

Zwei Gedichte von Eichendorff

Safinaz Duruman

Schöne Fremde

Es rauschen die Wipfel und schauern,
Als machten zu dieser Stund'
Um die halbversunkenen Mauern
Die alten Götter die Rund'.

Hinter den Myrtenbäumen
In heimlich dämmernder Pracht,
Was sprichst du wirr, wie in Träumen,
Zu mir, phantastische Nacht?

Es funkeln auf mich alle Sterne
Mit glühendem Liebesblick,
Es redet trunken die Ferne
Wie von künftigem, grossem Glück!



Sehnsucht

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leibe entbrennte,
Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach, wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen
 Vorüber am Bergeshang,
 Ich hörte im Wandern sie singen
 Die stille Gegend entlang:
 Von schwindelnden Felsenschliffen,
 Wo die Wälder rauschen so sacht,
 Von Quellen, die von den Klüften
 Sich stürzen in Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,
 Von Gärten, die überm Gestein
 In dämmernden Lauben verwildern,
 Palästen im Mondenschein,
 Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
 Wann der Lauten Klang erwacht,
 Und die Brunnen verschlafen rauschen
 In der prächtigen Sommernacht.



“Als der Dichter des Waldes und des Wanderns, der Jugend und der Heimat” - dessen Lieder Schumann vertont hat und die D. F. Dieskau sing - lebt Joseph von Eichendorff noch heute fort: ein liebenswürdiger, etwas verträumter und versponnener Dichter einer “schönen alten Zeit”.

Was sollen wir - meinen wohl! die nüchternen Realisten unserer Gegenwart - in einer mit so ausgesprochen wichtigen Problemen beladenen Zeit, wie der unsrigen, mit den Motiven Eichendorffscher Lyrik anfangen? Was geht uns noch das “Rauschen der Wälder”, das “Plätschern der Brunnen”, das “Funkeln der Sterne” und “Schlagen der Nachtigallen” an? - jene über die Wipfel und über die Gärten, aus weiten Fernen, Bergen und Tiefen zu uns herüberziehenden Lichter und Klänge und vor allem jene so altmodisch gewordenen Waldhörner und Postkutschen, Mühlräder und wandernden Musikanten - Requisiten einer etwas verstaubten Vergangenheit, die Eichendorff's Werk ganz an den Rand der sogenannten “echten Romantik” gerückt haben.

Aber auch der Romantiker unserer Zeit, dessen neuartige “unendliche Sehnsucht nach der Ferne” sich Weltraumschiffe baut, würde vermutlich ironisch fragen, was uns eine so unproblematische, schlichte und durchsichtig klare Dichtung noch zu sagen hat, die weder differenzierte Gedankengänge, oder individuell schattierte Seelenzustände darzustellen

versucht, noch psychologisch oder metaphysisch interessante Grenzsituationen zu erfassen trachtet, ja die uns nicht einmal jene so wohlthuende Berieselung der unsäglichen Gefühle gewährt.

Eines jedoch musste man seiner Dichtung lassen: den Zauber des Poetischen. Es war schwer, sich diesem zu entziehen. Ein eigenartiger Zauber, der nicht aus rätselhaften Tiefen zu kommen schien, sondern bereits auf der klaren Oberfläche lag und mit einfachen Worten, Tönen und Bildern sowohl den Liebhaber schlichten Volkstums als auch den Kenner spätromantischer Motivik in seinem Banne hielt.

Man sprach von Verlockung, Verzauberung und Magie, und diese Worte wurden ebenfalls zu Klischees, mit denen in Literaturgeschichten, Schulbüchern und Gesangvereinen die Lyrik Eichendorffs gewürdigt und abgetan wurde. So seltsam es auch klingen mag, ist es wohl diese Magie seiner Dichtung selbst, die jede kritische Bemühung lähmend, uns im gefährlich schönen Bann der Oberfläche festhält und uns somit den Weg in die eigentlichen Tiefen seiner Dichtung versperrt.

Diesen Zauber der Oberfläche zu durchbrechen, die alten Klischees von Musik, Stimmung, Atmosphäre usw. zu zerstören und zu beweisen, dass der volkstümlichste Dichter der Romantik mehr noch als irgend ein anderer in die Linie zu rücken ist, die von Novalis über Baudelaire zu den französischen Symbolisten führt, ist das Verdienst der jüngsten Eichendorff-Forschung¹. Ihre bahnbrechenden² Studien haben Eichendorff endgültig aus seiner Volks-Heimat- und Jugendliteraturrolle und der ihr eigenen Vereinfachung und Verflachung herausgelöst. Auch wenn sie manchmal Gefahr laufen, durch zu minutiöse Interpretationen³ dem

¹ Sie ist zum grossen Teil vertreten in dem Sammelband "Eichendorff heute" hrsg. von P. Stöcklin. München 1960 - Die Arbeit von W. Kohlschmidt "Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosastil" (In Form und Innerlichkeit. München 1955) wäre auch in diesem Zusammenhang zu nennen.

² Bahnbrechend im eigentlichen Sinne sind die im oben genannten Sammelband ebf. erschienenen, vorzüglichen Aufsätze von R. Alewyn "Ein Wort über Eichendorff" und "Eine Landschaft Eichendorffs" sowie die Arbeiten von O. Seidlín, "Eichendorffs symbolische Landschaft" (ebd), "Eichendorffs zeitliche Perspektiven" (DVjs. 1960, Heft 3), "Eichendorffs alter Garten" (Euphorion 1960, Heft 3). In diesem Sinn vorgearbeitet hatte die bereits 1937 erschienene Arbeit von Albert Béguin "L'âme romantique et le rêve: Essai sur le romantisme allemand et la poésie française".

³ Der Literatur - Anzeiger 1966 wirft O. Seidlín vor, m.E. sehr zu Unrecht, den "Alten Garten" von Eichendorff "tot zu interpretieren."

Die zuletzt erschienenen Arbeiten Seidlíns mit einer Interpretation des Gedichtes "Sehnsucht" waren der Verfasserin leider nicht zugänglich.

Dichter den Schimmer des Poetischen zu nehmen um ihn nur als den Konstrukteur von Kryptogrammen und Symbolsystemen hinzustellen, vielleicht aus dem gut verständlichen Bedürfnis heraus, gegen die sentimental-traditionelle Auffassung zu opponieren.

Stimmungszauber wird Eichendorff's Lyrik wohl schwer abzusprechen sein, auch dort und vielleicht gerade dort, wo er sich, wie ein Schleier, über die tiefere Symbolik eines an Swedenborgs Analogien-System gemahnendes Netz von geheimen Chiffren und Zeichen legt. Schliesslich steht es jedem Leser frei, sich weiterhin liebend dem Zauber dieser Poesie hinzugeben, auch wenn er dabei neu entdeckten Bezügen und tieferen, weiteren Perspektiven nachgeht. Die Bereicherung, die Eichendorff's Bild erfahren hat, besteht sie nicht zuletzt darin, dass man versuchen kann, von der 'Fläche' gebannt, zugleich den Sinn der Tiefe zu begreifen?

Die oben abgedruckten Gedichte "Schöne Fremde" und "Sehnsucht" stehen ohne Überschrift in dem späten Roman Eichendorff's: "Dichter und ihre Gesellen", das erste im 15. Kapitel des 2. Buches, das zweite im 24. Kapitel des 3. Buches. Sie werden beide gesungen und bilden den liedhaften Auftakt und Ausklang eines glücklichen Liebeserlebnisses, das sich zwischen zwei der wichtigsten Gestalten der Erzählung abspielt, zwischen dem Dichter Fortunat, der nach Italien gewandert ist, und Fiametta, der vierzehnjährigen Tochter eines italienischen Marchesen.

Das erste Gedicht "Schöne Fremde" wird von Fortunat, in der sehnsüchtigen Vorahnung seines kommenden Liebesglückes, zur Gitarre gesungen. Kurz darauf lernt er Fiametta kennen und liebt sie.

Das Gedicht "Sehnsucht" dagegen, (mit dessen Interpretation wir beginnen wollen) wird, ebenfalls von der Gitarre begleitet, gesungen, diesmal jedoch von Fiametta, nachdem die Liebenden endgültig zueinander gefunden haben, kurz vor der Abreise Fortunats, der bei der Tante Fiamettas um ihre Hand anhalten will. Beide sitzen in der Abenddämmerung vor der Haustür. Fiametta singt, und als sie das Lied beendet hat, weint sie; die Sehnsucht nach ihrer Heimat hat sie überwältigt.

