse für das romantische Lustspiel, die eigentlich schon inhärierende Bestandteile seiner angeborenen Anschauungen von der „Schönheit“ waren. Das Lebensgefühl Eichendorffs ist von vornherein auf „Fröhlichkeit“ eingestellt. Schon in der Jugend lag es ihm nicht, die Gebundenheit der Menschen an den kausalen Verlauf der Dingwelt irgendwie „tragisch“ zu zeigen. Alles Erleben seiner Helden und Heldinnen ist, selbst dann, wenn

wir einmal ernstere Klänge vernehmen, mit einer versöhnenden Stimmung überkleidet, die allem Geschehen übergeordnet ist; der Mehrzahl nach sehen seine Gestalten gleich wie der Dichter selbst Welt und Leben in „dionysischer Verzückung“. Wenn nach den Forderungen von Goethes Propyläenausschreibung (*Werke*, XXIX, 224) das Ideallustspiel „die Freiheit in uns hervorzubringen hatte und wenn darin den handelnden Personen das Milieu der Fabel in dem Maße eingeschränkt werden sollte, daß ihnen bei Entfaltung ihrer, dem wiederhergestellten Naturganzen entsprechenden Kräfte das Anstoßen an die harten Bestimmungen der moralischen Welt erspart bliebe“, dann konnte sich Eichendorff angesichts der Lehren Schlegels, die zu diesen Goetheworten in „engster“ Beziehung standen, einfach sagen, daß seine Konzeption der Schönheit bereits ein großes Lustspiel sei, die Lieder, die in seiner Seele schiefen, Novellen und Romane. Die Lehre vom Wesen des romantischen Lustspiels, die Kernidee ist bei dem Studenten Eichendorff von der ersten Stunde an nicht „äußerer Wissensbesitz“, sie ist kein Rezept, nach dem man mit logischen Kräften ein Werk „komponiert“, die Kernidee „akkommodiert“ sich Eichendorffs Schönheitsempfinden. Zeugnis hiervon gibt zur Genüge Eichendorffs Kritik des Ideallustspiels, von dem wir im Roman „*Ahnung und Gegenwart*“ so viel hören und unter dessen Eindruck dem Zuschauer „das Herz vor Freiheit aufgeht“ (*Werke* II, 162). Daß er hierbei bewußt das phantastische Lustspiel der Tieckschen Schule ablehnt und das Lustspiel in seinen romantischen Realismus eingebettet sehen will, dafür zeugt seine gleichzeitige Definition der Dichtung: „Die Poesie liegt nicht in der willkürlichen, sich selbst zerstörenden Schwelgerei in Bildern; sie liegt vielmehr in einer fortwährend begeisterten Anschauung der Welt und in den Talenten, die erst durch die Art ihres Gebrauchs groß werden.“

Es besteht wohl kaum ein Zweifel darüber, daß es für den dichterischen Erfolg nicht gleichgültig ist, welcher Dichtungsart sich dieser „Gebrauch der Talente“ widmet. Im einfachen Liede, in der Novelle wird der Eindruck der untadeligen Form rascher erreicht sein als im Roman; im Lustspiel mit seiner „strengen“ dramatischen Eigengesetzlichkeit, die auf interessante, kraftvolle und gesättigt gezeichnete Skizzen und Situationen bestehen muß und allzu „fluchtartige Erscheinungen des Lebens“ ablehnt (Fr. Schlegel, *Deutsches Museum* I, 471), werden die Talente länger geübt werden müssen. Mag die Fabel des Lustspiels noch so sehr der Welt des Dichters „akkommodiert“ sein, mögen die Gestalten desselben in ihrem Lebensgefühl eine noch so große Analogie zu dem dionysischen Lebensgefühle des Dichters selbst bekunden; bei der Dramatisierung, bei dem Prozesse der Überwachung der ästhetischen Formgebung, der zu dem gleichzeitigen Beherrschtsein von dem Gefühle dionysischer Fröhlichkeit in förm-

lich „polarem Gegensatz“ steht, war die Gefahr der „Entakkommodierung“ der Fabel stets in greifbarer Nähe. Die Fabel konnte dem Dichter förmlich entgleiten, sie konnte nur zu leicht „Außenwelt“ werden, an welcher der innere Sinn des Dichters nicht mehr beteiligt war. Die Dramatisierung wäre jetzt leicht; sie konnte nach einem Schema, sie konnte nach fremden Vorbildern erfolgen. Jenes lyrische Element wäre ja ausgeschaltet, das den romantisch dichtenden Genius zum Durchbrechen der Grenzen beim Gebrauche der schönen Form lockte. Der Prozeß der technischen Leistung also hatte sich bei Eichendorff in einer bestimmten Richtung zu „akkommodieren“, wenn er wirklich ein romantisches Lustspiel schreiben wollte. Die Technik, und sollte sie noch so schwierig sein, wird nur dann vollendet sein, wenn sie wie „von ungefähr“ gemeistert und erreicht erscheint, wenn zwischen ihr und der gesamten Konzeption des Lustspiels eine vollkommene Harmonie herrscht. Es muß dem romantischen Lustspiel die Technik eines naiv zum Himmel gejauchzten Liedes eignen, dessen Feinheiten im Augenblicke gar nicht greifbar sind, sondern sich erst aus sorgfältigem Studium ergeben.

In der Phase des „Fragmentes“ ist Eichendorff noch weit davon entfernt, den Stoff „akkommodiert“ zu haben. Gewiß zeichnet sich schon vom Körper des werdenden Lustspiels in den Grundanlagen der Menschen, in Walter und Wildrung, in Rosamunde, in Onkel Hanns und im Kammermädchen, in der geplanten Handlung und in der gewählten Umwelt der Realismus der Eichendorffschen Welt ab, doch erweist sich dieser romantische Realismus noch viel zu ungesättigt. Wenn Castelle im Fragment das „Funkfeuer des unerschöpflichen Gedankenhumors“ gegenüber dem ruhigeren Dialog der *Freier* so lobend hervorhebt, das launige, aber doch reflektierende Raisonement gegen Loeben, verschiedene Maler, Sonettendichter und dgl., so scheint mir dieser „Gedankenhumor“ ein Rückfall in die Dialogweise Tiecks und ein Mangel an Akkommodierung des Stofflichen an die ursprüngliche Schönheit zu sein. Als auf phantastische „Handlungen“ bedachte Menschen werden in „*Wider Willen*“ Rosamunde und Wildrung eingeführt. Wäre es, läge eine wirkliche „Akkommodierung“ dieser lebenswichtigen Elemente des Lustspiels vor, hinsichtlich Rosamundens möglich, daß sich in der vollendeten Lustspielform die schlagfertig gedachte Herrin so verzeichnen ließe, wie es in „*Wider Willen*“ der Fall ist? Bald nach ihrem ersten Auftreten begegnet sie uns als nahezu „sentimentales“ Geschöpf. Als ihr die Ankunft des Freundespaars Wildrung-Walter mitgeteilt wird, weiß sich die Amazone keinerlei Rat, diesen „Spott“ zu rächen, und sie muß sich von der Zofe den Einfall zur Maskerade borgen. Fürwahr, der Stoff wird hier – dem „inneren Sinn“ kaum einverleibt – dem Dichter wiederum zur „Außenwelt“. Er modelliert an außerhalb von ihm stehendem

„Rohmaterial“, noch dazu mit der Technik von Dramatikern, die keine innere Verwandtschaft mit ihm haben. Es ist ganz gegen die ursprüngliche Konzeption des romantischen Lustspiels gehandelt, es ist ein Rückfall in die Technik Kotzebues und der Franzosen, wenn sich nunmehr die Amazone von der Zofe Maria obendrein noch die voraussichtliche Wirkung ihres Rollentausches mit der Kammerjungfer zergliedern läßt. Dabei ist es innerhalb von „*Wider Willen*“ nicht das einzige Mal, daß auf der Bühne „Beratung und Ausführung“ eines Unternehmens entwickelt werden. Wohl werden hierdurch anschauliche Szenen erreicht, realistische Szenen, die aber mit „romantischem Realismus“ nichts gemein haben. Obiger Verkleidungsentschluß erreicht übrigens durchaus nicht den Charakter des Romantisch-Mutwilligen; dem widerspricht der Umstand, daß die Gräfin ja schon in den Mann verliebt ist, dem sie erst am Abend zuvor zu persönlichem Danke verpflichtet worden war. In der Verbindung Rosamundens und Wildrungs zeigt sich „noch mehr“ als die Unfähigkeit, die angewandte Technik dem Geiste des Lustspiels zu „akkommodieren“. Hier ist der Charakter der Darstellung noch undramatisch schlechthin. Linde und Überschnur, die Träger des Gegenspiels, sind so wie sie gesehen und technisch behandelt werden, überhaupt nicht geeignet, „die freie Einsamkeit Rosamundens auszuschnücken“ (Fragm. Vers 88/89). Frostig und steif, sind sie unfähig, im gegebenen Momente sich zu Freiern der Schloßherrin zu erheben, zu kraft- und blutlos, einen dramatischen Kampf gegen Wildrung aufzunehmen. Wiederum zeugt es von einem völligen Versagen der „Akkommodation der Technik“, wenn Wildrung selbst die Leidenschaft Überschnurs erwecken muß. Wo bleibt da die lebende, persönliche, aktive Komik, die sich Eichendorff in „*Abnung und Gegenwart*“ zur Richtschnur genommen hatte? Alle handelnden Personen sollten durch sie beseelt sein. Die Afterkünstler des „Fragmentes“ aber sind Gegenstände einer passiven Komik. Worüber man bei ihnen lacht, ist alles Werk „fremder“ Pffiffigkeit. Wildrung hat Überschnur die Grafenwürde eingeredet. (Fragm. 1205). Ein der Gräfin unterschobener Brief lädt Überschnur zu einem Stelldichein mit Rosamunde, zu welchem sich aber der als Gräfin verkleidete Hans selbst einfindet. Das Unvermögen des noch ungeübten dramatischen Dichters, die Technik mit dem Geiste seines programmatisch seit den Wiener Jugendjahren feststehenden Lustspiels zu harmonisieren, fällt vor allem an jenen Stellen des Fragmentes auf, wo der Dichter von fremden Autoren beeinflusst erscheint. „Für den Dramatiker sei es fruchtlos, fremde Formen nachzuahmen“. Das war (vgl. *Deutsches Museum* I, 192) die Lehre, die Fr. Schlegel dem Studenten Eichendorff beigebracht hatte. Diese Lehre ist natürlich die nächste Folge von der Lehre Friedrich und Wilhelm Schlegels über das roman-

tische Drama überhaupt als einer Gattung, worin sich Lyrik und Epik gegenseitig durchdringen; einen Beweis dafür, daß sie Eichendorff anerkannt hat, finden wir in einem Werturteile des Dichters, entnommen seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, S. 21, wo er ausdrücklich verlangt, daß auch die Anregungen, die ihm fremde Literaturen bieten mochten, seinem poetischen Realismus zu amalgamieren seien. Gewiß lag Eichendorff, als er sein Lustspiel zu schreiben begann, nichts ferner, als seine Technik von Fremden tyrannisieren zu lassen. Aber ist es nicht natürlich, daß er da, wo ihn seine „unerprobte“ Erfindungskraft und Kompositionsgabe im Stich ließen, dennoch, nur um mit dem Manuskript vorwärts zu kommen, zu fremden Vorbildern griff und sie aus Not ohne Rücksicht auf die Seele und den Grundgedanken seines Lustspiel unromantisch nachahmte? Es ist ein Leichtes, uns zu überzeugen, daß gerade die nicht „akkommodierende“ Übernahme fremden Gutes in das Fragment die Schuld daran trägt, daß die „Liebeshandlung Wildrung-Rosamunde und die Intrigenhandlung Linde-Überschnur“ derart auseinanderklaffen. Die Gestalten der müßigen Afterkünstler, von allem Anfang an Schmerzenskünstler des jungen Dramas, dürften wohl in einem Augenblicke der „Ratlosigkeit“ den jugendlichen Dichter vermocht haben, das Spiel dieser passiven Naturen in Shakespearesche Wege zu leiten. Der im Lustspiel des „romantischen Realismus“ ungeübte junge Eichendorff übernahm einfach im Augenblicke, als ihn die eigene Gestaltungskraft verließ, die Malvolioszenen aus Shakespeare „*Was ihr wollt*“ in derselben dramatischen Funktion und Entfaltungsweise, wie sie aber nur im Lustspiel des Briten angebracht erschien, in sein durchaus verschieden angelegtes Lustspiel. In „*Was ihr wollt*“ sind zwei Rahmenmotive vorhanden. Es handelt sich dort um die Zähmung der Amazone Olivia und um die Wiedervereinigung der zwei sich gegenseitig für verschollen haltenden Geschwister. Die Ausdehnung einer solchen Handlung läßt ohne weiteres die Entwicklung einer possenartigen dramatischen Zwischenepisode zu. Bei Eichendorff, dessen Lustspiel von allem Anfang an nur ein Hauptmotiv enthielt, war das Spiel der Afterkünstler unbedingt in den strengen Dienst des überragenden Liebesmotivs zu setzen. Wohl hätte Hanns Züge des englischen Tobias beibehalten können, aber all diese Reminiszenzen hätten „akkommodiert“ werden müssen. Besser amalgamiert erscheinen schon im Fragment die Zweikampfszenen zwischen Linde und der Zofe Marie, die in engster Beziehung zu den Nöten Violas am Ende der englischen Komödie stehen.

Auch unangebrachte Reminiszenzen an ein französisches Intrigenstück verursachen bedenkliche Widersprüche zwischen der im Fragment angewandten Technik und dem übersprudelnden Geist der Charaktere. Das Motiv von „*Le jeu de l'amour et du hasard*“

von Marivaux, eines Lustspiels, das laut einer Tagebucheintragung unseren Dichter entzückt hatte (Berliner Aufführung vom 21. Nov. 1808), stimmt mit dem Motive der *Freier* überein. Indessen war es ganz besonders verhängnisvoll, daß sich Eichendorff, als er nach Beendigung der Freiheitskriege sein Lustspiel in Angriff nahm, von diesem Stück technisch beeinflussen ließ. Trotz der äußerlichen Verwandtschaft der Motive dieses Lustspiels mit „*Wider Willen*“ und den „*Freiern*“ geht dieses französische Stück dem „freien, ursprünglichen Leben“ (Eichendorff, *Gesch. des Dramas*, 196) aus dem Wege. Wie pedantisch sind doch für die Heldin Silvia die Motive zugeschnitten, einer Ehe mit Dorante vorläufig entgegenzutrotzen. Der Ehemann könnte die in ihn gesetzten Erwartungen vielleicht nicht erfüllen; er könnte zu Hause einsilbig, stumm dasitzen, über nichts lachen, an nichts Anteil nehmen. In derselben Treibhausluft atmet Orgon. Wie philiströs mutet doch seine Absicht an, „*sous un déguisement de peu de durée, saisir quelques traits du caractère de sa future et la mieux connaître, pour se régler ensuite sur ce qu'on doit faire*“.

Die Beschränktheit Silvias erlaubt dem Franzosen, in eigener Explosionsszene den Vater des Mädchens, das sich vorher mit der Zofe Lisette über die Bedenken der Ehe unterhalten hatte, das Thema auf den zu erwartenden Freier bringen zu lassen. Von seinem dramatischen Standpunkt darf er ganz wohl zu der an sich gewiß sehr anschaulichen Inszenierung greifen, daß das Fräulein an Schlagfertigkeit ihrer Zofe hintansteht und daß der Vater seiner ratlosen Tochter den Einfall zum Rollentausch gibt.

In Eichendorffs Fragment hat ein Rückfall in diese Technik nichts zu suchen. Anstatt schon in der Exposition die Technik zu akkommodieren, nahm er, nur um in der dramatischen Skizzierung vorwärts zu kommen, zu untauglichen Formeln Zuflucht. Im Vers 171 ff. des Fragmentes heißt es ja auch: „Welche Not und Konfusion mit so einer ersten Szene, überall ein Notabene! Aus der Exposition sind wir glücklich nun heraus“.

Wie so ganz anders steht es doch mit der Akkommodierung der dramatischen Technik und der ursprünglich „fremden“ Elemente in den *Freiern!* Gegenüber „*Wider Willen*“ haben sich zwar die Charaktere in der Grundauffassung nicht geändert, aber dieser Auffassung entspricht nunmehr auch die Technik des Handelns. Leonard, Adele, Flora, Viktor, aber auch die fahrenden Künstler gehen vor, „wie die Lust des Augenblickes es jedem eingibt“, „der Bajazzo in ihren Seelen“ schafft den romantischen Abenteurer. Diesmal ist der Entschluß der Gräfin, mit Flora die Rolle zu tauschen, „auf einmal und unter freiestem Lachen entstanden“. Und dann der technische, der Seele des Lustspiels vollkommen adäquate Kunstgriff, die einseitig vorhandene Beziehung zwischen dem Partner Adels und der Amazone selbst in eine weite zeitliche Ferne zu

rücken! „Vor Jahren hatte die Waldesbraut Leonard vom Söller des Heidelberger Schlosses im purpurnen Schein der Abendsonne den Neckar hinauffahren gesehen – den hochragenden fröhlichen Gesellen!“ Ermüdet von der Maskerade, die vorläufig den zuerst aufs Schloß gekommenen Fleder und Flitt gegolten hatte, tauscht sie mit der Zofe Flora alte Erinnerungen aus und ganz ungezwungen kommt ihr die angedeutete Bootsszene in den Sinn. Da erscheint – fürwahr ein eindrucksvoller Aktschluß – Leonard unter dem Balkone und es tut ihrem dämonischen Wesen unter solchen Umständen nicht den geringsten Abbruch, wenn sich die Heldin jetzt dem Einfluße des Wiedereerkennens nicht entziehen kann und wenn sie mit ihren Worten: „Fort! fort!“ gleichzeitig den Amazonencharakter behauptet und dennoch auch ein leises Bekenntnis zu Liebesbereitschaft und innerer Wandlung ankündigt. So mußte der Romantiker, der darauf bedacht war, jeglichen Stoff seiner schönen Welt einzuschmelzen, dramatisieren; ein derartiger Umbruch der Technik mußte erfolgen, damit endlich die Bühnenwirksamkeit erreicht werde. Mit welchem Aufwande von Kunst der Aufstieg der Liebe gezeigt wird! Wie feine Übergänge in plastisch wirkenden Bildern und Situationen! Schon die zwischen dem ersten und zweiten Akt liegende Nacht hat am Wandel der romantischen Seelen mithelfen müssen. Adele wehrt sich gegen die neuen Gefühle, als sich Leonard am Morgen nähern will. „Eh stürzt' ich beide uns den Felsenhang hinab. Zurück, Verwegener!“ Aber die dämonische Abwehrphantastik ist dennoch schon anders geartet. Eichendorff läßt ja gleich darauf seine Heldin sagen: „Ich möchte nicht, daß wir im Zorne schieden. Es ist nur meine heftige Art, acht!“ Und Leonard bringt schon über die Lippen: „Wär' die Gräfin so süß wie du!“ Und „Ich werd' doch toll nicht sein und mich verlieben?“ Sehr geschickt richtet es nun im Verlaufe der weiteren Handlung der Meister der Gattung des romantischen Lustspiels so ein, daß er es im Verlauf der die Mitte des Lustspiels bildenden Intrigenhandlung, die als Ganzes genommen das Gegenspiel gegen die Vereinigung Adels und Leonards bildet, den Zuschauern überläßt, sich ein weiteres Bild von der wachsenden Liebe zwischen Graf und Gräfin zu machen. Nur ein einziges Mal zeigt er uns im Laufe der Intrigenhandlung Leonard, herausgefordert durch Flitt, im Banne der Eifersucht und kurz darauf Adelen (*Werke*, IV, 674) im Banne der Besorgnis um den vom Zweikampfe bedrohten Geliebten. Die Liebe noch mehr oder auf andere Art in den plastischen Vordergrund zu rücken, ihre Stadien den profanen Blicken der Zuschauer auszusetzen, hieße dem Bilde Abbruch tun, das sich jeder Leser oder Zuschauer von den schönen Menschen eingangs gemacht hat; es hieße, sie aus dem Lande „ursprünglicher Schönheit“ zu verstoßen. Akkommodierende Technik aber bewahrt sie vor diesem Geschick.

Die Vollendung in der Akkommodierung der Technik an die Anforderungen des romantischen Lustspiels können wir aber vor allem im geänderten Verhältnisse unseres Dichters zu den vorhin erwähnten literarischen Vorbildern studieren. Die ganz unorganischen Einwirkungen französischer Lustspieltechnik sind in den *Freiern* vollkommen gefallen, die Shakespeare'schen Züge aber sind vollkommen akkommodiert. Die betreffenden Szenen richten sich in der Schlußform des Lustspiels völlig nach dem Sprudel von Eichendorffs Phantasie. Das Fremde hat sich ihr amalgamiert und nach den Bedürfnissen subjektiver Kräfte wird es zusammen mit Eigenem in den Kunstkörper heraufbeschworen. Man muß sich der sklavischen Abhängigkeit des Fragmentes von dem Lustspiel „*Was ihr wollt*“, das die Schlegel so unendlich gelobt und empfohlen hatten, bewußt sein, um in der vorzüglich zurechtgelegten Gestalt Viktors noch den Junker Tobias, in Flitt und Schlender den verdoppelten Malvolio wiederzuerkennen. Die Akkommodierung hat eine unendlich starke Verschiebung in der Art, wie das fremde Gut in Eichendorffs poetisches Reich „eingegliedert“ wird, mit sich gebracht. Manchmal aber gestattet es ihm seine Kunstbedachtsamkeit nichtsdestoweniger, sein doch gelockertes Verhältnis zu dem Engländer in gewissem Sinne noch mehr auszubauen. Bezeichnenderweise aber betrifft dieses neue Näherrücken an Shakespeare nur die Gestaltung der äußeren Form von Dialogen, gewissermaßen „die äußere Fassade“ seines Kunstwerks, die hierdurch an plastischem Eindruck und Anschauung gewinnt. Mit souveräner Kunst wählt dabei Eichendorff bei der Gestaltung der Reden Floras im letzten Akt und der Dialoge der Flitt, Schlender usw. aus dem Borne Shakespeare'scher Beredsamkeit aus; er konzentriert rednerische Wirkungen, die bei dem Engländer auf verschiedene Szenen, ja sogar auf verschiedene Stücke verteilt waren, auf eine einzige seiner Szenen. Ein Beispiel dafür, wie wenig ihm jetzt noch an der funktionellen Übernahme von Szenen liegt und wie er nur noch zur Erlangung eines besseren Aufputzes selbst in entlegene englische Schatzkammern geht, diene die Hervorhebung der Dialogparallelen zwischen „*König Heinrich IV.*“ – I,2 – und der zu herrlicher Anschaulichkeit ausgegorenen Gasthauszene in den *Freiern*. In jenem Wirtshaus, von dem die Freier nach Adelens Schlosse ausziehen, beschwichtigt Flitt den ungeduldigen Wirt: „Also du willst wirklich nicht mehr auf mein ehrliches Gesicht?“ ... „Kupfer, eitel Kupfer!“ ... „Aber kostbares Kupfer, ich hätte eine Nase von Gold dafür haben können.“ ... „Bei dem einen däucht mir, kommt schon das Kupfer aus der Nase.“ Fast gleichlautende Worte hören wir bei Shakespeare die Wirtin zum wilden Schweinskopf über Bardulf zu Falstaff sagen. Die übernommene Gasthauszene – im Fragmente ist sie nicht einmal in Ansätzen vorhanden – der Gastwirt Knoll hat dort eine Bedientenrolle von zwei Versen inne –

zeigt funktionell keinerlei Spur von Abhängigkeit. Schon der Umstand, daß man von der Gaststube aus das Waldschloß sieht und daß die Gäste echte Eichendorffsche Glücksritter sind, zeigt den Grad der Akkommodierung an des Schlesiens Welt. Wenn sie in ihrer Unabhängigkeit so schön ist wie die erwähnte Gasthausszene bei Shakespeare oder die innerlich verwandte Gasthausszene aus dem Lustspiele „Die Wasserträgerin“ (*La moza del Cantáro*) von Lope de Vega, so bildet dieser Umstand ein besonders Lob des Lustspieldichters Eichendorff.

Eichendorffs romantisches Lustspiel, das seine Welt spiegelt wie nur irgend eines seiner unsterblichen dichterischen Erzeugnisse, das so gerne seinesgleichen in der deutschen Poesie gesehen hätte, das in seiner Entstehung so überaus interessant ist und innerhalb seines Raumes der Entwicklung und Formung jenes Mutwillens und jenes Humors Platz gegeben hat, den der moderne Ästhetiker Holl Programm einer Weltanschauung nennt (*Literarhistorische Forschungen*, XLIV, 2, 23), ist zunächst fast ein Jahrhundert der deutschen Bühne vorenthalten geblieben. Der Anteil an der bewegten Gegenwart war zu stark geworden, als daß ein Theater der dreißiger Jahre „mit der indirekten Darstellung der Wirklichkeit“ (vgl. *Deutsches Museum*, I, 465) hätte vorlieb nehmen wollen. Der folgende Realismus, der ein anders gearteter war als der lyrisch durchdrungene romantische Realismus Eichendorffs, der Naturalismus und die Auflösung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte wußten kaum etwas mit der „Poetisierung des Scherzes“ anzufangen und das Theater als Anstalt hatte sich erst recht von dem deutschen Geschmacke entfernt. Nur die Sitten- und Gesellschaftskomödie vermochte zu vegetieren, wobei einige wenige Ausnahmen die Regel nur bestätigen. Die Bemühungen der neueren Forschung, des Eichendorffbundes und der Eichendorffstiftung haben jedoch in der Wertung der Lustspielproduktion Eichendorffs seit etwa einem Jahrzehnt einen erfreulichen Wandel geschaffen. Das Lustspiel Eichendorffs hat fröhliche Urständ gefeiert und wenn das Wissen um sein Wesen, seinen Wert und seine Entstehung in immer weitere Kreise unseres Volkes dringt, worum sich die Wissenschaft gerne bemüht, wenn insbesondere die geistige Propaganda in Schule und Bildungsabenden ihrerseits dafür sorgt, daß Tausende von jungen deutschen Menschen auch dem Lustspieldichter Eichendorff näher gebracht werden, dann braucht uns nicht bange sein, daß die „Freieraufführungen“ noch einmal vom Spielplane verschwinden. Wir können im Gegenteil hoffen, daß die Aufführungen von den Regisseuren mit „vergrößertem“ Verständnisse vorbereitet werden und daß sich sogar an das Lustspiel Eichendorffs eine Reihe neuer Werke anschließen werde, die, aus verwandtem, echt deutschem Kunstgefühl geboren, eine Wiedergeburt unseres Lustspiels herbeiführen können.

Joseph von Eichendorff als Freiheitssänger

Von Dr. Ewald Reinhard

Klopstock und seine Jünger suchten ihrer poetischen Verpflichtung gegenüber dem Volke, dem sie angehörten, dadurch nachzukommen, daß sie ihrem Vaterlande von Hermann, dem Befreier Germaniens, und seinen Taten sangen. Sie taten es mit Würde, und so erwuchs manches schöne vaterländische Erzeugnis auf dem sonst so dünnbesäten Acker der deutschen Dichtung; daß Barden und Bardiete geschichtlich genau so anfechtbar waren wie Ossian und seine Gesänge, konnte dabei wenig verschlagen.

Das bedeutendste Zeiterignis, der Siebenjährige Krieg, veranlaßte Gleim, sich als vaterländischer Dichter zu versuchen, wobei seine Stellungnahme für Preußen naturgemäß verständlich ist, letzte Befriedigung über den Bruderkrieg jedoch nicht aufkommen läßt. Bei den Gesängen von M. Denis verhält es sich umgekehrt.

Dann verklingt der vaterländische Ton. Die Vielgestaltigkeit Deutschlands ist einem „deutschen Sang“ im tiefsten Sinne feind, und der junge feurige Schiller vermag weder ein eigentliches Vaterlandsdrama zu schaffen noch eine vaterländische Ballade, von Goethe ganz zu schweigen, der in „*Hermann und Dorothea*“ einen jungen Deutschen vor uns hinstellt, dessen vaterländische Pose von seiner eigenen Mutter verlacht wird. Erst der Dichter des „*Wilhelm Tell*“ nähert sich einer tieferen Erfassung des Problems „Vaterland“; Theodor Körner, sein geistiger Schüler, führt die Entwicklung folgerichtig fort. Auch Friedrich Leopold Graf zu Stolberg kämpft sich vom Weltbürger zum Patrioten durch. Wie Stolberg im Münsterlande, so ist Justus Möser im benachbarten Osnabrück ein „Rufer in der Wüste“.

Man muß diesen geistigen Tatbestand in seiner vollen Stärke auf sich wirken lassen, um die Revolutionierung der Menschenherzen durch die Romantik vom vaterländischen Standpunkte zu erkennen und zu werten. Diese neue Geistesbewegung hatte nicht umsonst deutsche Vergangenheit an ihren Quellen kennengelernt; aus dieser Beschäftigung war unvermerkt die Liebe zu Volk und Vaterland erwachsen, und so behauptet Eichendorff mit Recht immer und immer wieder, daß sich an dieser Begeisterung für die deutsche Vergangenheit der Geist der Befreiungskriege überhaupt erst entzündet habe. „Denn konnte wohl“, heißt es in dem Buche „*Über die ethische und religiöse Be-*

*deutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland*⁶ (Leipzig 1847, S. 33), „fragen wir, eine welthistorische Bewegung, wie die im Jahre 1813, die noch zu Kotzebue's Zeiten für Narrheit gegolten hätte, so nur von ungefähr aus den Wolken fallen? Waren es denn nicht eben jene quietistischen Romantiker, welche das alte Sagenbuch der deutschen Nationalpoesie wieder aufgeschlagen, und auf die einsamen Burggeister weisend, überall im Stillen deutschen Sinn und deutsches Recht weckten und an Tugenden erinnerten, die der Gegenwart Noth thaten?“ Ähnlich sagt der Dichter in seinem Werke *„Zur Geschichte des Dramas“* (Leipzig 1854, S. 183), die Romantiker hätten „auf Gefahr ihres Lebens das deutsche Freiheitsgefühl geweckt und gestärkt.“ Und diese stolze Ansicht vom patriotischen Wesen der Romantik hat den „Sänger des deutschen Waldes“ zeitlebens nicht verlassen. Es hätte Eichendorff in innerster Seele unbefriedigt gelassen, solche Gedanken nur theoretisch zu vertreten, für ihn galt das Wort aus dem Gedichte: „*Appell*“ („*Die neuen Kameraden*“):

„... anders sein und singen,
das ist ein dummes Spiel.“

Und so tat er dasselbe, was so viele andere Romantiker, erinnert sei an Fouqué, an Schenkendorf, an Philipp Veit u. a., für das gefährdete Vaterland unternahmen: er vertauschte die Feder mit dem Schwerte und die enge Stube mit dem weiten Schlachtfelde: er wurde Lützower. Die Hoffnung auf kriegerischen Ruhm erfüllte sich freilich nicht; er hatte weder Gelegenheit, sich vor dem Feinde auszuzeichnen noch sonstwie unter gleichgearteten Persönlichkeiten sich nützlich zu machen, und so finden wir ihn einige Zeit später bei einem schlesischen Landwehrrégimente als Offizier. Aber auch hier fand er lediglich als Besatzungssoldat Verwendung und kehrte in folgedessen nach dem ersten Pariser Frieden ohne viel Abschiedsweh dem Soldatenleben den Rücken.

