



DIETER HEIMBÖCKEL

Ein „Meer von Stille“ oder Von der Ungleichheit des Gleichen.
Zum Wiederholungsstil in Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild*.

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 63 (2003), S. 115-133

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/eichendorff/marmorbild_heimboeckel.pdf>

Eingestellt am 04.05.2006

Autor

PD Dr. Dieter Heimböckel
Universität Regensburg
Institut für Germanistik
Universitätsstraße 31
D-93053 Regensburg

E-Mail: dieter.heimboeckel@sprachlit.uni-regensburg.de

Homepage: http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_IV/Germanistik/ndl2/heimboeckel/heimboeckel.html

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Dieter Heimböckel: Ein „Meer von Stille“ oder Von der Ungleichheit des Gleichen. Zum Wiederholungsstil in Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild*.

In: Goethezeitportal. URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/eichendorff/marmorbild_heimboeckel.pdf

(Datum Ihres letzten Besuches).

DIETER HEIMBÖCKEL

Ein „Meer von Stille“ oder Von der Ungleichheit des Gleichen.
Zum Wiederholungsstil in Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild*.

I

Die hauptsächlich 1816/17 verfaßte und 1819 in Friedrich de la Motte Fouqués ‚Frauentaschenbuch‘ veröffentlichte Novelle *Das Marmorbild* stand lange Zeit im Schatten des Werkes, das wie kein anderes Ruhm und Ruf Joseph von Eichendorffs geprägt hat. „Daß *Das Marmorbild* weniger bekannt ist als der *Taugenichts*“, heißt es dazu in einer für Schüler und Studenten konzipierten Lektürehilfe,

dürfte einerseits darauf zurückzuführen sein, daß es von Anfang an als relativ unbedeutend eingestuft wurde [...], andererseits auf seine dunklere Grundstimmung, auf die Vielzahl von Formeln, Symbolen, Sinnbildern. Häufig dem religiösen Bereich entstammend, waren sie größtenteils schon dem Leser des 19. Jahrhunderts nicht mehr vertraut und blockierten so ein rein inhaltliches Lesen¹.

Noch in einer Veröffentlichung jüngeren Datums wurde auf die Feststellung wert gelegt, es handle sich hierbei, was die vergleichsweise zurückhaltende Rezeption erkläre, keinesfalls um eine Dichtung kanonischen Ranges.² Um die Rezeptionsgeschichte ist es freilich so schlimm und düster auch nicht bestellt. Die Forschungsliteratur, zumindest die der zurückliegenden Dezennien, füllt mittlerweile ebenfalls Regale, und bedürfte es eines untrüglichen Zeichens für die Sanktifizierung eines Textes, so wäre die Aufnahme in die Reihe der *Erläuterungen und Dokumente* des Reclam Verlags ein solches Signal.³

In der Tat hat es den Anschein, als hätte *Das Marmorbild* von der jüngeren Forschungsgeschichte die Bedeutung eines Schlüsseltextes erhalten. Die Novelle hat Anlaß zu ideengeschichtlichen, poetologischen und biographisch-psychologischen Deutungsansätzen gegeben: als Text, der den „heilsgeschichtlichen Entwicklungsprozeß der Menschheit von der Jugend zur Reife in der Überwindung der Antike durch das Christentum“ durchspiele,⁴ der als Abgesang auf die frühromantischen Vorbilder zu verstehen sei⁵ oder in dem

¹ Karl Hanß: *Joseph von Eichendorff, Das Marmorbild, Aus dem Leben eines Taugenichts. Interpretationen*. München ²1989. S. 9.

² Vgl. Ellen Kuhn: *Joseph von Eichendorff: Das Marmorbild*. In: *Kunstmärchen. Erzählmöglichkeiten von Wieland bis Döblin*. Hg. von Rolf Tarot unter Mitarbeit von Gabriela Scherer. Bern [u.a.] 1993. S. 177–189. Hier S. 188.

³ Hanna M. Marks (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente. Joseph von Eichendorff. Das Marmorbild*. Stuttgart 1984.

⁴ Sibylle von Steinsdorff: *Joseph von Eichendorff: „Das Marmorbild“*. In: *Meistererzählungen der deutschen Romantik*. Hg. und komm. von Albert Meier [u.a.]. München 1985. S. 420–435. Hier S. 425.

⁵ Vgl. ebd. S. 425ff., sowie Georg Behütuns: Eichendorffs „Die Zauberei im Herbst“ und „Das Marmorbild“. Vom Abgesang auf die schwarze Romantik zur romantischen Künstlervelle. In: *Weg zum Wunderbaren. Romantische Kunstmärchen und Erzählungen*. Hg. von Klaus Lindemann. Paderborn [u. a.] 1997. S. 168–209.

die Periode eigener sexueller Gefährdungen und deren Domestizierung Gestalt finde.⁶ Eichendorffs „Kardinalthema, das Thema der Versuchung und Sünde“,⁷ werde im *Marmorbild* geradezu exemplarisch behandelt. Nun ist man im Falle Eichendorffs mit etikettierenden Zuweisungen, welcher Art auch immer, erfahrungsgemäß schnell bei der Hand. In dem Maße, in dem es nationalgesinnten Kreisen einst gefiel, ihn nicht nur zum populärsten, sondern auch zum „deutscheste[n] der deutschen Dichter“ zu stilisieren,⁸ in dem Maße ist man heutigentags darum bemüht, ihm den Makel des Erzkonservativen zu nehmen und einen Platz unter den Modernen zu reservieren. Seit Theodor W. Adorno Ende der 50er Jahre das Werk Eichendorffs vor der ideologischen Voreingenommenheit seiner traditionellen Verehrer in Schutz genommen und auf die „bewußtlos zur Schwelle der Moderne“ führende Art seiner „entfesselte[n] Romantik“ hingewiesen hat,⁹ ist man dieser Spur jedenfalls mehr oder weniger konsequent nachgegangen. Daß jedoch derjenige, der die Moderne vor allem mit Kafka, Proust und Beckett identifiziert, Gefahr läuft, bei Eichendorff in dieser Hinsicht in eine argumentative Schiefelage zu geraten, mochte auch Adorno geahnt haben, als er in einer für ihn bezeichnenden dialektischen Wendung im Eichendorffschen Konservativismus die Keimzelle seiner eigenen Negation lokalisierte: „Eichendorffs Bewahrendes“ sei „weit genug“, auch sein „Gegenteil mitzufassen.“¹⁰

Der Lakonismus dieser Äußerung soll freilich nicht über deren heuristisches Potential hinwegtäuschen. Sie mag vielmehr, jenseits des Versuchs, das Eichendorffsche Œuvre in das ohnehin überstrapazierte Prokrustesbett der Moderne zu zwingen, einen Ansatz zur Erfassung und Beschreibung eines eigentümlichen Sprachhandlungsmusters liefern, das mehr als jedes andere charakteristisch für sein Dichten ist und grundlegend zur Unverwechselbarkeit nicht nur seiner Erzählkunst beiträgt. Gemeint ist sein Wiederholungsstil, sein in der deutschen Literatur in dieser Dichte und Intensität kein zweites Mal anzutreffendes Verfahren, auf gleiche oder ähnliche Bilder, Motive und sprachliche Wendungen zu rekurren.

Das Gefühl der Vertrautheit, der Effekt des Wiedererkennens, der sich nach der Lektüre schon weniger Verse oder Zeilen aus einem Gedicht oder Prosastück Eichendorffs einstellt, hat hier, in der sprachlich-motivischen Begrenzung, in der Wiederkehr des Gleichen, seinen Ursprung.

Zu fragen ist indes, ob man sich als Leser tatsächlich seines Eichendorff sicher sein kann. Das Wort von der Wiederkehr des Gleichen begegnet in der Eichendorff-Literatur so oft, daß der topische Charakter, auf den es sich bezieht, ihm selbst zu eigen geworden ist. Auf

⁶ Vgl. u. a. Lothar Pikulik: Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs „Das Marmorbild“. In: *Euphorion* 71. 1977. S. 128–140; Christian Begemann: Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: *Aurora* 59. 1999. S. 135–159. Hier S. 140ff.

⁷ Waltraud Wiethölter: *Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs „Marmorbild“*. In: *Eichendorffs Modernität*. Akten des internationalen, interdisziplinären Eichendorff-Symposiums 6.–8. Oktober 1988. Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart. Hg. von Michael Keßler/Helmut Koopmann. Tübingen 1989. S. 171–201. Hier S. 171.

⁸ Wilhelm Kosch im Vorwort zum ersten Band der alten historisch-kritischen Eichendorff-Ausgabe: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Hg. von Wilhelm Kosch/August Sauer. Regensburg 1908ff. Bd. I,1. S. VIII.

⁹ Theodor W. Adorno: *Zum Gedächtnis Eichendorffs*. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main 1981. S. 69–94. Hier S. 78.