Es mag zunächst verwunderlich erscheinen, dass im Augenblick des höchsten Glücks, der Vereinigung der beiden Liebenden, das Lied von der Sehnsucht erklingt; als ob jenes Eichendorff so eigene

"Ein ewig Ziehn in wunderbare Ferne"

vor allem auch das Herz der Liebenden ergreifen würde, so dass es,

von unendlicher Sehnsucht getragen, dauernd sich selbst übersteigt und nur noch in der "weiten Ferne" einer, in der Realität präfigurierten ewigen Heimat das letzte Ziel, die Ruhe und Geborgenheit finden zu können vermeint.

In diese zunächst irdisch - reale Heimat, ihren Palast und Garten in Rom, wird Fiametta am Ende des Romans, in Begleitung Fortunats - nun ihr Gatte geworden - zurückkehren. Es ist derselbe Garten, der als Aufbruch und Vorahnung zu seinem künftigen Glück im Gedicht "Schöne Fremde" von Fortunat erlebt wird, nach welchem Fiametta sich jetzt auch zurücksehnt, ebenfalls in Vorahnung eines künftigen Glückes - ihrer Rückkehr nämlich in die Heimat. Beide Gedichte beschwören dieselbe Landschaft und dieselbe Nacht.

Im Roman jedoch wird dieser Einzug in Palast und Garten nicht mehr beschrieben. Die Rückkehr in das heimatliche Land löst sich im Bilde der Hoffnung und Erwartung eines nicht mehr Irdisch-Beschreibbaren auf :

"Fiametta aber ritt voll stiller Freude und Erwartung neben Fortunat in den dämmernden Morgen hinein..."

Als ob die Konturen des Irdischen sich aufgelöst und verwandelt hätten in die geheimen stillen Zeichen, welche auf das Eigentliche hinweisen und es transparent werden lassen : auf die unsichtbare Landschaft der immer-gleichen Ur-Heimat, nach welcher das Herz sich in seinem tiefsten Innern recht eigentlich sehnt.

Innerhalb des Romans bringt das Gedicht "Sehnsucht" diese augenblickliche Gestimmtheit Fiamettas zum Ausdruck. Die innersten Gefühle ihres Herzens, die Bilder, die ihre Sehnsucht in ihrer Phantasie entstehen lässt, die bewusst-unbewussten Regungen ihres Gemüts, die im Roman nicht unmittelbar zur Sprache kommen können, teilen sich im Medium des Gedichtes mit. Das gesungene Lied und die in diesem Liede entstehende Landschaft bilden ein Äquivalent für ihren Seelen- und Gemütszustand, allerdings für den sehr bestimmten, durch die besondere Situation des Romanes bedingten Gemütszustand. Gewoben aus Sehnsucht, Heimweh und Traum ist das Gedicht wie ein Schleier, der ihr geheimes Inneres, die innere Landschaft ihrer Seele erscheinen und durchscheinen lässt.

Herausgelöst aus dem Rahmen der Erzählung verwandelt sich diese persönliche Gestimmtheit der Seele in eine allgemeinere, in die des sprechenden Dichters. Es ist immer noch in Landschaft umgesetzte Stimmung, die das Gedicht durchwebt, aber diese bleibt ganz unper-

sönlich und vage : eine unendliche Sehnsucht des Herzens nach südlicher Ferne.

Das Thema der Sehnsucht wird gleich in der ersten Strophe angeschlagen : Angeregt durch die verlockenden Töne eines aus "weiter Ferne" erschallenden "Posthorns", erwacht in dem einsam am nächtlichen Fenster stehenden Dichter die Vorstellung des Reisens und damit verbunden das unwiderstehliche Verlangen diese auch zu vollziehen : in die weite Ferne zu wandern.

Die beiden nächsten Strophen (2. und 3.) bringen die scheinbare Erfüllung und Verwirklichung dieses Wunsches : Zwei junge Gesellen vollziehen die vom Dichter ersehnte Reise und entwerfen in ihrem Gesang die Bilder jener von ihnen durchwanderten, vom Dichter aber nur erträumten fernen Länder. Ihr Gesang spiegelt in der Beschreibung der durchreisten Gegenden den Wunschtraum des einsamen Herzens wider oder vielmehr, er lässt in der Phantasie des Hörenden die Bilder entstehen, nach denen sein Herz sich sehnt.

Die erste und letzte Zeile der ersten Strophe bilden den grossartigen, stimmungsgeladenen landschaftlichen Rahmen zu dem in seiner Stube weilenden und sich in das Offene dieser nächtlichen Landschaft hinaussehenden einsamen Ich des Dichters :

«Es schienen so golden die Sterne
..... ich einsam stand
.....
In der prächtigen Sommernacht»

Sie vermitteln uns das Gefühl und die Vorstellung von der Ausdehnung und Weite dieses äusseren Raumes, der bis zu den Sternen reicht, seiner überwältigenden Schönheit und Herrlichkeit, die den in seinen vier Wänden eingeschlossenen Dichter mit unstillbarem Verlangen erfüllen muss.

Die Lust zu reisen wurde, wie oben gesagt, durch die Töne eines aus weiter Ferne erschallenden Posthorns geweckt. Die Ferne selbst ist es, die sich in den Klängen des Posthorns verkörpernd, das einsam am Fenster¹ stehende Ich als erste anspricht, aufruft und verführt. Das Herz antwortet sodann auf diesen Lockruf der Ferne, indem es von unendlicher Sehnsucht ergriffen ("das Herz mir im Leibe entbrennte") in die weite "prächtige Sommernacht" hinausziehen möchte. Gleichzeitig aber

¹ Zu bemerken wäre die bedeutende Abweichung von der Romansituation. Im Lied steht der Sprechende "am Fenster", im Roman singt Fiametta "vor der Tür". Zu dem Unterschied zwischen Fenster und Tür vergl. weiter unten, S. 52

schaltet sich die Ferne wieder ein, indem sie im äusseren Raum der Natur - diesmal jedoch aus einer ganz anderen Richtung - eine der inneren Bewegtheit des Herzens analoge und synchronische Bewegung auslöst, die zugleich dem aufgewühlten Verlangen Befriedigung verleiht: der Gesang der vorüberziehenden Wandergesellen (die mit der Postkutsche nichts gemein haben) bildet die Antwort der äusseren Welt, das heisst der Ferne, auf das sehnsüchtige Begehren des Herzens. Denn der Inhalt ihres Gesanges ist auch der Inhalt und das Ziel der Sehnsucht des Dichters.)Das Mitreisen-wollen bezieht sich zunächst auf die Postkutsche, von der 2. Strophe ab, begleitet der Dichter jedoch in seiner Phantasie den Wanderweg der beiden Gesellen, und es ist nicht anzunehmen, dass es derselbe ist.) Die beiden aus verschiedenen Richtungen des äusseren Raumes ausgehenden Bewegungen - der Lockruf des Posthorns, als Erwecker der Sehnsucht und die singenden und wandernden Gesellen, als aktive Vollstrecker dieser Sehnsucht - begegnen sich im Innenraum des Herzens.

Wie das Aufklingen der Sehnsucht auf ein akustisches Phänomen zurückging, auf das "Hören" des Posthorns, so ist auch die Antwort der Aussenwelt, die Erfüllung und Befriedigung dieser Sehnsucht eine rein hörbare, im Lied vollzogene, als Gehörtes erlebte Wirklichkeit. Es kann auf diese Weise kein statisches Bild einer ruhenden Landschaft entstehen, sondern indem der Dichter die beiden Wanderer in seiner Phantasie auf ihrem Weg begleitet, wird er selber mithineingezogen in die Ferne, die bewegt und dynamisch, nur im Durchwandertwerden geschaut und erlebt werden kann. Auch das Singen wird in diese Bewegtheit mit hineingenommen (in der seltsamen Verbindung von "entlang-singen"). Es entspricht im inneren Raum der Seele dem Wandern im äusseren Raum der Landschaft. Hiermit entstehen und fallen zwei echt romantische Motive zusammen, das Wandern und das Singen - beide Verwirklichungen desselben Dranges nach dem Weiten, Unbegrenzten und Unendlichen.