Die Wiederkehr Napoleons im Jahre 1815 schien dem tatendurstigen Dichter noch einmal die Aussicht auf Schlachtenruhm zu eröffnen; die Ereignisse entwickelten sich jedoch so schnell, daß er erst einen Tag nach der Schlacht von Waterloo auf dem „Felde der Ehre“ eintraf und sich nur noch an der Verfolgung des flüchtigen Feindes beteiligen konnte. Dafür ward ihm diesmal die Genugtuung, in das eroberte Paris mit einziehen zu dürfen und am Pont Neuf zu biwakieren. Nach Beendigung der Kämpfe verbrachte Eichendorff noch einige Zeit als Besatzungsoffizier in verschiedenen französischen Städten. Eine Kriegsauszeichnung ward dem Dichter nicht zuteil.

Eine Schilderung seiner Kriegererlebnisse, von der glaubhaft berichtet wird, gehört zu den Dokumenten des Romantikerlebens, nach denen bis heute vergeblich geforscht wird.

Um so stärkere Beachtung verdienen daher die poetischen Erzeugnisse Eichendorffs, welche dem Zeitalter der Befreiungskriege angehören. Sie verbergen sich zumeist unter den Liedern mit der bescheidenen Überschrift „*Zeillieder*“. Hier stehen z. B. schon jene Schöpfungen aus dem Jahre 1809, mit denen das vaterländische Motiv zum erstenmal deutlicher aufklingt; im eigentlichen Sinne aber sind sie von dem Romane „*Ahnung und Gegenwart*“ kaum zu trennen, in den manche dieser Gedichte eingebettet sind und von dem sie auch vielfach die rechte Beleuchtung erfahren. Es steht längst außer allem Zweifel, daß Eichendorff mit dieser ersten größeren Romanschöpfung kein märchenhaftes Phantasiebild entwerfen wollte, sondern ein Bild „jener seltsamen gewitterschwülen Zeit der Erwartung, Sehnsucht und Schmerzen“ (so in seinem Brief an Fouqué vom 1. Oktober 1814), wie er es in der napoleonischen Ära kennengelernt hatte.

Hier steht z. B. im dritten Buche (XVIII. Kapitel) das Gedicht „*Der Tiroler Nachtwache*“: „*In stiller Bucht, bei finsterner Nacht*“; an diese poetische Verherrlichung des Tiroler Aufstandes schließt sich das Gedicht „*An die Tiroler*“ an, und in derselben Sicht stehen ferner „*Nachtfeier*“ und „*An die Meisten*“.

Der Gedanke an den glorreichen Befreiungskampf des tapferen Bergvolkes entfacht in Eichendorff hohe Begeisterung; in der „*Nachtwache*“ wird ihm die Abwehr des Unterdrückers zu einem religiös gerichteten Kampfe, bei dem „der Herr doch noch viel stärker ist“ und den übermächtigen Feind ins Verderben schleudert.

In dem Sonett „*An die Tiroler*“ ist der Fall der tapferen Älpler dem Dichter ein Mahnmal, und er singt:

„O Herr! laß diese Lohen wehen, sich breiten
Auffordernd über alle deutschen Lande,
Und wer da fällt, dem schenk so glorreich Ende!“

Auch in der „*Nachtfeier*“ brennen „auf den hohen Alpen“ „bleichen Lohen Ew’ge Wächter echter Weihe“, und der Dichter versenkt sich freudig in das Freiheitswehen, das vom „Felsenrande“ herniederkommt; in solcher Stimmung fühlt er sich all den Gleichgesinnten, die mit ihm wachen, „still verbündet“ und

„Ob der Tag das Recht verkehre,
Ewig strahlt der Stern der Ehre,
Kühn in heil’ger Nacht entzündet.“

Voll tiefen Unmutes aber wendet er sich dann „*An die Meisten*“, denen alles Hohe und Edle nur wie das Spottbild eines Don Quixote erscheint und denen die Selbstsucht über alles geht. Auch die Dichter stellen ihren Mann nicht; selbst der Kampf

entlockt ihnen nur „zarte Sonette“. Doch da zuckt es plötzlich wie ein erhellender Blitz durch die Stickluft dieser Erde: Eichendorffs Blick fällt auf den Wald droben, „wo das alte Recht mag wohnen“, und wo „ein neu Geschlecht“ sich stärkt „zu deutschen Werken“. Ein wunderbarer Vorklang des Liedes „*Der Jäger Abschied*“, das nun in diesem Zusammenhang das vaterländische Motiv in rauschenden Akkorden weiterführt.

In denselben Gedankengängen bewegt sich der Dichter in den beiden Sonetten „*Mahnung*“; auch da Teilnahmslosigkeit der Menge und Zorn des Mahners im Poetenkleide, der in den Wald entflieht, um am Borne der Sagen und im Schoße der Natur zu gesunden. Aber dann bricht die Erkenntnis durch:

„Wer in der Not nichts mag, als Lauten rühren,
Des Hand dereinst wächst mahnend aus dem Grabe.“

So ringt sich ein „Gebet“ aus der Seele des Dichters, in welchem es fast wie Klage klingt, daß Gott ihn zum Streite gerüstet, indessen die anderen „die gemeine Straße wandern“, aber ein Gottesstreiter, wie der Dichter ist, betet um Kraft und Ausdauer.

„Gib zur Kraft die Freudigkeit!“

schließt er hoffnungsfroh.

Am frischesten unter all diesen Gedichten wirkt das wiederum in den Roman „*Abnung und Gegenwart*“ eingeflochtene Lied „*Klage*“. Aus ehrlichem Zorn über das menschliche Zwergengeschlecht, das den Wald ausreutet, um nicht durch ihn zu wackerem Tun ange-regt zu werden, möchte gerade er sich in den Wald flüchten und dort für kommende Taten sich rüsten.

„Denn eine Zeit wird kommen,
Da macht' der Herr ein End',
Da wird den Falschen genommen
Ihr unechtes Regiment.

Denn wie die Erze vom Hammer,
So wird das lockre Geschlecht
Gehaun sein von Not und Jammer
Zu festem Eisen recht.

Da wird Aurora tagen
Hoch über den Wald hinauf,
Da gibt's was zu singen und schlagen,
Da wacht, ihr Getreuen, auf.“

Hier wogt in der Tat das edelste Freiheitsgefühl, und ein in jener Zeit sonst unerhörtes vaterländisches Ethos wird sichtbar. Das ist, wie Nadler in seinem Buche über „*Eichendorffs Lyrik*“ (*Prager deutsche Studien*, Heft X. Prag 1908) richtig bemerkt, der Einfluß Kleists. „Formell hat Kleist auf Eichendorffs Lyrik nicht gewirkt, ebenso wenig wie sein Verkehr mit Fr. Schlegel in Wien“, fügt Nadler hinzu (eb. S. 196). Eichendorff ist danach in Berlin zum Freiheitssänger geworden, d. h. auf preußischem Boden, und vielleicht hat gerade dieses starke Erlebnis den Dichter auch späterhin immer nach Preußens Hauptstadt gezo- gen.

Im Grunde tragen naturgemäß auch zahlreiche andere Dichtungen aus jenen Tagen den Stempel der Zeit, wie etwa die balladeske „*Heimkehr*“, wo der Sohn vor dem steinernen Grab- bilde des Vaters steht und das Schwert des Dahingeshiedenen empfängt. – Die „*Zeichen*“ künden sodann von dem „*Wunderbaren*“, das sich zugetragen, d. h. von Mos- kaus Untergang und dem Beginn der Freiheitsbewegung. Der große Morgen der Erhe- bung bricht an; aber den Dichter erfüllt ein tiefer „*Unmut*“. Nur von ferne hört er

„... eratmend gehen
Den großen Strom der Welt“,

und meint, er, der auch erfüllt von „*männlichen Trauern*“, müsse „*hier ruhmlos unterge- hen*“. Aber dann reißt ihn der „*Entschluß*“, ein frisch hingeworfenes Sonett, aus seiner Tatenlosigkeit:

„Mich faßt der Sturm, wild ringen Licht und Schatten,
Durch Wolkenriß bricht flammendes Entzücken –
Nur zu, mein Roß! Wir finden noch zum Ziele!“

In der „*Abschiedstafel*“ nimmt er von Bruder, Geliebten und Freunden Urlaub, um sich in den wilden Kriegestanz zu mischen; in dem weit ausladenden Gedicht „*An meinen Bruder 1813*“ widmet er seinem Bruder Wilhelm herzliche Worte des Gedenkens, schlichte Ver- se, die fast wie eine Vorahnung sich ausnehmen: denn das Schicksal führte die Brüder danach nicht mehr dauernd zusammen.

Es folgen die eigentlichen Kriegslieder, nicht mehr als ein halbes Dutzend. Weder der poetische Aufenthalt im Spreewalde noch die Züge hinter dem Feinde her bis über den Rhein haben dem Dichterherzen ein lebhafteres Echo zu entrollen vermocht. Vielleicht entsprang diese ganze Geisteshaltung dem Wesen des Dichters, der ja auch weniger der Schilderung des grellen Tages zuneigte, sondern Morgenrot und Abenddämmerung be- vorzugte.

Zu den Kampfliedern im engeren Sinne gehören „*Aufbruch*“, „*Appell*“ und „*Soldatenlied*“. Das erste, ein strophisch reizvoller Wechselgesang zwischen Dichter und Kriegern, zeigt, wie alles von dem Brausen der Freiheitslust erfaßt wird; auch die „*dunklen Wolken*“, die drohend über den Ausziehenden hängen, vermögen den Mut

nicht zu dämpfen; denn „wer da fällt“, zieht..

„Heim ins ew'ge Himmelreich.“

So findet er denn im „*Appell*“ zu dem „neuen Kameraden“ und jauchzt dann gleich Arndt und Körner:

„Frisch auf, wir sollen uns schlagen,
So Gott will, übern Rhein
Und weiter im fröhlichen Jagen
Bis nach Paris hinein!“

Weit weniger liedmäßig ist das sogenannte „*Soldatenlied*“, das im Aufbau an die „*Lustigen Musikanten*“ gemahnt. Mitunter an Körners Weise anklingend, endet es dann doch mit einer religiösen Schlußkadenz.

„*Die ernsthafte Fastnacht 1814*“ schildert in dem poetischen Bilde einer Werbung um die Geliebte die Erstürmung Wittenbergs durch schlesische Truppen. Leicht hingeworfen, wirkt die balladenhafte Begebenheit in ihrer dichterischen Fassung recht anmutig und hebt sich durch ihre Farbigkeit vorteilhaft von den übrigen Kriegsgedichten ab. Der volkstümliche Schluß täuscht eine Teilnahme des Dichters an dem Sturme vor; jedoch nur im Geiste war der Torgauer Besatzungsoffizier dabei, am offenen Kampfe sich zu beteiligen, hatte ihm das Geschick verwehrt.

Ein wahres Eichendorffsches Pastellbild voll unvergleichlicher Farbenwirkung ist das Gedicht „*Auf der Feldwacht*“. Der Dichter, mit dem Gewehre im Arm, vernimmt fernher Abendglocken; da schwindet die Feldwacht, sein geistiges Auge schaut das geliebte Wien, die Donau –

„Doch wie fern sind Strom und Türme!
Wer da wohnt, denkt mein noch kaum,
Herbstlich rauschen schon die Stürme,
Und ich stehe wie im Traum.“

Der Krieg geht zu Ende; da schließen die einander so feindseligen Menschen miteinander Frieden: die Nacht umfängt mütterlich „Freund und Feind mit leisem Friedenskuß“ („*Waffenstillstand der Nacht*“) und „in der Wälder feierlichem Gruß“ vernimmt der Dichter das Wesen göttlichen Wirkens. Ein lieber Gruß gilt auch der Geliebten („*Der Friedensbote*“), die Eichendorff während des Krieges heimgeführt; nun möge sie, so wünscht der Dichter, dem Schafe sich hingeben, denn „das Land ist ja frei“.

Andere poetische Grüße, die auf dem Hintergrunde der gemeinsam verlebten Zeit wie ein Abschied vom Kriege wirken, sind gerichtet an Karl Schäffer („*In C. S... Stammbuch*“), den einstigen Regimentsadjutanten, und an den geliebten Bruder („*An meinen Bruder*“ 1815), während der letzte Gruß an Philipp Veit („*An Philipp*“) auf dem Grunde der Wiener Erlebnisse ruht.

Der rauschende Schlußakkord jedoch ist das groß angelegte und gedankenreichen Gedicht „*An die Freunde*“. Hier wird nicht nur auf den heiligen Krieg ein Loblied angestimmt, sondern auch der nächsten Zukunft das Horoskop gestellt.

„Erschlafftes Ruhen ist der Völker Tod“,

sagt sinnig der Dichter, und so wünscht er denn dem Lande, das sich so blutigen Sieg erkämpft, den richtigen „Geisteskampf“; denn nur dieser wird das Volk vor Stagnation bewahren.

Der Erinnerung an die glorreiche Zeit des Freiheitskrieges ist schließlich noch gewidmet das Gedicht „*An die Litzowschen Jäger*“. Das Gedicht wurde zwar erst im Jahre 1837 gedruckt, könnte seiner Entstehung nach aber erheblich früher datiert werden. Hier umspielen den Romantiker wirklich die reizvollen Eindrücke der Spreewaldzüge, und verträumend endet er:

„Jener Waldeshort
Rauscht mit seinen grünen Kronen
Durch mein Leben fort.“

Ein Überblick über Eichendorffs patriotische Lyrik schenkt uns die seltsame, und doch wieder so bezeichnende Erkenntnis, daß des Dichters beste vaterländische Schöpfungen in der Zeit vor und nach dem großen Völkerringen entstanden sind. Der Höhepunkt des Kampfes mit seinen grellen Dissonanzen vermochte seiner Leier kaum Töne zu entlocken. Immerhin würde eine Sammlung der Freiheitslieder des Romantikers das Bild des lebenswürdigen Sängers um einige reizvolle Farben bereichern. Unter den sogenannten „Freiheitsdichtern“ Arndt, Körner, Schenkendorf und Rückert behauptet er jedenfalls seine Stelle, insbesondere verleiht die innige Verbindung der Eichendorffschen Vaterlandsdichtung mit dem Naturgeschehen seinen Versen einen herrlichen melodischen Klang. So sind sie auch in seinem Gesamtschaffen durchaus nichts Fremdes und Gekünsteltes, sondern sie erwachsen aus demselben Mutterboden wie alle lyrischen Schöpfungen. Letztlich sind sie aber auch, von der Wesens- und Charakterschau Eichendorffs aus gesehen, eine notwendige Ergänzung; denn niemals gab es für den „letzten Ritter der Romantik“ ein Schwanken, wenn es sich um vaterländische Belange handelte. Er war deutsch und blieb deutsch bis zum letzten Atemzuge.

Nur im deutschen Walde wecken Eichendorffs Lieder ein reines Echo, nur im deutschen Walde lebt der deutsche Eichendorff.

Pfitzner und Eichendorff

Von Joachim Herrmann

Das Verhältnis des musikalischen Genius Pfitzner zu dem dichterischen Genius Eichendorff dokumentiert sich rein äußerlich durch eine Anzahl Vokalkompositionen, denen Eichendorffsche Dichtungen zu Grunde liegen. Ihre Zahl an sich würde im Vergleich zu dem gesamten kompositorischen Schaffen Pfitzners vielleicht nicht genügen, um von einer besonderen inneren Verbindlichkeit zwischen diesen beiden Geistern zu sprechen. Von den chorischen Werken ist zwar die Eichendorff-Kantate „*Von deutscher Seele*“ das bedeutendste, aber von den rund 100 Liedern Pfitzners sind nur 19 Eichendorff-Gesänge, also noch nicht einmal der fünfte Teil dieses Kunstzweiges, der gerade Pfitzner neben seinen übrigen Werken, vor allem den Opern, so charakteristisch und wesenhaft auszeichnet. So scheint der äußere Tatsachenbereich an sich zu klein, um dem Verhältnis Pfitzners zu Eichendorff eine tiefere Bedeutung zu geben und dieses gar als wesensverwandt zu bezeichnen. In seinen theoretischen Schriften (*Gesammelte Schriften*, 3 Bde. erschienen 1926 und 1929 bei Benno Filser-Augsburg, seit 1933 im Verlag Albert Langen und Georg Müller, München) macht Pfitzner keine nähere und ausdrückliche Äußerung, die einen weiteren Schluß zuließe. Es beschäftigen ihn hier vor allem Fragen über die Oper und in mehreren kämpferischen Streitschriften kunstpolitische Probleme der Zeit. Selbst unter den 6 Sonetten, die verschiedenen schöpferischen Geistern, wie G. A. Bürger, E. T. A. Hoffmann, Arthur Schopenhauer, Albert Lortzing, Robert Schumann und Richard Wagner gewidmet sind, findet sich keines, das eine tiefere seelische Berührung mit unserem Dichter verraten würde. Und trotz dieses in der Gesamtheit des bisherigen Schaffens von Pfitzner so unzulänglichen äußeren Befundes ist doch sein inneres Verhältnis zu Eichendorff ein wesentliches und entscheidendes. Es zeigt sich weder in einem programmatischen Selbstbekenntnis oder einer ausdrücklichen Bewußtheit, noch in der gleichen Selbstverständlichkeit, mit der jeder bedeutende Liederkomponist seit Robert Schumann von den Saiten der Eichendorffschen Lyrik berührt wurde. Aber diese künstlerische Selbstverständlichkeit ist gerade bei Pfitzner durch den seelischen Adel der inneren Notwendigkeit ausgezeichnet.

Es wäre erst zu untersuchen, ob bei allen den Komponisten, die einmal Eichendorff

vertont haben, mit der gleichen Berechtigung und Sicherheit von einem besonderen Verhältnis zu Eichendorff gesprochen werden kann wie eben gerade bei Pfitzner. Konventionelle Bildung scheidet ebenso sehr als geistiger Kausalzusammenhang aus wie die besondere musikalisch-ästhetische Vorliebe zu der melodischen Linie des Eichendorffschen Verses. Das Kennzeichnende liegt außerhalb aller dieser Fragen, wie ja die schöpferische Persönlichkeit Pfitzners selbst am wenigsten von der stilkritischen Seite her begriffen werden will. Und diese wird gerade in der Stellung zu Eichendorff offenbar. In dem katholischen Edelmann aus Schlesien entdeckt Pfitzner den Kunder von „Deutscher Seele“, dessen Lyrik schon vor hundert Jahren das ausgesprochen und im dichterischen Wort gestaltet hatte, was jetzt inmitten eines geistigen und weltanschaulichen Zusammenbruchs zerstört zu werden und verloren zu gehen schien. In rätselhafter verwandtschaftlicher Geistesnähe entdeckte er über den trennenden Zeitraum hinweg die dichterische Kunde vom Wesen ewiger Deutschheit und prägte sie aufs neue in musikalischer Form zu tieferer Wirksamkeit. Man kann es heute kaum mehr ermesen, daß es Mut zur Rückständigkeit war, sich im Jahre 1921, in völliger seelischer Einsamkeit und Abseitigkeit, zu Eichendorff zu bekennen. Es ist ein Zeichen jener Zeit, daß der Verleger der Kantate „*Von deutscher Seele*“ damals den Titel als unzeitgemäß und unaktuell ablehnte. Pfitzner verteidigte seine Auffassung: „Ich habe ihn gewählt, weil ich keinen besseren und zusammenfassenderen Ausdruck fand für das, was aus diesen Gedichten an Nachdenklichem, Übermütigem, Tiefernstem, Kräftigem und Heldischem der deutschen Seele spricht“. Um was es Pfitzner zu tun war, das war den Wesensbestand und die Charakterwerte der deutschen Seele zu retten und zu bewahren.

Ein Blütenkranz Eichendorffscher Sprüche und Gedichte, scheinbar zufällig und zusammenhanglos nebeneinandergestellt und nur von ihrem Stimmungsgehalt gegenseitig gestützt und getragen, begrenzt leuchtend die Weiten und Tiefen deutscher Seeleninnerlichkeit. Sie treten nicht lehrhaft dogmatisch auf, noch entwicklungsmäßig beweisend. Daher hat das Werk auch keine dramatische oder oratorische Gestalt. Es ist ein Singstück, eine Kantate, deren Charakter eben in einer dogmatischen Absichtslosigkeit liegt. Weder ideeller Zweck noch politische Tendenz bringen den Wesensgehalt zu einem begrifflich erkennbaren und lehrbaren Ausdruck. Der Inhaltsgegenstand Deutschheit erscheint in seiner natürlichen selbstwirkenden Reinheit. Er strahlt mit der vollen bewußten Sicherheit seiner Geltung seine ganze Kraft aus. Wie in einem Spiegel erschaut das deutsche Volk in diesem Werk seine urtümlichen Wesenseigenheiten. Peter Raabe schrieb nach der Aufführung der Kantate in Aachen an den Komponisten am

2. März 1923: „Ich habe heute Abend hier einen Vortrag über das Deutschtum in der Musik, und ich bin überzeugt, daß ich von allen verstanden werde, wenn ich ihnen sage: die Frage, was ist deutsch? ist in Worten überhaupt nicht erschöpfend zu beantworten; wer aber Ihre Kantate gehört hat, der weiß, was deutsch ist, oder was deutsch sein kann und deutsch sein soll! So gibt Ihr Geist und Ihr Gemüt uns allen die Hoffnung, daß es doch noch einmal anders werden wird, denn der Gott, der Eichendorff und Pfitzner wachsen ließ, der wollte keine Knechte.“

Es sind die grenzenlosen Gefühlsinhalte seelischer Empfindungskraft, zu denen sich Pfitzner ungehemmt und unbedingt bekennt. „Mensch und Natur“ und „Leben und Singen“ sind nur äußerliche Abgrenzungen von Gedankenkreisen. Sie bergen eine reiche Skala von Stimmungen und Empfindungen, Hingebungen und Geheimnissen in den mannigfachsten Abstufungen und Übergängen. Sie in einer entsprechenden musikalischen Form widerzuspiegeln und aufs neue zu gestalten, verlangt die Anwendung aller Möglichkeiten der instrumentalen und vokalen Satzkunst. Und wie kaum in einem anderen Werke entwickelt gerade in dieser Kantate Pfitzner den ganzen Könnensreichtum seiner schöpferischen Genialität, vom einfachsten melodischen Satz bis zur kompliziertesten Polyphone, und ebenso reich und wandlungsfähig im harmonischen Empfinden. Und gerade hierin zeigt sich die Pfitznersche Persönlichkeit in ihrer vollen künstlerischen Reinheit und Wahrhaftigkeit. Sicherlich nicht zuletzt auch wegen seines Bekenntnisses zu Eichendorff hat man Pfitzner mit dem zweideutig ehrenden Titel eines „letzten Romantikers“ belegt. Der Geist des Fortschritts und der ungehemmten Selbstentwicklung konnte da nur Rückständigkeit und unzeitgemäße Schwärmerei erkennen, man sprach sogar von einer Mißdeutung und einem Mißverständnis Eichendorffs. Der gleiche Vorwurf betraf ja auch vor allem seine Opernwerke, angefangen von dem „*Armen Heinrich*“ bis zu seinem „*Herz*“. Aber vielleicht wird gerade an seinem Verhältnis zu Eichendorff besonders offensichtlich, wie wenig Pfitzner in diese Schablone aburteilender Verdächtigung paßt.

Was Pfitzner zu Eichendorff hinzog, das war jene Klarheit des Gefühls, das sich nicht als schwärmerisch ungeordnete Leidenschaft ichbezogener Sehnsüchte verausgabte, sondern das in unmittelbarer Verbundenheit um die Geheimnisse und Mächte des Ewigen und Unendlichen weiß. Es ist eine Bewußtseinshaltung der inneren seelischen Zucht und Verantwortlichkeit, die den überströmenden Erlebnisinhalt in der Form bündigt und gestaltet zum eindringlichen künstlerischen Erlebnis. Es ist das letzte Wissen um die echten und tiefen Werte, das eigentlich nicht mehr romantisch genannt werden kann, sondern das schon nahe an das Mystische grenzt. In dieser Auffassung ist Romantik

schon keine historisch begrenzte Stilepoche mehr, sondern sie ist eine überzeitliche allgegenwärtige Bewußtseinshaltung, aus der heraus heute noch das Dichterum eines Eichendorff zu uns spricht und von dem wieder ein schöpferischer Musiker zu neuer tönender Ausdeutung gezwungen wurde. Denn Eichendorff ist mehr als nur der Sänger des Rauschens der Wälder, des Mondenschimmerns und des Nachtigallenschlagens, seine Schwärmerei von Natur und Landschaft ist nicht nur von Bachesrieseln und lustigem Waldhorngetön durchzogen. Dies bleibt nur die visuelle Kulisse, dichterisches Gleichnis, hinter dem sich das Wissen um die Abseitigkeiten und dunklen Nachtseiten des Seelenlebens verbirgt. Ja er rührt bis an das Dämonisch-Abgründige. So fehlen in der Kantate fast die heiteren Naturbilder, und auch das Erotische ist nur schwach gestreift. Der Stimmungsbogen verläuft im ersten Teil von dem mahnenden „Es geht wohl anders, als du meinst“ und der herben Entsagung „Was willst du auf dieser Station so breit dich niederlassen“ zu der apokalyptischen Impression „*Der Tod als Postillon*“. Das tröstlich frohe „*Herz, in deinen sonnenhellen Tagen*“ wird bald abgelöst durch das scharf kontrastierende Stück „*Der Sturm geht lärmend um das Haus*“, bis dann in wundervollen Orchesterzwischenspielen die Stimmen und die zaubervollen Geheimnisse des „*Abends*“ und der „*Nacht*“ beschworen werden. Doch bricht wieder der frohe Tage heran „*Wenn der Hahn kräht auf dem Dache*“. Aber der Tag ist trügerisch, „Ewig muntres Spiel der Wogen, viele hast du schon betrogen, mancher kehrt nicht mehr zurück“. Der Mensch flieht wieder in das schützende Dunkel der Nacht. Der Wanderer von der Heimat weit, und der Schiffer in Meeres Einsamkeit, die beiden „schauern und lesen in stiller Nacht, was sie nicht gedacht, da es noch fröhlicher Tag gewesen“. Und noch einmal steigt am Ende des ersten Teiles eine nächtliche Vision auf: „Ein andrer König wunderbar, mit königlichen Sinnen, zieht herrlich ein im stillen Reich, besteigt die ew'gen Zinnen“. Über der irdischen Zerrissenheit des Tages und seiner täuschenden Helle steht die ewige Göttlichkeit der Nacht und breitet erhabene königliche Stille über die Unrast des Menschenseins. Das Symbol ist klar, und es blieb auch für Pfitzner in der Tiefe seiner musikalischen Deutung klar. Jede geringste Neigung zur äußerlichen Illustration mußte den Sinn in das Psychologisch-Sensuale abgleiten lassen. Und daran mußte sich die Wesensverwandtschaft des Komponisten mit dem Dichter erweisen, daß der dichterische Gehalt ihn nicht verleitete, die musikalische Form zu sprengen, sondern ihn mit der gleichen strengen Zucht des Denkens und Empfindens musikalisch zu durchdringen und im Ausdruck zu überhöhen. Zwischen Gehalt und Form besteht eine vollkommene Übereinstimmung, beide fließen gegenseitig in geheimnisvoller wunderbarer Notwendigkeit ineinander über, sodaß man

[Abb: Joseph von Eichendorff, Bronzebüste von Julius Hoffmann-Ratibor / Urlaubspaß Eichendorffs als Lützower Jäger 1813]

mit Recht gesagt hat: „Käme Eichendorff noch einmal als Musiker zur Welt, er könnte nicht anders als in Pfitzners Tönen musizieren.“ (Kroll in seiner Pfitzner-Monographie). Der zweite Teil der Kantate „*Leben und Singen*“ spricht zu Beginn von der mühevollen Erdenpilgerschaft „Wir wandern nun schon viele hundert Jahr, und kommen doch nicht zur Stelle.“ Der Mensch ergibt sich fromm in den göttlichen Willen. „Was ich wollte, liegt zerschlagen, Herr, ich lasse ja das Klagen“. Die Stimmung wird in einem Orchesterzwischenenspiel weitergeführt, bis noch einmal ein Bild vom Wechselspiel des Lebens mit grimmigem Humor dazwischenfährt. „Der jagt dahin, daß die Rosse schnauben“. Aber auch aus diesem Zwiespalt wird die Erlösung gefunden. „Gleich wie auf dunklem Grunde Friedensbogen blüht, so durch die böse Stunde versöhnend geht das Lied.“ Und dann öffnet sich der Zaubergarten des Liederteils, „*Der alte Garten*“, „*Die Nonne und der Ritter*“, „*Der Friedensbote*“ miteinander verbunden durch Einzelsprüche, und strömt einen betörenden, Sein und Ewigkeit, Leben, Vergänglichkeit und fromme Sehnsucht umschlingenden lyrischen Duft aus, der sich zum Schluß noch einmal verdichtet zu einem gewaltigen Bekenntnis des Gottvertrauens: „Wenn die Wogen unten toben, Menschenwitz zuschanden wird, weist mit feur’gen Zügen droben heimwärts dich der Wogenhirt. Sollst nach keinem andern fragen, nicht zurückschaun nach dem Land, faß das Steuer, laß das Zagen, aufgerollt hat Gottes Hand diese Wogen zum Befahren, und die Sterne dich zu wahren.“ Diese hohe Gesinnung ist keine gedankliche Vorlage für einen nur ästhetisch empfindenden und gestaltenden Musiker. Hier kann allein die sittliche Kraft des Ethikers die gestaltenden Maximen des Ästhetikers bestimmen. Sie offenbart sich allein in der Strenge und Herbheit der Form, die nicht auf eine blühende, farbige Klangfähigkeit verzichtet, aber das Gefühl abklärt zu der erschütternden Erkenntnis der gedanklichen Größe und Tiefe des dichterischen Gegenstandes. Wie schon bei Eichendorff selbst das objektive harmonische Verhältnis von Gehalt und Form nicht gestört ist durch die Betonung eines subjektiven Gefühlsüberschwanges, so beweist sich auch die musikalische Neugestaltung durch Pfitzner nicht als deutende Reflexion, sondern als die klingende Bestätigung der ewigen seelischen Kräfte des deutschen Menschen. Pfitzner rettete den allgegenwärtigen Genius Eichendorff über die tiefe Kluft des materialistischen, selbstbegehrlichen 19. Jahrhunderts hinweg in unsere Zeit und gab ihm in einem tönenden ehernen Gewande neue Gültigkeit und weiterreichende stärkende Wirkungskraft. Hat das Eichendorffsche Weltbild von der deutschen Seele in der Kantate seinen umfassendsten Ausdruck gefunden, so ergänzen und vervollständigen die Lieder den Seelen-

spiegel noch mit Einzelzügen und besonderen Merkmalen. Von den vielen Komponisten, die vor Pfitzner Eichendorff-Lieder vertont haben, ist wohl Schumann der einzige eigentliche Eichendorffkomponist geblieben. Keiner nach ihm, bis auf Pfitzner, hat diese Naturlyrik mit der gleichen Klarheit des Gefühls erfaßt und melodisch dargestellt. Schumanns Liederkreis nach Eichendorff kann man jetzt ruhig, analog nach Pfitzner, die Solokantate von deutscher Seele nennen, trotzdem er eigentlich nur ein loser aneinandergereihter Liederzyklus ist. Pfitzner muß wohl selbst die Auffassung eines geschlossenen Ganzen haben, da er bei Liederabenden als Begleiter die einzelnen Lieder durch improvisierte Zwischenspiele miteinander zu verbinden pflegt, um den Stimmungsfaden nicht abreißen zu lassen. Und es erscheint in diesem Zusammenhange nicht nebensächlich, sondern im Gegenteil geradezu bezeichnend, daß Pfitzner in unserer Zeit der innigste Verehrer und unablässige Kämpfer für das Werk Robert Schumanns ist. In diesem kongenialen Bunde Schumann-Pfitzner ist Eichendorff der Dritte. Ja er erscheint geradezu als der sprechende Vermittler, an dem die verwandten Geister sich erkennen. Unbeschadet des selbständigen Dauerwertes des Schumann-Eichendorff bedeutet der Pfitzner-Eichendorff gerade in seinen Liedern eine Neugeburt. Nicht, daß es jetzt einen modernisierten zeitgemäßen Eichendorff gäbe, denn gerade bei den Liedern scheint Pfitzner in seinen musikalischen Mitteln höchst unzeitgemäß. Hier herrscht wieder der absolute, die Stimmung des ganzen Liedes haltende, melodische Einfall, der das Gedicht in einem einzigen Bogen umschließt. Jedes Lied besitzt dadurch einen einmaligen geschlossenen Charakter.

