



CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER

**Die Macht der Bilder.
Zur Poetologie des Imaginären
in Joseph von Eichendorffs *Die Zauberei im Herbst***

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation in: Bild und Schrift in der Romantik. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen und Neumann 1999, S. 279-300.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei der Autorin

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/eichendorff/zauberei_oehlschlaeger.pdf>

Eingestellt am 31.01.2005.

Autor

Prof. Dr. Claudia Öhlschläger

Fakultät für Kulturwissenschaften

Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft

Universität Paderborn

Warburgerstr. 100

33098 Paderborn

Email: <claudia.oehlschlaeger@uni-paderborn.de>

Homepage:

<http://www-fakkw.upb.de/institute/Allg_Literaturwiss/Personal/Oehlschlaeger/>

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: Claudia Öhlschläger: Die Macht der Bilder. Zur Poetologie des Imaginären in Joseph von Eichendorffs *Die Zauberei im Herbst*. (31.01.2005).

In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/eichendorff/zauberei_oehlschlaeger.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER

**Die Macht der Bilder.
Zur Poetologie des Imaginären
in Joseph von Eichendorffs *Die Zauberei im Herbst***

Für Moritz

I.

„Eichendorffs entfesselte Romantik führt bewußtlos zur Schwelle der Moderne“. Mit diesem Diktum anlässlich des hundertsten Todestages Joseph von Eichendorffs gab Theodor W. Adorno der Eichendorff-Forschung einen wegweisenden Impuls.¹ Adorno erteilt in seinem Rundfunkvortrag einer Eichendorff-Rezeption, die das gebrochene Verhältnis des Dichters zur Tradition übersehen wollte und seine Dichtung mit schöngeistigem, ideologischem Ballast beschwerte, eine klare Absage. Stattdessen bewertet er den Romantiker als einen Vorläufer der Moderne, dessen Katholizität und Konservatismus dem „Unwiderufliche[n] des geschichtlichen Prozesses“ nicht entkommen und sich gewissermaßen selbst widerstehen: „Eichendorffs Bewahrendes ist weit genug, sein eigenes Gegenteil [die Utopie] mitzuumfassen.“² Entgegen der Tendenz einiger Forschungspositionen, in Eichendorff den „deutschesten aller Naturlyriker“³ zu sehen, ruft Adorno die Gebrechlichkeit, auf der Eichendorffs „Verherrlichung des Daseins“ beruht, noch einmal in Erinnerung. Eichendorffs Texte sind bevölkert von „Vaganten“, von „Heimatlosen“, die, getrieben von einer unendlichen Sehnsucht ohne Ursprung und Ziel,⁴ ihr Glück weder in der Familie als „Keimzelle der Gesellschaft“ (Adorno) noch in einer idealistisch gezeichneten Lebenswelt machen. Eichendorff war, wie Adorno konstatiert, „kein Dichter der Heimat sondern der des Heimwehs“.⁵

¹ Theodor W. Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd. 11: Noten zur Literatur. Frankfurt am Main (3. Aufl.) 1990, S. 69-94, hier: S. 78. Ursprünglich Vortrag zum hundertsten Todestag im Westdeutschen Rundfunk, November 1957. Erschienen in den „Akzenten“ 1958, 1. Heft.

² Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm.1), S. 75.

³ Vgl. Friedmar Apel: Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie. München 1998, S. 25.

⁴ Vgl. hierzu Carolina Romahn: Skepsis bei Eichendorff. In: Carola Hilmes, Dietrich Mathy, Hans Joachim Piechotta (Hrsg.): Skepsis oder das Spiel mit dem Zweifel. Festschrift für Ralph Rainer Wuthenow zum 65. Geburtstag. Würzburg 1994, S. 65-81, hier: S. 66: „Die Sehnsucht dessen, der sich auf den Weg macht in die Ferne, endet im Bild eines Bildes, wie der Lauschende von der Vergangenheit nur die Stimmung einer damaligen Stimmung zurückbehält, deren Ursache nicht gewußt werden darf - oder nicht gewußt werden kann. Die Unmittelbarkeit der Erfahrung ist damit für immer verloren, wie überhaupt der Fluchtpunkt des Heim- und Fernwehs der Figuren eine unbesetzte Leerstelle bleibt.“

⁵ Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm.1), S. 73.