Der äussere Raum der Landschaft - die Ferne - begegnet dem inneren Raum des Herzens -wie schon gesagt- durch die Vermittlung des Liedes, des Gesanges. Die Schwelle aber, über welche diese Vermittlung möglich wird, der Ort, wo Innenwelt und Aussenwelt, Ruf, Sehnsucht und Erfüllung sich begegnen und vereinen, ist in diesem Gedicht: das Fenster, durch welches die Töne hereinfluten können und die Sehnsucht hinaus-schweifen kann in die unendliche Ferne.

¹ Vergl. Alewyn, "Ein Wort über Eichendorff's Dichtung", in "Eichendorff heute". S. 15.

Auf die Rolle des Fensters in Eichendorff's Dichtung, als "die Grenze und den Übergang zwischen einem Binnenraum und dem freien Raum" hatte R. Alewyn bereits aufmerksam gemacht.¹ Tatsächlich bildet auch hier das Fenster die Schwelle, die Scheidewand zwischen dem Offenen, dem freien Raum der "weiten Ferne" - dem Draussen - und dem engen, geschlossenen begrenzten 'Dringen' des Zimmers. Wie es so oft in der romantischen Malerei dargestellt wird, steht auch hier der Dichter, der begrenzten Welt des bürgerlichen Alltags, seinem Zimmer, den Rücken kehrend, am offenen Fenster und schaut und horcht hinaus sehnt sich hinaus in das Freie, in das Weite, vernimmt den Ruf der Ferne, dem er jedoch nicht immer folgen kann. Denn das Fenster ist m.E. nicht nur "Grenze und Übergang" zu einem freien und offenen Raum, sondern indem es zugleich auch das Nicht-Verwirklichen-Können des Ersehnten und Erhofften zum Ausdruck bringt, wird es zum Sinnbild eines Widerspruchs. Zwar erlebt der Mensch einerseits den Ruf des Offenen und Unbegrenzten, indem er am Fenster steht und sich in diese weite Ferne hinaussehnt. Andererseits aber erlaubt ihm das Fenster, im Gegensatz zu der Tür, die sich öffnen und ihm den Weg ins Freie bahnen kann, nicht die tatsächliche Verwirklichung dieser Sehnsucht. Mit dem Ausblick ins Offene und nur mit ihm, mit der "heimlichen" Sehnsucht im Herzen bleibt er eingesperrt in dem engen, geschlossenen Raum (nicht der Innenwelt, denn diese ist ja gerade die Partnerin des 'Draussen') sondern der 'Dringen'-Welt (wenn man sich diesen Ausdruck erlauben dürfte), das heisst der engen, konventionell-begrenzten Welt bürgerlichen Seins. Nur Traum und Phantasie, nur Wunsch und Sehnsucht können ihn über diese Schwelle tragen. So ist denn auch das Fenster, durch das er überhaupt erst den Ruf des Offenen und Freien vernimmt, paradoxerweise zugleich auch das Sinnbild seiner Ohnmacht und Passivität gegenüber diesem Ruf des Freien und Offenen, der unbegrenzten Ferne, die er dann nur noch auf dem Umweg oder vielmehr dem verkürzten Weg über das 'Innere', über die Seele zu erreichen sucht. Und gerade dieses Gedicht zeigt uns deutlich wie diese, sich im 'Draussen' scheinbar versagende Realität des Offenen, im Innenraum des Herzens dennoch ihre gesteigerte Erfüllung und Verwirklichung erfährt.

Die Ferne, verlebendigt im Gesang der vorüberziehenden Wander-
gesellen, beginnt nun deutlichere Konturen zu gewinnen. Die eigentliche Reisebeschreibung, (wenn man von einer solchen überhaupt reden kann), fängt erst in der Mitte der zweiten Strophe an. Mit der Präposition "v o n" eingeleitet, entfaltet sich diese im Gesang erlebte Landschaft zugleich auch als ein konkret geschautes optisches Bild. Man kann beinah

den Weg verfolgen, den die beiden jungen Gesellen gehen, so sehr erwecken die wenigen, noch dazu ganz allgemein bleibenden Wörter und Bilder ganz bestimmte Vorstellungen und Reminiszenzen in uns. Die im unbestimmten Plural verschwebenden einzelnen Bezeichnungen, welche die Landschaft zugleich fixieren und auflösen, genügen dennoch, um die ganz konkrete Vorstellung des Weges nach Italien mit einem seiner Alpenpässe vor unseren Augen zu entfalten. Die wenigen, stimmungsgeladenen Wörter, wie "Klüfte", "Quellen", "Wälder", "rauschen" und "Waldesnacht" haben das Bild hervorgezaubert.

Und doch wird dieses Bild nicht direkt mit den leiblichen Augen geschaut, sondern nur durch die Worte des Gesanges vermittelt. Das Gehör ist das aufnehmende, mit der äusseren Wirklichkeit in Verbindung, in Beziehung tretende Organ: ("und hörte", "ich hörte"... die Mädchen lauschten) Daher auch jeweils jene, die Stille ("stilles Land", "stille Gegend") unterbrechenden Töne ("Posthorn", "sie singen" "die Wälder rauschen" "der Lauten Klang" "die Brunnen rauschen"). Das für Eichendorff so charakteristische Verhältnis von "Lauschen" und "Rauschen", von Hörendem und Sprechendem - wobei immer die Natur die Sprechende und der Mensch der Lauschende ist - kehrt auch in diesem Gedicht wieder, nur dass er hier eine sehr eigentümliche Form annimmt:

Die akustischen Wahrnehmungen wirken sich sofort optisch aus, ein akustisches Phänomen, ein klanglicher Reiz ruft ein optisches Bild hervor, verwandelt sich in ein Geschautes, ohne dabei seine klangliche Eigenart zu verlieren: Die Klänge und Töne die vom einsam am Fenster stehenden Dichter vernommen werden, erzeugen in einer eigentümlichen Verdoppelung zugleich Gesang und Bild; denn das 'Gesungene' und nicht Besungene ist eine konkrete, reale Landschaft, welche durch das Singen vermittelt, über den Vorgang des Hörens also, sich in ein inneres, mit dem inneren Auge geschautes Bild verwandelt. Der Ort dieser Begegnung und Verwandlung ist wiederum das menschliche Herz. Es handelt sich hier um eine Art Synästhesie, in der Bilder und Klänge sich identifizieren, so, als ob Auge und Ohr mit vertauschten Rollen auf die Reize der Aussenwelt antworteten, als ob zwischen ihnen ein geheimes Verhältnis der Analogie bestünde, das ihnen erlaubte eines an Stelle des anderen zu reagieren: Das Gehörte verwandelt sich in ein Geschautes, der Klang wird Bild.

Wie stark das optisch-bildliche Moment das klanglich-akustische vertreten oder es in sich einverwandelt hat, zeigt sich am deutlichsten in der dritten Strophe:

Auch hier schaffen einzelne bild- und stimmungsgeladene Wörter

ein weites Feld von Vorstellungen, die sich zu der ersehnten Landschaft zusammenkristallisieren. Mit dem einen Worte "Marmorbilder" ist man ganz plötzlich nach Italien in einen Renaissancegarten versetzt und die nun folgenden, uns aus Eichendorffs Romanen und Gedichten bekannten weiteren Requisiten zaubern uns sofort das erträumte und verträumte Bild dieses Gartens hervor: Marmorbilder, Gärten, Gestein, Lauten, Palästen, Lautenklänge, lauschende Mädchen, Brunnen - im Gegensatz zu den Quellen, Lauben - im Gegensatz zu den Wäldern.

Die beiden Wandergesellen haben wohl die Wald- und Felsenlandschaft hinter sich gelassen und in den Gärten und Palästen das Ziel ihrer Reise erreicht. Aber auch diese Landschaft wird nicht direkt beschrieben, sondern immer noch durch das Medium des Gesanges vergegenwärtigt. Der Unterschied liegt jedoch darin, dass in der zweiten Strophe die Beziehung zwischen dem Hörenden, dem Dichter und dem Gehört-Geschauten, der Landschaft noch enger vorhanden war.