Die Einheit der Stimmung ist von der absoluten musikalischen Gestalt her gesichert. Die Gültigkeit des dichterischen Gedankens allein wird herausgehoben. Schon in den fünf Liedern des op. 7 finden sich zwei Gesänge, die sein Verhältnis zu dem Verherrlicher deutscher Landschaft und dem Kündler deutschen Gott-Erlebens in vollster Wesensentfaltung zeigen: „*Nachtwanderer*“, ein düster spukhaftes Nachtstück, und „*Lockung*“, das als Höhepunkt aller deutschen Liedkunst bezeichnet wird, (*Abendroth*), ein in zarten Duft gehüllter, unsagbar zauberhafter Sommernachtstraum. Die nächste Liedsammlung op. 9 ist nur Eichendorff gewidmet. Von den fünf Liedern sind drei wieder Nachtstücke, die verzückte inbrünstige Naturstimmung in „*Die Einsame*“, das schwermütige „*Im Herbst*“, und das geheimnisvoll raunende „*Abschied*“, die Krone dieses Zyklus?

Gerade die zaubervollen Nachtgesänge Eichendorffs werden zu besonders eindringlichen Stimmungsbildern voll gläubiger Naturfrömmigkeit. Der wundervolle betörende Gesang „*Die Nachtigallen*“ aus dem op. 21, oder der machtvolle Weckruf „*Nächtlich*

macht der Herr die Runde“ des op. 40, und auch das zweite Lied aus dem op. 26 „*Nachts*“ gehört hierzu. Aber nicht nur der schwere träumerische Eichendorff, ebenso glücklich liegt Pfitzner der leichte graziöse und spielerische Dichter. So ist merkwürdiger Weise das erste Eichendorfflied Pfitzners „*Der Boté*“, dessen fröhliche Liebenswürdigkeit die überschäumend lustige „*Studentenfahrt*“ aus dem op. 11, dann die spitze Rokokoszene „*Sonst*“ und das selig überströmende „*Neue Liebe*“ aus op. 26 fortsetzen. Endlich müssen vor allem als bedeutsam genannt werden die beiden Sonette von Eichendorff aus dem op. 41, „*Der verspätete Wanderer*“ und „*Das Alter*“, die zu den innerlichsten und persönlichsten Bekenntnissen Pfitzners gehören. Wieder ganz andere, und von den bisherigen verschiedene, Stimmungen bergen die Lieder „*Der Kühne*“ aus op. 9, „*Zum Abschied meiner Tochter*“ aus op. 10, und „*Zorn*“ aus op. 15. Abseits von allen steht in kühner Herbheit und Größe dann noch die nächtliche Vision „*In Danzig*“. Keines von diesen Liedern ist nach einer bequemen Stimmungsschablone gearbeitet. Jedes einzelne stellt einen geschlossenen Gefühlsmikrokosmos dar, der von dem dichterischen Gedankenkern getragen und zusammengehalten wird. Und jedes ist Zeugnis für die innigste innerste Wesens- und Geistesgemeinschaft, für die Wilhelm Lütge in seiner kleinen Pfitzner-Monographie Nietzsches *Zarathustra* zitiert: „Was in dem Vater schlief, das kommt in dem Sohne zum Reden, und oft fand ich den Sohn als seines Vaters entblößtes Geheimnis“.

Philipp Otto Runge und Joseph Freiherr von Eichendorff.

Ein Versuch zur Wesenserkenntnis romantischen Künstlertums

Von Dr. Hubertus Lossow

Romantik ist eine urtümliche Ausprägung deutscher Seele. Sie ist das Leiden am Alltag und die echt deutsche Sehnsucht nach Größe und Heldentum, das Bewußtsein der Gebundenheit des Einzelwesens an die kosmisch aufgefaßte Natur und der unbedingte Drang zur Freiheit, die tiefe Demut vor dem allwaltenden Gott und die Erhebung des Individuums zur Göttlichkeit zugleich, sie ist ein Ringen von Gegensätzlichkeiten. Zu jedem grundlegenden Gedanken tritt immer wieder ein anderer, ebenso grundlegender in Gegensatz. Diese Gegensätze ringen miteinander – darin liegt das schöpferische Element des romantischen Geistes – um aber endlich doch immer wieder vereinigt zu werden. Gebundenheit und Freiheit, Gott und Mensch, Persönlichkeit und Gemeinschaft, Universum und Einzelding, Endlichkeit und Unendlichkeit, Welterlebnis und Selbsterlebnis, Linie und Farbe – man könnte diese Reihe noch lange fortsetzen – treten sich gegenüber und werden vereint. In dieser Polarität liegt das Prinzip des romantischen Geistes. In schwerem geistigem Ringen mußte die Romantik erst aus den Tiefen der deutschen Seele heraus geschaffen werden. Es mußte zuerst die romantische Ideenwelt entstehen, ehe die Form der Gestaltung, der romantische Kunststil, sich entwickeln konnte. Zwar hatte Wackenroder in seinem bereits 1792 erschienenen Büchlein „*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*“ den entscheidenden Anstoß zu dieser Entwicklung gegeben, aber mehr als Anstoß und Antrieb konnte dies nicht sein. Eine große Reihe geistiger Persönlichkeiten mußte schaffen und gestalten, um das romantische Weltbild und den romantischen Kunststil auszuprägen. Philipp Otto Runge gehört zu dieser frühen Romantikergeneration und ist schon darum kein Vollender, sondern ein Kämpfer. Nachdem der Kaufmannsberuf ihn nicht befriedigt hatte, geht er nach Kopenhagen auf die Akademie und wird Maler. 1801 schon kommt er, den Kopf voller großer Ideen, nach Dresden, um hier selbständig zu arbeiten. Unter diesen Plänen und Gedanken bewegt ihn jetzt schon vor allem der Plan der „*Vier Tageszeiten*“, der ihn bis an sein frühes Ende (1810) beschäftigt hat und seine Lebensaufgabe geworden ist. Wir besitzen von ihm viele Äußerungen über

dieses Werk, von der Ausführung aber haben wir nur Bruchstücke, denn was fertig war, wurde nach seinem Tode von seinen Hinterbliebenen zerschnitten.¹ Noch zu seinen Lebzeiten (1806) aber veröffentlichte er vier, nach Federzeichnungen radierte Blätter, die als vorläufige, formale Konzipierung seiner Gedanken anzusehen sind. (Vergl. Abb.) Sie geben uns eine ungefähre Vorstellung von dem, was er in großen Monumentalgemälden gestalten wollte. „Der Morgen“, sagt Runge selbst einmal, „ist die gränzenlose Erleuchtung des Universums. Der Tag ist die gränzenlose Gestaltung der Creatur, die das Universum erfüllt. Der Abend ist die gränzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universums. Die Nacht ist die gränzenlose Tiefe der Erkenntnis von der Unvertilgbaren Existenz in Gott.“² Dies ist der Sinn seines Hauptwerkes. Eindeutig zeigt sich darin, daß es sich ihm um die künstlerische Gestaltung metaphysisch-mystischer Erkenntnis handelt.³ Diese letzte Erkenntnis, die den Sinn der Welt und des Lebens in sich einschließt, sollte – das war sein Wunsch – künstlerisch gestaltet, als Bekenntnis seiner eigenen Weltanschauung, als Glaubensbekenntnis und künstlerisches Bekenntnis, gleich einer ewigen Predigt den Menschen vor Augen stehen. Dabei aber unterscheidet er deutlich zwischen Religion und Kunst: „Die Religion ist nicht die Kunst, die Religion ist die höchste Gabe Gottes, sie kann nur von der Kunst herrlicher und verständlicher ausgesprochen werden.“⁴ Sein Leben und Arbeiten ist, wie jedes echte Künstlerdasein, ein Ringen um Gestaltung, um eine Form, die der Größe und Tiefe letzter mystischer Erkenntnis entsprechen sollte. Indem er aber um diese Form rang, kämpfte er gleichzeitig um diese Erkenntnis, um Klarheit der Seele über die letzten Zusammenhänge, die Gründe der Existenz und Nichtexistenz. Dieses Ringen und Kämpfen macht die Größe seiner Persönlichkeit aus und stellt ihn in die Reihe der großen Kämpfer des deutschen Geistes. Dem Frühromantiker Runge stellen wir den 10 Jahre später (1788) geborenen Dichter Eichendorff gegenüber. Eine innige Verbundenheit mit der Natur, deren geheime Stimme er versteht, ein Hang zu träumerischen und phantastischen Stimmun-

¹ Dies geschah, weil die Bilder ihres großen Formats wegen unbequem waren, nicht aber, wie erzählt wird, auf des Künstlers Wunsch hin. (Vergl. Gustav Pauli: „Das neunzehnte Jahrhundert“, Dehio Bd. IV. Berlin-Leipzig 1934, p. 119.) Die Bruchstücke befinden sich in der Kunsthalle Hamburg.

² Siehe hierzu: Hans Hildebrandt: „Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“, im Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Burger-Brinckmann, Wildpark-Potsdam 1924. p. 75.

³ Ludwig Tieck, der mit Runge gut befreundet war, hat ihn mit dem deutschen Mystiker Jacob Böhme (1575–1624) bekannt gemacht, dessen Einflüsse hier deutlich werden.

⁴ Runge am 3. September 1802.

gen charakterisieren ihn ebenso, wie seine außerordentliche Stilgewandtheit und seine oft echt volkstümliche Art. Bei aller Leichtigkeit, mit der seine Erzählung dahinfließt, fehlt es niemals an der Tiefe der Empfindung. Alle Spekulation liegt ihm im Grunde fern. Seine Metaphysik ist die Religion, die auch sein Letztes und Höchstes ist.⁵ Er lebt aus Stimmung und Gefühl weit mehr, als aus Ideen und Gedanken. Kein Wunder, daß seine Stärke gerade im Lyrischen liegt! Seine liedhaften Gedichte, die er – echt romantisch – immer wieder in seine Erzählungen einstreut, sind wortgewordene Stimmungserlebnisse, die vom Leser intuitiv aufgenommen werden können und ohne alle Erklärung und Erläuterung wirken. Dem so charakterisierten Dichter Eichendorff gesellt sich der politische und literarhistorische Schriftsteller bei, der nun seinerseits einen durchaus aufs Praktische gerichteten Sinn verrät. Dies scheint auf den ersten Blick verwunderlich, ist aber weder unverständlich noch sonderbar. Der Hang des echt romantischen Künstlers nach der unendlichen Ferne, nach der Flucht aus der Wirklichkeit ist nichts anderes als die Sehnsucht nach der Verwirklichung eines Ideals, das durchaus nicht utopisch ist. Der Künstler befindet sich hier eben nicht in der Welt der Wirklichkeit, sondern in der des Künstlerischen, also in einer idealen Welt. Kehrt er aus dieser zurück, d. h. ist er nicht als Künstler, sondern in anderer Eigenschaft tätig, so kann derselbe Mensch sehr wohl der Idealität seiner Kunst die Realität des Lebens entgegenstellen. Eichendorffs größte künstlerische Bedeutung liegt aber doch im Lyrischen. Ja er kann sogar – in bestimmter Hinsicht – als der Vollender lyrischen Dichtens in der Romantik angesprochen werden.

Runge und Eichendorff stehen sich also als zwei grundverschiedene Ausprägungen ein und desselben romantischen Künstlertums gegenüber. Gerade in dieser Verschiedenheit der beiden Persönlichkeiten aber zeigt sich ganz deutlich der gemeinsame Grund, aus dem sie beide wachsen und der die Seinsweise, oder Wesenheit des romantischen Künstlertums ausmacht: jene Weltanschauung, die im deutschen Idealismus einerseits,⁶ und im Religiösen andererseits begründet ist. Sie zeigt das Leben als eine

⁵ Bei Eichendorff ist das Religiöse von größter Wichtigkeit für seine Weltanschauung. (Vergl. hierzu: Karl Jakubczyk: „*Eichendorffs Weltbild*“, Habelschwerdt 1924). Es tritt in vielen Gedichten stark hervor, wie ja auch sein Jugendroman „*Abnung und Gegenwart*“ mit der Erkenntnis schließt, daß hier, im Religiösen, die höchsten Werte liegen.

⁶ Hier ist an Kant, Fichte und hauptsächlich Schelling zu denken, den man ja direkt als den Philosophen der Romantik bezeichnen kann. (Vergl. Heinrich Knittermeyer: „*Schelling und die romantische Schule*“. München 1929). Es sei hier auch noch kurz auf die engen Beziehungen zwischen der Philosophie und den einzelnen Kunstgebieten hingewiesen. Die bildenden Künstler sind sehr oft auch Dichter, und die Dichter sehr häufig musikalisch begabt, ja, wie z. B. E. T. A. Hoffmann, sogar Komponisten und Maler zugleich.

unendliche Aufgabe, die für den Künstler in der Gestaltung seines Erlebnisses besteht. Wie die Romantik überhaupt Gegensätze in sich zusammenfaßt, so sind auch die Künstlerpersönlichkeiten dieser Epoche untereinander denkbar verschieden in ihrer Ausprägung. Es wird deshalb nie möglich sein, den Typus des romantischen Künstlers hinreichend und bestimmt zu charakterisieren. Man wird andererseits aber immer wieder finden, daß bestimmte Persönlichkeiten, wie beispielsweise Runge und Eichendorff, sich über das einmalige und Individuelle ihrer Person zu allgemeiner Bedeutung erheben. Sie stehen an den Polen der romantischen Welt, zwischen denen alle geistige Existenz der Romantik ihren Platz hat.

Das verträumte Protokoll

Eine Eichendorff-Novelle von Alfred Hein

Auf dem traulich-alten Ring in Neisse, den wie ein wirkliches Kirchenschiff das gotische Dach von Sanct Jacobi überragt und wo der breite, wuchtige Glockenturm zum schlanken Rathausturm seit Jahrhunderten gelassen hinübersieht, vor dem schönsten aller Giebelhäuser, die den Markt umrahmen, vor dem wunderbunten Gebäude der Alten Stadtwaage geschah es kürzlich, daß ein elegantes Auto tagelang herrenlos dastand und, da die Menschen dortzulande fromme brave Leute sind, auch bis zum jüngsten Tage stehen geblieben wäre. Doch natürlich schritt die Polizei ein und beschlagnahmte den elfenbeingelblackierten, mit blitzenden Nickelrädern ausgestaffierten Wagen.

Durch Rundfunk und Zeitung wurde bekannt gemacht, daß der Besitzer des herrenlosen Autos sich mit sämtlichen ihn „als solchen ausweisenden“ Papieren auf dem Polizeiamt in Neisse, Zimmer 15b melden solle. Widrigenfalls der Wagen „binnen abgelaufener Frist“ zur öffentlichen Versteigerung gelange.

Eines Tages meldete sich endlich ein schöner, junger Mann, blond und von hohem Wuchs; wenn er sprach, so zitterte in seiner Stimme ohne jedes anmaßende Getue sehr viel Musik mit, und als die Polizeiherrn seinen Namen hörten „beziehungsweise zu Protokoll nahmen“, machten sie die „amtliche Feststellung“, daß einer der berühmtesten Tenöre der Welt vor ihnen stand. Doch sein Name sei verschwiegen – er geht ja nur die Polizei etwas an „betreffs der Wiederinbesitznahme des führer- und herrenlos vor der Alten Stadtwaage in Neisse vorgefundenen und 3 Tage, 4 Stunden und 17 Minuten belassenen Automobils durch den sich rechtmäßig ausgewiesen habenden Besitzer nach Abzug der entstandenen Dienstunkosten und der Geldstrafe in Höhe von 30 Mark wegen widerrechtlichen Parkens von ungewöhnlicher Dauer“.

Der schöne junge Mann sei nur mit seinem Vornamen Antonio genannt. Er ist der Urheber des verträumtesten Protokolls, das wohl je ein preußischer Polizeibeamter in die Feder diktiert erhielt:

„Ich kam von einer Gastspielfahrt aus Ungarn durch die mährische Pforte nach Deutschland zurück. Ich wollte mit höchstmöglicher Geschwindigkeit Neisse durchreiten, doch

als ich über den Ring fuhr, wurde mir unter den alten Giebeln wundersam traut zumute; plötzlich fiel mir ein, daß ich ja aus diesem Lande stamme, meine Großeltern sind noch Bauersleute im Neisser Kreis gewesen, und sie haben den Freiherrn von Eichendorff gekannt. Er trank nämlich auf seinen Spaziergängen in jenes Gebirge, das man von seinem Haus so schön wie eins seiner Gedichte daliegen sieht, oft ein Glas Milch bei ihnen –

– –
Wissen Sie“, sagte hier Antonio amtswidrig verträumt lächelnd zu dem Polizeiwachtmeister, „so schön sieht dort die Welt wirklich drein wie in dem Lied:

Es steht ein Berg in Feuer,
In feurigem Morgenbrand,
Und auf des Berges Spitze
Ein Tannbaum überm Land.

Und auf dem höchsten Wipfel
Steh ich und schau vom Baum,
O Welt, du schöne Welt, du,
Man sieht dich vor Blüten kaum!“

„Also was ist dieser Freiherr von Eichendorff und was singen Sie hier für unmoderne Lieder, Herr – ich bin völlig unmusikalisch –“ fuhr der Polizeimann dazwischen.

Doch schon öffneten sich zu beiden Seiten des kahlen Amtszimmers die Türen, an den Fenstern klopfte es: „Aufmachen! Wir wollen es auch hören!“ Und als dies nicht geschah, schlug einer die Scheibe ein und öffnete das Fenster von innen her.

So – nun war es offen. Alte und junge Köpfe füllten das Fenster im Nu. Antonio hatte sofort ein freudig atemlos stilles Auditorium, der unwirsch dazwischen fahrende Polizeiwachtmeister wurde besänftigt, indem Antonio ihn ermächtigte, alles ruhig zu Protokoll zu nehmen, und sich bereit erklärte, jeglichen Schaden und jegliche „die Sachlage befallende“ Polizeistrafe zu zahlen.

„Hat Ihnen dieser Freiherr von Eichendorff das Auto stehlen wollen?“ fragte der Polizeiwachtmeister. Er war aus Berlin kürzlich herversetzt, der Dichter war ihm seit der Lesebuchzeit völlig aus dem Gedächtnis geschwunden, da er sich nur für Fußball und Polizeiakten interessierte.

„Ja!“ sagte Antonio.

Alles lachte. Und ein Lehrer namens Kretschmer sagte: „Der macht sich ’nen Ulk! Eichendorff, das ist doch unser Dichter!“

„Ach – so – ja natürlich! Herr – Sie wollen mich frozzeln?!“ begehrte der Wachtmeister auf. „Sie – und wenn Sie zehnmal besser singen können als ich’s versteh, das weiß ich, daß nach Paragraph – –“

„O – oh –“ stöhnte Antonio. „Eichendorff war gewiß ein guter Beamter und hat sich, weiß Gott, viel mit Paragraphen plagen müssen, aber heute lebt er unter uns nur noch als Sänger, als Taugenichts, als Zauberer –“

„Soll ich das alles zu Protokoll nehmen? Fahren Sie fort.“

„Ich fahre fort, indem ich nicht fortfahre.“

„Sie fangen schon wieder Jux an. Räumen Sie den Vorplatz vor dem Amtsgebäude! Schließen Sie die Fenster!“ schimpfte Wachtmeister Pielecke in das Gelächter der Menschen draußen drein.

Doch da erschien Polizeihauptmann Estasius, Pielecke stand stramm: „Mein lieber, lieber Kammerstätter! Welch Unannehmlichkeit! Lassen Sie, Pielecke! Ich nehme weiter das Protokoll auf.“

Pielecke zog sich beleidigt hinter seinen Aktenhaufen auf dem Schreibtisch zurück. Was sollte er mit diesem Eichendorff-Kram anfangen? Er, der gefürchtetste Mittelstürmer von ganz Deutschland – Mitglied der Olympiamannschaft! Ha! Nun schreibt sich der Herr Hauptmann selber die Finger wund.

„Ich erkläre Ihrem guten Herrn Wachtmeister schon“, fuhr Antonio fort, „daß mir der Freiherr von Eichendorff das Auto stahl –“

„Ja – der ist doch schon tot –“

„Bildlich gemeint – Traumhaft – So zwischen Ahnung und Gegenwart – so bißchen taugenichtshaft ist es gemeint – kurz und gut: tausendmal hatte ich Eichendorfflieder gesungen, nun endlich sah ich das Land, wo in einem kühlen Grunde das Mühlenrad geht, die Täler weit und Höhen sah ich, den schönen, grünen Wald – dort oben von der Höhe des Jerusalemer Kirchhofs sieht man ja das alles liegen – ach, dort stand ich an seinem Grabe – – – lange, lange – – – und versank in Eichendorffträume –:

„So manche Dichter streckten
sangesmüde sich hinab,
und der Frühling, den sie weckten,
rauschte über ihrem Grab.“

Eine schöne Tanne habt ihr ihm gepflanzt über der Marmorplatte, unter der er ruht. Neben ihm die Frau, die ihm in seinem stillen starken Wanderleben das herztiefe Zuhause war – – Ich will nicht sentimental werden. Aber weiß Gott, ich wurde ein anderer, als ich so an diesem Grabe stand, aus dem die Lieder emporstiegen zum blauen Frühlingshimmel – – –“

Und Antonio begann von neuem – so etwas hatte sich in einem preußischen Polizeigebäude bestimmt noch nicht ereignet – zu singen:

„Es war, als hätt’ der Himmel
die Erde still geküßt ...“

Dann sann ich seinen herrlichen todverklärenden Worten nach: „Gewaltiges Morgen-

rot, weit, unermesslich – du verzehrst die Erde! Und in dem Schweigen nur der Flug der Seelen, die säuselnd heimziehen durch die stille Luft?

Ich sah seine Seele fliegen! Vor mich her – in einer zarten Frühlingswolkenfahne – mir wurde ganz eichendorffisch zumute – ich mußte dem Phantom nachfolgen – und als nun noch ein Trupp Soldaten das herrlich jubelnde ‚Wem Gott will rechte Gunst erweisen‘ an der Friedhofsmauer vorbeisang, da eilte ich hinaus in die weite Welt und ließ mir die Wunder weisen in Berg und Wald und Strom und Feld.

Sie lächeln, Herr Hauptmann. Aber glauben Sie mir! Ob es eine Fügung des Himmels war, eines jener heimlichen Wunder unseres Lebens, über die wir am liebsten schweigen, weil sie zu leise und zu verliebt sind, um angerührt zu werden – wirklich, es geschah mit mir ein Erlebnis der Eichendorfflieder nach dem andern.

Am ersten Tage wanderte ich noch allein und als die Dämmerung sank, überfiel mich das düstere Lied ‚Im Zwielicht‘, denn ich rastete schon hoch droben im Gebirg – sehen Sie, so kam es, daß ich mein Auto auf dem Ring stehen ließ – und ein Reh lief mir über den Weg, angstvoll, der Mond verhüllte sich, ‚was will dieses Graun bedeuten?‘ heißt es in dem Lied. Und weiter:

Hast ein Reh du lieb vor andern,
Laß es nicht alleine grasen,
Jäger ziehn im Wald und blasen,
Stimmen hin und wieder wandern.

Hast du einen Freund hienieden,
Trau ihm nicht zu dieser Stunde,
Freundlich wohl mit Aug und Munde,
Sinnt er Krieg im tück’schen Frieden.

Aber dann kam der hoffnungsfrohe Morgen wie in der Schlußstrophe dieses Liedes, das ich jetzt erst ganz begriff und nun erst mit voller Seelen zu betonen weiß, nachdem ich es so wanderfroh und -frei erlebt habe – der Morgen kam und ein hübsches Mädchen dazu, braun und still wie alle guten Frauen hierzulande, ja und nun geschah mit mir das

‚Wer in die Fremde will wandern,
der muß mit der Liebsten gehn...‘

so schön! Wir stiegen ohne viel Fragen und Hin und Her zusammen zu Berge und grüßten Deutschland aus Herzensgrund.

Die Nacht war schön. ‚Über den mondbeglänzten Ländern mit langen weißen Gewändern ziehn die schlanken Wolkenfrau wie geheime Gedanken –‘. Kennen Sie die Gräfin Romana, die erhaben-wilde Liebesgöttin aus ‚*Abnung und Gegenwart*‘? In ein solches leidenschaftlich schönes Wesen wandelte sich die Namenlose unter meinen liebenden Händen. Ich vergaß darüber Gott und die Welt wie immer, wenn man liebt. Weil im Grunde ja die Liebe der Urkeim von Gott und Welt ist,

also die Begriffe schwinden vor dem Urwesen. Auch das wurde mir so schlicht offenbar. Und nun erlebte ich noch einmal das romantische Wunder all seiner Lieder. Ich sang sie der Liebsten vor, während wir wanderten und wanderten, bis wir vors Schloß Lubowitz gelangten.

Nun steht das Schloß versunken
Im Abendrote tief,
Als ob dort traumestrunken
Der alte Spielmann schlief.

Gestorben sind die Lieben,
Das ist schon lange her,
Die wen'gen, die geblieben,
Sie kennen uns nicht mehr.

Und fremde Leute gehen
Im Garten vor dem Haus –
Doch üben Garten sehen
Nach uns die Wipfel aus.

Und im schönen Garten droben,
Wie aus Träumen erst gehoben,
Sah ich still mein Mädchen stehen,
Über Fluß und Wälder gehen
Von der heitern Warte oben
Ihre Augen licht und helle,
Wann der Liebste kommen werde. –
Ja! da kam die Sonne schnelle,
Und weit um die ganze Erde
War es morgenschön und helle!

So war's. Dann ging sie, wie sie kam. Ihre Ferien waren zu Ende. Und sie meinte, es sollte so sein! Ein Eichendorfftraum für uns beide. Der Traum bleibt schön. Das Leben? Der Alltag? Ich nickte. Sie küßte mich. Dann ging sie. Den Namen, den sie mir zum Schluß verriet, brauche ich wohl nicht zu Protokoll zu geben?

Aber ich weiß, warum das mit mir geschah. Darum will ich jetzt auch noch eines tun, was niemand zu wissen braucht. Nein, niemand.“ Mehr für sich als für alle andern sang Antonio vor sich hin:

„Wie dem Wanderer in Träumen,
Daß er still im Schlafe weint,
Zwischen goldnen Wolkensäumen
Seine Heimat wohl erscheint:

So durch dieses Frühlings Blüten,
Über Berg und Täler tief,
Sah ich oft dein Bild noch ziehen,
Als ob's mich von hinnen rief;

Und mit wunderbaren Wellen,
Wie im Traume halbbewußt,
Gehen ew'ge Liederquellen
Mir verwirrend durch die Brust.“

Und dann sagte er nur noch dies, nachdem er das Protokoll unterschrieben und sein Geld bezahlt hatte:

„Sehen Sie, Herr Hauptmann Estasius, es ist merkwürdig in meinem Leben. Meine Engagements berührten dieselben Stätten, wie die Eichendorffs. Ich stamme aus Schlesien wie er. Zuerst ging's nach Halle. Von da nach Heidelberg. Von Heidelberg in den Krieg. Zurück: Königsberg und Danzig. Und nun: Berlin. Von Berlin kam er nach Neisse, um hier fröhlich und zufrieden zu sterben.

So will ichs auch machen.“

Und Antonio fuhr noch einmal zum Jersualemer Friedhof hinaus. Er kaufte sich eine Grabstelle und sang frohselige Eichendorfflieder dabei.

Der Totengräber hat, weiß Gott, noch nie einen so lustig umsungenen Abschluß wegen einer Grabstätte gemacht. Als er ein frisches Grab am Nachmittag schaufeln mußte, fielen ihm Antonios Lieder ein und er sumnte sie.

Über dem ganzen Friedhof jubelte es vogelfröhlich ins leuchtende Blau. Wie klein ein Grab, doch wie ewiggroß der Himmel, der es überwölbt und umhegt.