¹⁰ Ebd. S. 75.

diese Weise gerinnt zur Formelhaftigkeit, was selbst Gegenstand der Beschreibung sein soll. „Bei Eichendorff“, so Helmut Koopmann in Fortschreibung der seit Werner Kohlschmidt gängigen Einschätzung,¹¹ dominieren

Formeln: das glänzende Feld, die ewigen Lerchenlieder, der rauschende Brunnen, das tiefe Abendrot, das Abendgold, der Blütenschimmer, der Waldesschatten, das silberne Band des Flusses, der blaue Strom – und noch einige Dutzend anderer Bauelemente. Gerade sie aber sind es, die nicht nur zur Unwirklichkeit der Eichendorffschen Landschaft beitragen; sie bestärken auch den Eindruck der Serialität, der ständigen Wiederkehr des Gleichen, der Floskelhaftigkeit scheinbar sehr persönlich gesehener Landschaften, ja der Auswechselbarkeit einzelner Elemente, da diese sich bis zur Ununterscheidbarkeit gleichen.¹²

Wiederkehr des Gleichen hieße in dieser Auslegung, Invarianz nicht nur des Signifikants, sondern auch des Signifikats. Nichts anderes verbirgt sich hinter dem Begriff der Formel. Ihre Bedeutung als feststehende Wendung büßt sie allerdings ein, wenn sie in unterschiedlichen Kontexten und divergierenden grammatisch-semanticen Zusammenhängen situiert wird. Das, was sie unter diesen Bedingungen an Mehrdeutigkeit hinzugewinnt, steht im Widerspruch zu ihrer Funktion. Eichendorffs Wiederholungsstil zeichnet sich weniger durch seine Formelhaftigkeit aus als vielmehr durch den darin aufgehobenen Akt ihrer Auflösung. Auf der Ebene des Signifikants ist die Formel noch, sei es als Gegengewicht zur dahinrasenden Zeit,¹³ sei es als „Korrelativ zur romantischen Subjektivität“,¹⁴ Träger des Bewahrenden, auf der Ebene des Signifikats jedoch wird die ihr eingeschriebene Komplexitätsreduktion durch Bedeutungspotenzierung überformt. Insofern mit der Wiederkehr des Gleichen ein Vorgang der semantischen Entgrenzung verbunden ist, schließt das Bewahrende in der Tat auch dessen Transzendierung mit ein.

Wenn es in einer dem romantischen Schweigen gewidmeten Dissertation aus dem Jahre 1968 heißt, daß Stille bei Eichendorff ein häufig formelhaft gebrauchtes Motiv sei, das in seiner sprachlichen Entgrenzung zur Ambivalenz tendiere,¹⁵ so ist die Äußerung aufgrund ihres widersprüchlichen Gehaltes zwar anfechtbar, mit Blick auf die Bedeutung aber, die dem Phänomen der Stille in seinem Werk andeutungsweise beigemessen wird, verdient sie eine größere Beachtung, als ihr in der Forschungsliteratur bislang zugekommen ist. Das verwundert um so mehr, als das Wort „still“ nebst seinen Varianten zu den Lieblingswörtern Eichendorffs gehört und damit zentral auch für seinen Wiederholungsstil ist. Über den semantischen Reichtum und das Gebrauchsspektrum des Wortes kann sich einen Eindruck verschaffen, wer dazu den knapp 50 Spalten umfassenden Artikel des *Deutschen Wörterbuchs* von Jacob und Wilhelm Grimm konsultiert. Für den hier in Rede stehenden Zusammenhang ist insbesondere folgende Bestimmung aufschlußreich:

¹¹ Vgl. Werner Kohlschmidt: Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosastil (1950). In: Ders.: Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. Bern 1955. S. 177–209.

¹² Helmut Koopmann: *Seriell in Eichendorffs Lyrik?* In: *Eichendorffs Modernität*. S. 81–96. Hier S. 82.

¹³ Vgl. ebd. S. 95.

¹⁴ Martin Wettstein: *Die Prosasprache Joseph von Eichendorffs. Form und Sinn*. Zürich 1975. S. 69.

¹⁵ Vgl. Dieter Wilhelm Spatschek: *Schweigen, Sprache, Stummheit im romantischen Erzählwerk*. Diss. Erlangen-Nürnberg 1968. S. 197.

still als beiwort zu zeit und raum, im groszen wie im kleinen, als schauplatz des menschlichen lebens; gern von der nächtlichen welt. zunächst eigentlich, ,ohne laut, lärm‘, ,lautlos, leise‘; ,ungestört‘; dann ,friedlich‘, ,sanft, milde‘, endlich rein stimmungsmäßig als ausdruck eines innigen naturgefühls und der beziehung des menschen zur natur. mit dem barock beginnend (stille nacht); breiter erst im 18. jh.; besonders beliebt in romantischer und verwandter dichtung, vor allem bei EICHENDORFF.¹⁶

Für die Hervorhebung Eichendorffs gibt es gute Gründe, sie wird aber in dem Artikel selbst nicht mit der notwendigen Konsequenz vollzogen. Über der Stille ruht auch hier Goethe, die Zahl der Textnachweise aus seinem Werk übersteigt die aus dem Eichendorffschen Œuvre um ein Mehrfaches, obwohl der tatsächliche Wortbestand, wie mit Hilfe einer digital gesteuerten Morphem-Quantifizierung leicht überprüft werden kann, dadurch keinesfalls adäquat wiedergespiegelt wird. Trotz des weitaus geringeren Werkumfangs lassen sich bei Eichendorff zahlenmäßig mehr Belege aus der Wortfamilie der Stille nachweisen als bei Goethe (1313 zu 1256), ganz zu schweigen von Hölderlin, der im Grimmschen Wörterbuch mindestens ebenso häufig wie Eichendorff zitiert wird, aber auf sein Werk bezogen nur auf ungefähr 30% der Belege (419) des Spätromantikers kommt.¹⁷ Das sind zugegebenermaßen zunächst einmal nur Ergebnisse von statistischem Wert, die noch nichts über das Bedeutungsspektrum und die ästhetische Konfiguration der Stille bei Eichendorff aussagen. Die Fülle der Belege aber zeugt von einer ebenso ungeheuren wie unvergleichlichen Präsenz dieses Begriffskomplexes in seinem Werk und fordert beinahe zwingend zu einer differenzierteren Betrachtung heraus.

Eichendorffs *Das Marmorbild* bietet sich dabei als Untersuchungsgegenstand an, weil es unter all seinen Romanen und Erzählungen zum Motiv der Stille die dichteste lexematische Struktur aufweist. Zudem entfaltet sich das Sujet in einem überschaubaren Rahmen, so daß sich semantische Konvergenzen und Divergenzen deutlicher bestimmen und lexematische Relationen eher nachweisen lassen. Speziell für das *Marmorbild* sind schließlich von hier aus Rückschlüsse zu erwarten, die dessen Groß-Struktur betreffen. Denn das dem Stück traditionell supponierte Ordnungsprinzip strikter Oppositionen¹⁸ muß nach Maßgabe der im Wiederholungsstil aufgehobenen Polysemie relativiert bzw. neu bedacht werden, sofern in ihm nicht selbst schon Überblendungsmechanismen am Werk sind, die tendenziell zur Auflösung der Dual-Struktur beitragen und so wiederum einen Verweisungszusammenhang zur Ästhetik der Stille herstellen. Was es mit dem Polaritätsprinzip im *Marmorbild* auf sich hat, sei zunächst vor der Folie einer Gattungsbestimmung geklärt.

¹⁶ Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. 32 Bde. [Bd. 1–16 in 32 Tln.]. Leipzig 1854–1954, Erg. Bd.: *Quellenverzeichnis*. Ebd. 1971 – Nachdr. 33 Bde. München 1984. Bd. 18. Sp. 2958 (im folgenden: *DWB*).

¹⁷ Analyse erfolgte auf der Grundlage des Textkorpus, das die *Digitale Bibliothek* in ihrer Edition der *Deutschen Literatur von Lessing bis Kafka*. (Basisbibliothek) bereitstellt.

¹⁸ Jüngst noch von Hermann Korte: *Joseph von Eichendorff*. Reinbek 2000. S. 92. Vgl. auch Lore Marie Amlinger: *Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“: neue Einsichten in ihre Schwarz-Weiss-Struktur [...]*. Phil. Diss. University of Virginia 1986. S. 4–51; Michael Sauter: *Marmorbilder und Masochismus. Die Venusfiguren in Eichendorffs „Das Marmorbild“ und in Sacher-Masochs „Venus im Pelz“*. In: *Neophilologus* 75. 1991. S. 119–127. Hier S. 119.

II

Eichendorff selbst war noch unentschieden, als er in seinem Brief an Fouqué vom 2. Dezember 1817 *Das Marmorbild* „eine Novelle oder Märchen“ nannte.¹⁹ Und in der Tat enthält es Elemente sowohl der einen als auch der anderen epischen Kurzform. Doch obwohl die Eingangsformel („Es war ein schöner Sommerabend“²⁰) ebenso an das Märchen erinnert wie das Phantastisch-Wunderbare des Erzählten, sprechen die in dem Stück wirkenden Gesetzmäßigkeiten: die geraffte Exposition, die stringente und auf einen Höhepunkt zulaufende Handlung, die eng aufeinander bezogenen Ereignisse, die unerhörte Begebenheit in Form von Florios Verblendung und Verzauberung durch eine zum Leben erweckte Statue, eher für die Gattung der Novelle als für das Märchen. Trägt man ferner noch dem Aufbau des Stücks, den fünf Erzählabschnitten und der geringen Personenzahl Rechnung, die an das klassische Drama nach französischem Vorbild erinnern, so schlägt das Gattungs-Pendel erst recht zu der strengsten aller epischen Formen aus.