"Ich hörte im Wandern sie singen"

heißt es noch in der zweiten Strophe, während in der dritten Strophe diese Verbindung sich bereits gelöst hat. Die beiden Gesellen haben sich so weit entfernt, dass sie ausser Hörweite sind, so dass die letzte Strophe nur noch im unpersönlichen, vom Ich des miterlebenden Dichters absehbenden Berichtston weitergeführt wird:

«Sie sangen von Marmorbildern
von Gärten...

Diese Distanzierung bestätigt sich ebenfalls in der Form des Gedichtes. Besuchen wir uns einen Augenblick die syntaktische Konstruktion der letzten Strophe: Ein einziges Verbum "sie sangen" steht als Prädikat in dem achtzeilenlangen Satz dieser Strophe. Und auf dieses Prädikat folgt dann die gesamte Beschreibung in Form von Präpositionalobjekten, die durch Relativsätze näher bestimmt werden. Syntaktisch sind Strophe zwei (in ihrem beschreibenden Teil) und Strophe drei fast parallel aufgebaut, nur dass die zweite Strophe auf sechs und die dritte auf acht Zeilen beschreibt.

Strophe 2 —	Ich hörte sie singen
	von Felsenklüften
	wo Wälder rauschen
	von Quellen
	die sich stürzen in Waldesnacht

Strophe 3 — Sie sangen
 von Marmorbildern
 von Gärten
 die.. verwildern
 (“von” ausge
 lassen) Palästen im Mondenschein
 wo Mädchen lauschen
 wann erwacht
 und Brunnen rauschen
 in der Sommernacht

Die dritte Strophe weist im Verhältnis zur zweiten eine grössere Erweiterung des Satzbildes auf: Bestimmungen des Ortes und der Zeit haben sich vermehrt, ebenfalls vermehrt hat sich die Zahl der konkreten Substantive.

Die erste Strophe bestand noch aus sechs Hauptsätzen. Fast jede Zeile bildete einen Satz.

Die zweite Strophe wies nur zwei Hauptsätze auf

«Zwei junge Gesellen gingen
 Ich hörte im Wandern sie singen
 von...

Die dritte Strophe dagegen besteht nur noch aus einem einzigen langen Hauptsatz.

«Sie sangen von...

Bewegungsverben werden eingespart. Architektonisch reihen sich, optische Vorstellungen hervorrufend, konkrete Substantive aneinander, sogar eine Präposition (“von”) wird einmal ausgeklammert, als würde sie die reine Vision der im Mondenschein glänzenden Paläste stören.

Das optische Bild einer geschauten Landschaft tritt nun eigenwillig in den Vordergrund. Der Gesang hat sich in ein Bild verwandelt, ist derart zum Bild erstarrt, dass dieses Bild den akustischen Ausgang (es ist ja immer noch Gesungenes) verdrängt hat und ihn vergessen lässt. (Auch wenn in diesem visuellen Bild noch stark klangliche Elemente enthalten sind, wie: Mädchen lauschen, Brunnen rauschen, der Lauten Klang.)

Die ganze letzte Strophe ausfüllend erweitert und dehnt sich das geschaute Bild der Landschaft in die Nacht aus, als ob das Herz, das nun das Ziel seiner Sehnsucht erreicht hat, in seine heimatliche Ferne eingekehrt ist, sich in dieser liebevoll ausbreiten und in ihr verweilen wollte.

Von Strophe zu Strophe konnte man diesen Prozess der Ausdehnung und Erweiterung (wie er eben in Wortwahl und Syntax gezeigt wurde) verfolgen. Das Gedicht vollzieht formal dieselbe Steigerung, die sich auch inhaltlich auf der doppelten Ebene des äusseren Raumes der Landschaft und dem inneren Raum des Herzen nachweisen liess.

Unwillkürlich erinnert uns diese letzte Strophe mit dem Bild einer römischen Landschaft, als Ziel der Sehnsucht, an Goethes "Mignon"-Lied. Und bei aller scheinbaren Ähnlichkeit des Grundmotivs, der Sehnsucht nach dem in südlicher Ferne liegenden Palast und Garten, treten doch die Gegensätze scharf hervor:

Deutlich bleiben bei Goethe Ich und Landschaft, Hier und Dort getrennt:

Kennst du	das Land	dahin	will ... ziehen
»	das Haus	»	»
»	den Berg	»	lass ... ziehen

Goethes Landschaft, auch wenn sie Ziel der Sehnsucht ist, und in der Phantasie geschaut wird, hat doch ihre eigene, gültige Realität. Sie besteht für sich, unmittelbar und genau beschrieben. Alles steht und ruht in ihr: der Lorbeer steht, das Dach ruht, Marmorbilder stehen. Alles bleibt greifbar, gegenständlich, ist plastisch und anschaulich.

Verglichen mit ihr bemerkt man erst wie sehr Eichendorff's ähnliche Landschaft, auch dort wo sie vorwiegend bildhaft visuell und statisch zu sein scheint, im Grunde vom Klanglich-Bewegten her bestimmt ist. Die vielen konkreten Substantive, welche diese Landschaft aufbauen sind fast alle im Plural verwendet und bleiben somit allgemein, konturlos und vage. Alles ist unbestimmt, in einem verwehenden Plural in die Ferne gestellt. Die Umrisse der Landschaft werden zwar geschaut, aber so, wie man in einem sehnsüchtigen Traum eine längst versunkene Stadt oder Erinnerung magisch heraufbeschwören würde.

In Goethes Gedicht bleibt der Wunsch nach Italien zu ziehen, - der Drang in die Ferne - so intensiv er auch ist, sich immer seines reinen Wunschcharakters bewusst: "Dahin... möchte ich... ziehen».

Eichendorff's Gedicht dagegen schliesst mit der wunderbaren Erfüllung der Sehnsucht, es endet mit der Vision jener im Bilde heraufbeschworenen Vergegenwärtigung der ersehnten heimatlichen Landschaft. Wenn man aber genauer hinsieht, so scheint diese Realisierung des Wunsches doch nicht ganz so überzeugend zu sein. Zwar hatte sich die in Bild und Sprache, von Strophe zu Strophe, vorwärts drängende Gespanntheit der Seele allmählich das gültige Bild ihres Sehnsuchtlandes

aufgebaut, das Ziel, die Erfüllung erreicht. Wir haben sogar vergessen, dass es immer nur das Lied der beiden Wanderer ist, welches diese so begehrte Landschaft vor uns hinzaubert - aber wir werden daran erinnert durch die eigenartige Wiederkehr eines gleichen Reimwortes und einer gleichen Zeile; dies lässt uns aufhorchen: "Nacht" ist das dreimal, je am Strophenschluss, hartnäckig-melodisch wiederkehrende Reimwort; "In der prächtigen Sommernacht" ist der in der Anfangs- und Endstrophe sich gleichbleibende Kehrreim, der uns verzaubernd und zugleich entzaubernd daran erinnert, dass das einsame Ich noch immer in derselben Sommernacht an seinem offenen Fenster steht und sich in die Ferne hinaussehnt. Es hat sich in der Wirklichkeit nichts verändert. Die gesteigerte Sehnsucht des Herzens, die in der Form des Gedichtes (Ausdehnung des Bildes, Erweiterung der Sätze, Häufung der Substantive) zum Ausdruck kommt, findet zwar eine ihr gemässe Erlösung und Erfüllung in dem grossartigen Schlussbild der dritten Strophe, aber sie findet sie nicht in der Wirklichkeit des äusseren Raumes, (der Dichter reist ja gar nicht weg) sondern nur in den aus Sehnsucht und Traum gewobenen "inneren" Bildern seiner Phantasie, seines Herzzinnenraumes. Daher auch der so visionäre Charakter dieser Landschaft, die verglichen mit der Goetheschen, jeder Anschaulichkeit und Plastizität entbehrt und auch entbehren muss; denn sie lässt eine andersgeartete, gesteigerte und tiefere Wirklichkeit entstehen.

So paradox es auch klingen mag, die eben gewonnene Einsicht ist doch nicht die einzig richtige und gültige, denn diese sich allein in der Phantasie vollziehende Verwirklichung der Sehnsucht - sie hat sich zugleich auch im Raum der äusseren Wirklichkeit faktisch vollzogen; die beiden Gesellen haben ja tatsächlich ihr Wanderziel (Garten und Palast in Italien) erreicht.