Antonio aber gedachte seiner Liebsten; er hoffte ihr im Tode zu begegnen. In dieser Stunde, die ihn wieder in den Alltag rief, sehnte er sie sehr herbei, dann tröstete er sich mit dem ewigen Wiedersehn, und er sprach, die Liebste beschwörend, den Spruch:

Trennung ist wohl Tod zu nennen,
Denn wer weiß, wohin wir gehn,
Tod ist nur ein kurzes Trennen
Auf ein baldig Wiedersehn.

Der alte Eichendorff

Von Alfred Jahn-Neisse

Abend

Ein goldner Schein steht über den Sudeten,
vertiefend ihrer Wälder sehnd Bläue.
Den Bergen seiner Jugend hielt er Treue:
wie viele Winde seine Stirn umwehten,

so fremdes Land der Wandersmann betreten,
die alte Heimat zwingt sein Herz aufs neue,
daß es am Jugendklänge sich erfreue
und lerne wieder als ein Kind zu beten.

In stiller Luft die hohen Linden ragen,
ein Posthorn tönt aus weiter Ferne leise,
und Liedesmelodie hebt an zu träumen

von alter Zeit, von guten schönen Tagen,
indes die Seele rüstet sich zur Reise
der ew'gen Wanderfahrt in Gottes Räumen.

Motiv

Jugendtage – fern wie gold'ne Sterne
steht ihr dem Wand'rer, der zurück nun kam,
die Heimatberge grüßen ihn von ferne,
der Kreis des Lebens schließt sich wundersam.

Wie weit, wie nah zugleich ist jene Mühle,
die einst das stürmisch junge Herz besungen;
das Mühlrad geht wohl noch in Wassers Kühle:
in Volkes Seele ist das Lied gedrunen.

Wie manches Ringlein sprang seitdem entzwei,
versproch'ne Treue ward noch oft gebrochen –
der deutsche Spielmann streitbar aber will

Panier im Winde rauschen lassen frei,
treu bleib' und klar das rechte Wort gesprochen;
ruft Gott das Herz – dann wär's auf einmal still.

Trost

Geheimnisvoll noch dunkelt Laub den Gang
des Waldes, doch es sinkt nun Blatt um Blatt
ins müde Dämmerlicht. Längst starb Gesang.
Die Seele schweigt, das alte Herz ist matt.

Ein Brausen in der Höhe füllt die Luft,
trübgrauer Wolkenflor die Berge hüllt,
Geruch von Moder mahnt an stille Gruft:
Der Sommer schwand, die Zeit hat sich erfüllt.

Wie Schmerz verging, wird Sehnsucht endlich schweigen,
versöhnt mit Gott das Werk fühlt sich vollendet,
mit Schwert und Leier ist genug gestritten.

Aufrechtes Leben mag dem Tod sich neigen,
des Himmels Gnade sanfte Tröstung spendet:
wer kämpfend viel geliebt, hat viel gelitten.

Traum

Hier also starb der alte Herr Baron
von Eichendorff, Geheimer Rat, der Sohn
des oberschles'schen Volkes. In diesem Raum
erlosch sein Erdenleid, sein Dichtertraum.

Die grauen Tage schlichen müde hin.
Der Leib ward schwach. Im überhellten Sinn
Gewirr der Dichtung löst sich zaubrisch klar,
lebendig wird, was Phantasie gebar.

Das Marmorbild lockt heidnisch-lieulich wieder,
der Taugenichts lacht laut im Apfelbaum,
das Kammerfräulein Flora schelmisch girrt,

Heinrich von Plauens deutsches Schwert erklirrt,
und Harfenklang erfüllt den engen Raum:
zum treuen Sohn schwebt Gottes Cherub nieder.

Nachklang

Hier ruhst Du nun, romantisch hoher Geist!
Ein schlichter Marmor deckt Dein sterblich Teil
zu seiten Deiner Frau, der Du verbunden
getreulich warst; denn Treue war Dein Herz.

Du reiner Sänger, der Du viel gereist
in Deutschland, das Du liebtest, seinem Heil
nachsinnend: schönsten Lohn hast Du gefunden
in Volkes Liebe, dauernder als Erz.

Das deutsche Volk sucht seinen Weg ins Helle
durch Nacht und Sturm und zähe Schlammesflut,
statt Wirrnis und Verstrickung will es Klarheit.

Dein Lied den durst'gen Wand'ern sei die Quelle,
im Trüben leuchte Deines Geistes Glut,
und unbestechlich führe uns zur Wahrheit!

[Abb.: Kammermusik im Freien, Lithographie, Umschlagzeichnung des „Premier Quintetto“ op. 10 von Adolph Vogel, verlegt bei Hofmeister/Leipzig. Schrift des 11jährigen Eichendorff / Sorgen des kleinen Eichendorff]

Geburt der Romantik aus Waldangst und Rokoko

Von Willibald Köhler

So schnelle Verwandlung vom Urwald zur Bühne eines in die ostdeutschen Waldbezirke verschlagenen Rokokolebens hat selten ein Land erlitten, wie jenes um Carlsruhe in Oberschlesien.

Ungestüme Jagdlust führte den jungen Herzog Carl Christian Erdmann von Württemberg in die Sumpf- und Moorwälder des Stober. Hier ist wildreiches Revier.

Einmal verliert er sich in dieser Ureinlichkeit. Wie Hubertus vor dem Wunderwild steht er unversehens und betroffen in der Fremdheit und der Stille. Sie verzehren den so zufällig auf sich allein Gestellten. Waldangst beschattet ihn, Waldgotik schreckt ihn, die hohen Bogen, die sich bei dem Gründämmer im kaum noch Erblickbaren schließen, sind dem von aller Sicherheit menschlicher Gemeinschaft Abgetriebenen eine beängstigende Mahnung an die Nichtigkeit alles Menschseins. Angst führt die Hand an das beklommene Herz, das rasend schlägt, um sich gegen die herzlose Dunkelmacht sein Dasein zu beweisen. Der Mensch ist wichtig. Wuchtig, wichtig, wuchtig, wichtig hämmert das Herz. Ein Schrei nach Licht und Weite löst die Beklemmung auf. Retter brechen durch wildverschlungenes Geäst. Der Herzog sieht sie verwundert an. Dem vom Tod so unversehens Überfallenen ist Leben in ihm gleicher Menschengestalt zuviel des Wunders. Er sinkt hinunter in Gras und Moos. –

Sonne! So ruft ein im Dunkel Verkommender. Er schüttelt sich friierend.

Weite! Das ist wie der vergehende Schrei eines von Enge Erdrückten. –

Menschen! ruft noch der von Einsamkeit Verzehrte.

Jäger legen Decken über ihn. Er schläft. Ein glänzender Traum verführt ihn aus der Wildnis in eine prangende Stadt; prunkvoller noch als die Stadt in der Landschaft seiner Jugend. – Als er erwacht, weiß er, er muß den Ort bauen, um nicht zu vergehen. Er muß sich gegen diesen toten Wald, menschenleer, wegelos, wehren. Müde ist er dieses einen Tons: erst grünt es über Meilen hin unabsehbar. Er dürstet nach Farben. Und wenn der Sturm den Wald überfällt, ist es wie ein Stöhnen von einem, der stirbt.

Wie lieblich singet die Schalmel! Spieluhrenpinken ist in den Schlössern südlich. Über sonnige Hügel tänzelt geliebtes Leben in gemessenem Schritt. Traum des Rokoko! –

Hier, wo die Bären schwer durch die Wälder tapen und der Mensch sein Maß verliert am ewig Hochgereckten, kann sich die Kraft des Menschen würdig messen.

Äxte herbei!

Der tote Wald ist Erdmanns Feind, den er bekriegen wird. Er bietet wider ihn Heermacht auf. Einige Hundert vom Hautcharmoischen Regiment zu Öls lassen die Äxte im Kreise gehen und schlagen acht riesige Alleen aus; inmitten aber ersteht ein Schloß. Dann baut sich Erdmann noch Zimmer im Freien ohne Dach, wo er die Enge weniger spürt als drinnen im Haus und die Bäume dastehen jeder wie ein Höfling. Dem Menschen ist von der Natur Ehre zu erweisen! Der Mensch ist wichtig! – Zum französischen Garten hat er die Natur gezähmt. Eifrig halten gehorsame Gärtner die auch nur um Blattlänge aus dem vom Menschen gewollten Maße sich wagende Natur unter der Schere. –

Erdmann altert. Dem vom Walde beengten und verkühlten Menschen hat der französische Garten noch zu wenig Weite und Sonne. Ist da nicht in einiger Entfernung eine Reihe kleiner Berge? Dort muß es Sonnenblicke geben. –

Der leichtblütige Württemberger will die schwerblütigen Menschen dieses östlichen deutschen Waldlandes fröhlich machen, bevor er alternd von ihrer Schwermut angekränkt wird. Er verschreibt sich einen Winzer aus Württemberg und baut Wein auf den Hügeln. Aber der Wein erfriert zunächst, von dem der ehrwürdige Chronist berichtet: „Es wurde da ein Wein gepreßt, der für einen Landwein aus Oberschlesien ziemlich gut war.“

Was geerntet wird, verteilt der Herzog an das Volk oder keltert es, um seinem Hofvolk leichtere Füße zu machen, und gibt ihm um sein Weinbergschlößchen im Grünen davon zu trinken. Sein letzter lustiger Trotz macht aus einer Wolfsgrube einen Weinkeller. Aus Moor und Wald steigt schimmerndes Märchenland.

Die glückliche, arkadische Landschaft belebt eine heitere Welt voll Zärtlichkeit, mit Blumen umkränzt, von Bändern umflattert. Nun tänzelt das Leben leichtfüßig über besonnte Hügel und weite Wiesen. Es gleißt auf Spiegeln grünumschilter Teiche, die dem Moorwald das Wasser abziehen. Das Leben tänzelt; es tanzt nicht. Bemessener Schritt erhöht den Reiz des Schreitens. Der Herzog ruft seine Hofleute zum Spiel der Salon- und Gartenkomödie des Lebens auf. –

Wie eine Rettung des Menschen und seiner Wichtigkeit kommt das Rokoko über diese schier vom Wald begrabenen Menschen. Mitten in die Unendlichkeit des Urwaldes mit seinen ewig warnenden Stimmen schafft der Herzog jener Kunst eine Heimat, die in Ostdeutschland nie Heimat haben kann; Rokoko bei Bären und Wölfen!

Ausländische Vögel schwirren in den Volieren. Ein „Chineser“ sitzt mit einem Schirm hoch auf einem Pavillon, dessen Wände in landfremden Farben ausgemalt sind. Von Versailles verpflanzt er hierher eine Kunst, die alles hätschelt, was dem Menschen ein Vergessen seiner Hinfälligkeit und höchsten irdischen Genuß verschafft.

Der Künstler erfaßt alles in Häusern und Stuben. Rokoko ist die Kunst des Details. Sie führt alles auf das am Menschen Abmeßbare zurück, bricht die stolzen Linien der Gotik, zwingt die sich aufteilende Gerade in die Zeitlichkeit zurück zu Bogen und Oval, schweift die Linie, daß sie die Sinne sanft umschmeichelt. So laden auch die Schließchen zu Carlsruhe von sanfter Höhe mit anmutigen Linien und Formen, die alle auf diese Erde zurückdeuten, auf die sich die Menschen um den Herzog kräftig zurückbesinnen. Da hinein passen die zierlichen, licht umwölkten Frauen mit viel Kleid. Nicht größer als der Mensch darf alles um ihn sein. Selbst die alte Muhme Kachelofen ist ein zierliches Frauenzimmer geworden. Die Tiere sind Spielzeuge für zarte Frauenhände. Den Menschen selbst aber machen Stöckelschuh und hohe Haartracht größer.

Nun ist die Welt ein schöner Schein, der alles überglänzt. Das Leben ist ein Spiel, die Bühne ist die übergrünte, heiter umsonnte Erde. Das große Welttheater, für das der Mensch zu klein geriet, gilt es aber in faßlichere Rahmen einzufangen. Man spielt Welt, die besser ist als die wirkliche, auch hier im düstersten Bezirk und spielt das Spiel des Lebens noch einmal verkleinert, potenziert den Schein, setzt eine Bühne in die Bühne, auf der die Gesellschaft ihr eigenes Schäferleben spielt.

„Wir haben aus dem Leben, das wir leben,
ein Spiel gemacht, und unsere Wahrheit gleitet
mit unserer Lüge durcheinander
wie eines Taschenspielers hohle Becher...“

Fantastische Gondeln fahren auf dem Kanal, der mit vieler Mühe und großen Kosten ausgegraben wurde. Gondeln zu Wasserfahrten stehen überall bereit. – Sie werden sehr glänzend abgehalten, selbst des Abends, wo dann die Gondeln erleuchtet, Feuerwerk abgebrannt und auf der Sternschanze Kanonen gelöst werden, deren Donner vom Echo der Wälder vervielfacht wird.

Der Schein triumphiert. –

Aber des alternden Herzogs Augen gleiten jetzt oft von den nahen Herrlichkeiten ab in die Weite, dorthin, wo das alte Vorwerk steht mit seiner wirklichen, nicht nur gemachten Ländlichkeit. Eine Windmühle und die Arbeit des Landmanns beleben das Bild, und die lachenden Wiesen und kleinen Anhöhen sind von Herden beweidet.

Durch manches andere noch besinnt sich der Herzog endlich auf seine deutsche Gesundheit;

erweist sich ihm die neue Lebenskunst als eine bloße Mode, die der deutschen Seele nicht allzuviel anzutun vermochte. –

Ist denn auch ein Fürst, der Frau und Tochter treu liebt, eine Rokokonatur? – Erdmann hält doch schließlich auch nicht Hof unter Ausschluß des Volkes! Seines Volkes von Jägern, Reitknechten, Holzvögten und Hirten. Er ist ein wohlmeinender Landesvater, gleichsam Vater seiner Familie im Waldhaus. Alljährlich ist Weinlese und ein Karpfenfang, der ein Volksfest für ganz Carlsruhe ist. Im Umkreis seines Hofes darf es kein Elend geben. Derselbe Herzog, der heidnischen Göttern und Göttinnen in seinem englischen Garten Tempelchen und Säulenbilder baut, der die Kunst des gezähmten Aufwärtsdranges in seinen Bezirken heimisch macht, errichtet eine Christuskirche mit einem spitz in den Himmel sich einbohrenden Turm. –

Die Kunst der Zweifler und Heiden muß dieses Rokoko gewesen sein, ohne den Glauben, der eine Gewißheit von überwältigender Kraft jenseits dieser Erde verhiß und Pfeiler in ehrwürdigem Jubel vor dem offenen Geheimnis aufstreben ließ. Der Herzog aber ist kein Heide und kein Zweifler. Am Ende schuf er dieses Spiel als Spiel aus gutem Herzen, Volk und Jugend zur Lust, kann sein auch, um ein einmal Angefangenes zäh zu vollenden. Alles war ja nur ein Spaß, ein Heidenspaß! –

Diese ostdeutschen Waldmensen fühlten sich nicht wohl in dieser ewigen Heiterkeit. Sie wollen Sturm ins Blut. Der läßt den Wald erbrausen. Der den hohen Himmel erbetende Choral erklingt wieder, den sie nach der verschnörkelten Dünntönigkeit und Spieluhrensanftmut ersehnen. Den schweren Schritt der Riesen im Kampfe gegen die Götter wollen sie hören statt der tänzelnden Leichtfüßigkeit.

Das Verschanzen vor der Natur wird den aus dem Rokokotraum Erwachenden nur heftiger erschrecken, wenn er ihr wieder nahekommen muß vor Ausgeblasenheit des Lebens. Alle Schreckgespinste und Fabelwesen wird der Wald über ihn herschicken und die Schrecken der Wolfsschlucht. Samiel, der Böse, wird seine Freikugeln gießen, die unfehlbar treffen.

Über Carl Maria von Weber, Hofkapellmeister zu Carlsruhe in Oberschlesien, schlug der Wald schreckensvoll zusammen. Die bösen Mächte stellen sich ihm zum Kampf. Wie Jagdhornklang verhallt das Rokoko in den Stoberwäldern: siegreich steigt aus ihnen der Geist der Romantik auf. – Um etwa die gleiche Zeit kündigte, statt der silbern pinkenden Uhr auf dem Kaminsims, die erzene Sprache der die Festung Kosel belagernden Kanonen den Bewohnern des Schlosses Lubowitz eine ausgelebte Stunde an. Sie verwandelte den verwöhnten Träumer Joseph von Eichendorff in den Dichter, den Erfüller der Romantik.

König Mys von Fidibus

Ein Musikroman aus der Romantik

Von Helmut Schultz

Am Anfang steht, was ein hallischer Studiosus der Theologie und Musik in seiner Arbeitsstube erlebte: daß ein Mäuschen sich im Resonanzraum des Klaviers einnistete, sich zähmen ließ und während des Spielens herauszuschlüpfen pflegte, als wolle es aufmerksam zuhören. Nichts lag für einen romantischen Musikschwärmer und obendrein Verehrer E. T. A. Hoffmanns näher, als diese kunstbeflissene Maus zum guten Geist des Zimmerherrn zum unerkannt wirksamen Gönner aus hochadeligem Geblüt zu befördern, der nun – die Phantasie schweift weiter – über gewaltige Heerscharen verfügt, alle Pianofortes, Gitarren, Flöten, Geigen, Kontrabässe mit seinen Truppen beherrscht und den Komponisten je nach Verdienst zum Siege des Wohllautes führt oder dem Verderben der Mißtöne überantwortet.

So erscheint der Märchenstoff vom Mäusekönig umgedeutet zum roten Faden des Romans „*König Mys*“ mit dem echt studentischen Beinamen „*von Fidibus*“; statt eines Nußknackers aber gesellt sich als Gegenspielerin die Königin „*von Cantu*“ hinzu, die, wie jener die Instrumente, den Kehlkopf der Sänger bemeistert. In erbitterter Fehde liegend, werfen die beiden sich Eigenmächtigkeiten und Grenzüberschreitungen vor; ihm mißfallen die Koloraturen Rossinis, ihr sind die wortlosen Tonfluten der Symphoniker ein Greuel, und der eigentliche Held der Geschichte, der Student Leo, muß mancherlei Prüfungen durchmachen, ehe er die Kräfte von Gesang und Instrumentenklang, von Chor und Orchester derart zu verschmelzen gelernt hat, daß Majestät Mys und Frau von Cantu, des Haders ledig, im Kranze ihres Gefolges den Hochzeitsbund schließen und ihr Schützling, das Hofkapellmeister-Patent in der Tasche, die Hand der heißgeliebten Julie erringen darf. Nicht vergebens ist Leo mit Vorzügen des Leibes und er Seele verschwenderisch ausgestattet. Der ärgste Raufbold unter den Burschen der Universität fordert ihn heraus – er bezwingt ihn im Duell; ein wütender Stier rast ihm entgegen – er zerschmettert ihm den Schädel und rettet der Angebeteten das Leben; ein Wilderer legt auf ihn an – er verfolgt ihn, obgleich unbewaffnet,

über Stock und Stein und überliefert ihn den Gerichten. Doch am heftigsten braust er auf, wenn er kostbare Musik verschandeln hört, er vergißt dann alle Sanftmut und Schüchternheit, die ihn sonst (und den Leser mit ihm) langatmige ästhetische Lehren geduldig aufnehmen läßt. Sein Vater, der kreuzbrave Kantor Tonleben im Städtchen Saitenheim, hat den tüchtigen Untergrund seines Fachkönnens und theoretischen Wissens gelegt; nachtwanderlich sicher findet er, von den Mitgliedern der schöngeistigen Teezirkel angestaunt, aus dem Stegreif zum Gedicht die passende Weise oder zum poetischen Gedanken die rechte Einkleidung „ohne Worte“, als krasser Neuling schon, auf dem Fuchsenkommer, gewinnt er die Zügel der musikalischen Leitung, Schüler und besonders Schülerinnen strömen ihm zu, er streitet wacker gegen Seichtigkeit und Ungeschmack, und Stück für Stück erobert er sich die Gattungen seiner Kunst, von Lied und Ballade bis zu Sonate, Kantate, Quartett, Konzert und Oratorium. Mys von Fidibus flüstert ihm die Geheimnisse der sinnreichsten Form ein und belohnt ihn mit ätherischem Beifall. Greifbare Anerkennung aber in Gestalt klingender Dukaten erntet er von einem menschlichen Bewunderer, dem kauzig-wohlmeinenden Baron von Harpfenbrand, den die Gegend den „Bratschenbaron“ nennt, weil er, im Besitz einer unschätzbaren Amati-Viola, die Rolle der Bratsche gegen Violine und Violoncell leidenschaftlich verteidigt und seine Kammerdiener zu Kammermusikern heranzieht, um in dem „akustischen“ Zaubertempel des Schloßparkes seine Freunde mit erlesener Musik und edlem Wein zu beglücken. Und eine solche Harmonie des Gaumens und des Ohrs planmäßig zu steigern, heißen des Barons Weine „Ludwig“ oder „(Wolfgang) Amadeus“ oder, die schwerste Sorte der Kennerschaft, „Sebastian“.

Zweifellos hat der Mann, der dies zusammenfabulierte und 1838 als Doppelband von siebenhundertundsechzig Seiten bei Scherbarth in Gera veröffentlichte, wachen Auges im literarischen Getriebe seiner Gegenwart gestanden. Ähnlichkeiten drängen sich auf, beginnend mit einem „oder“-Titel, wie er zeitgenössisch beliebt war: „*König Mys von Fidibus oder drei Jahre auf der Universität*“ (man wird an die Studentenromane um „*Halle und Heidelberg*“ bemahnt), und durch den Untertitel „*Wahrheit und Dichtung aus dem Leben eines Künstlers*“ bestätigt in der Hinwendung zur Bildungsgeschichte, zur breiten Nachfolge des Goetheschen *Wilhelm Meister*. Nach dem Verfahren Jean Pauls wird die Handlung, wie weit gerade der Frühstückskaffee des Autors reichen will, in „Portionen“ abgemacht, ein verwahrloster Virtuoso Hoffmannschen Gepräges tritt auf, ja in einer zwischengeschalteten musikdeuterischen Spuknovelle erscheint Kreisler persönlich, und wenn der junge Leo die Heimat verläßt und erst trauernd, dann fröhlich trällernd die Märchenflur durchstreift, umschwebt ihn Eichendorffs zwölf

Jahre älterer „*Taugenichts*“. Mit dem Gebrauch der romantischen Ironie, wie er genau 1838 in Immermanns „*Münchhausen*“ zum Gipfel gesteigert ward, mischt sich der Verfasser selber unter die Gestalten seiner Phantasie; als „*Studiosus Stein*“ und Vetter der besagten Julie sucht er eines der ermüdend häufigen Liebhabergespräche zu beleben, die sich um die „echte“ Musik und um ihre „wahre Auffassung“ drehen.

Man trifft den „*K. Stein*“ des Titelblattes öfters in den Musikblättern der Romantik. Er hat sich bemüht, die Wirkung der Musik, zumal die Gewalt der musikalischen Komik, begrifflich zu klären, und zählte zu den entfernteren Parteigängern der philisterfeindlichen „*Davidsbündler*“ Robert Schumanns. Eine Fachzeitschrift, die Mainzer „*Caecilia*“ von 1834, war es auch, die in vier Fortsetzungen den Roman als lockere, skizzenhafte Erstfassung herausbrachte. Verglichen mit diesem „*Ur-Mys*“, verschiebt die Buchausgabe einzelne Namen und Abenteuer, füllt auf, malt aus, verweilt mit biedermeierlichem Behagen, schickt den Helden nach Paris zu den Größen der Conservatoire und führt ihn nach Wien, der Traumstadt des „*Taugenichts*“, zu Beethoven der als „*Titane*“ der romantischen Legende einherstapft und eine höchst seltsame Mundart gebraucht. Es ist für das Schaffen der Romantik hundertfach zu belegen, daß ihr der Einfall, der Aphorismus, glücklicher geraten mochte als die Ausarbeitung. Das spiegelt sich hier in gewissen Schwächen des wortreich Zerredeten, des schief Gesehenen, des halb nur Durchdachten, kurz in einem Mangel an Selbstkritik, den die Buchausgabe desto schonungsloser aufzeigt, je beflissener der Autor unterstreicht, daß er einen sehr ernsten Plan verfolgt und mit seinen Portionen die „*Grundzüge einer musikalischen Ästhetik*“ geliefert habe. Denn der Urheber des „*Mys*“ ist in der Schriftstellerei und mehr noch in der Musik ein Dilettant geblieben – wohlverstanden, „*Dilettantismus*“ in jenes Zwielficht gerückt, das dem Worte für damals zukommt. Auf die Minusseite gehört es, wenn Stein, dem Geschmack seiner Umwelt verpflichtet, an jeglicher Musik herumpoetisiert und bloß da vollauf begreift, wo er durch den Mund seiner Figuren eine Bilderreihe von Frühlingswonne oder Walpurgisspuk oder Krieg und Sieg entdecken kann, wenn er den Eigenwert der musikalischen Formen und des satztechnischen Aufbaus verkennt. Doch in die andere Waagschale fällt seine ehrliche Begeisterung, sein Mühen um künstlerische Gewissenhaftigkeit, sein Spott auf modisches Quinquilieren, sein Hinweis auf Mißstände im Musikbetrieb der Opern und Konzerte und im Musikvertrieb der Verleger; und wo er vor überzüchteter Orchesterspielerei warnt und die Versöhnung von Instrument und Gesang, „*von Fidibus*“ und „*von Cantu*“, herbeiwünscht, sieht ihn der heutige Leser fast als Propheten.

Soll man mit der Frage nach dem tatsächlich Historischen in ein solches Phantasiegewebe

hineinfahren, mag auch kein „*Werther*“ Goethes und keine freischwebende Novelle mit den lyrischen Untertönen Eichendorffs, sondern lediglich ein Gespinst aus Erlebnis, Laune, Nachahmung und einigem Besserwissenwollen betroffen werden? Der „*Studiosus Stein*“ gibt einen Namen nur zur Hälfte an; sein bürgerlicher Hintermann ist Gustav Adolph Keferstein, 1799–1861, aus Cröllwitz bei Halle gebürtig, Pfarrer erst in Jena, dann in Groß-Wickerstedt bei Apolda. Damit stimmt immerhin das Liebhaberische, beredt Eifrige des Buches überein. Die Personen der Erzählung nun haben ebenso, wengleich ironisch verleugnet, ihre Vorbilder in Berühmtheiten der zwanziger Jahre, beispielsweise im Kritiker Rellstab (für den Roman „*Rollstaub*“), und vor allem in würdigen oder anekdotenhaft bekannten Insassen der Universitätsstadt Halle: im Chorleiter Nane („*Rauc*“), im Gastwirt, im Emporkömmling, im Referendarius, im Hochschulkurator von Jacob („*von Richter*“) samt seinen Töchtern, deren eine, die Heldenbraut, wirklich Julie hieß. Je schärfer das abgezeichnete Muster erscheint, um so rascher entweicht der verklärende Hauch des poetisch Ungefähren, sehr auffällig etwa, wenn der edelherzige Herr von Harpfenbrand sich als ein Baron Lehmann entpuppt. Aber Stein ist Keferstein, indem er die „*Wahrheit*“ vor der „*Dichtung*“ anruft, und er reizt die Neugierde, indem er am Beginn des „*Ur-Mys*“ seinen „*Künstler*“ zum „*ausgezeichneten Musiker der neuesten Zeit*“ verdeutlicht. Es genügt, den „*Leo*“ einzudeutschen, und als des Rätsels Lösung bietet sich der Sohn „*Saitenheims*“, des stillen Löbejün, Carl Loewe.

Die gewinnende Gestalt des Balladensängers und Stegreifspielers Loewe beschäftigte auch außerhalb des „*Mys*“ die Hände schreibfertiger Novellisten. Sie begegnet 1835 in dem Geschichtchen eines J. A. G. Heinroth „*Das fatale Fragen*“ und hat schon 1829 für den Ideal-Kantor „*Graupner*“ dem Juristen und Oratoriendichter Gustav Nicolai Modell gestanden in dessen kunstbegeistertem Roman „*Die Geweihten*“, zu dem es der vielen Vexierfragen halber sogar einen „*Schlüssel*“ gibt. In der nachgelassenen „*Selbstbiographie*“ gedenkt Loewe mit Wärme desjenigen Keferstein, der sein anhänglicher Bewunderer von der Universität her war (und für Loewes Jugendjahre lexikalisch einwandfreien Stoff beigebracht hat), doch dem *Mys*-Verfasser räumt er nur ein, daß er „*einige Episoden*“ aus dem gemeinsamen Studentendasein verwertet habe. Loewe verleugnet also den „*Leo*“ im wesentlichen, und wohl nicht allein deshalb, weil der Vater Tonleben schließlich zum Pflegevater, der Baron Harpfenbrand indes zum leiblichen Vater zurechtgereimt wird, der den Sprößling im Stile Laurens an der Halskapsel, dem alten Familienstück, erkennt! Es wäre schief gerechnet, aufzählen zu wollen, was trotzdem „*Wahrheit*“ bleibt – daß Loewe, Leo ähnelnd, ein blond-

lockiger, angenehmer Gesellschafter, ein guter Fechter und Schütze, ein begnadeter Tenorist war, daß seine treffendsten und straffsten Balladen, vom „*Erkönig*“ und vom „*Edward*“ an, eine ungewohnte Klangsprache des Geisterhaften auftun. Denn betrachtet man danach den Himmelsstürmer Leo, der am Ende des theologisch-akademischen Trienniums als hochragender Könnner dasteht und Beethoven bald überstrahlen wird, in einem Blick mit dem arbeitsam behäbigen Stettiner Musikdirektor Loewe, dem Verehrter Spontinis, dem Verfertiger flacher Kammermusik und wertmäßig sehr unterschiedlicher Oratorien, so fühlt man sich leise enttäuscht. Die Enttäuschung beschattet minder den wirklichen Loewe, der bei manchen Fehlschlägen genug an dauernden Leistungen vorzuweisen hat; sie rührt eher allgemein an den Zwiespalt zwischen dem Wunsch der schrankenlosen Kunstbeherrschung und dem Zwang der engen, oft lähmenden Verhältnisse. Das hat gerade der Romantiker schmerzvoll erlitten und im Traumgebilde zu versöhnen gestrebt; viele romantische Musiker haben geahnt, daß es ihnen verwehrt sei, sämtliche Teilfächer zu bemeistern, und haben aus der Einseitigkeit ihre Kraft gezogen. Schubert ist hierin die Ausnahme, Spohr, Weber, Marschner, Loewe, Chopin, Franz, Wagner, Bruckner sind die Zeugen. „*Mys von Fidibus*“ versinnlicht das Nämliche im Gleichnis des Romans. Wer zu lesen weiß, wird es herausholen.