Zur Strenge der Form scheint sich das in der Novelle allenthalben zu beobachtende Prinzip polarer Entgegensetzung komplementär zu verhalten:

Gestalten, Tageszeiten, Orte und symbolisch-emblematische Requisiten sind durchweg den zwei Welten zugeordnet, zwischen denen Florio sich entscheiden muß. Die eine dieser beiden Welten, die heitere, gott- und wirklichkeitsbezogene Welt des Morgens und der Weite, wird von Fortunato und Bianka vertreten, die andere, die in magische Kreise gebannte, heidnisch-selbstische, verlockende und doch im Wissen um ihre Unerlöstheit von tiefer Wehmut erfüllte, traumhafte Welt der Nacht und der Mittagsschwüle dagegen von Donati und der Venus.²¹

Zwischen den in Eichendorffs Stück entfalteten Gegensätzen: zwischen Morgen und Mittag (oder auch Nacht), Gut und Böse, weiter Natur und begrenzter Kunstlandschaft, Christentum und Heidentum, Leben und Tod, Entfaltung und Gefährdung, changiert der Werdegang des Protagonisten Florio, der zu Beginn als naiver Jüngling in Erscheinung tritt, dann der Verführung der Venus erliegt, um schließlich aus dieser Erfahrung zu einem geistig erwachsenen – gleichsam neugeborenen – Menschen heranzureifen.

So jedenfalls wird die Novelle bzw. der Werdegang der Hauptfigur mehrheitlich gedeutet und in entsprechender Weise auch das um diese herum gruppierte Personal positioniert: Fortunato und Bianka verkörpern das Gute, Donati und Venus dagegen die Versuchung und das Böse – eine dualistische Figurenkomposition, die sich wie schon in seinem Jugendroman *Ahnung und Gegenwart* durch sprechende (und aufgrund ihrer Eindeutigkeit hier nicht näher zu erklärende) Namen zu erkennen gebe.²² Während Donati den Part

¹⁹ Joseph von Eichendorff (wie Anm. 8). Bd. XII. S. 21.

²⁰ *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgeführt und hg. von Hermann Kunisch (†) und Helmut Koopmann. Bd. V/1: *Erzählungen I*. Hg. von Karl Konrad Polheim. Tübingen 1998. S. 31. Werke Eichendorffs werden im folgenden nach dieser Ausgabe zitiert (Band, Seite).

²¹ Klaus Köhnke: *Mythisierung des Eros: „Das Marmorbild“*. In: Ders.: *„Hieroglyphenschrift“*. *Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen*. Sigmaringen 1986. S. 50–71. Hier S. 56.

²² Einzig Donati bildet in diesem Zusammenhang eine Ausnahme. Den Namen hatte Eichendorff seiner Hauptquelle, Eberhard G. Happels *Grösste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genante Relationes Curiosae* (1687) entnommen. Von Lawrence R. Radner (*Eichendorffs Marmorbild: Götterdämmerung and Deception*. In: *Monatshefte* 52. 1960. S. 183–188. Hier S. 187) stammt der Hinweis, daß sich hinter Donati auch eine Anspielung auf die Donatisten, die Anhänger des Bischofs Donatus von Kathago verbergen könnte. Diese bildeten im 4. Jh. in Nordafrika eine christ-

einer unheimlichen und wilden Person mephistophelischen Zuschnitts übernehme, stelle Fortunato den christlichen und „redliche[n] Dichter“ (V/1, 80) par excellence dar, der ruhig, bescheiden und in sich gefestigt auftrete und in dem sich Leben und Dichtung wechselseitig ergänzten. Das Gegensatzpaar auf der weiblichen Seite bildeten Venus und Bianka. Bianka demonstrierte die in ihrem Namen eingeschriebene Keuschheit und Sittsamkeit; sie sei „mehr Seele als Körper“ und trage „so wenig venushafte Züge“,²³ daß sie am Ende gar als Knabe präsentiert werde. Venus dagegen verkörpere die Eichendorffsche Verführerin schlechthin. In ihr gebe sich die zur Traumvision verwandelte Bianka zu erkennen, deren Engels-Knabenbild sich mit der mythologischen Gestalt ins Heidnisch-Dämonische verzerre. „Die zweite weibliche Figur, die zentrale Gestalt der Venus, ist“, so Winfried Woesler, „von Anfang an mit starken negativen Zügen ausgestattet“.²⁴ Doch bezeichnenderweise gelingt es nicht nur Woesler, sondern auch anderen Interpreten nicht, das Schwarz-Weiß-Schema stringent durchzuhalten.²⁵ Immerhin müsse zugegeben werden, daß Venus neben den bedrohlichen Elementen auch mit positiven Wesensmerkmalen ausgestattet sei. Und ist es nicht ausgerechnet Fortunato, der lebenserfahrene Warner und gottesfürchtige Sänger, der die Schönste – „Frau Venus, Du Frohe,/ So klingend und weich,/ In Morgenroths Lohe/ Erblick’ ich Dein Reich“ (V/1, 37) – im Eingangsglied nach allen Regeln seiner Kunst beschwört und so erst das Feuer in Florio entfacht? Ganz zu schweigen von Biankas Namen, der geheimnisvoll über sich auf ihre eigene Verdoppelung in der weißen Venus-Statue hinausweist. Waltraud Wiethölter hat in ihrer diskursanalytischen Untersuchung zum *Marmorbild* auf eindrucksvolle Weise aufgezeigt, daß und wie sich Eichendorffs weibliche Bildersynopse vor dem Hintergrund einer bis zu den Kirchenvätern zurückreichenden religionsgeschichtlichen Überlieferung bewege,

in deren Verlauf sich die antike Liebesgöttin und die christliche Himmelskönigin durch einen komplizierten Platz- und Attributentausch wechselseitig beerbt haben. Während die von der irdischen abgespaltene himmlische Venus eine Verbindung mit der jungfräulichen Maria eingegangen ist, hat sich das Bild der Gottesmutter erotisch aufgeladen.²⁶

Als Florio sich auf dem Maskenfest im Hause Pietros dem „seltsame[n] Doppelbild“ (V/1, 59) zweier Mädchen „in griechischem Gewande“ (V/1, 57) ausgesetzt sieht, hinter denen sich jeweils Venus und Bianka verbergen, wird die Übereinanderblendung der beiden Figuren bis zu einem Punkt getrieben, wo sie für den Leser kaum noch, für den Protagonisten aber gar nicht mehr zu durchschauen ist. So hält der Text die Orientierung, die er vorzugeben scheint, nicht ein. Ganz im Gegenteil! Grenzverläufe verwischen,

liche Sekte, die im Widerspruch zur katholischen Kirche stand und nach vergeblichen Ausgleichsversuchen seit 414 blutig verfolgt wurde. In Analogie zum Donatismus trete Donati daher als Priester des Venusreiches und Verbreiter falscher und in die Irre führender Lehren auf.

²³ Winfried Freund: *Venerischer Spuk – Joseph von Eichendorff: „Das Marmorbild“ (1819)*. In: Ders.: *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*. Stuttgart [u. a.] 1990. S. 99–110. Hier S. 101; Winfried Woesler: *Frau Venus und das schöne Mädchen mit dem Blumenkranze. Zu Eichendorffs „Marmorbild“*. In: *Aurora* 45. 1985. S. 33–48. Hier S. 40.

²⁴ Woesler. Ebd. S. 41.

²⁵ Beispielhaft hierfür steht der ansonsten strikt nach dem Oppositionsmodell arbeitende Beitrag von Karl Hanß (wie Anm. 1). S. 26: „Die Formeln, Symbole (zuweilen formelhaft) und Hieroglyphen bilden ein enges Bedeutungsgeflecht durch die ganze Novelle, verknüpfen die Personen, das äußere und innere Geschehen vielfach, erschweren oder verhindern gar das Verständnis, wenn die Bezüge nur teilweise oder überhaupt nicht erkannt werden.“

²⁶ Wiethölter (wie Anm. 7). S. 176.

die in ihm strukturierten Polaritäten sind uneindeutig, zweifelhaft und lösen sich infolge ihrer Überlagerungen in Mehrdeutigkeiten auf, von denen kaum ein Detail der Erzählung ausgenommen ist.