Ein seltsames Ineinandergreifen von verschiedenen Raumebenen hat hier stattgefunden :

Wie der Lockruf, der aus der Aussenwelt kommt, in dem sehnsüchtigen Aufbegehren des Herzens nach einem fernen Ziel, seine inner-räumliche Entsprechung findet, so spiegelt sich auch die Erfüllung der Sehnsucht auf doppelter Ebene wider: im Innenraum der Phantasie - in der alles in sich einverwandelnden Vision des Schlussbildes- und im äusseren Raum des tatsächlich Geschehenen und Erreichten.

Innenwelt und Aussenwelt reagieren simultan und auf vollkommen analoge Weise auf den Ruf der Ferne. Es waltet zwischen beiden eine geheime, unsichtbare Korrespondenz, die es ihnen erlaubt, sich derselben Worte und Bilder, derselben Ausdrucksformen - und formeln zu bedienen,

auch dort, wo sie scheinbar Verschiedenes meinen. So kann dieselbe "prächtige Sommernacht" - Hier und Dort, Vergangenes und Zukünftiges in den Bannkreis einer inneren Gegenwart magisch zusammenziehend - jeweils dieselbe und eine ganz andere sein. Der Kehrreim :

"In der prächtigen Sommernacht"

bezieht sich zunächst noch in der ersten Strophe auf die vom Fenster aus betrachtete, reale Nacht des Jetzt und Hier. In der dritten Strophe aber meint er - immer noch gleichlautend - zugleich die vom Dichter in seiner Phantasie geschaut und die von den Gesellen in der Wirklichkeit des Dort erlebte Nacht des heimatlichen Landes.

Und doch bleibt sich am Ende, diese, auf drei Ebenen projizierte, sich in drei verschiedenen Räumen zugleich ereignende Nacht im Grunde identisch. Denn sie spiegelt immer nur - wie es der gleichlautende Kehrreim in seiner Identität des Klanglichen bezeugt - die eine Nacht der Ur-Heimat wider, jener eigentlich ersehnten, in einem tieferen Sinne wirklichen, irdisch-überrirdischen Heimat der Seele, wo alle Gegensätze von Nähe und Ferne, von Klang und Bild, Gehörtem und Geschautem, Bewegung und Ruhe, Wirklichkeit und Traum, Sehnsucht und Erfüllung, sich auflösen und vereinen in einer die Konturen des Irdischen transzendierenden letztthinnigen Unsagbarkeit.

Das Lied "Schöne Fremde" wird von Fortunat gesungen, der zum erstenmal in seinem Leben nach Rom gekommen ist und nun, wie bereits oben erwähnt wurde, in dem Palast des Marchesen A... weilt. Um das Haus breitet sich, umgeben von einem stellenweise "halbverfallenen Gemäuer", ein verwilderter Garten aus mit "Marmorstatuen" und "nackten Götterbildern", die zum Teil zerbrochen im hohen Grase liegen. Diese konkrete, reale Landschaft, die Fortunat jedoch noch nicht geschaut hat, weil er bei Nacht angekommen ist, geht nun ein in das Lied, das er, von einem eigenartigen, unbekanntem Gefühl übermächtigt, zur Gitarre singt, während er immer mehr unter dem Eindruck dieses übermächtigen Gefühls, alle Flügel und Türen des Palastes öffnend, "durch die lange Reihe der Gemächer singend auf und nieder" schreitet.

Das unbestimmte Gefühl, das ihn, in dieser allerersten in einer fremden Stadt verbrachten Nacht, überwältigt und ihn mit unheimlicher seliger Sehnsucht erfüllt, ist, wie sich aus der unmittelbar darauf folgenden Handlung des Romans ergibt, die Vorahnung seines nahenden Schicksals, seiner Liebe zu der kleinen Marchesin Fiametta, die er erst am nächsten Morgen kennen lernen wird. Das ist der konkrete Zusam-

menhang aus dem das Gedicht erwächst. Es zeigt sich hier, mehr noch als im vorangehenden Gedicht, wie sehr bei Eichendorff Prosatext und lyrisches Gedicht zusammengehören und sich ergänzen, wie das gesungene Lied nicht einfach ein Ornament ist, sondern als ein Bestandteil der Handlung seine tiefere Bedeutung erhält. Hier nämlich führt das Gedicht die Romanhandlung fort, indem es die geheime innere Landschaft der Seele erhellt, die Tiefen des Unbewussten und des Unbekannten aufleuchten lässt - Schicksal vorwegnimmt im seelischen Erleben. Während das Gedicht "Sehnsucht" rückbezogen auf ein Vergangenes war, greift die "Schöne Fremde" aus nach einem Künftigen: noch bevor Fortunat seine künftige Geliebte und Braut Fiametta kennenlernt, nimmt das Gedicht den glücklichen Ausgang dieser seiner Liebe vorweg.

Herausgelöst aus diesem Zusammenhang der Erzählung wirkt das Gedicht viel geheimnisvoller, ja beinahe unheimlich. Ganz bestimmte Bezüge scheinen vorausgesetzt zu werden, die der Sprechende zwar kennt, der Lesende aber nicht; so unvermittelt und ohne jegliche Vorbereitung versetzen uns gleich die ersten Verse in eine schon vorhandene, im voraus gegebene, gleichsam sich im Fliessen befindende Situation - die scheinbar ganz bestimmt, räumlich und zeitlich festgelegt ist, uns aber dennoch ganz im Ungewissen, Vagen und Ungenauen, wie in der Schwebelässt: Traumhaft und verschwommen, fast unwirklich, zeichnen sich die Konturen eines halbverwilderten Gartens zur nächtlichen Stunde ab, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft begegnen sich, und das "Rauschen" und "Schauern" der Bäume vernehmend, befindet sich ein horchendes und wahrnehmendes "Ich" im Zwiegespräch mit der Nacht. Dies alles wird getragen und durchwoben von einer kaum definierbaren Gestimmtheit der Seele, welche wäre: eine unendliche Sehnsucht nach Erlösung und Erfüllung, eine Gespanntheit des Gefühls, das in der zitternden Vorahnung von Liebe und Glück erschauert, - verhalten und gesteigert zugleich.

Könnte man sich einen Augenblick der Magie dieser Dichtung entziehen, sich aus dem Bann der Berausung lösen, in dem uns die Melodie ihrer Worte und Bilder gefangen hält, sich sozusagen mit klarem Kopf und kritischem Geist über den Text beugen - man würde bemerken, wie schwer zugänglich und befremdend und wie doch zugleich ungeheuer kunstvoll ein solches Gedicht von Eichendorff ist. Als ob hinter der klaren glänzenden Oberfläche eines Waldsees, ungeahnte, geheimnisvolle Tiefen verborgen lägen, die sich nur demjenigen offenbaren, der sich der Verzauberung dieser Oberfläche zugleich ganz erwehren und ganz hingeben kann.

Scheinbar einfach und verständlich und doch dunkel und äusserst kunstvoll leitet, in Bild und Laut, die erste Strophe, gleich mit dem ersten Vers, die Thematik des ganzen Gedichtes ein.

In symmetrischer Umkehrung des lautlichen Bildes umrahmen die beiden Verben "rauschen" und "schauern" die einsamen Wipfel, die sich auch mit ihren hellen Vokalen (i-e) von den dunkleren Tönen der ("au") abheben. Es "schauern" ist als klangliche Figur gesehen, oder besser gehört die fast genaue Umkehrung von es "rauschen" (R. au Sch en Sch au eRn). Sie stehen zueinander wie Bild und Spiegelbild.

Das "Rauschen" ist, seiner Bedeutung nach, eine den Bäumen eigene Bewegung, vor allem der dabei von ihnen erzeugte Laut. In Eichendorff's Dichtung verkörpert er jeweils die Stimme der *Natur*, (vergl. w.o.S. 52) der sich der "lauschende", hörende Mensch hingibt. "Schauern" dagegen enthält ein dem *Menschen* eigenes seelisches Moment der Unruhe und des Ergriffenseins. Ihrem Lautbestand nach sind diese beiden Worte reversibel; ob sie es wohl auch ihrem Sinne nach sein werden- d.h. wird *menschliches* und *naturhaftes* Sein spiegelbildhaft reversibel, ebenfalls umkehrbar und vertauschbar sein; wird das Zwiegespräch des Menschen mit der Nacht, dieses Wechselspiel von Welt und Seele, hinter der scheinbaren Oberfläche eines stimmungsvollen Verbundenseins, den tieferen Sinn einer geheimnisvollen Analogie tragen?