In der Literaturgeschichte hat Keferstein keinen Platz errungen. Seine Art ist zu buntscheckig und zu schwunglos, seine empfindsame Szene zu süßlich, das Gespräch seiner musenbewegten Herren und straminstickenden Damen zu absichtlich; der „*Mys*“ brachte es nicht zu der dritten Auflage, die der Verfasser scherzweise als Lohn für die Lösung der Preisaufgabe verhieß, und kann, was Loewe angeht, bestimmt nicht für eine Quelle der Musikforschung gelten. Indessen fängt das Durchschnittswerk häufig vom Staub des Alltäglichen, in den die Kunst letzthin eingebettet ist, mehr in seinen Maschen auf als die überzeitliche Schöpfung. Die Realismen der romantischen Musik, die Verknüpfungen mit Geselligkeit, Amtspflicht und Außenseitertum, werden von Kefersteins aufmerksamem Menschenverstand in die Rechnung einbezogen. Loewe pflegte sich ästhetischen Ratschlägen zu verschließen und vermied es nach eigener Aussage, jemals den Kritikern zuliebe die geringste Note abzuändern; daher entscheidet sich Leo, vom König Mys wie Herakles vor die Wahl zwischen Geld, Orden und Genie gestellt, rasch für das Genie, denn er ist ja schon das Genie, das nicht irrt. Doch wo die bloßen Talente wirtschaften, nagelt der Autor freimütig ihre Untugenden fest. Musik wird Plage, wenn man sie in geistlosem Übermaß verabreicht; sie wird verzerrt, wenn der eitle Virtuose sie zu rasendem Tempo aufpeitscht; sie wird vergötigt, wenn man Bildsäulen errichtet, ehe des Komponisten eigentliches Denkmal, sein Schaffen,

gesichert ist. Neben dem Musikus von Beruf aber meldet der Liebhaber sine begründeten Forderungen an. Er trägt den musikalischen Anstoß in die Breite und gibt den Beweis ab, ob eine „gute Musik“ – mit Eichendorff zu reden – „in die Gliedmaßen fährt“. Den Harfenbrandschen Bediensteten entsprechen der gräfliche Portier und der Hofgärtner, die mit Fagott und Pauken der Geige des „*Tangenichts*“ freundschaftlichen Trotz bieten; und aus der Welt der Tatsachen paßt dazu, daß ein Haydn sein Orchester durch Lakaien und Soldaten verstärken konnte. Die Musik darf nicht immer allein im feierlichen Saale wirken, wo die prächtigen wienerischen oder englischen Flügel stehen. In Licht und Luft, im Park und auf dem Flusse will sie den Widerhall der Natur erwecken; Eichendorff und Keferstein sind darüber einer Meinung mit ihren Zeitgenossen, die Gitarre und Zither und Äolsharfe unter offenem Himmel klingen ließen, mit Loewe, der im Gefolge alter Weisheiten von der „Harmonie der Sphären“ nebenbei der Sternkunde oblag, und mit dem Baron Harfenbrand, der im akustischen Gartentempel auf seiner Amati spielt. Wenn heutzutage betont wird, daß für Laiengebrauch und heitere Unterhaltung ein Vorrat von Musik zu sammeln sei, der deshalb durchaus kein Kitsch oder Abklatsch sein müsse, so ist dieses Verlangen vielleicht zwischendurch mißachtet worden, in den Serenaden der Klassik aber und in den Ständchenkompositionen des Biedermeier schon aufs mannigfachste nach ihrem Maßstab befriedigt gewesen. Man mustere den steingezeichneten Titel zum Streichquintett eines an sich wenig namhaften Kammermusikschreibers der gleichen Jahre, und man wird den launigen Zufall zum „*Mys von Fidibus*“ das Konterfei einer Gartenmusik beisteuern sehen mit dem Bratschenbaron zur Rechten und einer Probe „Amadeus“ oder hier „Adolph“ zu seinen Füßen (vgl. unsere Abbildung).

Das reich bebaute Feld des Musikromans und zumal des Musikerromans hat viel Unkraut hervorgebracht. Feinsinnigen Leistungen von der Art der ganz ungeschichtlichen Mozartnovelle Mörikes läuft das Gewirr jener geschichtsklitternden Schwammerlpfuschereien kraß zuwider, die ihren Helden aus der Ferne kenntnislos verfälschen. Demgegenüber darf Kefersteins „*Mys*“ auch ohne die zweifelhafte Gleichung Leo-Loewe ein milderes Urteil erwarten. Denn aus der Nähe der Lebendigkeit entstanden, zeigt er noch in seinen Irrungen genug Hingabe und ehrliche Zuversicht, um für den Kulturbetrachter anziehend zu sein.

Eichendorff-Renaissance auf dem Theater Zur Neufassung der „*Freier*“ von Alfons Hayduk

Von Paul Heimann

Die Neuorientierung des deutschen Theaters seit dem Umbruchsjahr 1933 findet unter zwei Gesichtspunkten statt: Abkehr von der tendenziösen Parteidramatik des politischen Zeittheaters und den überspitzt intellektualistischen Formen der Nachkriegsbühne und Hinwendung zu volkstümlichen deutschen Stoffen der Gegenwart und Vergangenheit. Die deutsche Bühne arbeitet mit Unterstützung der Reichstheaterkammer angestrengt am Aufbau eines wirklich deutschen Repertoires, das auch auf die wirtschaftliche Grundlage des Theaterbetriebes genügend Rücksicht nimmt. Im Bemühen, die dramatische Literatur der Vergangenheit an diesem Aufbau angemessen zu beteiligen, haben die Theaterleiter u. a. auf die deutsche Romantik zurückgegriffen, und man kann bei einiger Übertreibung beinahe von einer Eichendorff-Renaissance auf der deutschen Bühne sprechen. Die Dresdener Reichstheaterwoche 1934 brachte unter starkem Beifall des Publikums die „*Freier*“ in der musikalischen Bearbeitung des bekannten Berliner Komponisten Mark Lothar. Für die kommende Spielzeit plant die Volksbühne Berlin eine gleiche Aufführung, und im Vorjahre griff man sogar auf das epische Werk Eichendorffs zurück und bot der Berliner Schuljugend im Preußischen Theater der Jugend eine geschickte Dramatisierung der „*Glücksritter*“. Diese Wiedererweckung Eichendorffs ist keine vereinzelte Erscheinung, sondern liegt im Zuge der Zeit und auf der Linie der neuen Theaterpolitik, denn sie erstreckt sich auch auf die geistigen Ahnen der romantischen Dramatiker: auf die unsterblichen Lustspielautoren Calderon und Shakespeare. Vor kurzem eröffnete das Kleine Haus des Berliner Staatstheaters mit den „*Zwei Herren aus Verona*“, und das neugegründete Agnes-Straub-Theater wagte mit „*Dame Kobold*“ sogar eine Calderon-Inszenierung. Lothar Mühel vom Staatstheater äußerte sich zu seiner Shakespeare-Inszenierung in programmatischer Weise: „Was ist in der Inszenierung von ‚*Was ihr wollt*‘ begonnen habe, will ich weiter fortsetzen: das Shakespearesche Lustspiel zur alten Form der Guckkasten-Bühne zurückführen. Das dichterische Wort soll von aller überflüssigen Bühnenbelastung gesäubert werden, damit seine Weisheit, seine Schönheit und sein Humor so kindlich und göttlich zugleich zum Schweben kommen, wie es der Dichter gewollt hat“.

Diese Worte müßten richtunggebend werden auch für jede Eichendorff-Inszenierung. Sie weisen hin auf das, was an Eichendorffs Lustspielen das Unvergängliche ist: die Weisheit, Schönheit und der überlegene Humor seiner shakespearesierenden Dialogführung. Diese Auffassung liegt offenbar auch der szenischen Neubearbeitung der „*Freier*“ zugrunde, die Alfons Hayduk kürzlich den Bühnen übergeben hat. Wenn man zu dieser Neufassung Stellung nimmt, so muß man sich klar sein, daß die Eroberung romantischer Dramenliteratur für die Bühne nicht leicht ist. Die Romantiker stellten sich in bewußten Gegensatz zur Klassik, die nach Klarheit, Helle und Bewußt-

heit gestrebt hatte. Sie arbeiteten an einer Rückkehr zur deutschen Seele des Mittelalters. Alles was außerhalb der antiken klassischen Tradition und der Aufklärung in Europa auf völkischem Boden gewachsen war, fand ihre Zustimmung und Pflege. Deshalb die Vorliebe für Calderon und Shakespeare. Das spanische Drama wirkte auf die Romantik so stark wie Shakespeare auf den Sturm und Drang. Eichendorff übertrug bekanntlich einige der Calderonschen „*Autos sacramentales*“. Auf dem Theater kämpften die Romantiker gegen das rührende Lustspiel der „Familiendramatiker“, das in der Nachfolge der französischen *comédie larmoyante* die deutsche Bühne damals beherrschte, und das heute in einem großen Teil der Filmproduktion in neuem Gewande munter weiterlebt. Die Romantik strebte nach dem Ideal der reinen Komödie, deren Tradition vom antiken Mimus über Aristophanes und die italienische *Commedia dell'arte* bis zu den Shakespeareschen Lustspielen reicht.

In Anlehnung an diese großen Vorbilder kamen die Romantiker aber zu einer verhängnisvollen Auflockerung des dramatischen Aufbaues, zu einer Bevorzugung des episodischen Neben-spiels, zu einer motivischen Überladung der Stücke, was ein Steckenbleiben im Epischen zur Folge hatte. Daher rührt die oft zitierte Bühnenunwirksamkeit der romantischen Lustspiele, und diese Mängel müssen bei ihrer Rückeroberung für die deutsche Bühne vor allem Beachtung finden.

Alfons Hayduks neue Bearbeitung der „*Freier*“ kann nach dieser Richtung auch für zukünftige Versuche vorbildlich werden. Sie ist von ihm ausdrücklich als „szenische“ Neufassung bezeichnet worden, womit angedeutet werden soll, daß das dichterische Wort – die eigentliche Substanz dieses Lustspiels – bis auf geringfügige Änderungen allzu zeitgebundener Dialogwendungen unangetastet geblieben ist. Damit aber ist die erste Voraussetzung für die Erhaltung des ursprünglichen Charakters der Komödie erfüllt.

Den Bedürfnissen der Bühne aber kommt die Neufassung in einem bisher noch nicht versuchten Ausmaße entgegen. Die Neigung zur Regellosigkeit, die sich in einem unbekümmerten Szenenwechsel äußert, ist glücklich überwunden. Für die etwas umständliche, sich im Episodischen verlierende Exposition des ersten Aktes benötigt das Original vier Dekorationen. Die Neufassung zieht sämtliche Vorgänge dieses Aktes sehr geschickt in der Dorfschenke zusammen. Hofrat Fleder, Leonard, ja sogar die Jungfer Flora und Viktor gelangen auf eine ungezwungene und dramaturgisch logische Weise in diese Dekoration, wobei der Gymnastik treibende Hofrat an den Schankwirt gerät, was dem Original gegenüber einen wirksamen Bühneneffekt mehr ergibt. Obwohl am Wortlaut nichts geändert ist, wird die Einführung allein durch die szenische Straffung bedeutend verständlicher; denn Eichendorff neigt dazu, die Fäden in bedenklicher Weise zu verwirren. Ebenso glücklich ist die Aufteilung der ganzen Komödie in vier Akte, die sich in nur drei Dekorationen abspielen: ein bühnentechnischer und dramaturgischer Gewinn, der sich auf die dramatische Zusammenfassung der locker aneinandergereihten Episoden günstig auswirkt. Die Bearbeitung beweist wieder einmal, daß die Szenenführung kein äußeres Arrangement ist, sondern den Gehalt einer Dichtung in glücklicher Weise erscheinen lassen oder umgekehrt bis zur Unkenntlichkeit verdunkeln kann.

Die drei in die Handlung eingreifenden Hauptpaare – Schlender/Flitt, Leonard/Fleder und Flora/Adele – heben sich in ihren Beziehungen jetzt klar ab, selbst in den durch Verwechslung, Verwicklung und Verkleidung stark belasteten letzten beiden Akten. Zu dieser größeren Klarheit in den Personenbezeichnungen trägt nicht wenig der Umstand bei, daß die Hayduksche Bearbeitung

Mit sicherem Bühneninstinkt auf die überflüssige Gestalt des Gärtners Friedmann ganz verzichtet und die unentbehrlichen Dialogpartien ohne Beeinträchtigung der Gesamtwirkung auf andere Personen überträgt. Schon die Zoffsche Bearbeitung hatte an der Gestalt Friedmanns beträchtliche Korrekturen vorgenommen, ohne jedoch die dramaturgische Klarheit der Haydukschen Fassung zu erreichen.

Eine vorteilhafte Zutat in der Schlußszene ist das nochmalige Erscheinen der beiden Komödianten Schlender/Flitt, die mit den Worten „Hier sind die Kanailen, die sich selbst entführten“ eingeführt werden. Dadurch erreicht der Bearbeiter eine klare Abgrenzung der ganzen Entführungskomödie, die damit auf das Komödiantenpaar beschränkt bleibt. Die Schlender/Flitt-Komödie ist ganz offensichtlich das Herzstück des ganzen Lustspiels. Nicht umsonst hat Flitt einen großen Ahnherrn in der Literatur – den unsterblichen Malvolio aus „*Was ihr wollt*“. Hinter den grotesken Vordergrundszenen der beiden blüht geheimnisvoll, in zarten Farben angedeutet, die Liebe Leonard/Adeles. Bei dieser Absicht des Originals ist auch der Bearbeiter geblieben. Im Gegensatz zur Zoffschen Bearbeitung, die das Verhältnis Adele/Leonards durch Hinzufügung gänzlich neuer Szenen in den Vordergrund schiebt und dadurch das dramaturgische Gleichgewicht ins Wanken bringt. Im ganzen bedeutet die Hayduksche gegenüber der bisher bekanntesten, der Zoffschen Bearbeitung einen Fortschritt. Denn Zoff hat sich auf umfangreiche textliche Änderungen eingelassen, die den shakespearehaften Grundton der Komödie stark beeinträchtigen. Es ist deshalb verständlich, daß sich das Oberschlesische Landestheater für die Hayduksche Fassung entschieden hat und sie demnächst mit der Musik von Eichendorffs Landsmann, Ditter von Dittersdorf, herausbringen wird. Dabei wird die Neufassung ihre Bühnenwirksamkeit unter Beweis stellen können. In jedem Falle ist sie für alle Bühnen mit beschränktem technischem Apparat ein Gewinn und deshalb die ideale Bearbeitung für die Provinztheater. Aber auch Schule und Laienbühnen werden mit Vorteil von der neuen Fassung Gebrauch machen können. Auf diese Weise besteht Aussicht, daß auch der Dramatiker Eichendorff in weiteren Volkskreisen bekannt und lebendig wird. Denn Eichendorff ist in einem guten Sinne zeitgemäß. Ich denke dabei vor allem an jenen Eichendorff, der als Kämpfer gegen die Aufklärung und für die Erweckung der deutschen Seele leidenschaftliche Worte gefunden hat. Was die Enzyklopädisten und Rationalisten erstrebten, war für ihn eine öde „alles verwischende Gleichmacherei ohne Nationalität und Geschichte“. Die deutsche Welt „mit ihren Phantasien, mit ihrem Glauben, ihren Volksgefühlen und Traditionen“ ruhte für ihn auf diesen „unsichtbaren Fundamenten“.

„Das deutsche Leben sollte aus seinen verschütteten geheimnisvollen Wurzeln wieder frisch ausschlagen, das ewig Alte und Neue wieder zu Bewußtsein und Ehren kommen“. Mit diesen prophetischen Worten setzt sich Eichendorff ungewollt in eine lebendige Beziehung zu unserer von ähnlichen Impulsen getriebenen Zeit.

„Der Taugenichts“

Ein Spiel mit Gesang und Tanz in 5 Akten von Konrad Karkosch
Grundsätzliches und Beiläufiges anlässlich einer Dramatisierung

Von Alfons Hayduk

Von allen Novellen Eichendorffs ist zweifellos die „*Aus dem Leben eines Taugenichts*“ am schwierigsten zu dramatisieren. Gerade in diesem köstlichsten Juwel Eichendorffscher Erzählkunst brechen sich so viele Farben, glitzern so viele Lichter, daß es ein vergebliches Bemühen scheinen will, diesen Edelstein in die feste Norm einer dramatischen Fassung zu pressen. Wiederholt ist auch der Versuch gemacht worden, Bühnenstücke um die lebenswerte Figur des „*Taugenichts*“ zu zimmern. Aber noch ist keines so geglückt, dass es sich für die Dauer auf der deutschen Bühne behaupten könnte.

Dr. Konrad Karkosch / München, unternahm neuerlich den Versuch, aus den zehn Kapiteln der Eichendorffschen Erzählung fünf bühnenfeste Akte herauszuschälen. Erneut wird dem Freund der immer wieder gern gelesenen Novelle klar, wie schwer es ist, den Duft und Zauber, der wie ein Hauch über allem ruht, für die Bühne einzufangen, und wie unvollkommen im Grunde jedes Beginnen bleiben muß, das die Gesetze der Epik und Lyrik beiseite schiebt und glaubt, ohne weiteres dafür die dramatischen setzen zu können.

Es ist ein alter Streit, ob es überhaupt angängig sei, Werke der Erzählkunst zu dramatisieren. Ob es nicht vielmehr gegen den Willen und die ureigenste Absicht des Dichters Verstoße, sein Werk hinterher in eine andere Form zu bringen. Eichendorff, wie wir wissen, bediente sich meisterhaft jeder Kunstform. Aus dem Schwall und Schwulst romantischer Empfindeleien leuchten seine Gedichte noch heute als frische, fröhliche Waldblumen. Sein „*Taugenichts*“ schreitet unentwegt wie ein rechter Hans im Glück durch die deutschen Lande und lebt fort als die typisch deutsche Erzählung der ewigen Sehnsucht unseres Volkstums. Neben dieser epischen Form beherrschte der große Lubowitzer nicht minder die dramatische. Seine „*Freier*“ sind eines der wenigen großen deutschen Lustspiele, durchaus neben die „*Minna von Barnhelm*“ und den „*Zerbrochenen Krug*“ zu stellen. Und wenn die deutsche Bühne es bislang nicht ihrem ständigen Spielplan einverleibt hat, so lag das lediglich an den szenischen Schwierigkeiten der Urfassung, nicht aber an den inneren Vorzügen dieses an Shakespeare gemahnenden Lustspiels.

Es ergibt sich also die Folgerung, daß Eichendorff als Meister der Form, die ihm nach jeder Seite hin dienstbar war, den „*Taugenichts*“ ohne weiteres hätte als Bühnenfigur erstehen lassen können. Ja, es wäre wohl sicher eine der köstlichsten Figuren des deutschen Lustspiels überhaupt geworden. Daß Eichendorff von einer Dramatisierung absah, spricht für seinen dichterischen Instinkt und bezeugt sein Fingerspitzengefühl für Form. Denn auf der Bühne könnte er nie und nimmermehr eine so weit und tief versponnene Welt herzaubern wie in der behaglichen Breite einer Novelle.

Einen Erzähler dramatisieren, heißt also, gegen seine künstlerische Absicht verstoßen und ihn nachträglich korrigieren wollen. Lyrik, Epik und Dramatik sind drei gegen einander abgegrenzte Gebiete, in denen das Kunstwerk nicht von einem zum anderen beliebig wechseln kann. Diese Erkenntnis erhellt uns schlaglichtartig den in der Mehrzahl anzutreffenden Mißerfolg, der den meisten Dramatisierungen epischer Kunstwerke anhaftet. Gleichzeitig vermögen wir auch bereits zu vermuten, wo die Schwächen solcher Dramatisierungen zu suchen sind.

Diese grundsätzlichen Feststellungen müssen einmal vorausgeschickt werden, wenn man sich immer und immer wieder mit gutgemeinten Versuchen am untauglichen Objekt zu beschäftigen hat. Andererseits ist es natürlich sehr verständlich, daß gerade eine Figur wie der „*Taugenichts*“ immer wieder dazu reizt, ihn im strahlenden Licht der Rampe über die Bretter wandeln zu lassen. Wenn dies lediglich aus der löblichen Absicht heraus geschieht, die anmutige Eichendorff-Figur ins Gedächtnis und Gefühl zu rufen, um dadurch den Dichter zu ehren, so wird auch der strengste Kritikus nicht viel dagegen sagen können, besonders, wenn die Dramatisierung im Grunde nichts anderes ist, als aus der Erzählung herausgenommene Einzelstücke, die sozusagen als lebende und gesprochene Bilder dem Publikum vorgeführt werden.

Das ist bei der Bearbeitung von Konrad Karkosch durchaus der Fall, beginnend mit dem Spiel vor dem Zollhäuschen im zweiten Kapitel der Erzählung, bis zu der glücklichen Heimkehr, wie sie uns das zehnte Kapitel schildert. Dazwischen liegt das italienische Abenteuer des Taugenichts, das bei Eichendorff bekanntlich reichlich kompliziert ist. Karkosch dagegen bringt es auf eine allzu einfache Formel.

Über die textliche Fassung ist nichts hinzuzufügen. Sie hält sich im wesentlichen an Eichendorffs Original. Diese Ehrfurcht vor dem Dichterwort ist dem Bearbeiter hoch anzurechnen, wie überhaupt seine Selbstbescheidung, einfach Bilder aus der Novelle zu geben, anstatt eine Dramatisierung durchzuführen, deren Gelingen, wenn es schon sein muß, zumindest der straffen Hand eines sehr gewandten Dramatikers bedürfte.

Reicht auch die Bearbeitung für die Erfordernisse der Berufsbühne nicht zu, so entspricht ihre einfache unkomplizierte Art gerade dem, was den Laienstil ausmacht. Für Vereinsaufführungen ist die Bearbeitung von Konrad Karkosch daher ohne weiteres zu empfehlen, und wo man Eichendorffabende veranstaltet, wird sie gewiß Spielern und Zuschauern Freude machen.

Wie wir hören, wollen die heimattreuen Schlesier und Oberschlesier in München im kommenden Sommer dieses Spiel erstmalig aufführen. Der Erfolg wird dem Verfasser darin Recht geben, daß er für Volks- und Vereinsaufführungen ein brauchbares Spiel zusammengestellt hat, das Eichendorff gibt, was Eichendorff ist, und ihn nicht willkürlich zum Dramatiker vergewaltigt, wo er gar keiner sein wollte.

Eichendorffs „*Glücksritter*“ als Schauspiel

Von Dr. Joachim Herrmann

Das Deutsche Schauspiel im Gerhart-Hauptmann-Theater zu Breslau führte im März 1935 eine Umdichtung der Eichendorffschen Novelle „*Die Glücksritter*“ als Lustspiel von Günter Eich auf. Diese dramatische Bearbeitung hat schon im vorigen Jahre ihre Uraufführung in Berlin erlebt. Merkwürdigerweise hat die in der echten „*Taugenichts*“-art hinschwingende

Romantik keine tieferen Eindrücke hinterlassen. Das Stück ist nur ein paar Tage gespielt worden und verschwand bald wieder vom Spielplan. An dem Stück selbst, an der Qualität der Umdichtung kann es kaum liegen. Von allen Novellen Eichendorffs müssen gerade „*Die Glücksritter*“ durch die lebhafteste Bewegung des Handlungsinhaltes und die mannigfaltige Verschiedenheit der einzelnen Motive zu einer Dramatisierung reizen. Aber trotzdem ist das Ergebnis kein Lustspiel im eigentlichen Sinne mit einer kernig straffen Verknötung und Lösung der Handlung. Dafür ist die Jagd der beiden Glücksritter Suppius und Klarinett hinter der schönen reichen Dame zu sehr durch reine Stimmungsbilder aufgehalten, die mit dem eigentlichen Handlungsfaden selbst nicht viel zu tun haben, trotzdem die Ausdehnung der Novelle schon stark zusammengeschieben und komprimiert worden ist. Es bleiben nur fünf Bilder bestehen, ein verträumter Stadtwinkel von Halle, eine mondbeglänzte, sternbekränzte Kahnfahrt auf der Saale, ein moosüberwuchertes Wirtshaus mitten im Walde, der Schlupfwinkel der Räuber, und als krönender Abschluß das märchenhafte Schloß, in dem sich alle treffen, die Glücksritter, Räuber, Vagabunden, Musikanten und schönen Frauen. Alle Handlungsabschnitte sind lyrisch durchsetzt von Liedern, in denen sich alle Sehnsüchte und Seligkeiten widerspiegeln. Aus diesem Grunde verdient das Stück viel eher die Bezeichnung Singspiel, der Begriff Lustspiel ist hier irreführend, weil er nicht den reinen Stimmungscharakter des Romantischen trifft. Zudem gibt noch die reizende Musik, die Mark Lothar als klangliche Stimmungsmalerei dazu geschrieben hat, dieser Benennung den eigentlichen Ausschlag. Die Lyrik der eingestreuten Gedichte hat er mit schlichten volksliedmäßigen sangbaren Melodien versehen, die keiner ausgesprochen kunstgesanglichen Wiedergabe bedürfen. Die Orchesterzwischenstücke sind klanglich äußerst zart und subtil empfunden. Von ihr geht eigentlich die eindeutige Charakterbestimmtheit des Stückes als ein rein romantisches Singspiel aus. In solcher Gestalt ist es für eine ausgesprochene Theaterwirkung zu stark literarisch belastet. Das Publikum erwartet unter der Marke „Lustspiel“ handgreifliche Realitäten und ist, wie es die Breslauer Aufführung lehrte, augenscheinlich enttäuscht. Das liegt aber keinesfalls an Eichendorff oder an der Bearbeitung durch Günter Eich. Diese echte Romantik verlangt einen kundigen kleinen Kreis und ist nur mit einstimmender Vorbereitung und besonderer Einfühlung zu erfassen. Die Auflösung der realen Handlung in romantische Stimmungen und Verträumtheiten, das unwirklich Schwebende des Dialogs, alles ist so zeitentfernt und märchenhaft unglaubwürdig in dem logischen Nacheinander der Geschehens, daß der Durchschnittstheaterbesucher in Unsicherheit und Verlegenheit gerät. Auch die Aufführung selbst litt an dem lähmenden Zwiespalt zwischen stimmungsvoller Gelöstheit und kühler Sachlichkeit. Gillis von Rappard hat bei aller ersichtlicher Mühe nicht die einheitliche Linie gefunden, die auch den Fernstehenden irgendwie gefangen genommen hätte. Die Schauspieler hielten sich an die realen Gegebenheiten der Handlung und sprachen die zaubervollen Dinge ohne Gefühl. Einzig in den Bühnenbildern hatte man versucht, den romantischen Geist eindrucksvoll zu beschwören. Die Erfahrungen mit dieser Eichendorffaufführung sind lehrreich. Sie blieb ein Versuch, der aber scheitern mußte, weil er völlig unvorbereitet und dazu noch unter falscher Bezeichnung, an einem dieser Romantik längst entwöhntem Publikum unternommen wurde, das damit nichts anzufangen wußte. Zum zweiten aber, und dies scheint die notwendige Voraussetzung, muß die schauspielerische Einführung vollkommen und übereinstimmend sein. Behelfsmittel und Imitationen sind nicht am Platze, da sie leicht in das Gegenteil, in die Karikatur umschlagen können.

[Abb.: „Tag“ und „Nacht“, aus den „*Vier Zeiten*“ von Philipp Otto Runge, Radierung 1806. Museum der Bildenden Künste, Breslau]

In einem kühlen Grunde

Bemerkungen zu einem Singspiel¹

Von Universitätsprofessor Dr. Otto Maußer / München

Das Leben Eichendorffs an sich, das Idyll um Kätchen von Rohrbach im besonderen ist schon des öfteren Gegenstand schönliterarischer Behandlung geworden. Ich verweise nur auf Rob. Hohlbaum, *Schicksalstage deutscher Dichter* 1922, auf die Eichendorffnovelle von Hugo Gnielczyk, *Das zerbrochene Ringlein* (Oppeln 1923), auf das Buch von Erwin Weill, *In einem kühlen Grunde* (Der Roma des jungen Eichendorff) (Wien, Leipzig 1925) und auf die beiden dramatischen Schöpfungen von Alfred Nowinski, *Das grüne Zelt* (Breslau 1925) und das Volksstück mit Gesang von Marie Greeff, *In einem kühlen Grunde* (Leipzig 1921), von denen mir leider in München der größere Teil nicht zugänglich war. Nicht unerwähnt bleiben dürfen in diesem Zusammenhang die beiden Gedichte „*Abend am Mühlbach*“ und „*Aus der Ferne*“ des sehr verdienten Eichendorffforschers Otto Michaeli, prachtvolle Verse, die das Liebes- und Scheideweh Eichendorffs monologisch zum ergreifenden, klangvollen Ausdruck bringen (*Der Wächter* 1926/27, S. 347 f.). Schon aus dieser Auswahlübersicht ergibt sich, daß, kurz ausgedrückt, der Kätchenkomplex immer neue Anziehungskraft auf die künstlerisch Schaffenden ausübt. Dieser Anziehungskraft folgte auch Ernst Hohenstatter, als er sein am 30. November 1933 vollendetes Singspiel schuf. Man kann sich der Schöpfung Hohenstatters von zwei Standpunkten her nahen: vom rein künstlerischen, von dem zunächst ausgegangen sein soll, und vom literargeschichtlichen, der die Frage nach der historischen Wirklichkeit der auftretenden Personen, der Tatsachen, der Umwelt aufwerfen macht. Das Spiel von Hohenstatter, das sich in drei Aufzügen mit sechs Bildern und innerhalb deren in 36 Szenen abwickelt, weist sehr hohe literarisch-künstlerische Qualitäten auf – zu den wissenschaftlichen hinzu, die sowohl in der geschichtlichen Basierung des Inhaltes wie in der Einleitung und in den Regiebemerkungen, wie in der Bibliographie zu Tage treten und den Verfasser nicht nur als Dichter, sondern auch als Literaturhistoriker von Fach ausweisen. Um das Schlußurteil gleich vorweg zu nehmen: Hohenstatter scheint mir mit seiner Arbeit, die im Dialogteil durch sehr flüssige, ungezwungene Sprechprosa, in den Liedern, soweit sie von ihm selbst stammen, durch Anmut des inneren und äußeren Tones stilvoll ausgezeichnet ist, das Eichendorff-Singspiel geschaffen zu haben. Der große Erfolg der Uraufführung am 25. Nov. 1934 im Grenzlandtheater zu Konstanz düngt mir eine Bestätigung dieses Urteils. Und in noch höherem Grade gilt das von den Worten, die Freifrau von Eichendorff, die Witwe des Dichterenkels, an den Verfasser schrieb: „Mit großem Interesse las ich die Nachricht über die glanzvolle Uraufführung, die mich allerdings mit tiefer Wehmut ergriffen in dem

¹ *In einem kühlen Grunde*. Singspiel in 3 Aufzügen und 6 Bildern. Von der Geschichte dieses Liedes. Mit Verwendung von Gedichten Josephs von Eichendorff. Von Ernst Hohenstatter. Musik von Fritz Neupert. Stuttgart 1935, Feuchtinger XVI, 60 S. 4^o.