Daß Eichendorff wie mit ihm Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann in kritischer Abgrenzung zum Vernunftsdiskurs der Aufklärung die Verfallsgeschichte des modernen Subjekts zu schreiben begonnen hat, ist in der neueren Forschung zu Recht herausgestellt worden.⁶ Doch besteht das eigentliche Signum der Modernität Eichendorffs noch in etwas anderem: in einer Dichtungsästhetik nämlich, welche Sprache um den Preis der Selbstausslöschung des Subjekts absolut setzt. In dieser wichtigen Beobachtung Adornos kehrt Freuds Formel vom Ich, das „nicht einmal Herr ist im eigenen Hause“⁷ als Signum ‚moderner‘ Subjekterfahrung wieder:

Die Erfahrung des modernen Elements in Eichendorff, das heute wohl erst offen liegt, führt am ehesten ins Zentrum des dichterischen Gehalts. Es ist wahrhaft antikonservativ: Absage ans Herrschaftliche, an die Herrschaft zumal des eigenen Ichs über die Seele.⁸

In Anlehnung an den Ästhetiker Theodor Meyer kann Adorno zeigen, daß Eichendorffs Poesie einer autonomen Bewegung von Sprache entspringt, die als antiökonomisch bezeichnet werden kann: „Die ‚Sprache als Darstellungsmittel der Poesie‘, als ein Autonomes ist seine Wünschelrute. Ihr dient die Selbstausslöschung des Subjekts.“⁹ Einer antiökonomischen Bewegung folgt Eichendorffs Sprache deshalb, weil sie verschwenderisch mit sich selbst umgeht, wobei sie das Subjekt in ihre entfesselte Bewegung involviert. Das Subjekt, welches einer solchen Sprachbewegung untersteht, sich selber „zur Sprache“ macht, „überdauernd bloß im Verhalten wie diese“,¹⁰ erfährt eine Entgrenzung, hebt sich auf, entäußert sich bis zum Wahnsinn. Das Ich, so Adorno, „vergeudet [sich] an das, wovon es flüstert.“¹¹ Die Verse „Hast ein Reh du lieb vor andern,/ Laß es nicht alleine grasen“ aus dem in Eichendorffs Roman „Ahnung und Gegenwart“ eingelassenen Spruch *Zwielight* demonstrieren diesen schizoiden Zug einer Konzeption von Subjektivität, welche die „Suspension des Ich“ (Adorno), die Auflösung von Identität zugunsten einer Sprache betreibt, die sich dem Kreatürlichen anverwandelt. Dem Vorgang einer Vitalisierung, ja: Naturalisierung von Sprache korrespondiert auf der anderen Seite eine ‚Versprachlichung‘ des Menschen, der sich an den „Strom der Sprache“ herr-

⁶ Romahn: Skepsis bei Eichendorff (Anm.4), S. 79, vor allem aber Hartmut Böhme: Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann. In: Literatur und Psychoanalyse. Hrsg. von Klaus Bohnen u.a. Kopenhagen und München 1981, S. 133-176. Als immer wiederkehrende Versuchsanordnungen auf die Machbarkeit persönlichen Glücks liest Lothar Pikulik das Œuvre Eichendorffs; vgl. ders.: Der experimentelle Charakter von Eichendorffs Dichtung. In: Aurora 49 (1989), S. 21-35.

⁷ Sigmund Freud: Die Fixierung an das Trauma, das Unbewußte. In: ders.: Studienausgabe Bd.1. Frankfurt am Main 1982, S. 273-284, hier: S. 284.

⁸ Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm. 1), S. 78.

⁹ Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm.1), S. 83.

¹⁰ Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm.1), S. 83.