Mit dem Worte "schauern" ist bereits etwas Geheimnisvolles in das Gedicht gedrungen. Weshalb, wovor schauern die Wipfel, auch wenn sie menschlich empfinden, wovor ist der Mensch, sein zwar noch nicht genanntes, aber im Schauern vergegenwärtigtes Ich, denn ergriffen, auch wenn es sich mit der Natur identifiziert, seine Gefühle auf sie übertragen hätte, was anzunehmen zunächst nahe liegt?

Dieser Eindruck einer geheimnisvollen Stimmung wird in der folgenden, durch die scheinbar als Grund dieses Schauerns angegebene Vorstellung der "alten Götter", die zu einer ganz bestimmten Zeit ("zu dieser Stund") um die Ruinen von alten Gemäuern einen vermutlich feierlichen, rituellen Rundgang machen, nur noch gesteigert, ohne jedoch erklärt zu werden, denn das bestimmte Demonstrativpronomen "diese" sagt aus, dass es sich um einen zeitlich genau festgelegten Vorgang handelt. Es folgt aber keine Erklärung. Welche Stunde ist denn gemeint? Die Stunde, um die es sich handelt, wird erst in der nächsten Strophe als die der Dämmerung bezeichnet. Die Verwendung des bestimmten Artikels anstelle des hier angebrachteren unbestimmten, (so auch "die alten Götter") steigert im Grunde nur unsere Unsicherheit. Es besteht ein Kausalverhältnis zwischen dem "Rauschen" und "Schauern" der

“Wipfel” und dem feierlichen Rundgang der “alten Götter” - ihretwegen rauschen und schauern die Wipfel - aber auch dieses bleibt undurchsichtig und geheimnisvoll. Die Unruhe, die die Natur ergriffen hat, erklärt sich wohl durch die Wiederkehr der “alten Götter”, die ähnlich wie die “halbversunkenen Mauern” geisterhaft in die Gegenwart hineinragen und somit durch den Einbruch des Gewesenen, der Vergangenheit, in den Raum der Gegenwart, die Verstrickung und Verschiebung der sinnvollen Abfolge der zeitlichen Perspektiven zu verursachen scheinen.

Aber kehrt diese Vergangenheit auch tatsächlich wieder? Wandeln die Götter denn auch in Wirklichkeit in der “Rund” nach uraltem Brauch? In dem Roman liegen Torsen antiker Gottheiten im Garten umher: Fiametta setzt zuweilen sogar “ihr Füßchen auf den Nacken eines umgestürzten Apollos, um sich die zierlichen Schühchen festzubinden” Diese Götter haben nichts Geheimnisvolles und nichts Göttliches an sich; sie sind bei Tag besehen nur Statuen, weniger noch Torsen, Bruchstücke von Statuen, die wohl aus der Zeit der Renaissance stammen, und jetzt, wie so häufig in den verwilderten Renaissancegärten in Italien, zerbrochen im Gras liegen. Im Gedicht aber gewinnen sie ein seltsames, geheimnisvolles Leben; herausgelöst aus dem Rahmen des Romanes geistern sie als selbständige eigenwillige Wesen umher. Es ist, als ob sie auf der anderen, der eigentlicheren Seite der Wirklichkeit stünden, dort wo Gegenwart und Vergangenheit sich begegnen und nicht mehr verschiedene, getrennte Sphären sind. Man spürt beinah ihre Gegenwartigkeit, so bewegt und bewegend, so lebendig und wirklich sind sie. Und doch wird diese ihre Wirklichkeit - wenn man genauer hinsieht - noch bevor sie überhaupt erwähnt werden, durch die den irrealen Vergleich darstellende Konjunktion “als ob” in Frage gestellt, aus dem Bereich des tatsächlich Wirklichen in denjenigen eines nur möglichen gerückt. Machen die Götter wirklich die Rund, kehren sie tatsächlich aus der versunkenen Vergangenheit noch einmal herauf in die Gegenwart des Jetzt und Hier, oder glaubt das Auge sie nur zu sehen? Sind sie, oder scheinen sie nur zu sein? Ist diese, die Wipfel der Bäume und die, wenn auch nicht erwähnte, so doch gegenwärtige Seele des Menschen ins Schauern versetzende Gegenwart der Götter, Realität oder Schein?

Wir erfahren es nicht. Eichendorff hebt den Schleier nicht. Genau so wenig, wie wir in der letzten Strophe erfahren werden, ob die Nacht tatsächlich von einem “künftigen grossen Glück” redet, oder ob sie auch hier nur von seiner in die weite Ferne gerückten Möglichkeit spricht. Und im Grunde ist es nicht einmal so wichtig, ob wir es erfahren. Denn jene in der Schwebel gelassene Möglichkeit trägt einen derartigen

Wirklichkeitscharakter, dass sie überzeugender ist, als faktisch Geschehenes. In der zweiten Strophe werden die bis jetzt nur vage angedeuteten Orts- und Zeitangaben genauer bestimmt: Es ist ein Garten, in dem Myrtenbäume wachsen, und es ist angehende Nacht, die Zeit der Dämmerung; das sprechende Ich (des Dichters, bzw. Sängers), das erst in der letzten Zeile der Strophe als Dativ-Objekt, bescheiden und unauffällig auftritt, steht mit genau festgelegtem Standort (hinter den Myrtenbäumen) in der Mitte und im Mittelpunkt des Gedichtes: als der Gesprächspartner der Nacht.

Genau so wie im vorigen Gedicht entsteht auch hier das Bild einer Landschaft vor unseren Augen. Während die erste Zeile des Gedichtes ("es rauschen die Wipfel und schauern") noch vorwiegend von klanglichen Effekten ausgeht, wird allmählich die visuell bildhafte Darstellung immer stärker betont: ein verwilderter Garten, alte Götterstatuen oder vielleicht doch wandelnde Gottheiten, die Ruinen eines langsam versinkenden Gemäuers, und, weil die Art des Baumes noch angegeben ist, ganz besonders anschaulich hervorgehoben, die Myrtenbäume — das Stelldichein von Ich und Nacht. Das sind im Grunde die uns nur allzubekanntenen Requisiten, mit denen Eichendorff seine zu alten italienischen Palästen gehörigen Renaissancegärten ausstattet.

Wie kommt es, dass wir trotz dieser stereotyp gewordenen, nüchternen Requisiten, dennoch dem magischen Zauber eines solchen Gedichtes unterliegen, was geht hier vor sich?

Wenn wir genauer hinschauen, bemerken wir, dass dieses statische Bild eines abendlichen Gartens sich unmerklich aufgelöst hat in eine strömende Bewegtheit, in einen Vorgang, der Räumliches in Zeitliches, Sinnliches in Seelisches verwandelt.

Bereits das Bild der "halbversunkenen Mauern", das heißt, der noch im Sinken, im Zerstörtwerden begriffenen Mauern, die Ruine als Vorgang erlebt,¹ lässt, zusammen mit der Vorstellung der vielleicht noch lebenden

¹ Das Bild der Ruine ist für die Romantik kennzeichnend; sie hat die Poesie der Ruine entdeckt. Die Ruine ist für sie zunächst das Symbol der Zeit und der Vergänglichkeit, im Sinne eines Vorganges, in den sie mit einbegriffen ist. Denn sie ist schon, aber noch nicht zerstört. — Aber als eine Erscheinung, die aus der Vergangenheit herausragt, selber noch weiterbestehend, nachdem alles zerstört wurde, ist sie geeignet, das völlig Versunkene in der Phantasie wieder gegenwärtig zu machen, und ein Zeichen des trotz allem Bestehenden zu sein. — In ihrer Zwecklosigkeit, weil nicht mehr gebunden an menschliche Bedürfnisse, Nutzen und Zwecke, ist sie poetisch - schön im klassischen Schillerschen Sinne. — Dadurch dass sie nicht mehr etwas Ganzes darstellt, sondern nur einen Teil, ein Fragment, dessen was sie war, entspricht sie dem Weltgefühl des Romantikers, der sich bewusst ist, als ein Mensch, als ein unvollendetes endliches Wesen, niemals die Ganzheit des Seins

„alten Götter“, die Dimension der erlebten Zeit in die nur räumliche Vorstellung eingehen.