Einen wesentlichen Beitrag zur Potenzierung der Bedeutung leisten die Wiederholungen. Indem sie aus ihren konventionellen Fixierungen befreit und in wechselnde Bedeutungszusammenhänge gestellt werden, indem also die Kontexte der Äußerungen sich in ihnen abbilden und so zur Prägung ihrer *valeur* beitragen,²⁷ werden sie mit neuem Sinn aufgeladen und gewinnen auf diese Weise an Komplexität, die sie wiederum unmittelbar ihrem sprachlichen und motivischen Milieu mitteilen. Nicht zuletzt diesem auf Wechselwirkung beruhenden Prozeß der dynamischen Valorisierung ist es zuzuschreiben, daß eine historische Wortbedeutungsquelle ersten Ranges wie das *Deutsche Wörterbuch* vor der lexikalischen Indizierung möglichst aller Varianten zum Begriff der Stille kapituliert. In der Bedeutung von ‚Lautlosigkeit‘, ‚Leisesein‘ und ‚Schweigen‘ sei Stille „so stark dichterischer Ausgestaltung fähig (HÖLDERLIN, GOETHE, EICHENDORFF *u.a.*), dasz nicht jede der schattierungen lexikalisch“ erfaßt werden könne.²⁸ Zusätzlich erschwert wird die Bestimmung insofern, als ‚still‘ und ‚Stille‘ nicht allein auf den Gehörsinn beschränkt sind und semantisch vornehmlich in der Bedeutung eines „absence of sound“²⁹ aufgehen. Die Grenzen zwischen den historischen Grundbedeutungen erweisen sich zuweilen als fließend, wo die Abwesenheit eines Geräusches impliziert ist, kann gleichzeitig etwas gemeint sein, das sich im Verborgenen vollzieht oder, weil Laut und Bewegung ursprünglich zusammengehörten, Ruhe bzw. Regungslosigkeit evoziert. „Zwischen den Bäumen hindurch“, lautet ein entsprechender Beleg aus Eichendorffs *Marmorbild*,

sah man in der Ferne einen prächtigen Palast mit hohen schlanken Säulen hereinschimmern. Kein Mensch war ringsum zu sehen, tiefe Stille herrschte überall. Nur hin und wieder erwachte manchmal eine Nachtigall und sang wie im Schlummer fast schluchzend. Florio betrachtete verwundert Bäume, Brunnen und Blumen, denn es war ihm, als sey das alles lange versunken, und über ihm ginge der Strom der Tage mit leichten, klaren Wellen, und unten läge nur der Garten gebunden und verzaubert und träumte von dem vergangenen Leben. (V/1, 50)

Nichts rührt sich hier, menschenleer ist die Stätte, in der, bis auf den Gesang der Nachtigall, kein Laut zu hören ist. Ihr Schluchzen ist wie in der Eingangsstrophe des Eichendorff-Gedichts *Sehnsucht*, in dem von weit her das „Posthorn im stillen Land“ (I/1, 33)³⁰ erschallt, nicht Unterbrechung, sondern Manifestation der Stille,³¹ eines ihr eingezeichneten Sinns, der das bloß Beschauliche der Szene im Lichte eines seelischen Schmerzes oder zumindest einer Wehmut erscheinen läßt. Im Motiv des Gartens lebt – zumal in der alttestamentarischen Gestalt des Paradieses – längst Vergangenes, eine mythische Urzeit der Ursprünglichkeit und menschlichen Alleinheit wieder auf.³² Der Traum vom vergan-

²⁷ Vgl. Günter Heintz: Sprachliche Struktur und dichterische Einbildungskraft. Beiträge zur linguistischen Poetik. München 1978. S. 91.

²⁸ *DWB* (wie Anm. 16). Bd. 18. Sp. 2995.

²⁹ Muriel Saville-Troike: *The Place of Silence in an Integrated Theory of Communication*. In: *Perspectives on Silence*. Ed. by Deborah Tannen/Muriel Saville-Troike. Norwood, NJ 1985. S. 3–18. Hier S. 4.

³⁰ *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff* (wie Anm. 20). Bd. I/1: *Gedichte. Erster Teil*. Text. Hg. von Harry Fröhlich und Ursula Regener. Stuttgart u. a. 1993.

³¹ Vgl. Adorno (wie Anm. 9). S. 85.

³² Vgl. hierzu Josef Kunz: *Eichendorff. Höhepunkte und Krise der Spätromantik*. Oberursel 1951. S. 169.

genen Leben aber wird zugleich mit einer Sphäre kurzgeschlossen, die Venus gehört. Der „prächtig[e] Palast“, der sich dem landschaftlichen Blick Florios eröffnet, ist ihr Domizil, Schauplatz der Verlockung und Gefährdung und wie der Garten Symbol einer „lange versunkenen Welt“ (V/1, 68). Die Stille hat so noch an beiden Sphären teil und läßt sie unabgrenzbar ineinander übergehen.

III

Im *Marmorbild* ist die Stille auf keinen semantischen Nenner zu bringen. Das erkannte schon Josef Kunz, als er dem Begriff eine „gewisse Indifferenz“ unterstellte. Seine Begründung, wonach still „in Klassik und Romantik, wie schon in der Mystik und im Pietismus, das Einverständnis mit den übergreifenden Mächten“ umschreibe,³³ bedarf freilich einer Korrektur, weil gerade mit Beginn des 19. Jahrhunderts ein bedeutungserweiternder Wandel in der Bewertung des Stillen einhergeht, an dem die Romantiker und allen voran Eichendorff nicht unmaßgeblich beteiligt waren. Nachdem sich der Begriff mit der Mystik im allgemeinen Sprachgebrauch etabliert hatte,³⁴ stand er, ob nun in seiner religiösen, ethischen oder ästhetischen Fundierung, vornehmlich unter positiven Vorzeichen. In Anknüpfung an die Bedeutungstradition sowohl der christlichen als auch der platonisch-plotinischen Gotteslehre³⁵ konnte der Mensch nach mystischer Auffassung der in der Stille ruhenden Gottheit selbst nur durch äußere und innere Stille innerwerden. Auch im Pietismus bildete diese Form der körperlichen und seelischen Stille eine wesentliche Voraussetzung der Begegnung mit Gott. Nach Alfred Langen wurde „das Still-Sein oder Sich-Still-Halten bei den Pietisten sowohl religiöse Forderung als auch Diätetik der Seele“.³⁶ Die in pietistischen Selbstzeugnissen immer wieder beschworene Seelen- und Gemütsstille korreliert dabei mit stoizistisch-spinozistischen Stille- und Ruhe-Konzepten, die, von Hölderlin im *Hyperion* aufgegriffen, noch in Gottfried Kellers *Grünem Heinrich* nachwirkten.³⁷ Ein Rekurs auf die Stille-Vorstellungen der vorromantischen Zeit kommt schließlich ohne deren ästhetische Ausprägung in der wirkungsmächtigen Kunsttheorie Johann Joachim Winckelmanns nicht aus. Dessen Stille-Begriff geht jedoch, wie Walter Rehm aufgezeigt hat, nicht nur in dem ästhetischen Ideal der „edle[n] Einfalt“ und „stille[n] Größe“³⁸ griechischer Kunst auf, sondern schließt auch deren Rezeption mit ein: „denn die Statue enthüllt ihre Schönheit dort [...] nur einem Gemüt, das in sich selbst still

³³ Ebd. S. 178.

³⁴ Vgl. Walther Rehm: Götterstille und Göttertrauer. Ein Beitrag zur Geschichte der klassisch-romantischen Antikendeutung. In: Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts. 1931. S. 208–287. Hier S. 215.

³⁵ Vgl. hierzu G. Wohlfart/J. Kreuzer: *Schweigen, Stille*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter/Karlfried Gründer. Basel 1971ff. Bd. 8. Sp. 1483–1495. Hier Sp. 1483.

³⁶ August Langen: *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*. 2., ergänzte Auflage. Tübingen 1968. S. 175.

³⁷ Vgl. Mark William Roche: Dynamic Stillness. Philosophical Conceptions of ‘Ruhe’ in Schiller, Hölderlin, Büchner, and Heine. Tübingen 1987. S. 93ff. Hier S. 170f.

³⁸ Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Hg. von Ludwig Uhlig. Stuttgart 1969. S. 20.

geworden ist und allein so den Eindruck einer stillen Schönheit in sich aufnehmen kann.³⁹ Von der Nähe dieses Anschauens zum mystischen Erlebnis zeugt noch eine Äußerung Goethes aus den frühen 1780er Jahren, die sich bezeichnenderweise einerseits noch ganz dem pietistischen Sprachgebrauch verpflichtet weiß, andererseits aber konzeptionell schon auf Ganzheits- und Harmonievorstellungen der klassischen Periode vorausweist: „Ich erstaune wie das plumpste so fein, und das feinste so plump zusammenhängt. So still bin ich lang nicht gewesen, und wenn das Auge Licht ist wird der ganze Körper licht seyn et vice versa.“⁴⁰

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts verlieren die an harmonischen Ganzheiten orientierten und mithin positiv konnotierten Stillevorstellungen zunehmend an Kontur. Wo Welt aus den Fugen gerät und die gewohnte „Ordnung der Dinge“ in allen Bereichen des geistigen und kulturellen, politischen und sozioökonomischen Lebens umzustürzen droht,⁴¹ büßen auch Seinskonzepte ihre herkömmliche, zur Gewohnheit gewordene Bedeutung und Funktion ein. Vom Provisorischwerden aller Verhältnisse, von der dissonanten Verfassung der Wirklichkeit, die sich in den Jahren um und nach 1800 in dem weithin vernehmbaren Bewußtsein von der sowohl individuellen als auch universalen Dissoziation widerspiegelt,⁴² werden die unterschiedlichen Stilleausprägungen nicht nur affiziert: in ihrer jeweiligen Konfiguration werden sie selbst zu Sinn- und Ausdrucksträgern der Zerrissenheit. Insofern ist nur bedingt richtig, daß mit dem Begriff der Stille in dieser Zeit eine grundlegende Umwertung vom Heiligen, Tiefgründigen und Maßvollen zum Man-

³⁹ Rehm (wie Anm. 33). S. 209.