Gedanken, wie das alles so im Sinne meines Mannes war“. Das Spiel ist Eifersuchts- und idyllisches Liebesspiel in einem, überhöht und überleuchtet von der Morgendämmerung des nationalen Aufbruches der Zeit des herannahenden Befreiungskrieges. Der Hintergrund dieses Eifersuchts- und Idyllspiels – Partner sind Käthe von Rohrbach, Joseph von Eichendorff, der Vetter Berchtold, der Bäckerobergesell, dem Käthe versprochen ist – ist von außerordentlicher Farbigkeit und Lebendigkeit: keine Szene, die langweilig, kein Bild, das gequält, gesucht wäre. Alles Spiel und Gegenspiel quillt heraus aus dem Heidelberg der Jahre 1807 und 1808, aus dem Studentenleben und Handwerksleben – den Bäckerbrauch der damaligen Zeit kennt der Verfasser sehr gut –, aus dem Polizei- und Menschengetriebe, aus Architektur und Landschaft der in gewissem Sinne unsterblichen Stadt. Reizvoll ist es, wie, sozusagen aus der Ferne, auch etwas Hofleben sichtbar wird. Alles ist echt: die Menschen, der örtliche und zeitliche Rahmen, echt ist das Pathos, grundeckt die ganze Gefühlsdynamik des Spiels: echte Romantik, Realität einer gehobenen Lebensschau. Süße und herbe wirkt ihre Magie in dem Spiel, ferne ist alle Kitsch- und Kotzromantik. Joseph von Eichendorff hätte seine Freude gehabt an Hohenstatters Werk. Träger der von Hohenstatter in den Mai des Jahre 1808 verlegten Handlung – das ist eine dichterische Freiheit, die verständlich und berechtigt ist, denn Hohenstatter braucht für das romantische Spiel den Rahmen der mailichen Frühlinglandschaft – sind, um nur die wichtigsten Dialogpartner und Vertreter des Milieus zu nennen, Justinus Kerner, Joseph und Wilhelm von Eichendorff, die Studenten Graf von Loeben, Budde, Strauß, von Sturmfeder, von Leoprechting, Kriegelsteiner, Hilspach, der Spanier Molins aus Barcelona, der Oberpedell Krings, Käthe von Rohrbach, ihr Verlobter, Vetter Berchtold, der Oberbäcker, die Bäckermeisterin Förster, Käthes Tante, ihre Freundin und Mitgehilfin im Hause Sannchen, die alte Großmutter nicht zu vergessen, die auf der Mühle haust, und nicht den studentischen Kurier aus Jena, der das Idyll zu Heidelberg in Verbindung bringt mit dem großen nationalen Geschehen, mit der Vorbereitung des Aufstandes gegen Napoleon. Das Vorspiel führt uns in das Arbeitszimmer von Justinus Kerner im Kernerhaus. Der sucht verzweifelt nach einem verlorenen Manuskript, nach der Handschrift eben des Liedes „*In einem kühlen Grunde*“, das in seinem Almanach erscheinen soll. Ein Windstoß hat es weit fortgeweht. Verzweifelt Suchen in Haus und Garten. Da kommt der Tiroler Kraxenhausierer aus dem Inntal, wie alle Jahre und diesmal ganz besonders zur richtigen Zeit. Der Hausierer bietet Kerner schließlich einen Ring, sauber in Papier gewickelt, an. Weit draußen im Feld hat er das rare Einwickelpapier aufgelesen (soweit trugs der Wind aus der Stube des Redakteurs). Und siehe da: das Ringlein war eingehüllt in das verlorene Manuskript vom Mühlenrad im kühlen Grund, des Liedes, das Grundklang des ganzen Singspiels ist, das im 6. Bild völlig ungezwungen, stimmungsnötig aus der ganzen Gefühlslage hervorquillt. Das 2., 3. und 4. Bild rollt das Heidelberger Studenten- und Handwerksleben mit all seinem Drum und Dran auf und entfaltet in unaufdringlicher Weise das Liebesverhältnis zwischen Käthe und Joseph von Eichendorff und läßt ebenso den Konflikt mit dem eifersüchtigen, verlobten Vetter Berchtold wachsen und reifen. Der Ausklang des 4. Bildes bringt bei der rauhen, aber sehr realen Resoluthet der Meisterin-Tante das Ende des Idylls von Heidelberg. Denn die Eifersuchtsspannung und die sonstige Umwerbung der schönen Käthe durch die Studenten überhaupt läßt der mütterlichen Tante ein weiteres Verbleiben ihrer Nichte in der Bäckerei, in der die beiden Brüder Eichendorff als Zimmerherren wohnen, nicht

mehr ratsam erscheinen. Die Tante dekretiert der Käthe: „Morge' muß Du nach Rohrbach zurück. Es ischt höchste Zeit, daß Du aus dem Haus kommst und heirat'st. Die G'schicht muß ein End' habe.“ (S. 44). Abgesehen von dem eifersüchtigen Vetter konzentriert sich in diesen Heidelberger Bildern alles um die Eichendorffs und ihren Anhang, um das Studentenleben, um, wenn ich den Titel einer ansprechenden Soldatenliedsammlung der Weltkriegszeit verwenden darf, „*Liebe und Trompetenblasen*“, genauer Liebe und Gitarrenspiel, während das „Trompetenblasen“ vielmehr von der verhaßten Ordnungsmannschaft der Heidelberger Dragoner besorgt wird, die der Herr Stadtdirektor zur richtigen Zeit aufdräuen läßt, um den brausenden Überschwang der „Herre' Studiosi“ etwas zurückzudämmen. Eichendorff kommt mit dem Bruder Wilhelm, wie er selbst sagt, nach dem „ruhigeren“ Heidelberg. Die Brüder wohnen zunächst im „Faulpelz“, wo fröhlichstes Studententreiben herrscht. Schließlich ziehen sie zur Witwe Förster, Bäckermeisterin und Weinwirtin in einem, zur Tante des Käthchen von Rohrbach. Schon vom „Faulpelz“ aus knüpft Joseph mit Käthe an, bis er sich schließlich einmietet. Und so kommt er „mit ihr“ (S. 15) unter ein Dach: *filia-hospitalis*-Stimmung zwischen ihm und Käthe, die der Schwarm aller Heidelberger Studenten ist. Hilspach, der, was die Betätigung studentischer Lebhaftigkeit in diesen Bildern neben Loeben, Budde, Strauß anbetrifft, eine ziemlich führende Rolle hat, amüsanter Raufbold, Zecher und Poussierhengst zugleich, neben Berchtold entfernter Liebeskonkurrent gegen Joseph von Eichendorff nennt Käthe „die Schönste aller Heidelbergerinnen“ (S. 11). Ihm steht als Vertreter der studierenden Studentenschaft Joseph von Eichendorff gegenüber, der im Stück wie im Tagebuch mehrfach die starke Wirkung zu erkennen gibt, die von Görres auf ihn ausging. Eine der wirkungsvollsten humorigen Gestalten in diesen Heidelberger Bildern ist der Oberpedell Krings, der, viel gehaßt und angeödet von den Studenten, sozusagen als akademische Feuerwehr, als angenehm komische Obrigkeit fungiert, wenn es die Musensöhne zu arg treiben. Typisch für das Geschehen in diesen Heidelberger Szenen sind die Reibereien zwischen Dragonern und Studenten, die Katzenmusik für den Oberpedell Krings, die Hängejustiz, die an Krings geübt wird – er wird am Aufzugsbalken der Ratswaage aufgehängt und sozusagen angeprangert –, das studentische Haberfeldtreiben gegen alle Philister, das symbolhafte Verbrennen von Emblemen der Reaktion, der Feuerspruch durch Joseph von Eichendorff, in dem Freiheitskriegsvorstimmung und Antityrannenstimmung eindrucksvoll kontrastiert ist mit dem Liebesidyll um Käthchen. Ein polnischer Tanz und das Auftreten tanzender Zigeuner aus Spanien verstärken die bunte romantische Stimmung des 2., 3., und 4. Bildes, worin sich die ganze zauberische Bewegtheit des eichendorffischen Heidelberg auswirkt.

Das 5. Bild bringt einen grundstürzenden Wandel im Geschehen, in der Stimmung und im Schauplatz. Wir befinden uns nicht mehr in Heidelberg, sondern in Rohrbach selbst, in „der großen altväterlichen Gaststube“ der Ölmühle (s. 45). Denn im Verlaufe des 4. Bildes, das den studentischen Tumult in Heidelberg (s. o.) bringt, wird einerseits die allgemeine Stimmung in der Universitätsstadt für die Studentenschaft so ungemütlich und andererseits die Eifersuchts- spannung zwischen dem Verlobten, dem Vetter Berchtold und Käthe, zwischen Eichendorff und Berchtold so groß, daß ein Exodus sowohl Käthchens und ihrer Freunde, wie der Führer der Studentenschaft geraten ist. Käthe muß nach Rohrbach zurück (s. o.), um die Verheiratung mit dem Vetter durch die Liebelei mit Joseph nicht weiter zu gefährden. Die gehobene Stimmung, „der hohe Mut“ wandert aber nach Rohrbach mit. Im Gegenteil, hier in der Mühle und im

Schlußbild, dem sechsten, das unmittelbar „im kühlen Grunde“ sich entrollt, erfährt die romantische Dynamik noch eine Verdichtung. Die Liedstimmung, die das ganze Spiel trägt, wird immer mächtiger und zugleich zarter, mit ihr der eigentlich zeugende Motor für die Schöpfung des Liedes, die wehmütunterströmte Liebe zwischen Joseph und Käthe, denen der eifersüchtige Vetter wie die treue Freundin Sannchen in die Mühle gefolgt ist. Ein italienischer Silhouettenschneider, der Joseph und Käthe porträtiert, die Nachhallstimmung, die die Studentenschaft aus Heidelberg mitbringt, die Kußpolonäse, die der Übermut veranstaltet, bringen lebhaftere Bewegung in das Bild. Da platzt ein studentischer Kurier aus Jena in die angeregte Polonäsenzene herein: der Aufstand gegen Napoleon ist angesagt, unter dem Freiherrn vom Stein soll er von Schlesien ausgehen – die Russen stehen in Tilsit... „Burschen heraus“-Stimmung steht auf. Alles ist bereit, dem höheren Ziel, dem der Totalität zu folgen, die Personensache der vaterländischen Gemeinschaftssache freudig und ohne Zaudern zu opfern: Ende des Idylls der jungen Liebe zwischen Käthe und Joseph, zwischen Sannchen und Wilhelm von Eichendorff, deren weniger tiefgehendes Liebesspiel Hohenstatter in liebenswürdiger Anmut konzentrisch zu der großen Liebe zwischen dem größeren Bruder und Käthchen laufen läßt. Mit der drohenden Trennung naht sich auch die Geburtsstunde des schönsten Liedes Eichendorffs, des Mühlen- und Ringleinlieds. Im 6. Bild, das sich vor der Mühle, vor dem rauschenden Wasser auftut, herrscht die Abschiedsstimmung vor dem eindrucksvollen Ausreiten zum nationalen Aufbruch. In der Nacht vor dem Abschied oder am grauen Morgen des Scheidetages (S. 57 f.) läßt Hohenstatter – psychologisch alles höchst wahrscheinlich! – das Lied geschrieben werden als Geschenk an Käthe, als männlich-wehmütvolle Erinnerung an den Mühlengrund zu Rohrbach, an die Heidelberger Jungstudenten- und Jungdichterliebe, jenes Lied, in dem zartester Liebesschmerz und stürmendes Heldentum so unnachahmlich vermählt sind. Unmittelbar nach der Schenkung des Liedes an Käthe – der Dichter singt das Lied selbst – schließt sich der waffenklirrende Abschied an. Mit den Worten Josephs „Brüder, wir reiten in's Morgenrot!“ und unter dem Gesang der 3. Liedstrophe „Ich möcht' als Reiter fliegen“ schließt das höchst eindrucksvolle Spiel, von dem ich nur wünschen möchte, daß es auch auf der großstädtischen Bühne ab und zu, wenn die Stunde günstig ist, als eine Art Feierspiel erschiene. So ist die Rohrbacher Mühle durch Hohenstatter zu einem Zweifachen geweiht worden, zum Schauplatz eines verlöschenden Liebesidylls voll süßer Trauer und zur nationalen Stätte des Auszuges zum Freiheitskampf.²

Der formelle Teil des Singspiels wird durch 16 Liedeinlagen, die sehr geschickt aus der jeweiligen Stimmung herauswachsen und aus Liedern Eichendorffs wie eigenen Dichtungen Hohenstatters bestehen, reizvoll belebt. Zarte Stimmungsliryk, forschere Studentenlieder, handfeste Bäckergesänge klingen zwischen die vorzügliche gehandhabte Dialogprosa, die eine entzückende Mischung von Sprechschriftdeutsch der Zeit und Mundart – bald Badisch, bald etwas Bayrisch, Tirolisch, Schwäbisch – ist. Besonderer Erwähnung bedarf noch als Literaturverzeichnis S. XIII/XV, dessen sich auch der literarhistorische Fachmann freut und das seinerseits Zeugnis ablegt von der Gründlichkeit, mit der Hohenstatter an die Vorstudien zur Substanz seines Spiels herangegangen ist. Man könnte nur einen Nachtrag zu diesem Verzeichnis bringen: Hoffmann von Fallersleben, *Unsere volkstümlichen Lieder*, 4. Aufl., besorgt von Prahl, Leipzig 1900, S. 155.

² Das Stück ist vor kurzem zur Aufführung in Augsburg angenommen worden.

Die historische Treue, die das Spiel Hohenstatters auszeichnet, ruft von selbst, wie ich in der Einleitung schon betont habe, neben der rein ästhetischen Betrachtung einer geschichtlichen, die nach den Realitäten fragt, sich für die Arbeit der Stoffindung und Stoffzubereitung durch den Dichter interessiert. Es ist selbstverständlich, daß Hohenstatter an die grundlegenden Aufsätze von Adolf Dyroff (*Der Wächter* 1928, 228 ff.) und von Otto Michaeli (*Der Wächter* 1928, 54 ff.) anknüpft, daß er also, wie diese, das heute in Heidelberg eingemeindete, auch von Ludwig I. von Bayern besungene Rohrbach bei Heidelberg als jene Stätte annimmt, die Eichendorff zusammen mit der großen tiefen Jugendliebe zu dem Liede inspiriert hat. Kosch läßt das Lied im „Spätherbst 1810“ entstanden sein (*Deutsches Literaturlexikon* 1927, I 370; *Das katholische Deutschland* 1933, 595). Nach Dyroff / Michaeli fällt aber mindestens die Inspiration zu dem Lied, sozusagen die Urgeburtszeit in die Heidelberger Zeit Eichendorffs, vor allem in den Rohrbacher Abschnitt, der für die Spanne von Januar – Anfang April 1808 anzusiedeln ist. Es ist aber auch durchaus möglich, daß das Lied etwa im April 1808 unmittelbar vor dem Abschied in seiner Gänze, so, wie wir es lesen, entstanden ist. Hohenstatters Einleitung zum Spiel (VII – IX) und die ganze psychologische Auffassung, die er im Stück selbst an dem Leser und Zuschauer heranträgt, trägt zweifellos zu einer abermaligen Verschraubung der These Dyroffs und Michaelis von der erlebnismäßigen Findung der Liedsubstantz in Rohrbach, zur Rohrbacher Zeit bei. Wenn Hohenstatter als Zeitpunkt für das gesamte Spiel angibt „1808 im Mai“, so hat er dafür einen besonderen, sozusagen im Stimmungstechnischen seines Werkes liegenden Grund (s. o.).

Eine Betrachtung des Personenapparates in dem Spiel Hohenstatters zeigt – ich beziehe mich nur auf die Briefe des Dichters, vor allem auf das Tagebuch, die erwähnten Arbeiten von Dyroff und Michaeli und auf einige dichterische Arbeiten desselben Michaeli – die strenge Geschichtlichkeit, mit der der Dichter unbeschadet der künstlerischen Wirkung seines Spiels an die Arbeit gegangen ist. Aus einer Kombination der Thesen, Auffassungen, Feststellungen Dyroffs und Michaelis erstet die Darstellung des Verwandtschaftsverhältnisses um Käthe. Dyroff stellt die naheliegende Theorie auf, die Bäckersfamilie Förster in Heidelberg, die Hohenstatter ortsgerecht auch einen Weinschank ausüben läßt, könnte verwandt sein mit der Müllersfamilie Förster in Rohrbach. Diese Auffassung macht Hohenstatter zur eigenen; die Bäckermeisterin Förster steht zu Käthe in seinem Spiel im Tantenverhältnis, im Verhältnis einer mütterlich sorgenden Muhme. Käthe haust im Spiel in der Bäckerei Förster, wo Eichendorff schließlich als Mieter anlandet (s. o.), und wartet dort den eingemieteten Brüdern auf. Diese Darstellung Otto Michaelis (*Wächter* 1928, 164) verwertet Hohenstatter als weiteren wichtigen Baustein für sein Spiel. Hohenstatter schließt sich Dyroff (a. a. O. 245) ferner nach folgender Richtung an: am 3.4.1808 verläßt Käthe nach Eichendorffs Tagebuch Heidelberg „ganz“. Diese Feststellung veranlaßt Dyroff zu der scharfsinnigen Frage: „Bedeutet das, daß sie zuweilen in Heidelberg wohnte und nur zeitweise beim Vater?“ Diese Idee ist bei Hohenstatter so geformt – und so mag es vielleicht in Wirklichkeit auch gewesen sein –; Käthe wohnt stets bei der Heidelberger Tante Förster und kehrt nur an besonderen Freitagen in die Mühle zurück. Für den psychologischen Mechanismus des Singspiels war diese Weiterbildung der Idee Dyroffs, die, wie gesagt, durchaus der Heidelberger Wirklichkeit entsprechen kann (s. o.), unbedingt nötig, für jeden Fall, was nicht weiter dargelegt zu werden braucht, äußerst fruchtbar.

Käthes Eltern leben bei Hohenstatter nicht mehr, wie sie selbst sagt (S. 16). Nur die Großmutter ist noch da. Darin liegt eine Änderung Hohenstatters, die meines Erachtens aus dichterischen Vereinfachungsgründen durchaus zu recht besteht. Auf den Vater, der nachgewiesen ist als noch lebend, auf den Bruder und die beiden Schwestern ist verzichtet, um die alte Großmutter als starken Stimmungsfaktor in den Vordergrund zu setzen. Im Tagebuch vermerkt Eichendorff die „uralte Großmutter“, die bei Hohenstatter sehr ral, mit wenigen Strichen geschildert ist (45 f.). An derselben Tagebuchstelle (19. März; S. 224) notiert Eichendorff „Wein und Nüsse“, die offenbar in Rohrbach aufgesetzt wurden. Diesen Zug verwertet Hohenstatter in ausbauender Variation, wenn Sannchen den ankommenden Heidelbergern „Landg’selchtes, frische Butter, Brot und Nüß’ und Wein“ (S. 52) kredenzt. Im Tagebuch ist ferner einmal der Vermerk „böses Weib“, der wohl nur auf die Tante Förster gehen kann, wenn sie schließlich das allmählich gefährlich werdenden Liebesidyll (s. die Inhaltsangabe oben) mit rauher Mütterlichkeit stört. Bei Hohenstatter ist daraus zwar kein böses Weib, aber eine angenehm energische und sympathisch resolute Mutterstellvertreterin geworden. Was aus den nicht allzuvielen Bemerkungen des Tagebuches für die Formung des Charakters der Käthe herauszuholen ist, hat Hohenstatter wirklich herausgeholt. ER hat Gestalt und Charakter seiner Käthe aber vor allem aus dem Mühlenlied nachgeschaffen und aus der feinen Frauenkenntnis nachgebildet, die diesem Autor überhaupt eigen ist. Ich glaube, daß Eichendorff an einem Frauenbild wie dem von Hohenstatter entworfenen sich sehr wohl hätte freuen und entzünden können. Und wenn ich das als persönliche Meinung hinstelle, so scheint mir diese eine Hauptgestalt des Spiels, selbst wenn wir nicht allzuviel aus der Literatur über sie wissen, echt.

Auch die übrigen Personen des Spiels sind nicht nur an sich geschichtlich belegbar, sondern in wesentlichen Zügen getreu historischen Dokumenten, wie den Aufzeichnungen des Tagebuches, oder getreu den Ergebnissen nachgebildet, die die moderne Eichendorffforschung an den Tag gebracht hat. So entspricht der Theologe Heinr. Wilh. Budde ebenso wie G. F. A. Strauß durchaus dem Bild, das aus den Briefen, aus der sonstigen Literatur um sie gewinnbar ist. Der übermütig schäumende, nicht selten über die Stränge der Ordnung schlagende Hilspach – im Tagebuch (9. Oktober 1807) erscheint er als Hiltzbach – erfährt bei Otto Michaeli in der Dichtung „*Käthchens Gutenacht an Eichendorff*“ (Wächter 1928, 8 ff.) eine Charakteristik, die sich mit der Zeichnung bei Hohenstatter völlig deckt, wenn ihn Käthe in diesen Abschiedsworten nennt den „kecken Hilspach, der den Mädchen, gleich wie der Fuchs den Tauben, Fallen stellt, als Tänzer und als Fechter weit bekannt“ (S. 9). Auch bei Michaeli wird Hilspach wie im Singspiel als „Gegner“ Eichendorffs dargestellt. Ebenso ist die Gestalt des Grafen Loeben völlig den historischen Berichten gemäß gebildet. Der spanische Student Molens ist im Tagebuch zum 16. Juli 1807 beim Besuche Seyers erwähnt, wobei er spanische Truppen trifft. Bei Hohenstatter sind in sehr wirkungsvoller Form diese spanischen Soldaten durch Zigeuner ersetzt, die aus Spanien kommen: ein Wandel, der aus Gründen der Realität wohl berechtigt ist. Denn nach Heidelberg können wohl spanische Zigeuner, aber nicht spanische Truppen kommen. Eine Nebenrolle kommt bei Hohenstatter ferner dem bayrischen Baron Leoprechting zu, der in dem Spiel für Momente die bayrische Note in Mundart und Bierschwarm vertritt, während Eichendorff im Tagebuch (1807, Okt. 21; S. 221) keinen Baron, wohl aber „das schöne kleine Fräulein Leoprechting“ erwähnt. Das Sannchen Hohenstatters fungiert als Freundin Käthes, ist bei Försters in Heidelberg bedientet, liebäugelt mit dem Bruder Wilhelm und ist durchaus als anmutig-keckes, frisch zugreifendes Hausgeisterchen, als resche Zimmermamsell auf die Bühne gestellt. In Eichendorffs Tagebuch erscheint diese Freundin nicht, dagegen taucht das Sannchen in Buddes Tagebuch aus den Jahren 1807, 1808 auf als „das dumme Kaffermädchen“. Der eifersüchtige Vetter Berchtold führt im Singspiel (S. 29) den Konfessionsunterschied zwischen

Eichendorff und Käthe und damit das Unpassende ihres Verhältnisses ins Feld: „Sie sind ei' katholischer Edelmann. Sie ischt ei' lutherisches Landmädle. Des tut 'it gut“. Auch bei Michaeli ist dem eifersüchtigen Vetter, der lebte, von Hohenstatter aber frei gezeichnet ist, das Wort in den Mund gelegt, daß das „lutherisch Bürgermädchen“ nicht zum katholischen Baron passe. Der Oberpedell Krings hat ebenfalls in Heidelberg gelebt. Aus dem Tagebuch aber ist über ihn meines Wissens nichts zu ersehen. Bei Hohenstatter wohnt er mit seiner schönen Frau im selben Hause wie die Eichendorffs, über ihnen. Es scheint mir, daß für die Figur des Oberpedells der von Eichendorff nach Ausweis des Tagebuches nicht besonders geschätzte Professor Schelver – er spricht zum 1. Oktober 1807 etwas gereizt vom „Hausprofessor Schelver“, zum 21. Oktober 1807 notiert Eichendorff „Närrischer Schelver“, zum 5. Juli 1807 bucht er: „Über uns Prof. Schelver mit seiner schönen unsichtbaren Frau“ (S. 219, 203, 221³) – Vertreter der Botanik, zum Teil Modell gestanden hat.

Wie die Personen, so sind auch eine Reihe von Vorgängen und Geschehnissen, die dem Spiel buntes, echtes Lokalkolorit und immer farbige Stimmung verleihen, dem Tagebuch und sonstiger Literatur entnommen. Das gilt z. B. von all den Äußerungen über das Tabakrauchen der Studenten, das im Tagebuch als etwas Wichtiges oder auch als etwas Verbotswidriges des öfteren gebucht ist (S. 196, 124 u. o.), von den Studentenhändeln, die bei Hohenstatter ebenso wie im Tagebuch eine Rolle spielen – s. z. B. S. 203, 200, wo zum 3. Juni 1807 zu lesen steht: „Um diese Zeit auch fürchterliche Massacre zwischen der Wache und Studenten im Schwetzingen Garten“ – und ebenso von dem Besuch Heidelbergs durch die junge rassige Großherzogin Stephanie, die am 20. Juli 1807 im Sechsspänner Eichendorff mächtig in die Augen fällt, so daß er notiert: „Sehr notable“, eine Äußerung des Wohlgefallens, die allerdings Hohenstatter dem Grafen Loeben, der sie „sehr notabel“ findet (S. 21), in den Mund legt (vgl. auch Tagebuch S. 202, 30. Juni 1807). Über den Ersatz der spanischen Truppen, die man bei einem Besuche Speyers sah, durch spanische Zigeuner ist schon oben bei den Personalien des Singspiels gesprochen worden. Geschichtlich ist aber auch die Silhouettenschnittszene, die Hohenstatter in seiner Dichtung wie einen Ausklang des Liebesidylles in der Gaststube der Rohrbacher Mühle spielen läßt, insofern das Tagebuch zum 2. April 1808 (S. 225) von der Anfertigung von Schattenrissen Josephs, Wilhelms und Isidorus' spricht. Bei Hohenstatter ist die Szene freier gestaltet unter selbstverständlicher Einbeziehung der Käthe in die Schar der Ausgeschnittenen. Am 21. März 1808 endlich meldet das Tagebuch auf S. 224 die von der Eichendorffforschung schon oft beregte Notiz: „Große, große Händel wegen gemachter Entdeckungen. – Wirthin fortgelaufen. – ... Plage mit dem Kinde“. Diese Tagebuchstelle hat zweifellos die ganze 8. Szene des 2. Bildes bei Hohenstatter inspiriert, in der die Tante Meisterin Joseph und Käthe umarmt überrascht und sich schließlich an die Nichte wendet mit den Worten: „Scharmuziere mit dem Herrn Baron! Das hätt' ich aber nie von Dir gedacht! Ich wird' Dich gleich stampere! Marsch ins Haus! – – Morge' muß Du nach Rohrbach zurück usw.“ (s. o.) So ist es Hohenstatter gelungen mit seiner Dichtung ein durchaus literarhistorisches, quellenmäßig fundiertes Spiel zu schaffen, ein Spiel aber so quirlend lebendig, so farbenstark und lebensecht, daß der in *historicis* nicht Bewanderte von all den Vorstudien, die einer streng wissenschaftlichen Arbeit würdig zu Gesicht stehen würden, garnichts merkt. Denn Hohenstatter ist nicht nur Germanist, er ist Dichter, der dem Lieben tief und froh ins Auge schaut.

³ Zum 30. Dezember 1807 notiert Eichendorff von Madame Schelver: „mädchenhaft und liebenswürdig lachend am Arme eines Studenten“. Die Stelle scheint mir nachzuklingen, wenn bei Hohenstatter Sannchen S. 25 zu den Eichendorffs sagt, weder der Oberpedell noch „sei' schöne Frau“ habe etwas an den beiden Mietern auszusetzen, und fortfährt: „Die hat scho' ein paarmal nach die Herre g'fragt. Die sieht die Herre recht gern!“ (Singspiel S. 25).

Eichendorff im Rundfunk

Von Hermann Gaupp, Leiter der Abteilung „Kunst“ am Reichssender Breslau

Es ist eine vielleicht bedauerliche, aber in keinem Falle wegzuleugnende Tatsache, dass Buch und Schaubühne in den letzten Jahren nicht unwesentlich an geistigen Wirkungsmöglichkeiten eingebüßt haben. Die Gründe hierfür sind mannigfacher Art und sollen hier nicht untersucht werden; wie weit dem Rundfunk bei dieser Entwicklung eine „Schuld“ beizumessen ist, ist zudem bis heute noch ungeklärt. Fest steht, daß dieses neue Kulturinstrument neben seinen vielen sonstigen Aufgaben auch diese übernommen hat, Vermittler und Künder dichterischen Wortes zu sein und daß kein deutscher Sender sich dieser schönen Verpflichtung entzieht. Neben der planmäßigen und verantwortungsbewußten Pflege und Herausstellung des heutigen Schrifttums wird es immer einer der reizvollsten und beglückendsten Versuche sein, alles, was an älterer Dichtung in unserer Zeit noch Lebendigkeit und Gültigkeit besitzt, im Rundfunk neu erstehen zu lassen.

Es ist nur selbstverständlich, daß unser schlesischer Landsmann Eichendorff in der vordersten Reihe jener Dichter steht, deren Werke immer wieder über die Mikrofone der deutschen Sender in den Äther hinaustönen: sind doch fast alle seine Dichtungen von einem wahrhaft unvergänglichen Geist durchglüht und heute noch herrlich wie am ersten Tag. Zugleich aber hat er es wie kaum ein zweiter verstanden, vom Herzen des ganzen Volkes Besitz zu ergreifen, sodaß wir es hier tatsächlich mit einem „Volks-Dichter“ im wahrsten und besten Sinne des Wortes zu tun haben, wie er uns heute so bitter not tut. In zahllosen Sendungen wurden seine lyrischen und epischen Meisterwerke immer wieder zu neuem Leben erweckt; Hörfolgen, Einzelvorträge und Liederstunden gaben und geben stets erneut Gelegenheit, sich des teuren Dichters zu erinnern. Darüber hinaus hat der Reichssender Breslau mit seinem Nebensender Gleiwitz nicht vergessen, die Erinnerungsstätten Lubowitz, Tost und Neisse mit seinem Mikrofon aufzusuchen und dort in lebendigem Bericht ein Bekenntnis zu dem großen Sohne unseres Landes abzugeben. Funkaufführungen seines entzückenden Lustspiels „*Die Freier*“ sowie des noch wenig bekannten Dramas „*Der letzte Held von Marienburg*“ sollen in nächster Zeit folgen.