¹¹ Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm.1), S. 79.

schaftslos hingibt: „[...] ein Wortwerden des Fleisches, bildet der Sprache den Ausdruck von Natur ein und transfiguriert ihre Bewegung ins Leben noch einmal.“¹² Eichendorffs Formgesetz könnte denn lauten: Der Sprache den Status einer zweiten Natur verleihen, „in der die vergegenständlichte, dem Subjekt verlorene [Natur] diesem wiederkehrt als beseelte“: „Die erkalteten Dinge werden durch die Ähnlichkeit ihres Namens mit ihnen selber heimgeholt, und der Zug der Sprache erweckt jene Ähnlichkeit.“¹³ Sprache besitzt damit eine doppelte Ausrichtung: Einerseits fungiert sie als Zauberformel, mittels derer die Dinge einer entzauberten Welt in der poetischen Umformung zu einem neuen Dasein erweckt werden,¹⁴ andererseits ist sie der Ort einer unhintergehbaren Differenz von Ding und Begriff, insofern der das Ding bezeichnende Name diesem nur ähnlich, nicht jedoch mit ihm identisch sein kann. Weil sie Natur nur nachahmt, ohne diese selbst zu sein, drückt Sprache „eine Entfremdung aus, die kein Gedanke sondern nur noch der reine Laut überbrückt.“¹⁵ Ihr Klang ist Signum einer sich verflüchtigen Bewegung im Raum, die bedeutungslos bleibt.

Paradoxerweise entspringt gerade dieser Bedeutungslosigkeit, wie Adorno an Eichendorffs Lyrik zeigt, der Bilderreichtum seiner Poesie. Im „Gefälle der Sprache“, so Adorno, werden die Wörter von ihren „abgezirkelten Bedeutungen“ weggeschwemmt, um eine neue Dimension des Sinnlichen zu eröffnen; eine Dimension des Sinnlichen, die sich ergibt aus der Konstellierung bestimmter, stereotypisierter Bildelemente, die nicht mit einer Sache zur Deckung kommen, sondern diese umkreisen:

Denn er erreicht die außerordentlichsten Wirkungen mit einem Bilderschatz, der bereits zu seiner Zeit abgebraucht gewesen sein muß. [...] der obligate Vorrat von Mondschein, Waldhörnern, Nachtigallen, Mandolinen wird aufgeboten, ohne daß doch die Requisiten der Eichendorffschen Dichtung viel zuleide täten. Dazu trägt bei, daß er an den Bruchstücken der lingua mortua als erster wohl Ausdruckskraft entdeckt. [...] Keines der Eichendorffschen Bilder ist nur das, was es ist, und keines läßt sich doch auf seinen Begriff bringen: dies Schwebende allegorischer Momente ist sein dichterisches Medium.¹⁶

Bildlichkeit erscheint in Eichendorffs Dichtung als verabsolutierte, als sich überbietende Sprache. Dort, wo Eichendorff Gegenstände, Personen oder gar Landschaften auf ein begrenztes und überkommenes Repertoire an Bildern einschmilzt, weist Sprache über die Grenze ihrer Aussagekraft hinaus, erhält sie eine die Materialität des sprachlichen Zeichens überwindende, bildlich-

¹² Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm.1), S. 78, 83.

¹³ Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm.1), S. 84.

¹⁴ Dieses Argument entwickelt Adorno anhand des Spruchs: „Schläft ein Lied in allen Dingen,/ Die da träumen fort und fort,/ Und die Welt hebt an zu singen./ Triffst du nur das Zauberwort.“ Vgl. ders.: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm. 1), S. 81.

¹⁵ Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm.1), S. 83.

¹⁶ Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm.1), S. 84, 80ff.

sinnliche Dimension, deren Selbstbezüglichkeit es erlaubt, Eichendorff jenen Vertretern des französischen Symbolismus an die Seite zu stellen, bei denen sich Sprache an sich selbst erregt.¹⁷ Wenn Sprache an die Grenze ihrer Bedeutsamkeit stößt, wo sie die größte Bilderflut entfacht, gibt sich Eichendorffs Dichtung dort am verschwiegensten, wo Bilder die Szenerie beherrschen. In der „Kraft des Ungesagten“, im „Augenblick des Aufblitzens einer gleichsam noch in sich erzitternden Dingwelt“,¹⁸ entäußert sich Eichendorffs „allegorische Intention“, alles in Bilder zu verwandeln.