⁴⁰ Brief an Frau von Stein vom 11. März 1781. In: *Goethes Briefe an Charlotte von Stein. Umgearbeitete Neuauflage*. 3 Bde. Hg. von Jonas Fränkel. Berlin 1960–62. S. 283. Zu „wenn das Auge Licht ist“ vgl. Lukas-Evangelium 11,34.

⁴¹ „Die Zeit“, heißt es in Heinrich von Kleists Brief an August Rühle von Lilienstern von Dezember 1805, „scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben.“ (Heinrich von Kleist: *Sämtliche Briefe*. Hg. von Dieter Heimböckel. Stuttgart 1999. S. 361). Kleists Schwellenbewußtsein deckt sich auf der sprach-, natur- und wirtschaftsgeschichtlichen Ebene mit den entsprechenden Überlegungen Michel Foucaults, der für den Zeitraum zwischen 1775 und 1825 eine nachhaltige Diskontinuität in der *episteme* der abendländischen Kultur diagnostiziert und in dieser Phase den Übergang vom klassischen Zeitalter zur Epoche der Moderne verortet. Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main 141997. S. 25 u. 273.

⁴² Die Erfahrung dissoziierter Identität und weltumspannender Zerrissenheit reicht zwar weit zurück bis in die Zeit der Spätaufklärung und des ‘Sturm und Drang’ (vgl. Detlef Kremer: *Prosa der Romantik*. Stuttgart 1996. S. 154), in den Jahren nach 1800 aber, in der Literatur der Romantik und der Restaurations- bzw. Biedermeierzeit, wird sie zur Grundsignatur dieser Epoche (vgl. auch Anm. 66 dieser Arbeit). Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang nicht nur an das vielzitierte Diktum aus den *Reisebildern* Heinrich Heines („Ach, teurer Leser, wenn du über jene Zerrissenheit klagen willst, so beklage lieber daß die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so muß es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden.“ *Heinrich Heine. Sämtliche Werke*. München 51994. Bd. 2. S. 245.) Denn schon Achim von Arnim sprach 1805 in seinem Aufsatz *Von Volksliedern*, der dem Ende des ersten Bandes zur Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* beigefügt wurde, von dem „großen Riß der Welt, aus dem die Hölle uns angähnt.“ (*Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. Gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, Kritische Ausgabe. Hg. und kommentiert von Heinz Rölleke. Stuttgart 1987. S. 403.) Selbst der ältere Goethe, ansonsten bekanntlich kein Freund der zeitgenössischen Weltschmerz-Attitüde, klagte in einem Brief an Zelter aus dem Jahre 1813 darüber, daß „man in dieser jetzt zerrissenen Welt“ nicht mehr wisse, wem man eigentlich angehöre. *Goethes Werke*. Hg. im Auftrag der Großherzogin von Sachsen. 4 Abteilungen mit insgesamt 133 Bänden (in 143). Weimar 1887–1919. 4. Abt. Bd. 23. S. 371.

gelhaften, Leeren und Toten vorgegangen sei.⁴³ Denn gerade Texte der Romantik zeichnen sich durch das zuweilen filigrane Neben- und Ineinander beider Bedeutungsebenen aus. Eichendorffs *Marmorbild* jedenfalls liefert dazu eine Kostprobe besonderer Art.

Zunächst gilt für den Übertragungsbereich der Stille wie für andere zentrale Beschreibungs- und Bewertungskategorien der Novelle auch, daß sie sich keinem der rivalisierenden Lebenskreise ausdrücklich zuordnen läßt. Schon hier also stößt die gewohnte Lesart polarer Entgegensetzung an ihre Grenzen. Nach ihr wäre Stille eingedenk der traditionellen Semantik vorzugsweise mit dem christlichen Sänger Fortunato und der marianischen Gestalt Biankas in Verbindung zu bringen. Sie bleibt aber weder allein auf diese Figuren beschränkt, noch wäre damit beider Wesenskern abschließend erfaßt. So fällt auf das Licht der im Glauben an Gott wurzelnden Redlichkeit Fortunatos durchaus ein Schatten – ungeachtet seiner „immer klaren Züge“ (V/1, 41) und „großen geistreichen“ (V/1, 31) bzw. „frommklaren Augen“ (V/1, 36) als Spiegel seiner Seele. Nicht allein, daß Venus erst durch sein Lied Macht über Florio gewinnt, Fortunato beherrscht auch wie sie und ihr Führer, Donati, die Kunst der Verwandlung auf eine Weise,⁴⁴ auf die Florio sich zuweilen keinen Reim zu machen versteht: „Florio hatte sich Fortunato'n ehemals immer so still und sanftmüthig vorgestellt, nun verwundete ihn recht innerlichst die kecke Lustigkeit des geliebten Sängers.“ (V/1, 47) Und Bianka? In ihr erscheint, zumindest wenn man das Schlußlied Fortunatos zum Maßstab nimmt, „so still und mild,/ [...] / Ein andres Frauenbild.“ (V/1, 78) Aber die Stille, die sie auszeichnet und vordergründig zur personifizierten Unschuld und Keuschheit erhebt, ist so abgründig wie die stillen Wasser sprichwörtlich tief sind. „Sie erkannte ihn sogleich wieder und saß still und schüchtern da“, heißt es anlässlich ihrer frühen Begegnung mit Florio, „aber die langen furchtsamen Augenwimpern hüteten nur schlecht die tiefen dunkelglühenden Blicke.“ (V/1, 35) Ihr Weg zur Engelsgestalt, als die sie am Ende der Novelle in Erscheinung tritt, ist zunächst ein Weg sukzessiver Annäherung an die Liebesgöttin Venus, bis sie auf dem Maskenfest des Onkels mit ihr zu einem nicht nur äußerlich kaum noch auseinanderzuhaltenden Doppelbild verschmilzt. Beide stehen auch hier ganz im Zeichen der Stille, Bianka, indem sie „still und mit gesenktem Köpfchen, man wußte nicht, ob schelmisch, oder traurig“, Florio folgte, und Venus durch die Art, wie sie „fortwährend still im Schwarme“ (V/1, 58f.) stand und unverwandt ihren Blick auf ihn heftete. Das Phänomen der Stille hat hier noch teil an dem textlichen und alle Details infizierenden Verfahren der Überblendung, unter der die Gegensatzstrukturen zu un- bzw. mehrdeutigen Mischgebilden verlaufen.

Das für den Leser nur mit Mühe zu durchschauende Vexierspiel hinter dem Signifikanten hat sein selbstreflexives Präludium in der Szene, mit der Donati in das Stück eingeführt wird. Hier kollidiert der Blick auf den schwarzen Ritter, dessen irritierendes Erscheinungsbild die feiernde Gesellschaft „unwillkürlich schauernd an den stillen Gast in

⁴³ Vgl. Jochem Kießling-Sonntag: *Gestalten der Stille. Untersuchungen zur Prosa Robert Walsers*. Bielefeld 1997. S. 34.

⁴⁴ Neben seinem „wildwechselnd[en]“, in „Witz, Ernst und Scherz sich ganz und gar“ (V/1, 36) loslassenden Verhalten eingangs der Novelle tritt Fortunatos Verwandlungsfähigkeit am deutlichsten auf der Maskenfestszene zutage: „Besonders hatte Fortunato sich diesen Abend mehreremal verkleidet und trieb fortwährend seltsam wechselnd sinnreichen Spuk, immer neu und unerkannt, und oft sich selber überraschend durch die Kühnheit und tiefe Bedeutsamkeit seines Spieles, so daß er manchmal plötzlich still wurde vor Wehmuth, wenn die andern sich halb todt lachen wollten.“ (V/1, 60).

Fortunato's Liede“ (V/1, 40) erinnert, mit der lieblichen Erscheinung, die es dort im zweiten Teil exponiert:

Und mitten im Feste
Erblick' ich, wie mild!
Den Stillsten der Gäste. –
Woher, einsam Bild?

Mit blühendem Mohne,
Der träumerisch glänzt,
Und Lilienkrone
Erscheint er bekränzt.

Sein Mund schwillt zum Küssen
So lieblich und bleich,
Als brächt' er ein Grüßen
Aus himmlischem Reich.