Gewissermaßen als eine Zusammenfassung aller dieser Sendungen darf das Hörwerk „*Eichendorff, ein deutscher Dichter aus Schlesien*“ gelten, das ich im Auftrage des Reichssenders Breslau gestaltete und das – vom schlesischen Rundfunk uraufgeführt – in der „Stunde der Nation“ als Reichssendung über alle deutschen Sender ging. Schon der Titel läßt erkennen, daß hier der Versuch gemacht wurde, den wundersamen äußeren und inneren Lebensweg Eichendorffs aufzuzeigen: aus der Enge und Geborgenheit des Vaterhauses hinaus in den Strudel der großen Welt zu Freiheit, Kampf und Ruhm und am Ende doch wieder zurück in die geliebte Heimat, die ihn – nach seinen eigenen Worten – „niemals losließ“. In Form eines großen Hörbildes, das in bunter Folge lyrische und epische Proben, Lieder, Tagebuch- und Briefaufzeichnungen des Dichters sowie einige von mir verfaßte Szenen enthält, wurde ein Querschnitt durch das Leben und Schaffen des „letzten Romantikers“ gelegt, immer in dem Bestreben, das, was von ihm in seinem Werk unsterblich geblieben ist und was sein Dasein so beglückend gemacht hat, auch dem einfachen und unvoreingenommenen Hörer nahe zu bringen. Seine starke Verbundenheit mit seiner schlesischen Heimat Erde, in der er tief verwurzelt war und aus der er seine besten Kräfte nahm, durchzieht das Ganze wie ein immer wiederkehrendes Leitmotiv: die herrlichen und kongenialen Vertonungen seiner Lieder durch Robert Schumann und Hugo Wolf sind als tönende Brücken hier und dort sinngemäß eingebaut.

Das Neisser Eichendorffhaus. Erinnerungen an die friderizianische Zeit

Von Bruno G. Tschierschke

Ein aufgeschlossener Besucher der einstigen Krummstabresidenz und Fridericusfeste Neisse wird den Einfluß von drei großen Entwicklungsabschnitten im Stadtbilde entdecken. Erstmals ein einer Urkunde des Bischofs Lorenz von Breslau am 25. Mai 1223 erwähnt, dem ein Hauptanteil an der Regelung des geschichtlichen deutschen Ansiedlerstromes zu Beginn des 13. Jahrhunderts zukommt, stand Neisse zunächst im Zeichen der landesherrlichen Politik der Breslauer Bischöfe. Die zweite Periode umfaßt die Jahrzehnte, als Friedrich der Große nach seinem Einzug durch das Zolltor am 2. November 1741 die Stadt zu seiner Lieblingsfestung ausgestaltete und ihr nach der heiteren Pracht der österreichischen Vergangenheit den Stempel schlichter preußischer Zweckmäßigkeit aufdrückte. Das dritte Zeitalter leitet mit dem Fallen des Festungsgürtels die bauliche Entwicklung der Neuzeit ein.

Eichendorff wohnte bekanntlich in Neisse an drei Stellen: beim Cofetier Rieger in der Breitestraße, in der „Roten Rochusvilla“, die später in den Besitz eines Generals von Braunschweig überging, sowie im Sterbehaus in der heutigen Eichendorffstraße 22.

Auch mit Rücksicht darauf, daß in dem letztgenannten Gebäude mit der einstigen Grundbuchbezeichnung „Mittelstraße 15“ gegenwärtig das „Deutsche Eichendorff-Museum“ aufwächst, wird die Blickwelt des großen deutschen und auslandsdeutschen Eichendorffkreises vornehmlich auf die letzte Wohnstätte des Dichters gelenkt. Wie in diesen Blättern alles Bedeutung erhält, was den Romantiker angeht, liegt es deshalb gerade in diesen Tagen nahe, eine kurze geschichtliche Würdigung auch dem Hause zu widmen, in dem der Romantiker bei seiner mit dem Kriegsschuldirektor von Besserer-Dahlfingen verheirateten Tochter die liebevollste Betreuung seiner nach dem Tode der unvergeßlichen Gattin schmerzlichen Einsamkeit gefunden hat. Für den, der noch nicht Gelegenheit hatte, durch die Straßen der Eichendorff-Sterbestadt Neisse zu gehen, ist es zu einem solchen geschichtlichen Rückblick jedoch unerlässlich, den bauperiodischen Umkreis zu zeichnen, weil ohne seine Erhellung in Neisse der reichen Barock- und Renaissanceschätze das strenge Gesicht des Hauses unrichtige Schlüsse zulassen könnte.

Zu Hilfe bei der Arbeit, die Vergangenheit des Dichterhauses zurückzuverfolgen, kam mir der Neisser Überlieferungssinn, der schon vor der Einrichtung der preußischen Grundbuchämter eine Eintragung und Übersicht der Besitzverhältnisse pflegte. Die Arbeitsstätte war gleichfalls historischer Boden, da das Neisser Amtsgericht in dem von Bischof Franz Ludwig 1729 vollendeten Neubau der ehemaligen bischöflichen Residenz untergebracht ist, in dem am 25. August 1769 die denkwürdige Zusammenkunft Friedrichs des Großen mit Kaiser Josef II. stattgefunden hat. Sinnbildhaft bei meiner Forschungstätigkeit erschien mir als erstes Ergebnis, daß Eichendorffs Sterbehaus seine Errichtung offenbar dem planvollen Aufbau der „Friedrichstadt“ durch den großen König verdankt. Heute ein Stadtteil des schönen Neisse, besaß der aufwachsende Straßenzug ursprünglich eine eigene gemeindliche Verwaltung und war eine Ansiedlung um das ehemals mächtige „Fort Preußen“, zu dem Friedrich selbst den Grundstein gelegt hat. Der König nahm,

wie die Chronik weiß, besonderen Anteil an der Neugründung, was auch schon daraus hervorgeht, daß er für den wiederholten Aufenthalt in Neisse ein ständiges Quartier in der historischen Bergapotheke mietete, die noch heute ein Hauptanziehungspunkt für die Besucher der „Stadt der Giebel und Türme“ ist. „Gewiß“, fügt ein alter Neisser Geschichtsschreiber hinzu, „hat der König dabei im Auge gehabt, daß es zur Hebung des neuen Stadtteiles beitragen werde, wenn er in demselben seine Wohnung nehme“. Auf der gleichen Linie lag sichtlich auch die Bestimmung Friedrichs II., die private Baulust dadurch anzuregen, daß der königliche Fiskus selbst mit gutem Beispiel voranging und als Bauherr auftrat. Das Baujahr des späteren Dichterheimes ist zwar in diesem Zusammenhange nicht mehr feststellbar. Seine durch Stil und Stilmwelt belegte Erstellung muß aber demnach, da der Grundstein zum „Fort Preußen“ am 30. Mai 1743 gelegt wurde, in die 50er Jahre des 18. Jahrhunderts fallen.

Der erste Privatbesitzer des Hauses, das sich zweifellos zunächst eingeschossig darbot, war ein Schmied aus Frankenstein namens Faber, der das Gebäude am 3. März 1754 für 300 Reichstaler erstand. Als seinen Nachfolger nennt das Neisser Grundbuchamt den Fürstbischöflichen Regierungs-Advokaten von Flemming, der 1763 als Käufer auftrat. Schon 2 Jahre später – der Wert des Hauses hatte sich inzwischen auf 402 Reichstaler erhöht – ging der Besitz auf den Grenadierleutnant von Kottulinsky über. Auch der vierte Eigentümer war wieder ein Militär, und zwar der Obrist und spätere Kommandant der Festung Neisse, von Rothkirch, dessen Name als Hauswirt im März 1769 erscheint. Von ihm erwarb das graue Haus ein Rathmann Schultz und veräußerte es 1796 an den Zollkontrolleur Scholz aus Glatz. 1799 kaufte es Andreas Stiller, ein Schaffer und Viehzüchter aus Kohlsdorf bei Neisse, der bis in das preußische Unglücksjahr 1806 hinein Besitzer des Hauses blieb. Fast ein ganzes Aktenbündel füllt danach das Prozessieren eines Hauptmanns von Jablonowsky, der in immer neuen Eingaben an Stadtgericht und Steuerbehörde die auf dem Hause ruhenden Lasten – u.a. eine als Dokument interessante jährliche Beihilfe für den Nachtwächter – zu umgehen trachtete. Ihn löste als Wirt 1814 nunmehr ein Schullehrer ab, Ernst Geisler; 1816 ist es sodann eine Frau, die als Hauseigentümerin auftritt, die Obristenwitwe Wilhelmine Jakob, deren Erben das Haus im Jahre 1834 dem Garnhändler Weigelt überließen. Das Kaufobjekt stellte sich damals bereits auf 950 Reichstaler. Dieser Weigelt ist deshalb besonders hervorhebenswert, weil in seiner Besitzzeit die Übersiedlung Eichendorffs nach Neisse und in dieses Haus fällt. Bekanntlich von 1831–1844 als Ministerialrat im Berliner Kultusministerium beschäftigt, kam der Dichter 1855 nach seiner Versetzung in den Ruhestand in die alte Bistums- und Festungsstadt. Hier beschloß er am 26. November 1857 seine Tage. Welcher Wertschätzung der volkstümliche „Herr Rat“ sich schon bei seinen Zeitgenossen erfreute, lehrt im übrigen eine andere kleine Erinnerung, die hier eingefügt sei. Die „Singgemeinschaft Stuckenschmidt“, einer der traditionellen Gesangvereine Neisses, brachte dem Dichter am 16. Juni 1856 ein Abendständchen, das der Dichter, wie vergilbte Archivblätter erzählen, sehr freundlich aufnahm.

Weigelt und seine Erben behielten das Haus bis 1872, worauf es im Februar an den Bäckermeister Elpel kam. Von dessen Rechtsnachfolgern kauften es am 24. Dezember 1913, nachdem es in der Zwischenzeit noch einer Maria Rinke aus Jäglitz im Kreise Neisse gehört hatte, August Grumann und Fritz Ritter. Der letzte private Eigentümer des denkwürdigen Hauses war der Rentner Starostzik, der von 1920 bis zum 1. April dieses Jahres das Haus besaß. Seither ist es das Eigentum der Deutschen Eichendorff-Stiftung.

Wie sieht das Deutsche Eichendorff-Museum aus?

Von Bruno G. Tschierschke

Am 29. November wurde das Deutsche Eichendorff-Museum in Neisse seiner Bestimmung übergeben. Bei dem Ausbau der geschichtlichen Räume im ersten Stockwerk, die in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts die Wohnung des an den Kriegsschuldirektor von Besserer-Dahlfingen verheirateten Tochter des Dichters bildeten, wurde ein besonderes Augenmerk darauf gerichtet, daß die künftige Dichter-Weihestätte in der alten schlesischen Fridericusstadt zu einem Mittelpunkt des großen deutschen und auslandsdeutschen Eichendorff-Freundeskreises ausersehen ist, in dem der gesamte Nachlaß des Romantikers zusammengefaßt werden soll.

Durch den Treppenflur des etwa 200 Jahre stehenden ehrwürdigen Hauses, das seine Errichtung noch der Aufbauwelt des großen Königs verdankt, steigen wir zum Oberstock hinauf. Eine schwere alte Tür öffnet sich zu dem eigens geschaffenen Vorraum des Museums. Von der rechten Seitenwand herab grüßt hier, in das Mauerwerk eingelassen, der marmorne Original-Wappenstein des Eichendorff-Geschlechtes aus dem Schlosse Deutsch-Krawarn. Die Jahreszahl 1661 wie die eingemeißelten schwarzen Lettern mit dem Namen Jakobs von Eichendorff erinnern an die lange stolze Ahnenreihe, der der Dichter des deutschen Waldes angehört. In cremefarbener Tönung gehalten, wird der Raum als Garderobe für die Museumsbesucher dienen, zumal beabsichtigt ist, im Neisser Eichendorff-Hause in zwangloser Reihe Lese- und Kammermusikabende im Rahmen der kürzlich gegründeten Neisser Eichendorff-Gemeinde zu veranstalten. Die Abende sollen dazu helfen, das hohe zeitnahe Gedankengut des unsterblichen Liedsängers mehr und mehr für die deutsche Gegenwart zu nützen.

An den Vorraum schließt sich das erste Museumszimmer, das als Gedächtnisstätte für den um die Eichendorff-Forschung hochverdienten Enkel des Dichters, den verewigten Oberstleutnant Karl von Eichendorff, eingerichtet ist. Die Deutsche Eichendorff-Stiftung sieht es umso stärker als eine Ehrenpflicht an, das Andenken an diesen unermüdlichen Wegbereiter der Eichendorff-Gedächtnispflege lebendig zu erhalten, als der größte Teil des wertvollen Neisser Museumsgutes aus Karl von Eichendorffs Nachlaß herrührt. War doch der Plan des Deutschen Eichendorff-Museums ein Herzenswunsch des Heimgegangenen. Der verstorbene Dichter-Enkel ist obendrein mit Professor Dr. Dyroff / Bonn und Rektor Sczodrok / Oppeln Gründer der Deutschen Eichendorff-Stiftung gewesen, sodaß ihm auch ein Ehrenplatz in der Neisser Gedächtnisstätte mehrfach gebührt. Das Karl-Eichendorff-Zimmer will ein möglichst getreues Abbild des Arbeitszimmers in Altenbeuern sein. Als Vorlage wurde eine aufschlußreiche Lichtbildaufnahme benutzt. Die Rückwand des Gedächtniszimmers nimmt der mächtige Bücherschrank des Dichter-Enkels ein. Mit seinen reichen Schätzen stellt er ein kleines Museum für sich dar. Das Deutsche Eichendorff-Museum in Neisse ist so heute im Besitze aller Erstaussgaben des Eichendorff-

schen Schaffens. Ich erwähne die kostbare Erstausgabe des Jugendromanes „*Abnung und Gegenwart*“ mit dem Vorwort von Fouqué, verlegt von Schrag in Nürnberg im Jahre 1815, den Originaldruck des „*Ezelin von Romano*“ aus dem Jahre 1828, weiterhin als das novellistische Gegenstück zu Eichendorffs Erstlingsroman die Erstausgabe von „*Dichter und ihre Gesellen*“ bei Simion 1841 sowie vom folgenden Jahre den Erstdruck des köstlichen „*Aus dem Leben eines Taugenichts*“. Liebevoll hütet das Deutsche Eichendorff-Museum auch die einzige zu Lebzeiten des Dichters herausgekommene Gedichtsammlung, verlegt bei Duncker und Humblot im Jahre 1837. Die Bibliothek birgt ferner zahlreiche Werke fremden Schaffens, die noch aus dem Eigentum des Dichters stammen. Hier fällt der Blick zunächst auf die von Eichendorff bekanntlich meisterhaft übersetzten fremdsprachlichen Ausgaben seines Lieblings Calderon. Als ausgesprochen bibliophile Denkwürdigkeiten sind zu nennen: die umfängliche schweinsledern gebundene Kostbarkeit des ritterlichen Schriftstellers Fronsperger „*Von kaiserlichen Kriegsknechten*“ anno Domini 1646, ein äußerst anregend zu lesendes Verzeichnis der geistlichen und weltlichen Ritterorden aus dem Jahre 1720 oder etwa die drei Bände des „*Simplicissimus*“. Daneben finden wir in reichem Maße auch die schöne Literatur in sprechenden Bänden vertreten. Ein besonderes Wertstück in dieser Reihe ist das „*Spanische Liederbuch*“ mit einer eigenhändigen Widmung Geibels an Eichendorff. Als Seltenheit sind ferner Lichtenbergs „*Vermischte Schriften*“ anzusprechen, die das Museum in der bei Diederich in Göttingen verlegten Ausgabe aus dem Jahre 1844 besitzt. Musikschaffende werden schließlich mit Interesse das „*Liederbuch für deutsche Künstler*“ aus dem Jahre 1833 oder auch die melodienfreudige Sammlung ältester Soldaten-, Liebes- und Jägerlieder zur Hand nehmen, die, nach ihren Erscheinungsjahren zu schließen, gleichfalls im Besitze des Dichters gewesen sein dürften. Es ist also schon richtig, daß allein der große Bücherschrank im Karl-Eichendorff-Zimmer eine Sehenswürdigkeit für sich bedeutet.

Die trauliche Einrichtung des Gedächtnisraumes, zart blaugrau getönt, vervollständigen der Schreibtisch, an dem Karl von Eichendorff so oft und erfolgreich die Feder geführt hat, ein mächtiger eichener Tisch, um den sich im gastfrohen Altenbeuern der große Freundeskreis zu versammeln pflegte, ein Kranz einladender rotgepolsterter Stühle und Armsessel im Wohnstil des Jahrhundertbeginns sowie ein wundervoller Paravant, dessen buntgesticktes Eichendorff-Wappen zwingend aufleuchtet, wenn die Strahlen der rotgoldenen untergehenden Sonne das nach Westen gelegene Zimmer treffen.

Die Wände schmücken eine Porträtzeichnung der unvergeßlichen Dichtergattin Luise von Eichendorff aus dem alten oberschlesischen Geschlechte der Larisch, die ebenfalls in Neisse zur letzten Ruhe gebettet ist, ferner Bildnisse des Dichters von der Kindheit an über die Jahre des Lützow-Offiziers bis ins Greisenalter hinein, Ölgemälde, die die Eltern Karls von Eichendorff zeigen, und markante Köpfe aus der Freundesumwelt des Eichendorff-Geschlechtes. Besondere Sichtplätze haben eine Bleistiftzeichnung Eichendorffs mit dessen Unterschrift und eine der ersten Daguerro-Typen erhalten, die die Züge des greisen Geheimen Ministerialrates kurz vor des Dichters Tode wiedergeben. Selbstverständlich, daß der Gedächtnisraum auch ausgezeichnete photographische Bildnisse Karls von Eichendorff und seiner noch lebenden, heute auf Frauen-Chiemsee wohnhaften Gattin besitzt.

Aus dem Karl-Eichendorff-Zimmer kommen wir in ein stilechtes Empire-Zimmer, das dem Museum ebenfalls von Karl von Eichendorff testamentarisch zugeordnet war. Goldbordiert das

reiche Schnitzwerk der gut erhaltenen Möbel, weißer geblumter Damast die Bezüge! Die Fensterocke nimmt eine hohe Vitrine ein, die hinter spiegelndem Glas eine Auswahl einzigartiger Eichendorff-Reliquien zur Schau stellt. Silbern tickt das neu in Gang gebrachte 100-jährige fleißige Räderwerk der Schlüsseluhr des Dichters. Ihr zur Seite steht würdig die braune Tabakdose des alten „Herrn Geheimrats“, die ihn auf jedem Spaziergang durch die Straßen von Neisse begleitet hat. In dem gegenüber lehrenden Trumeau beschaut sich zierlich, als läge es noch um das feine Gelenk Klaras von Eichendorff, das dukatengoldene Armband, das der Dichter einst der jungen Gattin Hermanns geschenkt hat. Zwei ungleiche Brüder sind der schergoldene Siegelring Wilhelms von Eichendorff, des älteren Bruders und Kommilitonen aus den leuchtenden Tagen von Heidelberg und Wien, sowie der schlichte schwarze Fingerreif des Romantikers, des Preußens Opferjahr „Gold gab ich für Eisen“ wachruft.

Ganz besonders stolz ist die Vitrine auch auf eine Bulle mit rotem Wachssiegel, die den Namenszug Kaisers Leopold trägt; es ist die Ernennungsurkunde für den Altherrenstand derer von Eichendorff. Ein aus Lubowitz stammender Holzkasten mit 60 Porträtmedaillons, vermutlich von Wedgwood und Bontberg hergestellt, haben Kenner ebenfalls als außerordentlichen Wert bezeichnet.

Die heroische Zeit der Befreiungskriege bringen mahndend in Erinnerung die Pistole und der Dolch des Lützow-Jägers Joseph von Eichendorff.

Von grüner Tapete herab blicken in den Gewändern ihres Jahrhunderts aus reichen goldenen Rahmen die Eltern und Großeltern des Dichters herab. Verteilt auf den Raum sind ferner eine Reihe von Miniaturporträts und Silhouetten mit Köpfen aus der Geschlechterfolge der Eichendorff und Larisch.

Die Reihe der Eichendorff-Köpfe setzt sich fort in dem folgenden Museumsraum, der das Bild einer Ahnengalerie bietet. Mit freudiger Rührung hat die 76-jährige Enkelin des Dichters, Freifrau Margarete Sedlnitzky-Eichendorff, die im Erdgeschoß des Neisser Sterbehuses eine Heimstatt erhalten hat, in einzelnen Ölgemälden alte vertraute Bekannte aus dem Sedlitzer Schlosse wiedererkennt. Die Galerie führt als Stammvater der oberschlesischen Linie Hartwig Erdmann von Eichendorff an. Ebenfalls aus Sedlitz kamen zwei große Ovalkopien von Eichendorffs Urgroßeltern und das große wertvolle Öloriginal der sogenannten „Schleifendame“, die leider, wie u. a. auch vier weitere Bilder, welche die Eichendorff'sche Familienüberlieferung als „Ritter aus dem 30-jährigen Kriege“ bezeichnet, bisher nicht ermittelt werden konnten. Da es zur Lubowitzer Umwelt gehörte, haben wir in diesen Museumsraum auch ein äußerst wertvolles Ölporträt der großen Gegnerin Friedrichs II., der Kaiserin Maria Theresia, untergebracht. Das Zimmer enthält ferner einen wundervollen Altaraufsatz aus der abgebrochenen Holzkirche in Lubowitz, der dem Raum eine weitere Weihe gibt.

Die Seitenwände entlang führen verschließbare Truhen, die zur Aufnahme der reichen Manuskriptsammlung bestimmt sind, soweit ihre Stücke nicht wechselweise in noch zur Aufstellung kommenden Tischvitrinen zur Schau gebracht werden. Neben einer großen ahnenkundlichen Literatur, die von Karl von Eichendorff zusammengetragen wurde, bergen diese Truhen eine Fülle kostbarster Original-Manuskripte und Original-Urkunden. Es ist unmöglich, hier ins Einzelne zu gehen. Immerhin mögen die Gymnasial-Zeugnisse des Dichters aus dem Breslauer Matthias-Gymnasium, der Reisepaß der Brüder Eichendorff zur Pariser Reise, eine Aufenthaltsbescheinigung

gung für den Dichter durch den aus der Eichendorff-Literatur bekannten Hofrat Adam Müller aus dem Wiener Jahr 1813, die Entlassungsbescheinigung aus dem Kriegsdienst, die Ernennung zum Geheimen Ministerialrat mit dem Handzug des preußischen Königs und die Urkunde über die Verleihung des Maximilian-Ordens an den Dichter erwähnt werden. Eine eigene Mappe ist für den Schriftwechsel mit den Verlegern Brockhaus, Liebeskind und Schöningh angelegt, die u. a. den Originalvertrag Eichendorffs mit Schöningh vom Jahre 1856 enthält. Für Eichendorff-Forscher ist es wichtig, die als Manuskripte nunmehr geordnet vorliegenden Arbeiten Hermanns von Eichendorff für eine biographische Würdigung des Vaters zu studieren. Weitere Archivmappen bergen reiches urkundliches Material zur Familiengeschichte der Eichendorffs und über die ehemaligen Güter des Geschlechtes. Die Truhen enthalten schließlich die Forscherarbeit Karls von Eichendorff sowie alles, was an Gedenkaufsätzen, Besprechungen und Tätigkeitsberichten für den Dichter-Enkel erreichbar war. Die Verteilung dieser Archivstücke ist so angelegt, daß jede Urkunde und jedes gewünschte Manuskript sofort griffbereit ist. Ein bereits aufgestelltes Nummerverzeichnis des gesamten Museumsgutes gilt als Führer.

Verbunden mit diesem Galerieraum zu einem einzigen saalartigen Zimmer ist, nachdem man die trennende Mauerwand herausgebrochen hat, der vierte und letzte Museumsraum. Nach der Überlieferung soll der Dichter hier in diesem Zimmer gestorben sein, so daß wir damit den geweihtesten Raum der Neisser Eichendorffstätte betreten. Die Sichtwand schmückt auf einem stimmungsvoll umkleideten Schrankpodest eine Büste des Dichters, die sich wirkungsstark gegen den drapierten Hintergrund abhebt. Der tragende Schrank stählerner Konstruktion birgt das Kostbarste, was das Deutsche Eichendorff-Museum besitzt: einen Holzkasten mit den ältesten Familienurkunden des Eichendorffgeschlechtes, die mit ihren ehrwürdigen Wachssiegeln Jahrhunderte auferstehen lassen, sowie den berühmten Sednitzer Handschriftenfund. Bei Aufräumarbeiten in einer vergessenen Bodenecke des Sednitzer Schlosses entdeckt, stellt der Schatz eine wahre Fundgrube für den Forscher dar. Erstfassungen Eichendorff'scher Gedichte, Gedichtfragmente und Prosaentwürfe geben einen Einblick in die Werkstatt des Dichters. Interessant ist es vielfach, die Urfassung von Eichendorff-Gedichten mit der späteren Bearbeitung durch Hermann von Eichendorff, den Sohn des Romantikers, zu vergleichen, die zumeist in die Eichendorff-Ausgaben übernommen wird. Als Beispiel diene das bekannte Gedicht: „*An meinen Bruder*“ überschrieben, das in der Fassung des Sednitzer Fundes folgenden Wortlaut hat:

Denkst du des Schlosses noch auf stiller Höh?
Das Horn ruft nächtlich dort, als ob's dich rief,
Am Abgrund grast das Reh,
Es rauscht der Wald verwirrend aus der Tiefe.
O stille! wecke nicht! es war als schlief
Da drunten unnennbares Weh. –

Kennst du den Garten? – Wenn sich Lenz erneut,
Geht dort ein Fräulein auf den kühlen Gängen
Still durch die Einsamkeit
Und weckt den leisen Strom von Zauberklingen,
Als ob die Bäume und die Blumen sängen
Von der alten schönen Zeit.

Ihr Wipfel und ihr Brunnen, rauscht nur zu!
Wohin du auch in wilder Flucht magst dringen:
Du findest nirgends Ruh!
Erreichen wird dich das geheime Singen,
In dieses Sees wunderbaren Ringen
Gehen wir doch unter, ich und du! –

Wer die stimmungstarken Verse in der gebräuchlichen Wortfolge kennt, wird die Abänderungen der Originalfassung deutlich im Ohr haben.

Auch als Bühnendichter plante Eichendorff noch mehrere Werke. Aus der Sedlitzer Sammlung nenne ich hierzu die Entwürfe für ein historisches Spiel „*Johann von Werth*“ und das Tragödienfragment „*Bernhard von Weimar*“.

Die Deutsche Eichendorff-Stiftung bemüht sich, auch den übrigen großen literarischen Nachlaß des Dichters für das Museum zu erwerben, der sich gegenwärtig noch im Besitze von Freifrau Antonie von Eichendorff befindet. Mit allen Freunden des großen Schlesiers hofft die Deutsche Eichendorff-Stiftung bald die Möglichkeit zum Ankauf dieser handschriftlichen Kostbarkeiten zu erhalten, wengleich die Geldmittel der Stiftung gegenwärtig durch die hohen Kosten des Ankaufs des Eichendorff-Sterbehauses und dessen Ausgestaltung zum Museum fast erschöpft sind. Die dankenswerte Förderung, die das Eichendorff-Werk in der nationalsozialistischen Gegenwart durch alle Partei- und Behördenstellen genießt, und ein Appell an den großen opferwilligen Freundeskreis des Dichters werden auch hier uns vorwärtsbringen. Die Vollständigkeit der Sammlungen im Deutschen Eichendorff-Museum ist zudem eine Notwendigkeit, die nicht dringend genug herausgestellt werden kann.

Im letzten Museumszimmer wird im übrigen eine Austausch-Schau des Bildschaffens in der Eichendorff'schen Stimmungswelt bieten. Wie der Dichter schon in der Vergangenheit zu zahlreichen Motiven angeregt hat, dürfte die Bilderfülle seines romantischen Schauens auch weiterhin die deutsche Malkunst befruchten. Gern will sich die Deutsche Eichendorff-Stiftung späterhin junger aufstrebender Talente annehmen und ihnen Gelegenheit geben, hier im Deutschen Eichendorff-Museum ihre Werke auszustellen.

Der Museumsbesucher erfreut sich schließlich an drei Erinnerungsstücken aus der Wohnumwelt des Dichters, die aus des Dichters Besitz stammen: einem ausgezeichnet erhaltenen Klapptisch, einem kleinen Standspiegel und einem Bücherwandbrett. Das Museum verdankt die Stücke der Enkelin des einstigen Neisser „Cofetiers“ Rieger, bei dem der Dichter in der heutigen Breitestraße 7 in Neisse vor seiner Übersiedlung in die Mittelstraße Wohnung genommen hatte. Bei seinem Wegzug übereignete Eichendorff diese Möbel seinem freundlichen Wirte, dessen Familie und Nachkommen sie bis heute als ihren höchsten Schatz betrachtet haben. Umso aner kennenswerter ist es, daß sich die Enkelin des einstigen Wirtes, Oberschullehrerin i. R. Rieger, nunmehr entschlossen hat, sie dem Eichendorffwerk, zum Teil sogar schenkweise, zu überlassen. Es ist beabsichtigt, später im Dachgeschoß des Neisser Eichendorffhauses, wo der Dichter an seinen letzten Werken schrieb, mit diesen Möbelstücken und anderen Erinnerungswerten einen besonderen Gedächtnisraum zusammenzustellen. In diesem Zusammenhange kann auch mitgeteilt werden, daß im kommenden Jahre begonnen werden soll, auch den drei anderen bekannten Dichtern, deren Namen mit der alten Stadt Neisse eng verknüpft sind: Friedrich von Sallet, Freiherrn

von Binzer und Kunibert Neumann je eine schlichte Gedächtnisecke im Hause des Deutschen Eichendorff-Museum einzuräumen. Die Vorarbeiten zur Beschaffung geeigneter Sichtstücke, vor allem handschriftlicher Proben aus dem Schaffen dieser Drei, sind bereits im Gange.