Der Status solcher Bilder bleibt schwebend, da sie metonymisch Bedeutung aufschieben, ohne diese jemals einzulösen. Die Bilder der Natur, der Landschaft, der Welt, versteht Eichendorff denn auch als Hieroglyphen, die gelesen und gedeutet werden wollen, sich jedoch stets einer Deutbarkeit entziehen. Entsprechend vergeblich ist die Bemühung der Dichter, die Chiffrenschrift der Natur zu entziffern. In *Ahnung und Gegenwart* heißt es:

Das Leben aber [...] mit seinen bunten Bildern, verhält sich zum Dichter, wie ein unübersehbar weitläufiges Hieroglyphenbuch von einer unbekanntenen, lange untergegangenen Ursprache zum Leser. Da sitzen von Ewigkeit zu Ewigkeit die redlichsten, gutmütigsten Weltnarren, die Dichter, und lesen und lesen. Aber die alten, wunderbaren Worte der Zeichen sind unbekannt und der Wind weht die Blätter des großen Buches so schnell und verworren durcheinander, daß einem die Augen übergeh'n.¹⁹

In seiner Einleitung der späten theoretischen Abhandlung *Zur Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* bemerkt Eichendorff programmatisch:

Denn was ist denn überhaupt die Poesie? Doch gewiß nicht bloße Schilderung oder Nachahmung der Gegenwart und Wirklichkeit. Ein solches Übermalen der Natur verwischt vielmehr ihre geheimnisvollen Züge, gleich wie ja auch ein Landschaftsbild nur dadurch zum Kunstwerke wird, daß es die Hieroglyphenschrift, gleichsam das Lied ohne Worte, und den Geisterblick fühlbar macht, womit die verborgene Schönheit jeder bestimmten Gegend zu uns reden möchte.²⁰

Es war schließlich Richard Alewyn, der in seinen Überlegungen zu Eichendorffs Landschaft den Gedanken verschlüsselter Bildbotschaften aufgriff und die körperlosen, die abstrakten Elemente Licht, Bewegung und Raum als die entscheidenden Strukturmerkmale der Landschaftsgestaltung Eichendorffs auswies. Die Pointe seiner Argumentation mündet darin, daß der „Zauber“

¹⁷ Vgl. Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm.1), S. 78: „Der noch Zeitgenosse Schellings war, tastet nach den 'Fleurs du mal'“.

¹⁸ Adorno: Zum Gedächtnis Eichendorffs (Anm.1), S. 77, 82f.

¹⁹ Joseph von Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart*. In: Ders.: Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz. Bd. 2: *Ahnung und Gegenwart*. Erzählungen I. Hrsg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach. Frankfurt am Main 1985, S. 53-382, hier: S. 81.

²⁰ Joseph von Eichendorff: *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*. In: Ders.: Werke in fünf Bänden (Anm. 19). Bd. 5: *Geschichte der Poesie*. Schriften zur Literaturgeschichte. Hrsg. von Hartwig Schultz. Frankfurt am Main 1990, S. 805-1074, hier: S. 821.

Eichendorffscher Landschaften in nichts anderem besteht als in Sprachbewegungen, denen sich das Subjekt unterzuordnen habe:

Wenn man fragt, was diese Begriffe [Sommermorgen, Morgenglocken, Vögel, Nachtigallen, Waldhörner, Quellen, Ströme, Lerchen, Wolken, Wagen, Schiffe, Hunde, Eisenhämmer] gemeinsam haben, dann entdeckt man, daß es sich entweder um Dinge handelt, die sich in Bewegung befinden, oder aber - und dies in der Mehrzahl - um Dinge, die nicht sichtbar und greifbar werden und damit überhaupt nicht Teile der Landschaft bilden. Was von ihnen in die Landschaft eintritt, sind vielmehr die Bewegungen, die von ihnen ausgehen, Bewegungen, deren sprachlicher Ausdruck die verbalen Satzteile sind.²¹

Alewyns These legt wie diejenige Adornos eine Lektüre der Eichendorffschen Naturallegorik²² nahe, die Natur nicht als der Sprache vorgängig, sondern deren Bilder als Effekt, als Erzeugnis von Sprache betrachtet. Auf diesem Weg gelingt es auch ihm, Eichendorffs Texte „aus aller Bindung an die Prägungsvorstellungen deutscher Heimatideologie“ zu lösen.²³ Attestierte schon Adorno Eichendorffs Lyrik eine Neigung zum Abstrakten und einen damit einhergehenden Antisubjektivismus,²⁴ so sieht auch Alewyn eine Tendenz zur „Entstofflichung“, „zur Aufgabe von Körper und Kontur“ am Werk, der eine Entwertung des Subjekts durch die Privilegierung des Verbs entspricht.²⁵ Wenn Abstraktionsverfahren die Reduktion des Inhalts zugunsten der Darstellungsform betreiben, zieht dies eine Absolutsetzung der Form nach sich,²⁶ eine über-