Auch die Dämmerung wird als ein Vorgang gesehen, denn sie wird im Satz nicht als Substantiv verwendet, sondern als partizipiales Adjektiv, in einer Form also, in welcher die Bewegtheit, die im Zeitwort liegt, noch spürbar ist. Zugleich aber ist diese in einen zeitlichen Vorgang verwandelte konkrete Bezeichnung der Dämmerung in attributiver Stellung einem allgemeineren, abstrakten Begriff, nämlich der „Pracht“, untergeordnet. Eichendorff redet nicht von einer prächtigen Dämmerung -was wohl den ganzen Zauber dieses Gedichtes zerstört hätte, nicht nur weil diese Wortfolge geläufiger ist (Eichendorff verwendet sie an anderen Stellen seiner Dichtung sehr oft), sondern weil sie statisch und unlebendig wäre; er spricht vielmehr von einer „heimlich dämmernden Pracht“. Die Dämmerung verwandelt sich von einem Zustand, von einem modal bestimmten Zeitraume in einen, in Bewegung begriffenen Vorgang, in ein Geschehen. Zugleich aber wird dieser Vorgang, etwas Zeitliches also, zu einer Eigenschaft, einem Attribut von „Pracht“, dem Ausdruck für die innere Bewegtheit des Herzens, Hauptträger der subjektiven Empfindung, nämlich des Ergriffenseins des Ichs vor der „heimlich“ geschauten, anbrechenden Nacht, eben der Dämmerung selbst.

Es ist als ob Schauender und Geschautes, Empfindender und Empfundenes, die sinnliche Realität und das Entzücken des Herzens vor dieser Realität, die Rollen tauschend, einbezogen werden in das Fluktuieren eines magischen Kreises.

Ganz allmählich hatt sich der Abend in Nacht verwandelt, langsam steigt die Nacht herauf. Schon in der ersten Strophe ahnten wir ihr Herannahen, denn die „alten Götter“, deren Bewegung nicht genau wahrzunehmen ist, kehren wohl erst im späten Halbdunkel wieder. Trotzdem aber steht die Nacht dann ganz unerwartet und plötzlich vor uns, angeredet erst mit dem letzten Worte der zweiten. Strophe: Und welch eine Nacht, keine gewöhnliche, sondern eine sich heimlich ankündigende, stimmungsträchtige „phantastische Nacht“. Anredende und Angeredete in einem, Gesprächspartnerin des Ich, steht auch sie in der Mitte und im Mittelpunkt des Gedichtes.

erreichen und verwirklichen zu können, auch er bleibt wie sie ein Bruchstück. Die Ruine, in ihrer fragmentartigen Erscheinung spiegelt also die unerfüllbare Sehnsucht des Menschen nach dem Ganzen des Seins, ist das Sinnbild seiner eigenen Unvollkommenheit. Sie ist in der Welt der äusseren Wirklichkeit, der Natur, der Ausdruck derselben Haltung, die in der Literatur zum Aphorismus führt, die den Dichter nötigt fragmentarisch zu bleiben - nicht aus einem Versagen seiner Kunst - sondern aus dem tieferen Bewusstsein heraus, dass alles menschlich Seiende und vom Menschen Geschaffene -am Masstab des Unendlichen- nur ein Fragment bleiben kann.

Mit diesem Herankommen der Nacht verwandelt sich das bis zu einem gewissen Grade noch konkret anschauliche Bild einer Landschaft (Garten, Mauern, Götterbildnisse, Myrtenbäume) in ein stimmungsgeladenes Bezogensein von Mensch und Nacht. Dieser kaum fühlbare Umschwung vollzieht sich jedoch an einer ganz bestimmten Stelle des Gedichtes, nämlich in der Mitte der zweiten Strophe, die auch die Mitte des Gedichtes bildet, dort, wo im reversiblen Doppelklang der "dämmernen Pracht" die seelisch-sinnlichen Komponenten des Seins auf engstem Sprachraum bildhaft zusammenfließen. Dieses Ineinandergreifen von real geschauter Landschaft und subjektiver Ansprache des Menschen lässt sich auch im Satzbau des Gedichtes nachweisen. Die ganze zweite Strophe besteht nämlich aus einem einzigen grammatischen Satz. Dem Inhalte nach gehören die beiden ersten Zeilen noch zu dem Bilde der ersten Strophe ("Garten - Mauern - alte Götter"), das sie weiterführen. Aber ihrer syntaktischen Funktion nach sind sie Bestandteile einer einzigen Ansprache des Menschen an die Nacht: als adverbiale Bestimmungen ("hinter den Myrtenbäumen", "in heimlich dämmernder Pracht") dem Hauptsatz ("Was sprichst du...Nacht") untergeordnet. So kommt auch in der Form des Gedichtes (in der Wortverbindung und im Satzbau) die geheime Beziehung von Innen- und Aussenwelt, jenes Ineinanderfließen von Landschaft und seelischer Stimmung, zum Ausdruck. Die seelische Gestimmtheit, die bisher das visuelle Bild nur wie ein Nebenakkord begleitete, sich im Wort "heimlich" sogar noch etwas verhielt, bricht nun mit dem affektgeladenen Substantiv "Pracht" mächtig hervor: "wirr, wie in Träumen", "phantastisch" sind Ausdruckselemente, die nicht der Natur, sondern dem Gefühl des Sprechers eigen sind; sie greifen in gesteigerter Form in die dritte Strophe über, um im letzten Vers des Gedichtes, im Wort "Glück" zu kulminieren. Und jetzt erst im dritten Vers dieser zweiten Strophe wird es deutlich, dass zwischen dem Menschen und der Nacht ein Gespräch oder vielmehr nur eine Anrede des Menschen an die Nacht stattfindet: eine Anrede, die den Anschein eines Zwiegesprächs erweckt. Unwillkürlich muss man sich fragen, wer denn hier eigentlich spricht, der Mensch oder die Nacht? Es ist jenes für Eichendorff so charakteristische Verhältnis von Rauschen und Lauschen, das hier wiederkehrt, und im Grunde ist es wieder die Natur, die spricht und der Mensch, der lauscht, auch wenn es so aussieht, als ob es der Mensch wäre, der spricht, denn er redet nur, um zu bestätigen, dass die Natur zu ihm spricht und um sie zugleich nach dem Gegenstand ihrer Ansprache zu fragen. (du...Nacht) ist das Subjekt des Satzes, (mir) das angesprochene Dativ-Objekt, und "was" steht in doppelbödiger Funktion

und Bedeutung da: als ein Interrogativum, das nach der Art und Weise, dem Verhalten des Sprechers, dem 'wie' seines Sprechens fragt (wie sprichst du? "wirr") und sodann als ein Akkusativ-Objekt, das den konkreten Inhalt, die Seinserhellung dieses Gesprochenen festlegen will. Dieses "was" jedoch, das nun die Natur dem Menschen, der sie in höchster Ergriffenheit anredet, sagt, bleibt undurchschaubar und rätselhaft, "wirr", wie in seinen eigenen, dunklen "Träumen". Erst die nächste und letzte Strophe gibt hierzu einen Schein von Klarheit.

In der dritten Strophe kehrt auf die unmittelbare und intensive Ansprache des Ichs an die Nacht die distanziertere Berichtsform der ersten Strophe wieder: auf das: "du...Nacht" folgt: "es funkeln...alle Sterne" "es redet... die Ferne". Aber gerade hier vollzieht sich im *Gehalt* des Ausgesagten selbst, im Gegensatz zu der distanzierten *Form* der Aussage, ein beinahe dionysisches Ineinandergreifen und Ineinanderfluten beider, des Menschen und der Natur, im geheimen Wechselspiel ihrer ureigenen Kräfte. Mensch und Natur stehen sich gegenüber: es ist als ob die Nacht mit all ihren Sternen -in grossgewölbtem Bogen- aus ungeheurer Ferne, auf ihn, den Menschen herunterschaute. ("auf mich" - und wieder ist der Mensch im Akkusativ - Objekt, während "Sterne und "Ferne" Subjekt des Satzes sind). Aber diese Nacht hat alle gefühlsmässigen Komponenten der menschlichen Seele in sich aufgenommen ("glühender Liebesblick", "trunken," "künftiges Glück") und strömt diese wieder, beseelt und bewegt, auf den sehnsüchtig ihrer Botschaft lauschenden Menschen zurück. In der ebf. doppelbödigen Wendung "es funkeln auf mich alle Sterne" hebt der Dichter ein nicht-zielendes, ein transitives Verbum "funkeln" durch die Hinzufügung der Präposition "auf", auf die Ebene eines zielenden Verbums, und stellt somit die Rückverbindung des Menschen mit der Nacht her. Jetzt wird auch der Sinn ihrer Rede, jenes "was", das sie dem Menschen "trunken" offenbart, deutlich: es sind die im menschlichen Herzen erwachte Ahnung von künftiger Liebe und Glück und die in seinem eigenen Innern verborgenen, sich selbst kaum bewussten, noch trunkenen Träume einer aufkeimenden Sehnsucht und Hoffnung, die sie ihm verkündigt. Was im unsichtbaren Innern des Menschen vor sich geht, das realisiert und spiegelt sich im Sichtbaren der äusseren Natur wider: sie gibt ihm sein Spiegelbild zurück, offenbart ihm das Geheimnis seines Lebens, seiner dunkel geahnten und doch so ersehnten Zukunft.