Eine Fackel wohl trägt er,
Die wunderbar prangt.
„Wo ist einer?“ frägt er,
„Dem heimwärts verlangt?“

Und manchmal da drehet
Die Fackel er um –
Tiefschauernd vergehet
Die Welt und wird stumm. (V/1, 38f.)

Der Todesgenius, seit Lessings *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769) in der Gestalt des Jünglings mit der umgedrehten Fackel popularisiert,⁴⁵ ist sowohl aufgrund der Transformation ins Christliche als auch seiner Ausgestaltung wegen nur schwer mit der luziferischen Gestalt Donatis – „Sein Blick aus tiefen Augenhöhlen war irre flammend, das Gesicht schön, aber blaß und wüst“ (V/1, 40) – in Einklang zu bringen. Daß die Festgesellschaft diese Parallele dennoch zieht, müsse, so Heide Hollmer und Albert Meier, ihrem „mangelnde[n] Wissen um den Tod“ zugeschrieben werden.⁴⁶ Hanna M. Marks geht sogar noch einen Schritt weiter: „Nicht das christliche Gepräge des Todesgenius ist trügerisch, sondern der Betrug liegt in Donatis Identifizierung mit ihm“.⁴⁷ Hierbei handelt es sich aber nicht nur um etwas Äußerliches, im Sinne einer „Desinformationsstrategie“,⁴⁸ die bewußt Widersprüche inszeniert. Das Trügerische liegt vielmehr in der Sprache selbst, indem sie Einsinnigkeit vortäuscht, wo der Kontext – das grammatisch-semantische Umfeld – Mehrdeutigkeit beinahe notwendig erzwingt. Die Identifikation Donatis mit dem „Stillsten der Gäste“ ist in ihrer Form der Wiederholung auch Signum der fortgeschrittenen Derepräsentation, deren durch sie bewirkte Polysemie das habituelle Verständnis im Akt der Wortung setzt und im selben Moment wieder durchkreuzt. Das Trügerische wäre daher, zu glauben, es mit einem Stilphänomen des Immergleichen zu tun zu haben, während es bei genauerer Betrachtung dem Vieldeutigkeitsparadigma ge-

⁴⁵ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hg. von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen/Gunter E. Grimm [u. a.]. Frankfurt am Main 1985ff. Bd. 6. S. 728.

⁴⁶ Heide Hollmer/Albert Meier: „So oft der Lenz erwacht“. Zu einigen Motivzusammenhängen in Joseph von Eichendorffs „Das Marmorbild“. In: *Schnittpunkt Romantik. Text- und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts*. Festschrift für Sibylle von Steinsdorff. Hg. von Wolfgang Bunzel [u. a.]. Tübingen 1997. S. 69–80. Hier S. 72.

⁴⁷ Marks (wie Anm. 3). S. 10.

⁴⁸ Hollmer/Meier (wie Anm. 45). S. 70.

horcht, das durch die frühe Romantik, wenn man etwa an Friedrich Schlegels Abhandlung *Über Goethes Meister* (1798) und *Über die Unverständlichkeit* (1800) denkt, inau-guriert wurde.

Der mit dem semantischen Überschuß einhergehende Zuwachs an Komplexität gewinnt in einer für *Das Marmorbild* zentralen Formulierung seine analoge Ausprägung. Gemeint ist die ebenso ungewöhnliche wie seltene und vermutlich Eichendorff gehörende Meta-pher „Meer von Stille“,⁴⁹ die zunächst in der ersten Nachtszene (vgl. V/1, 44) begegnet und dann in dem letzten Zusammentreffen zwischen Florio und Venus wieder aufgegrif-fen wird (vgl. V/1, 71). Neben der strukturstiftenden Funktion kommt ihr vor allem die Bedeutung eines „Zauberwort[es]“ im Eichendorffschen Sinne zu,⁵⁰ in dem wie in einer Hieroglyphe der verborgene Zusammenhang der Dinge verschlüsselt liegt. In ihr schür-zen sich ganz unterschiedliche, zuweilen assoziativ hergeleitete Bedeutungsstränge zu einem Knoten, der sich einer Lösung auf dem Wege eindeutiger Sinngebung entzieht. Dabei hat es in der Tat zunächst den Anschein, als würde das „Meer von Stille“-Bild zu einer – für das romantische Sprachhandeln nicht einmal spektakulären – „metaphori-sche[n] Steigerung und Verrätselung“⁵¹ der Landschaft beitragen:

[Florio] sprang von seinem Bett und öffnete das Fenster. Das Haus lag am Aus-gange der Stadt, er übersah einen weiten stillen Kreis von Hügeln, Gärten und Thälern, vom Monde klar beschienen. Auch da draußen war es überall in den Bäumen und Strömen noch wie im Verhallen und Nachhallen der vergangenen Lust, als sänge die ganze Gegend leise, gleich den Sirenen, die er im Schlummer gehört. Da konnte er der Versuchung nicht widerstehen. Er ergriff die Guitarre, die Fortunato bei ihm zurückgelassen, verließ das Zimmer und ging leise durch das ruhige Haus hinab. Die Thür unten war nur angelehnt, ein Diener lag eingeschlaf-en auf der Schwelle. So kam er unbemerkt ins Freie und wandelte fröhlich zwi-schen Weingärten durch leere Alleen an schlummernden Hütten vorüber immer weiter fort.

Zwischen den Rebengeländern hinaus sah er den Fluß im Thale; viele weißglän-zende Schlösser, hin und wieder zerstreut, ruhten wie eingeschlafne Schwäne un-ten in dem Meere von Stille. Da sang er mit fröhlicher Stimme[.] (V/1, 43f.)

In der Metapher „Meer von Stille“ werden zwei Bildbereiche miteinander verknüpft, die das sprachliche Umfeld dominieren: Das Meer verweist zunächst auf den zurückliegen-den Traum Florios, in dem sich die Ereignisse des Tages und die Begegnung mit Bianca

⁴⁹ Das *DWB* (wie Anm. 16) kennt die Wendung in dieser Form nicht. Bis auf Eichendorff – und hier auch nur im *Marmorbild* – scheint sich ihrer allein noch Gottfried Keller bedient zu haben. Im *Grünen Heinrich* wird dabei ein der Sprachgebung Eichendorffs nicht fernstehendes, jedoch durch Realismen domestiziertes Stille-Szenario entworfen: „Diesmal ging das ganze Haus zur Kirche, wohl Anna zu Ehren, und nur ich allein blieb zurück. Durch das Fenster sah ich dem ansehnlichen Zuge nach, welcher sich durch die Wiesen unter den Bäumen hinbewegte und dann auf der Höhe des Kirchhofes zum Vorschein kam, um endlich in der Kirchentür zu verschwinden. Diese wurde bald darauf geschlossen, das Geläute schwieg, der Gesang begann und hallte deutlich und schön herüber. Auch dieser schwieg, und nun verbreitete sich ein *Meer von Stille* über das Dorf, welches einzig dann und wann durch einen kräftigern Ruf des Predigers unterbrochen wurde. Das Laub und die Millionen Gräser waren mäuschenstill, trieben aber nichtsdestominder mit Hin- und Her-wackeln allerlei lauten Unfug, wie mutwillige Kinder während einer feierlichen Verhandlung.“ (Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich*. Erste Fassung. Frankfurt am Main/Leipzig 1978. S. 326f.; Hervorh. Verf.)

⁵⁰ Nach dem bekannten Vierzeiler *Wünschelrute*: „Schläft ein Lied in allen Dingen,/ Die da träu-men fort und fort,/ Und die Welt hebt an zu singen,/ Triffst du nur das Zauberwort.“ (I/1, 121).

⁵¹ Manfred Beller: *Narziß und Venus. Klassische Mythologie und romantische Allegorie in Ei-chendorffs Novelle „Das Marmorbild“*. In: *Euphorion* 62. 1968. S. 117–142. Hier S. 123.

auflösen, „als führe er mit schwanenweißen Segeln einsam auf einem mondbeglänzten Meer. Leise schlugen die Wellen an das Schiff, Sirenen tauchten aus dem Wasser, die alle aussahen, wie das schöne Mädchen mit dem Blumenkranz vom vorigen Abend.“ (V/1, 43) Schon hier steht die Meer-Metaphorik in jenem semantischen Verweisungszusammenhang der Stille, der nachfolgend durch die isotopische Struktur des Textes seine Prägung erhält. Zentral ist dabei das Attribut „leise“, das in unterschiedlichen Kontexten abgerufen wird: zunächst im Schlag der Wellen, dann im Gesang der Natur und schließlich in der Bewegung Florios, der „leise durch das ruhige Haus“ (V/1, 43) hinabging. So bleibt in „leise“ der Bildbereich des Meeres präsent, als Subtext gewissermaßen, der in der Metapher „Meer von Stille“ aus der textlichen Tiefenstruktur wieder an die Oberfläche geführt wird. In ihr freilich sind Traum, Natur- und Seelenlandschaft nunmehr auf komplexe Weise vermittelt.