²¹ Richard Alewyn: Eine Landschaft Eichendorffs. In: Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie. Hrsg. von Paul Stöcklein. München 1960, S. 19-43, hier: S. 30f. Vgl. auch ebda.: „In unserer Beschreibung sind überhaupt die einzigen Konkreta, die in der Rolle von Subjekten auftreten, nämlich ‚Vögel‘ und ‚Morgenglocken‘, ihrer konkreten Bedeutung entkleidet. Alle anderen Konkreta treten in syntaktisch dem Verbum untergeordneter Funktion auf. Ihre Stelle wird ihnen durch die Präposition angewiesen, durch die sie eingeführt wurden: *an den Fenstern des Palastes vorüber, aus den Tälern, über den Garten herauf*. [...] Das kollektive Subjekt nähert sich in seiner Substanzlosigkeit der Form des grammatischen Subjekts, in der Subjekt und Prädikat gleichbedeutend sind.“

²² Zu diesem Themenkomplex Bengt Algot Sörensen: Zum Problem des Symbolischen und Allegorischen in Eichendorffs epischem Bilderstil. In: *Aurora* 26 (1966), S. 50-56; zum Verhältnis von Poesie und Natur bei Eichendorff vor allem Alexander von Bormann: *Natura loquitur*. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff. Tübingen 1968; hierzu auch Richard Alewyn: Eichendorffs Symbolismus. In: ders.: *Probleme und Gestalten*. Essays. Frankfurt am Main 1982, S. 232-244.

²³ Apel: *Deutscher Geist* (Anm. 3), S. 25.

²⁴ Adorno: *Zum Gedächtnis Eichendorffs* (Anm. 1), S. 81.

²⁵ Alewyn: Eine Landschaft Eichendorffs (Anm. 21), S. 32. Alewyns Beobachtung, daß Eichendorffs Landschaften aus „körperlose[n] Gebilde[n] aus reiner Bewegung“ gefügt seien, läßt sich unmittelbar auf das künstlerische Programm eines anderen ‚Wegbereiters‘ der Moderne übertragen, auf Paul Cézanne nämlich, dessen Verfahren eines Zusammenwebens von bewegten Farbflächen (*taches*) die wahrgenommenen Gegenstände entstofflicht, den Bildraum in Schwingung versetzt und ein simultanes Seherlebnis evoziert.

²⁶ Alewyn verweist hier auf einen Aufsatz Werner Kohlschmidts mit dem Titel „Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosastil: Zum Problem der Formel in der Romantik.“ In: ders.: *Form und Innerlichkeit: Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*. Bern 1955, S. 177-210.

schüssige Produktion von Bildern, deren Raum erzeugende Wirkung sich einer Überwindung von Körperlichkeit durch Bewegung verdankt:

Was hier angestrebt wird, ist offenbar gar nicht Körperlichkeit, sondern eine Komposition von ungreifbaren Elementen, denen wir in Eichendorffs Landschaften immer wieder begegnen: Licht, Bewegung und Raum.²⁷

Der Entgrenzung des Subjekts korrespondiert die Öffnung eines Natur- und Landschaftsraumes, der keine Grenze kennt und in dem sich das Bildliche verabsolutiert.²⁸

Das romantische Subjekt ist, wie Albrecht Koschorke zeigt, in diesen poetologisch absolut gesetzten Bildraum „suggestiv einbezogen“, wird von ihm beherrscht: „Das Bild entzieht sich einer übergeordneten zweckrationalen Verfügung. Es gewinnt im Prozeß der Anschauung eine Art von eigener Subjektivität und ist imstande, dem Betrachter physische Gewalt anzutun.“²⁹ Dabei herrscht zwischen den Bildräumen, die das romantische Subjekt durchschreitet und seiner innerlichen Gemütsverfassung eine auffällige Korrespondenz. Die romantische Literatur arbeitet daran,

den Unterschied zwischen seelischem Innenraum und äußerer Realität fiktional zu verwischen und letztlich aufzuheben. Sie stellt zwischen den Bildbereichen der realen Motorik im Raum und der Motorik der Affekte einen semantischen Austausch her, indem sie die topographischen Zeichenordnungen der Empirie und der Gefühlswelt im Dispositiv des Schweifens durch eine ‚Seelenlandschaft‘ zusammenzieht.³⁰