Im Karl von Eichendorff-Zimmer

Von Bruno G. Tschierschke

Der Abend grüßt in bunten Farbenkreisen
herein und macht das stille Wappen leuchten.
Erinnerungsverwoben stehen Bücher,
als ob einander sie die Hände reichten.

Es ist der Hausrat, dem der Dichters Enkel
den eignen Stempel seines Fleißes gab;
die enge Umwelt, die gleichwohl so weit,
weil Immergrün auf eines Großen Grab

sie pflanzte. Dankbar nickt Luise Larisch,
des Dichters zweites Ich, aus schwarzem Rund.
Ein gütevolles Lächeln frohen Stolzes
umspielt des Vaters Hermann bärt'gen Mund.

In Öl und Kreide hat die Wälderheimat
aus ihren Grenzgefilden hergefunden.
Und Freunde atmen wieder in dem Raume,
die in Jahrzehnten dem Geschlecht verbunden.

Doch kannst du auch die Dinge jetzt wie stets
zu anderm vielgestalt'gem Leben wecken;
es ist nur, daß dir heimisch diese Welt,
und sinnenjung du, neu sie zu entdecken.

Denn daß die Dinge tausend Zungen haben,
in immer neuen Wandlungen sich zeigen,
ist ein Gesetz, noch stärker uns zu binden;
nur der ist arm, für den die Dinge schweigen.

Anm. d. Schriftleitung: Im Dichter-Sterbehaus in Neisse wurde ein Zimmer zu Ehren Karl von Eichendorffs eingerichtet. War doch Karl von Eichendorff der bewährte Vorkämpfer deutscher Eichendorff-Forschung und bildet noch sein Nachlaß den Grundstock des in Neisse eingerichteten deutschen Eichendorffmuseums.

Gründung der Neisser Eichendorff-Gemeinde

Unter diesem Namen wurde am 2. September 1935 in Neisse die erste Ortsgruppe der Deutschen Eichendorff-Stiftung gegründet. Durch diese Gründung beweist die Eichendorffstadt Neisse, daß sie bei der Werbung für unseren Dichter und sein Werk der erste Stoßtrupp sein will. Neisse ist sich der Ehrenpflicht bewußt, auf seinem Jerusalemer Friedhof des Dichters Grab hüten zu dürfen, und die Stadtverwaltung hat es möglich gemacht, daß das Eichendorffsterbehau in der Friedrichstadt von der Deutschen Eichendorff-Stiftung erworben werden konnte und nunmehr in diesen Räumen das deutsche Eichendorffmuseum eingerichtet worden ist.

Der Gründungsabend der Neisser Eichendorff-Gemeinde verlief bei gefülltem Hause sehr würdig und hatte besten Erfolg.

Die Leitung des Abends lag in den Händen von Bürgermeister Franzke, welcher der Schatzmeister der Deutschen Eichendorff-Stiftung ist und auch die Begrüßungsansprache hielt. Unter den Gästen hieß er mit besonderer Herzlichkeit die greise Enkelin des Dichters, Baronin Margarete Sedlnitzky-Eichendorff und ihre Familie, sowie die Urenkelin des Dichters, die Gräfin Strachwitz aus Hünern willkommen. Bürgermeister Franzke machte auch deutlich, wie Eichendorff gerade für die Ideengänge des neuen Deutschland wunderbare Prägungen schuf und er, wie im August dieses Jahres die NS Monatshefte feststellten, zu jenen Dichter gehöre, deren Dichterwerk typisch nordische Art zeige.

Den Festvortrag hielt Karl Sczodrok / Oppeln, der literarische Obmann der Stiftung. Er bekannte, daß überall dort, wo deutsche Menschen ernstlich und ehrlich an sich selber arbeiten, wo Altes zerbrochen ist und Neues geboren wird, gute deutsche Geister über uns wachen und mit uns gehen sollen, die Dichter und ihre Werke uns begleiten und uns Wegweiser sein müssen. Er sprach über seine persönlichen Beziehungen zu den Nachkommen des Dichters und über die Eichendorffstätten. Er hob die großen Verdienste Karl von Eichendorffs, des Enkels des Dichters, um die Eichendorff-Forschung hervor und zeichnete die Persönlichkeit Eichendorffs. Zum Schluß rief er auf zur Mitarbeit am Eichendorffwerk und meinte, daß über alle Hemmungen und Schwierigkeiten hinweg eine echte und feste Begeisterung helfen müsse; denn wo ein Begeisterter stehe, da sei nach Eichendorff der Gipfel der Welt.

Bruno Tschierschke, der sich um die praktische Einrichtung des Eichendorff-Museums verdient macht, trug Gedichte Eichendorffs vor, sowie ein selbstverfaßtes Gedicht „*Im Karl von Eichendorff-Zimmer*“, weiterhin Gedichte des Neisser Eichendorfffreundes Alfred Jahn, der auch die verbindenden Worte sprach.

Nicht weniger als fünf Neisser Tondichter schenkten eigenes Schaffen. Sie haben sich dafür den besonderen Dank und die Anerkennung der gesamten deutschen Eichendorffgemeinde erworben. Die Singgemeinde Stuckenschmidt bot unter der Leitung von Kapellmeister Ernst Maier zwei Lieder („*Eichendorff*“, Gedicht von Tschierschke, vertont von Ernst Maier und „*Abschied*“, Worte von Eichendorff, vertont von Julius Blaschke).

Der Dittersdorfchor unter Leitung von Joseph Thamm sang Eichendorffs „*Mittagsruhe*“, vertont von Joseph Thamm.

Die Kammermusikvereinigung des Stadttheaterorchesters spielte einen Satz für Streichquartett, eine Tondichtung „*An Eichendorff*“ von Julius Blaschke, sowie einen „*lyrischen Satz für Streichquartett*“ vertont von Joseph Thamm.

Hedwig Mrosek (Alt) sang Eichendorffs „*Auf meines Kindes Tod*“, vertont von Ernst Maier, Gisela Ueberschär (Sopran) die von K. Schtöschel vertonten Eichendorffgedichte „*Nächtlich macht der Herr die Rund*“, „*Grün war die Weide*“ und „*Morgendämmerung*“, Felix Wandrey (Tenor) die von ihm selbst vertonten Eichendorffgedichte „*Beim Erwachen*“ und „*Rückkehr*“, Georg Nagler (Baß) Eichendorffs „*Frühlingsmarsch*“, vertont von Ernst Maier. Die „*Neisser Zeitung*“, die für sich in Anspruch nehmen kann, schon immer für unsern Dichter eingetreten zu sein und die eine ihrer Beilagen „*Eichendorff-Blätter*“ nennt, schließt ihren Bericht über die Gründung der Neisser Eichendorff-Gemeinde mit den Worten: „Alles in allem, es war ein unvergeßlicher Abend, an dem sich die fünf Neisser Komponisten mit der festlich gestimmten Gemeinde zu dieser einzigartigen Huldigung an den Genius des deutschen Volkes zusammenfanden in dem Bewußtsein, daß Eichendorff uns immer gelten wird als einer jener ‚Deutschesten der Deutschen‘, die zum Maßstab innerer Deutscherheit schlechthin dienen; an denen wir immer wieder ablesen können, wie sich im menschlichen Sein und künstlerischen Schaffen unverfälschtes Deutschtum spiegelt“.

Eichendorff-Erinnerungen in Lubowitz

Wenn auch im Schloß Lubowitz keine Gebrauchsgegenstände mehr vorhanden sind, die an den Dichter Eichendorff und sein Werk erinnern, so ist doch Lubowitz als der Geburtsort des Dichters allen Eichendorfffreunden heilig. Heute noch schaut „das hohe weiße Haus“ (allerdings später umgebaut) weit in die Lande. Wir wissen, wie es der Dichter liebte und wieviel ihm das ganze „Jubelparadies von Lubowitz“ bedeutete, auch der Garten mit seinen Laubengängen und seinen Bäumen, der Abfall zum Odertal, die schöne Aussicht übern Strom und nach Süden bis Ratibor und zu den blauen Bergen des Schlesierlandes, die Umgebung und die Nachbarorte von Lubowitz nicht zu vergessen. Durch Eichendorff und sein Schaffen ist diese Ratiborer Landschaft in das Dichterische erhoben worden, ein wesentliches Stück deutscher Literatur- und Dichterlandschaft geworden.

Einer Anregung der Deutschen Eichendorff-Stiftung folgend, hat in entgegenkommender Weise der Herzog von Ratibor im Herbst 1935 durch ein vorsichtiges Fällen von Bäumen den Blick vom Lubowitzer Schloßgarten ins schöne Odertal wieder freigelegt. Auch sonst liegt dem Herzog von Ratibor, wie er uns versicherte, viel daran, das Andenken an Eichendorff wachhalten zu helfen. Auf dem alten Friedhof von Lubowitz, der einen Dornröschenschlaf träumt, besitzen wir noch Erinnerungen an die Familie Eichendorff, die lebendig zu erhalten unsere Aufgabe ist. Der Grabstein von zwei Geschwistern Eichendorffs (August Adolph † 1797 und Henriette Sophie † 1797) ist erhalten. Er ist würdig aufgestellt auf einem gemauerten Podest in der Mitte des Platzes, von Findlingen und zerbrochenen Grabplatten früherer Geschlechter umgeben. Die Auf-

stellung ist dem jetzigen Pächter von Lubowitz, Oberamtmann Harhoff, zu danken, der viel Anteilnahme für Eichendorff bekundet. Der altbewährte Eichendorfffreund Taubstummeneroberlehrer Georg Hyclek in Ratibor bringt u. a. in Vorschlag, auf dem Friedhofe eine besondere Gedenktafel für die Familie Eichendorff zu errichten, etwa mit folgender Inschrift:
„Auf diesem Friedhofe ruhen folgende Angehörige des Dichters Joseph Freiherr von Eichendorff:

der Vater Adolf Freiherr von Eichendorff † 1818

die Mutter Karoline, geb. von Kloch, † 1822

die Schwester Henriette Sophie † 1797

der Bruder August Adolph † 1797

die Schwester Luise Antonie † 1803

der Bruder Gustav † 1803

der Onkel Vinzenz Freiherr von Eichendorff † 1823“.

Die Eichendorff-Stiftung ist dabei, diese Gedenktafel durch einen bewährten heimischen Künstler herstellen zu lassen. Der Herzog von Ratibor als der Grundeigentümer von Lubowitz versprach, unseren guten Plan finanziell zu unterstützen, durch dessen Verwirklichung auch in Lubowitz dem Dank an unseren großen Schlesier in zwar schlichter, aber würdiger Form Ausdruck gegeben werden soll. In Verbindung mit dieser Gedenktafel könnte den Kindern der nebenanstehenden Volksschule Lubowitz Gelegenheit zur Blumenpflege gegeben werden, ähnlich, wie die Schulkinder im Eichendorffort Sedlnitz im Kuhländchen das Grab des kleinen Helenchens (Enkelin des Dichters) liebevoll pflegen. Das ist sicher eine schöne Art, auch schon unsere Jugend für diese ideellen Dinge und die Achtung vor unseres Volkes Großen und ihres Geschlechtes zu begeistern.

Der Dichterhain zu Radoschau im Kreise Cosel

Von Th. Konietzny

Das Dritte Reich ehrt die Großen seines Volkes. Daher richtete Oberschlesien in Neisse Eichendorff zu Ehren ein Museum und ein Archiv ein. Radoschau im Kreise Cosel, einstmals im Besitz der Familie Eichendorff, will nicht zurückstehen und ehrt den Dichter auf eine bescheidene, aber des Sängers würdige Art. Ein Dichterhain soll zu Ehren des Poeten auf ewige Zeiten rauschen. Der westliche Teil des Dorfes Radoschau ist der älteste. Dort trat nämlich vor Jahren bei einem Brunnenbau in 3 m Tiefe eine Steinaxt zutage. Im Mittelalter haben die Siedler den Ort immer weiter in den Wald nach Osten hineingebaut. Die Kolonie reicht noch heute bis an den Waldesrand. Die untere Ecke der Holzung hat die jetzige Besitzerin, Frau Gräfin von Seherr-Thoß, dem Andenken der beiden Dichter: Joseph Freiherr von Eichendorff und Max Waldau geweiht.

Max Waldaus Ahnen mütterlicherseits waren seit dem Dreißigjährigen Kriege fast anderthalb Jahrhunderte Grundherren von Radoschau. Major von Kloch, der Großvater Eichendorffs, saß auf Radoschau, das später dem Vater des Sängers Karoline von Kloch mit Lubowitz in die Ehe brachte. In der Schrotholzkirche zu Radoschau schlummert die Großmutter des Dichters dem Auferstehungsmorgen entgegen. Der Dichter besuchte als Schüler und als Student öfters

Radoschau und besang den väterlichen Wald. Auch der Radoschauer Forst wird dazu beigetragen haben, Joseph von Eichendorff zum Sänger des deutschen Waldesrauschens zu machen. Der Dichterhain zu Radoschau ist in den Besitz der Kreisverwaltung übergegangen. Unter ihrem Schutz wird der Schlag der Axt darin nie wieder vernommen werden; der Waldesrand wird nunmehr ein Plätzchen zur Besinnung; dort werden die gefiederten Sänger zu Ehren der beiden Dichter ungestört und ungehindert ihre frohen Lieder anstimmen. Der große Findling von Radoschau ist zur Erinnerung an den deutschen Umbruch unserem Führer und Reichskanzler Adolf Hitler geweiht.

Der Mittelweg

Von Freifrau Margarete Sedlnitzky-Eichendorff

Ein recht einfacher, nüchterner Name, ich gebe es zu, wenn auch meine schönsten Jugenderinnerungen sich mit ihm verknüpfen.

Der Mittelweg – wo ist er? Im Kuhländchen. Wie ist er beschaffen? Eine breite Feldstraße, gradeaus führend, von Beginn bis zum Ende, rechts und links von Pflaumenbäumen umstanden. Wieder so recht prosaisch. – Aber – – „Wo warst Du heute Abend?“ „Auf dem Mittelweg.“ Eine hundert und hundertmalige Frage und Antwort, wenn ich als junges, laulustiges Mädch, – lang, lang ist's her – von meinem täglichen Abendspaziergang heimkehrte, nirgends war ich lieber! Ja, der Mittelweg! Am Schloßtor begann er, führte über die Breite der Dorfstraße zwischen dem herrschaftlichen Wirtshaus, dem hohen Schüttboden, der mit Buchenhecke umsäumten Torwiese und dem großen Gemüsegarten ins Freie, nichts von nun an als Felder, Wiesen, seitwärts liegende Büsche und Wälder. Links grüßte das uns eng befreundete Neuhübler Schloß herüber, rechts standen die Sudetenausläufer, die Beskiden, mit ihren Felsen und Burgen: der Stramberg mit seinem runden Turm, dem „Butterfaß“, Hochwald, fürsterzbischöflicher Besitz, wunderschön mit der umwaldeten, weitläufigen Burg, Alt-Titschein und sein verfallenes Schloß. Es lohnte, dort hinüber zu schauen; und hatte ich es auch ungezählte Male gesehen, ich schaute doch wieder und wieder und ich sann und träumte. Und ein Anderer noch war hier oft und gern gegangen, ein Größerer, Bezwingenderer; auch er hatte geschaut, gesonnen und geträumt und das, was er geträumt und gesonnen, hinaus geschickt in die Welt, Tausende damit erfreut und begeistert: mein Großvater, Joseph Freiherr v. Eichendorff. Ich habe ihn nie gekannt, ich, die stark auf die 80 Losmarschierende, bin zu jung dazu, hätte einige Jahre früher geboren werden müsse. Nie gesehen und nie gekannt, aber ihn geliebt und verehrt. Sein stilles grünes Sednitz war ihm sehr lieb gewesen, gern zog er sich dorthin zurück in die „grüne Einsamkeit“ zu seinem Sohn Rudolf, der ihm die Besitzung verwaltete, zu seiner jungen, klugen Schwiegertochter, die ihm viel war. Er liebte das weinumrankte Schloß, den weiten, bachumsäumten, parkähnlichen Garten mit seinen vielen stillen Plätzen, die ganze hügel-, busch- und wiesenreiche Gegend, – liebte den Mittelweg. Oft und oft ist er ihn gegangen, sann, zog sein Büchlein, warf einige Zeilen hin, sann, träumte und fabelte weiter. Viel Schönes ist hier entstanden, Gedanken und Gedichte.

Die Lerchen und die Lieder
Allseits umschwirrten ihn,
Sie gingen, kamen wieder,
Umlockten seinen Sinn.

Fast wird den Seinen bange,
Sie spähen Weg und Steg, –
„Wo bleibst Du nur so lange?“
„Kind, auf dem Mittelweg.“

Der offene grade Weg mündete im Wald; man bog ein, schritt an einem klaren Quell vorbei, dem „Helenenbrünnel“, zu Ehren meiner älteren, früh verstorbenen kleinen Schwester, Großvaters Liebling, so genannt und den Waldsaum entlang zu dem wunderschönen, an einer Wald- und Wiesenecke sich mächtig ausdehnenden Baumriesen, die „Josephseiche“. Da warf er sich ins grüne Gras, vergaß Zeit und Stunde, war wieder ein junger Gesell mit Sang- und Wandertrieb. Pietätvolle Hände haben dem Baum eine Gedächtnistafel gegeben:

Und über Felsenwände
Und auf dem grünen Plan,
Das wirrt und jauchzt ohn' Ende –
Nun geht das Wandern an.

Ob sie wohl noch heute dort winkt und grüßt?

Eichendorff und Vogelschutz

Oberstleutnant a. D. Jitschin, ein bewährter Vorkämpfer der naturkundlichen Arbeit, hat seit einigen Jahren in Proskau bei Oppeln, in Verbindung mit der dortigen Lehranstalt für Obst- und Gartenbau, die Vogelschutzwarte Oberschlesien eingerichtet. In einem eindrucksvollen Museum hat Constantin Jitschin mit Fleiß und ohne große Mittel alles zusammengetragen, was an die heimische Vogelwelt und ihren Schutz erinnert. Eine besondere Ecke ist St. Franziskus als dem Weltvogelschutzpatron gewidmet. Auch eine besondere Eichendorfffehrung nennt dieses einzigartige Museum sein eigen.

An einer Wand des Museums sind eine Reihe Eichendorfferinnerungen zu einem schönen Ganzen vereinigt: Die Photos von den Vogelzeichnungen, die der zehnjährige Eichendorff hinterließ und die er anfertigte, als er seine „Naturgeschichte“ zu schreiben anfang, ein Bild von Schloß Lubowitz, der Auszug aus den Tagebüchern und zwar vom 11.4.1804, nach welchem Eichendorff als Gymnasiast auf der Durchreise von Lubowitz über Breslau, von Krappitz kommend, das heutige Vogelschutzgebiet von Jitschin durchquerte und mit seinem Begleiter auf dem Neuhammer-Teich, „in den Sümpfen von Dometzko ein Heer von mehr als 200 wilden Gänsen aufjagte“, einzelne Tafeln mit Gedichten Eichendorffs, die das Lob unserer Vögel singen (Lerche und Nachtigall), das Eichendorffsche Wappen und das Bild des Dichters und zwar die schöne Aufnahme von Kugler, die Eichendorff im Jahre 1832, also im Alter von 44 Jahren zeigt. Dieses Bild, eine schöne Arbeit des kürzlich verstorbenen guten deutschen Lichtbildners Max Glauer / Oppeln, stellte die Deutsche Eichendorff-Stiftung zur Verfügung.

Das Beispiel von Jitschin zeigt, wie man mit wenig Mitteln, aber mit etwas Erfindungsgeist und dem inneren Feuer echter Begeisterung Eichendorff ehren kann und zwar in einer Weise, daß dadurch auch die Jugend und die breiten Volksmassen erwärmt werden.

„*Der Schalk*“ von Eichendorff
in der Vertonung von Gerhard Strecke

Von Joachim Herrmann

Der selig singende und klingende „*Schalk*“ von Eichendorff trägt in seinen Versen soviel natürliche Musik, daß das Gedicht geradezu zur Vertonung herausfordert. Und man ist eigentlich verwundert, daß man dem Lied nicht schon längst in der gangbaren und bekannten Literatur begegnet. Unser schlesischer Komponist Gerhard Strecke hat sich nun dieser köstlichen Frühlingsstimmung angenommen und seinen melodischen Überschwang in Tönen festgehalten. Er brauchte dabei nichts anderes zu tun, als den natürlichen melodischen Fluß des Eichendorffschen Verses zu erfassen. Die natürliche unerhört klingvolle Sprachmelodie ist nur unmerklich stilisiert. Ihr ist auch der natürliche deklamatorische Rhythmus gelassen. Und gerade dadurch ist dem Lied in dieser Vertonung der köstliche befreiende Überschwang und die fortreibende, in sich selbst steigernde Lebendigkeit geblieben, obgleich die formale Gestalt, trotz der melodischen Variante im Beginn der dritten Strophe und dem sich jubelnd aufschwingenden Schlusse, durchaus strophisch gehalten ist. Die stetige Bewegung der chromatisch fallenden Achtel in der Begleitung umhüllt die melodische Linie mit dem warmen flimmernden Frühlingsduft, der leise verschwimmend und fließend durch die ganze Stimmung des Gedichtes atmet. So decken sich Gedicht und Vertonung in einer wundervoll leicht hin und her schwingenden geschlossenen Einheit. Kein willkürlicher Deutungsversuch stört diese innere und äußere Harmonie. Eichendorff hat in der Vertonung durch Strecke seine Sprache behalten wie bei jedem echten Musiker, dessen Gestaltungsvermögen frei über dem technischen Zwange steht.

Gerhard Strecke gehört zu den bedeutendsten Kräften der gegenwärtigen Komponistengeneration Schlesiens. Als gebürtiger Oberschlesier, dessen elterliche Wurzeln allerdings nach der Grafschaft Glatz reichen, ist seine schöpferische Begabung von soviel ursprünglich musikalischem Reichtum durchpulst, wie sie dem Schlesier angeboren ist. Dieser blutvoll lebendige Erbschatz verleugnet in keinem seiner Werke seine landschaftliche Herkunft, ohne daß seine Wirkung und künstlerische Gültigkeit sich irgendwie provinziell einschränken ließe. Seine beiden bisher am weitesten bekannt gewordenen und jetzt noch immer neue Freunde gewinnenden Orchesterwerke, die „*Oberschlesische Tanzsuite*“ und die „*Lustige Ouvertüre*“, sind hierfür kräftige Beweisstücke. Aber auch in seinen zahlreichen anderen Werken, seinen vielen Liedern, den Chorwerken und Kammermusiken, seinen Meßkompositionen, wirkt offen oder latent jene geistige Kraft, die schon ein Eichendorff einmal zu überzeitlicher und überräumlicher Geltung und Wirksamkeit schöpferisch gestaltet hat. Und aus dem Geiste dieser landschaftlichen Verbundenheit und Artung ist auch dieses Lied von Eichendorff in der Vertonung von Gerhard Strecke neu erstanden.

Zur Eichendorffbüste des oberschlesischen Bildhauers Julius Hoffmann

Von Bruno Schmialek

Die plastische Kunstform zeigt im Verhältnis zur flächigen Darstellung am augenscheinlichsten den Wandel der Stiltendenzen im Kunstschaffen der Gegenwart. Die Gestaltungsprinzipien einer abgeklungenen Zeit mit ihren grotesk-primitiven oder leermonumentalen Formen sind auf den großen Ausstellungen „im Reich“ nicht mehr auffindbar. Das Aufkommen eines neuen Stilgefühls war auch in den Werken auf der diesjährigen oberschlesischen Kunstausstellung in Gleiwitz fühlbar. Die von der Regierung in Oppeln angekaufte Eichendorffbüste bedeutet durch die Betonung des Psychischen und durch Erfühlen der Einzelform einen ersten Schritt in der neuen Richtung. Die Wiedergabe der Einzelform und ihre Vergeistigung (nicht Registrierung) ermöglicht erst den durch sie gegebenen seelischen Ausdruck des Einmaligen, der Individualität. Diese Einstellung bedeutet die Wiedereroberung handwerklicher und künstlerischer Werte. Die impressionistische Form eines Rodin, richtunggebend für Jahrzehnte europäischen Kunstschaffens im plastischen Material, ist in dieser Büste nicht mehr vorhanden. Nicht die vibrierende Oberflächenbehandlung, auf die Einmaligkeit der Teilform verzichtend, ist hier angestrebt, sondern das klare Bekenntnis zum Naturgegebenen. Und doch sind dabei die ausgefahrenen Gleise trockenere Akademikerarbeit vermieden. Die Zielstellung ist hier eine andere. Nicht der Eichendorff sollte nachgeformt werden, wie ihn uns zeichnerische oder malerische Dokumente seiner Zeit überlieferten, sondern der sensible Künstler, der Romantiker, wie wir ihn in seinen Liedern erfühlen. Nicht feierliche Ruhe, sondern Erregung, Wachsein spricht aus dem Portrait. Daß die überlieferten Formen nicht in sachlicher Berichterstattung verflacht wiedergegeben wurden, sondern seelische Bewegtheit und Spannung im gestalteten Material aussprechen, ist die geglückte Einheit von Ausdruck und Form. Es ist somit kein Nachschaffen, sondern ein Neuschaffen. – Wir stehen erst am Anfang einer neuen Gestaltungsform, und notwendig erscheinende Einschränkungen im Hinblick auf höchste Qualität bedeuten in diesem Werke nur Abstufungen im Grad und nicht im Prinzip. Jedenfalls ist aus diesem Portrait der Wellenschlag des neuen Lebensgefühls auch bei uns im Grenzland spürbar geworden. Wir beglückwünschen die Heimat zu dieser Erwerbung.

Die Weihe des Deutschen Eichendorff-Museums

fand am 29.11.35 in Neisse statt. Sie wurde eine würdevolle und große Kundgebung für unseren Dichter und sein unsterbliches Werk.

Als Ehrengäste nahmen neben dem Oberpräsidenten, Regierungspräsident Schmidt, Vizepräsident von Klitzing und Landeshauptmann Adamczyk u. a. teil von der Familie Eichendorff Freifrau Margarete Sedlnitzky-Eichendorff, des Dichters Enkelin, die im Eichendorff-Sterbehause in Neisse, das für das Deutsche Eichendorff-Museum umgebaut worden ist, selber auch eine Heimstätte seit einigen Tagen gefunden hat, die Gräfin Strachwitz auf Hünern als Urenkelin des Dichters, mit ihrem Gemahl, Freifräulein von Eichendorff, ihre Schwester, sowie Frau

Latzel-Schleibitz, die Tochter von Freifrau Sednitzky-Eichendorff, mit ihrem Gatten. Herzliche Glückwünsche übermittelten Freifrau Antonie von Eichendorff aus dem Kloster Frauenchiemsee, die Witwe des heimgegangenen Dichterenkels Karl von Eichendorff und Generalleutnant a. D. Hartwig von Eichendorff in Zoppot, des Dichters Enkel und der Senior der Familie. Von den vielen Glückwünschen, bei denen auch das Auslandsdeutschtum beteiligt war, geben wir den Fernspruch von Reichsminister Dr. Goebbels hier wieder: „Zur Schaffung des unter Ihrer Führung nunmehr errichteten Deutschen Eichendorff-Museums spreche ich Ihnen meine herzlichsten Glückwünsche aus. Ich freue mich, daß es Ihnen gelungen ist, einem unserer volksverbundenen Dichter eine würdige Gedenkstätte in der Landschaft zu bereiten, die mit diesem Werk sich selbst ehrt“.

Die Begrüßungsansprache hielt Oberbürgermeister Mazur-Neisse. Er feierte Eichendorff als einen Dichter, der in die Tiefe der Zukunft wirke, dessen Lebenswerk Ewigkeitswerte besitze und des Dichters Heimat, Oberschlesien, verpflichte. In Dankbarkeit dachte er an den leider zu früh verschiedenen Enkel des Dichters, Oberstleutnant a. D. Karl von Eichendorff, dessen Sammeltätigkeit die Gründung unseres Museums überhaupt erst möglich gemacht hat. Die Festrede hielt der Stellvertreter des Führers in Schlesien, Gauleiter und Oberpräsident Josef Wagner. Er führte aus, daß mit der Einrichtung und Weihe des Eichendorff-Museums der Dichter Joseph von Eichendorff eine Würdigung erfahre, die nicht nur eine Ehrung des Mannes, sondern zugleich eine Ehrung dieser Zeit und unseres Geschlechtes darstelle. Er schilderte mit eindringlichen Worten den Lebensgang des Dichters und sein dichterisches Werk, er wies darauf hin, daß Eichendorff zusammen mit dem Oberpräsidenten von Schön mit Tatkraft an der Wiederherstellung der Marienburg gearbeitet und so mitgeholfen habe, dem deutschen Volke im Osten jenes Werk zu erhalten, das Zeuge ist von deutscher Art und höchstem Opfersinn. „Joseph von Eichendorff ist als Dichter und Mensch auf immer in den Tempel der Unsterblichkeit deutscher Größen eingegangen, weil er zutiefst das wahre Wesen des einfachen Deutschen in seinen Gedichten und Werken zum Ausdruck gebracht hat. Unsere Zeit ahnt und versteht diesen boden- und heimatverbundenen Dichter und Deutschen besser als das Geschlecht, in dem er schuf und wirkte. Darum setzen wir ihm in diesem Hause der Stadt Neisse ein Denkmal durch die Schöpfung eines Eichendorff-Heimatmuseums, das ich hiermit eröffne“.

Als literarischer Obmann der Stiftung dankte Rektor Karl Szodrok noch einmal allen, die an unseren Bestrebungen freundlichen Anteil nehmen. Eichendorff sehnte, wie es in einem Briefe an Fouqué heißt, den Tag herbei, da wir Deutschen endlich eine Nation sein würden. Die Kundgebung schloß deshalb in einem Sieg-Heil auf den Führer. Umrahmt war der Weiheakt durch Kammermusikdarbietungen. Anschließend legte Oberpräsident und Gauleiter Josef Wagner am Eichendorffdenkmal vor dem Museumshause einen Kranz nieder.

Am Abend des gleichen Tages fand im Neisser Stadttheater eine große und gelungene öffentliche Eichendorff-Kundgebung statt, für die Intendant Singe verantwortlich zeichnete. Sie brachte Musikdarbietungen, Gedicht- und Gesangsvorträge und die Festrede, gehalten von Karl Szodrok. So hat Neisse am 29.11., genau 78 Jahre später, da man den Dichter auf dem nur einige 100 Meter entfernten Jerusalemer Friedhof zur ewigen Ruhe bettete, mit der Weihe des Deutschen Eichendorff-Museums ein Ehrenmal für Eichendorff aufgerichtet, wie es nicht schöner gedacht werden kann.