Wo nachfolgend von Stille die Rede ist oder Lexeme aus ihrem Sinnbezirk aktualisiert werden, ist dieser Zusammenhang neben der aus dem Kontext zu erschließenden Bedeutung immer gegenwärtig. Das erklärt ihren semantisch überaus diffusen Charakter, dem mit einsinnigen oder bipolaren Erklärungsansätzen nicht beizukommen ist. Verstärkt wird diese Tendenz noch dadurch, daß sie häufig in einem begrifflich-motivischen Bezugsrahmen steht, der wie im Falle der Meer-Metapher selbst wiederum semantisch überdeterminiert ist. Gerade dem nicht nur für das *Marmorbild*, sondern für das Eichendorff-Werk insgesamt zentralen Motiv der Nacht kommt in dieser Hinsicht eine exponierte Stellung zu. Denn dessen ambivalenter, zwischen göttlicher Überhöhung⁵² und diabolischer Bedrohung⁵³ changierender Charakter beschreibt *mutatis mutandis* den Spannungsbogen, in dem es sich in der Novelle bewegt. So zeigt sich die Nacht mal „feierlich“ (V/1, 62) und „prächtig“ (V/1, 74), mal unwirklich (vgl. V/1, 53f.) und „gespenstisc[h]“ (V/1, 46), ohne daß sich jedoch zwischen den beiden Erscheinungsweisen immer eine eindeutige Trennlinie ziehen ließe. Zuweilen gehen sie unversehens ineinander über oder diese aus jener hervor. Ihr missing link ist die Stille:

So in Gedanken schritt er [Florio; Anm. Verf.] noch lange fort, als er unerwartet bei einem großen, von hohen Bäumen rings umgebenen Weiher anlangte. Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin so eben erst aus den Wellen aufgetaucht, und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grunde aufblühenden Sternen wiederstrahlte. Einige Schwäne beschrieben still ihre eiförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume rings umher.

Florio stand wie eingewurzelt im Schauen, denn ihm kam jenes Bild wie eine lang gesuchte, nun plötzlich erkannte Geliebte vor, wie eine Wunderblume, aus der

⁵² Vgl. dazu etwa die Novelle *Die Glücksritter*. In der es aus dem Munde des Studenten Suppius heißt: „Alle weltliche Lust, Hoheit und Pracht, die Nacht hat Alles umgeworfen, die wunderbare Königin der Einsamkeit, denn ihr Reich ist nicht von dieser Welt.“ (V/1, 399) Vgl. dazu auch Hannes Leopoldseder: *Groteske Welt. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücks in der Romantik*. Bonn 1973. S. 54.

⁵³ Vgl. die Gedichte *Zwielicht* (I/1, 11f.) und *Nachtwanderer* (so der spätere Titel) aus dem Roman *Ahnung und Gegenwart*: „Er reitet Nachts auf einem braunen Roß,/ Er reitet vorüber an manchem Schloß:/ Schlaf' droben, mein Kind, bis der Tag erscheint,/ Die finstre Nacht ist des Menschen Feind!“ (*Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff* [wie Anm. 20]. Bd. III: *Ahnung und Gegenwart*. Hg. von Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg. Stuttgart u. a. 1984. S. 15).

Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen. Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schlüge es die seelenvollen Augen langsam auf, als wollten sich die Lippen bewegen zum Gruße, als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder herauf. Er hielt die Augen lange geschlossen vor Blendung, Wehmuth und Entzücken. – Als er wieder aufblickte, schien auf einmal alles wie verwandelt. Der Mond sah seltsam zwischen Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselte den Weiher in trübe Wellen, das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der gränzenlosen Stille an. Ein nie gefühltes Grausen überfiel da den Jüngling. (V/1, 46)

Die Nacht ist der Zeitraum der Verwandlung.⁵⁴ Es ist die Zeit, in der bei Eichendorff in die Welt des Realen die Welt des Traumhaft-Imaginären einbricht. Die Verwandlung des Realen in eine entgegengesetzte Wirklichkeit kann Geborgenheit evozieren, sie kann sich aber auch ins Unheimliche verkehren.⁵⁵ Dabei zeigt sich in der Nacht, was der Tag im Verborgenen hält. „Die Nacht“, so Hannes Leopoldseder, „wird zu einem geistigen Prinzip und zum Raum, in dem sich das Unbewußte offenbaren kann.“⁵⁶ Sie versetzt den Erlebenden in einen Traumzustand und teilt ihre Geheimnisse in chiffrierter Sprache mit. Eine ihrer Chiffren ist die Stille. In ihr fallen die Verlockung und der Zauber der aufkeimenden Sinnlichkeit („wie eine Wunderblume, aus der Frühlingsdämmerung und träumerischen Stille seiner frühesten Jugend heraufgewachsen“) und die Gefährdungen, denen sich der Heranwachsende infolge seines Begehrens ausgesetzt sieht („das Venusbild [...] sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der gränzenlosen Stille an“), zusammen. Mehr noch: In ihr wird Zeit gleichsam still-gestellt. Mit der Wiederkehr des verdrängten Bildes, das sich, um mit Freud zu sprechen, wie eine Imago über das reale Objekt der Begierde legt, werden Vergangenheit und Gegenwart in eins gesetzt. Das allerdings wäre die Kehrseite der Stille-Konzeption, die von Josef Kunz einmal „als Einverständnis mit den kosmischen Mächten, als Teilnahme an ihrem sich immer wiederholenden und gleichbleibenden Gang“ gefaßt wurde.⁵⁷ Denn hinter dem Wunsch nach Befriedigung der Sehnsucht stellt sich – mehr ahnend als bereits wissend – eine Vorstellung von dessen „Un-Zeitigkeit“ ein.⁵⁸ Das „Grausen“ ist die Reaktion auf die „grenzenlose Stille“, der sich Florio nur noch durch Flucht zu entziehen vermag: „Er verließ schnell den Ort, und immer schneller und ohne auszuruhen eilte er durch die Gärten und Weinberge wieder fort, der ruhigen Stadt zu“ (V/1, 46).

Die still-gestellte Zeit zeigt sich im *Marmorbild* jedoch nicht allein in der Welt der Nacht. Schon Otto Friedrich Bollnow hat darauf hingewiesen, daß auch und gerade der südliche Mittag der Zeit enthoben ist. Was ihn auszeichne, sei Regungslosigkeit und tiefes Schweigen: „Das Schweigen des Mittags ist Stillstand des Lebens überhaupt, sowohl im erlebenden Menschen als auch in der umgebenden Natur. Dieser Stillstand ist dem Schlaf

⁵⁴ Vgl. Peter Paul Schwarz: *Aurora. Zur romantischen Zeitstruktur bei Eichendorff*. Bad Homburg [u. a.] 1970. S. 85.

⁵⁵ Vgl. hierzu mit weiteren Literaturangaben: Paola Mayer: Die unheimliche Landschaft: ein Aspekt von Eichendorffs lyrischer Dichtung. In: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 5. 1995. S. 169–196. Hier S. 182.

⁵⁶ Leopoldseder (wie Anm. 51). S. 43.

⁵⁷ Kunz (wie Anm. 31). S. 158.

⁵⁸ Annegret Mahler-Bungers: Das Unheimliche an der Zeitlichkeit in Eichendorffs „Marmorbild“. In: *Psychoanalyse, Literatur, Literaturwissenschaft III*. Kassel 1984 (= *fragmente* 11). S. 44–65. Hier S. 48.

und dem Tod verwandt.“⁵⁹ So steht auch der Eichendorffsche Mittag ganz im Zeichen der Stille – einer Stille, die Mensch und Natur gleichermaßen überformt und, nicht zuletzt durch die Schwüle hervorgerufen, eine Atmosphäre traumhafter Verzauberung und Unfreiheit ausströmt: „Die Vögel schwiegen schon, der Kreis der Hügel wurde nach und nach immer stiller, die Strahlen der Mittagssonne schillerten sengend über der ganzen Gegend draußen, die wie unter einem Schleier von Schwüle zu schlummern und zu träumen schien.“ (V/1, 49) Signifikant hier wie in anderen Zusammenhängen auch ist das Motiv des Kreises, das in der Eichendorff-Forschung mehrheitlich mit Begrenzung, Gefangenschaft, ja Erstarrung gleichgesetzt wird.⁶⁰ Und gewiß läßt der Rekurs auf das traditionelle Todessymbol der Schwäne, die in der ersten Begegnung zwischen Florio und Venus auf dem Weiher „still ihre einförmigen Kreise“ (V/1, 45) beschreiben, an Eindeutigkeit in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig. Äußerungen wie „Draußen ruhte der weite Kreis der Gegend still und feierlich im prächtigen Mondschein“ (V/1, 62) durchbrechen jedoch die Vorstellung des Kreises als eines Bildes der „Leblosigkeit“ und „zukunftslosen, ewigen Wiederholung“⁶¹ und schärfen den Blick für dessen mehrdeutige Semantik.⁶² Wo er, wie in der Mittagsszene des *Marmorbildes*, aufgehoben ist in einem Traumbild der mittäglichen Natur, klingt in der Zeitenthobenheit, für die er steht, die Tiefe eines mythischen Grundes mit, dessen Unauslotbarkeit in der alles durchdringenden, Leben und Tod, Vergangenheit und Gegenwart vereinigenden Stille vernehmbar wird:

Hohe Buchenhallen empfangen ihn da mit ihren feierlichen Schatten, zwischen denen goldene Vögel wie abgewehrte Blüten hin und wieder flatterten, während große seltsame Blumen, wie sie Florio niemals gesehen, traumhaft mit ihren gelben und rothen Glocken in dem leisen Winde hin und her schwankten. [...] Kein Mensch war ringsum zu sehen, tiefe Stille herrschte überall. Nur hin und wieder erwachte manchmal eine Nachtigall und sang wie im Schlummer fast schluchzend. Florio betrachtete verwundert Bäume, Brunnen und Blumen, denn es war ihm, als sey das alles lange versunken, und über ihm ginge der Strom der Tage mit leichten, klaren Wellen, und unten läge nur der Garten gebunden und verzaubert und träumte von dem vergangenen Leben. (V/1, 49f.)