Denn auch diese Zukunft wird einbezogen in den grossen Raum der Nacht - die "Ferne" in ihrer ambivalenten Bedeutung von Örtlichem und Zeitlichem lässt beides durchschillern - genau so wie schon in der

ersten Strophe die Vergangenheit (alte Götter) in den Raum einer als Gegenwart erlebten Landschaft hineingenommen wurde. Das Bild der Nacht dehnt sich in unfassliche Fernen aus: Die in der ersten und zweiten Strophe noch aus unmittelbarer Nähe erlebte Nacht des Gartens ("hier hinter den Myrtenbäumen") erweitert sich nun zu der kosmischen Nacht des Sternenhimmels! ("es funkeln auf mich alle Sterne")

Dieser Erweiterung und Ausdehnung des äusseren Raumes entsprechend, steigert sich des Herzens eigene, es bedrängende und beschwingende Sehnsucht nach Liebe und Glück, dehnt sich, fragend, suchend und beschwörend in die nächtliche Ferne aus.

Der Frage:

"was sprichst du wirt, wie in Träumen"

der zweiten Strophe entspricht in gesteigerter Form die Antwort der letzten:

"Es redet trunken die Ferne

Wie von künftigem, grossem Glück."

Es ist des Menschen eigenes, gesteigertes Lebensgefühl, der Rausch einer unbeschreiblichen Freude über ein künftiges Glück, das er nur ahnt aber noch nicht kennt, das aus der Ferne, die nun selber von diesem seinem Glück und seiner Sehnsucht "trunken" ist, auf ihn zurückkehrend, ihm Antwort gibt. In beiden Strophen offenbart sich, bis in die unscheinbarsten Eigentümlichkeiten der Sprache - in Satzbau, Wort und Bild - dieselbe magische Bezogenheit von Welt und Seele, von Natur und Ich, die sich beide in wechselseitiger Bewegung und Begegnung - vom Ich zu der Nacht und von der Nacht zurück zu dem Ich - in den grösseren kosmischen Kreislauf des Daseins eingeordnet haben.

So kann die träumerische, konturlose, kaum umrissene, nur ange-deutete, aber dennoch so lebendige Landschaft, die dieses Gedicht erhellt, -so verschwebend unreal, wie ein Traum und doch so voller Wirklichkeit -, die sich selbst verborgene Sehnsucht des Dichters widerspiegeln, der im Banne eines Künftigen gefangen und verzaubert, selber nicht weiss, wonach er sich "trunken" sehnt.

Natur und Ich sprechen eine ähnliche Sprache, die sich im Wort des Dichters wiedererkennt: was die Klangfigur der allerersten Zeile thematisch leise und melodisch angekündigt hatte, hat sich im Verlauf des Gedichtes tief sinnig ereignet:

Das Statisch-Bildhafte und das Bewegte, das Zeitliche und das Räumliche, das Gegenständlich-Reale und das im Traum verschwebende Nur-Mögliche, Irreale, das Vergangene und das Zukünftige ("alte Götter"-künftiges Glück"), das Nahe und das Ferne ("Myrtenbäume, Mauern,

alle Sterne, Ferne") das Naturhaft-Kosmische und das Menschlich-Seelische, sie wurden und sie werden dauernd ausgetauscht, eins für das andere gebraucht, auseinandergehalten und in eines verschmolzen. Wie das Bild zu seinem Spiegelbild, wie das "Rauschen" und "Schauern" umkehrbar sind, so stehen sich Mensch und Natur, Ich und Welt gegenüber und sind sich doch identisch, sprechen jeweils ihre eigene Sprache und können sich doch eins durch das andere offenbaren, weil im Grund beide auf ein und dasselbe *E i n e* zurückgehen, Spiegelung des einen und selben *S e i n s* sind.

Als Letztes wäre noch auf die für Eichendorff's Dichtung so charakteristische, man möchte beinah sagen, von existentieller Bedeutung geladene, Verwendung der "als-ob"-Form hinzuweisen. Sie kehrt an unzähligen Stellen seiner Dichtung wieder.

Hier in dem oben besprochenen Gedicht wurden Vergangenes und Zukünftiges (jeweils in der ersten und dritten Strophe) nicht als etwas sicher Gegebenes im Indikativ, sondern als etwas Nur-Mögliches in dem Modus des Irrealis, der Potentialität, ausgesagt: "*als* machten... die alten Götter die Rund", - "Es redet trunken die Ferne - *wie* von künftigem grossem Glück." Auch die Nacht spricht in der mittleren Strophe so verwirrend und undeutlich "wie" 'es eben nur in Träumen der Fall ist, oder wird das "wie" auch hier doppeldeutig verwendet: im Sinne von als ob sie in Träumen spräche..?

Wie dem auch sei, immer wieder gleitet der Dichter von der selbstgenügsamen Seinsebene des Indikativs und seiner klar umrissenen Sicherung im Sein hinüber in die Sphäre eines sich nicht festlegen wollenden schwebenden Getragenseins.

Die Botschaft, die aus der Ferne an den Menschen geht, sie bleibt, so eindringlich sie auch ist, zugleich doch immer vage und verschleiert, in die magische Irrealität eines Nur-Möglichen entrückt, enthüllend und verhüllend zugleich. Was verkündigt wird, wird zugleich in Frage gestellt und in der Schwebel gelassen - eine fragende, in unendlicher Sehnsucht zitternde Ahnung ist alles, was im Grunde sagbar ist.

Und wenn dennoch -wollte die Dichtung sich nicht selbst aufheben, - ein Menschliches ausgesagt wird durch das Medium einer Landschaft, so wird es durch diese Aussage zugleich auch gemildert, entrückt und gedämpft, in die Tiefen des Traumes versenkt. Wie ein zarter Schleier, alles Grelle und Harte verhüllend, legt sich das Wort des Dichters um seine Seele, enthüllt und verhüllt sie zugleich. Wie ein Schleier, hinter

dem alles Feste und Starre sich in Bewegung aufzulösen scheint, legt sich das Wort des Dichters über die Landschaft, die diese Seele meint. Der Dichter ruft zwar Gegenstände auf: aber sie sind wie Namen, mit denen ein Magier die Wirklichkeit beschwört. Sie entgleiten sofort, den Bereich ihrer eigenen "Oberfläche" verlassend in fließend, bewegte und beseelte Tiefen, verlieren die Schwere und Dichte des Materiellen und nur das bleibt von ihnen zurück, was an Seele und Stimmung auch in ihnen lebt, was sie an Seele und Stimmung aus dem gemeinsamen Ur-Grund des Seins erhalten haben und die allein der Dichter in ihnen sucht. Hinter den schemenhaften Zeichen scheinbar so einfacher Gegenstände wird der ganze seelische Grund des S e i n s transparent — und trunken verliert sich die Seele des Einzelnen in jenem grossen, lauterem Spiegel der Poesie, wo alle Gegensätze von Raum und Zeit, Vergangenheit und Zukunft, Nähe und Ferne, Wirklichkeit und Traum, Grauen und Glück, Wissen und Ahnung, Sehnsucht und Erfüllung sich begegnen und erkennen auf dem unscheinbaren Raum eines so flüchtigen kurzen Gedichtes.