⁵⁹ Otto Friedrich Bollnow: *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter*. Stuttgart 1953. S. 175. Zu Recht hob daher Peter Paul Schwarz (wie Anm. 53). S. 112 u. 180, die motivische Nähe zwischen ‘Mittag’ und ‘Nacht’ bei Eichendorff hervor.

⁶⁰ Vgl. von Steinsdorff (wie Anm. 4). S. 427; Hanß (wie Anm. 1). S. 30. Zur generellen Funktion und Bedeutung des Kreises in der Novelle vgl. Hartmut Marhold: *Motiv und Struktur des Kreises in Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“*. In: *Aurora* 47. 1987. S. 101–125.

⁶¹ Marks (wie Anm. 3). S. 13.

⁶² Vgl. hierzu auch das frühe Gedicht *Mittagsruh*, in dem die mittägliche Einsamkeit und Stille dem sich seinen Träumen hingebenden Menschen Gelegenheit bietet, in die Tiefe seiner Seele vorzudringen und so das Unbewußte, im verborgenen Liegende an die Oberfläche treten zu lassen: „Sinnend ruht des Tag’s Gewühle/ In der dunkelblauen Schwüle./ Und die ewigen Gefühle/ Was dir selber unbewußt./ Treten heimlich, groß und leise/ Aus der Wirrung fester Gleise./ Aus der unbewußten Brust./ In die stillen, weiten Kreise.“ (I/1, 36; Hervorhebung. Verf.).

IV

Der Traum vom vergangenen Leben ist ein Traum, den die Eichendorffsche Poesie noch einmal träumt. Nicht von ungefähr aber kommt er, als traute sie ihm und sich selbst nicht mehr über den Weg, im Konjunktiv daher. Und ihr Mißtrauen ist berechtigt. Das Remedium, das sie der dissonanten Gegenwart verabreichte, hatte wie die meisten Heilmittel Nebenwirkungen, die, ob eingeplant oder nicht, erst spät und jenseits der von den traditionellen Eichendorff-Bewunderern aufgetürmten Zugangshürden ihre Folgen zeitigten. Denn das Verlorene oder dasjenige, was verloren zu gehen droht, im überzeitlichen Material, in Formeln und immer wieder abrufbaren Chiffren zu bannen, war ein Versuch, dem bereits in seiner an Versatz- und Montagetechniken erinnernden Eigenart⁶³ a priori ein Zug des Mißlingens eingeschrieben war – zum Glück und Vorteil der Poesie und Beleg auch dafür, daß – im Sinne Schellings und gemäß der spezifischen Übertragung Alexander Bormanns – Eichendorffs Werke dem Bewußtsein ihres Autors überlegen sind.⁶⁴ Daß in und mit dem Bild „Meer von Stille“ ein Sinneffekt produziert wird, der weit mehr als die Summe beider Teile enthält, ist die Konsequenz eines Verfahrens, bei dem herkömmliche Ordnungs- und Verstehenskategorien ins Wanken geraten. Ursprüngliche und verschüttete Bedeutungsschichten treten dadurch wieder zutage, aber auch neue, bislang ungeahnte Wortqualitäten kommen zum Vorschein und erzeugen ein semantisches Feld mehrdeutiger Ausprägung. Die Zurückdrängung des Fremden, die das eigentliche Movens eines solchen auf Wiederherstellung ausgerichteten Vorgehens ist, wirkt im durchaus positiven Sinne kontraproduktiv, indem es der Sprache selbst wieder Fremdes entlockt und so ungewohnte semantische Bezüge erschließt. Adornos Wort vom Bewahrenden, das bei Eichendorff weit genug sei, auch „sein eigenes Gegenteil mitzuumfassen“,⁶⁵ gewinnt hier, im polysemischen Umschlag der formelhaften Sprachreduktion, seine eigentliche Referenz.

Von der Auflösung gängiger Vorstellungsgefüge ist auch bzw. erst recht die traditionelle Konzeption der Stille oder das, was man herkömmlicherweise mit ihr in Verbindung bringt, unmittelbar betroffen. Dabei läßt der massive Gebrauch solcher Wörter und Begriffe, die ihrem Sinnbezirk zuzurechnen sind, vordergründig und insbesondere bei einem Autor wie Eichendorff auf eine Strategie schließen, der es im wesentlichen darum zu tun ist, auf der Sprachhandlungsebene ein semantisches Gegengewicht zur dahinrasenden und entwurzelten Zeit zu erzeugen. Darin aber spiegelt sich mehr eine Sehnsucht wider, als daß die Stille tatsächlich einhielte, was sie ihrem habituellen, an religiösen, philosophischen und ästhetischen Vorstellungen orientierten Verständnis nach verspricht. Auf der anderen Seite kann von einer vorwiegend negativen Ausprägung im Sinne einer „deficient stillness“, wie sie Mark William Roche für Heinrich Heine und Georg Büchner konstatierte, noch nicht die Rede sein. „[E]mptiness, indifference, death, and sleep“⁶⁶ sind

⁶³ Vgl. Klaus-Dieter Krabiel: *Tradition und Bewegung. Zum sprachlichen Verfahren Eichendorffs*. Stuttgart [u. a.] 1973. S. 84.

⁶⁴ Vgl. Norbert Schneider: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. 2., durchgesehene Auflage. Stuttgart 1997. S. 68; Alexander Bormann: „Die ganze Welt zum Bild“. Zum Zusammenhang von Handlungsführung und Bildform bei Eichendorff. In: *Aurora* 40. 1980. S. 19–34. Hier S. 22.

⁶⁵ Adorno (wie Anm. 9). S. 75.

⁶⁶ Roche (wie Anm. 36). S. 121f.

zwar Assoziationen, die im *Marmorbild* über den Stille-Begriff abgerufen werden, sie stehen aber dort in einem Verweissystem wechselseitiger Durchdringung, das immer auch ihr Gegenteil miteinschließt. Das ist bedenkens- und bemerkenswert nicht nur für die Novelle selbst, weil das ihr unterstellte Ordnungsprinzip strikter Oppositionen sich in ein Gebilde unklarer Grenzziehungen auflöst, sondern auch für die Entwicklung der Stille um und nach 1800 überhaupt. Denn innerhalb der in dieser Zeit sich vollziehenden Umwertung von einer positiv zu einer eher negativ besetzten Stille-Auffassung nimmt Eichendorffs Œuvre ganz offensichtlich eine Schwellenposition ein. Unter den Bedingungen eines ‚Vorher noch nicht‘ und ‚Nachher nicht mehr‘ wird die Stille so noch zum Signum der Dissoziation, von der das Werk weit mehr, als es seinem Autor lieb gewesen sein dürfte, kündigt.⁶⁷

⁶⁷ Vgl. auch Adorno (wie Anm. 9). S. 79. Zerrissenheit als Signum insbesondere der hoch- und spätrömantischen Literatur ist ein großes Gegenthema in Eichendorffs *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (vgl. *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff* [wie Anm. 20]. Bd. IX: *Literarhistorische Schriften III: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*. Hg. von Wolfram Mauser. Regensburg 1970. S. 248, 353, 394, 420ff., 434, 448, 468, 487). Ihren frühesten Ausdruck sieht er in Kleist: „Und so sehen wir denn bei Kleist in der That schon alle unheilvollen Elemente der neuesten Literatur fast spukhaft auftauchen, und auf diesem dunklen Grunde die Lineamente zur modernen Poesie der Zerrissenheit, der Phantasterei und des Hasses sich leise formieren. Aber seine Zerrissenheit ist nichts Gemachtes, sondern sein eigenstes Erlebniß und Unglück, und hat daher noch die Frische der primitiven Unmittelbarkeit.“ (IX, 43). Für sich spricht jedoch die Einschätzung von Marie Luise Kaschnitz: „Mein Eichendorff, das ist der, dem der Boden unter den Füßen wankt“ (*Tage, Tage, Jahre. Aufzeichnungen*. Frankfurt am Main 1968. S. 153).