Die von Albrecht Koschorke umfassend analysierte, sich um 1800 herausbildende, visuelle Entgrenzung des Bildraumes³¹ zieht, indem sie auf die Innenwelt des Subjekts übergreift, die Produktion romantischer Einbildungskraft als poetisches Vermögen nach sich. Sie ist es, die fortan die „Landschaften des Unbewußten“ prägen und den Wahnsinn als konstitutives Merkmal romantischer Subjektivität ausweisen wird. Über sie wird sich dann nicht nur das neue

²⁷ Alewyn: Eine Landschaft Eichendorffs (Anm. 21), S. 26f.

²⁸ Vgl. hierzu Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt am Main 1990, S. 170f.

²⁹ Koschorke: Geschichte des Horizonts (Anm. 28), S. 167.

³⁰ Koschorke: Geschichte des Horizonts (Anm. 28), S. 193f.

³¹ In der bildenden Kunst der Zeit wird eine solche Entrahmung bzw. unendliche Öffnung des Bildraumes vorgeführt in der Tafelmalerei Caspar David Friedrichs. Vgl. hierzu Koschorke: Die Geschichte des Horizonts (Anm. 28), S. 165. Zum analogen Bilddenken Friedrichs und Eichendorffs vgl. Markus Schwering: Eichendorff und C. D. Friedrich. Zur Ikonographie des romantischen Landschaftsbildes. In: Aurora 44 (1984), S. 130-146; Dominique Iehl: Über einige Aspekte der Landschaft bei Friedrich und Eichendorff. In: Aurora 43 (1983), S. 124-133; allgemeiner: Claus Sommerhage: Caspar David Friedrich. Zum Porträt des Malers als Romantiker. Paderborn, München, Wien, Zürich 1993, vor allem S. 108 ff. Daß die Darstellung von ‚Seelenlandschaften‘ um 1900 eine erneute Konjunktur erfährt, beweist die vom 4. April bis zum 7. Juni 1998 gezeigte, skandinavistisch ausgerichtete Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum in Köln „Landschaft als Kosmos der Seele“, die Malerei des nordischen Symbolismus bis Munch zeigt.

ästhetische Verhältnis des Betrachters zum Bild definieren, sondern zugleich ein poetologischer Paradigmenwechsel ankündigen, der das Subjekt losgelöst vom Korrektiv einer außenstehenden Erzählinstanz der Macht seiner Imaginationskraft unterstellt.

Der Bedeutungszuwachs der Raumfiktion hängt damit zusammen, daß der Autor in wachsendem Maß die Perspektive der Schilderungen an seine Helden oder an das erlebende Ich delegiert. Die Fokalisation von einem jenseits der visuellen Erzählsphäre liegenden Standpunkt aus weicht einer subjektiven Fokalisation aus der Mitte des Geschehens selbst.³²

Daß der Leser in diesen Imaginationsraum, für den sich kein auktoriales Autor-Subjekt mehr verantwortlich zeigt, hineingezogen wird, beweist noch einmal mehr Adornos Diktum von der Bedeutungsferne einer Sprache, deren Gehalt sich in einer unendlichen Bewegung aufeinander verweisender Bildzeichen verflüchtigt.³³

II.

In Eichendorffs früher Märchenovelle *Die Zauberei im Herbst* von 1808/09³⁴ wird die bisher entwickelte, paradoxe Beziehung zwischen Bildproduktion und Bedeutungsferne zum poetischen Programm. Dabei lassen sich zwei Ebenen der Bildlichkeit unterscheiden. Auf der Ebene des diskursiven Zusammenspiels sprachlicher Zeichen dominieren Tropen, Ausdrucksformen uneigentlichen Sprechens, welche, wie beispielsweise die Metapher oder Metonymie, als Symbolisationen des Auszusagenden die eigentliche Aussage aufschieben bzw. verstellen. Durch ihre Dynamisierung, ihre Auflösung in oszillierende, körperlose Bildbruchstücke, die sich als Komposition aus Bewegung und Licht im Raum verflüchtigen (vgl. Alewyn) und hierdurch eine Entstofflichung erfahren, entsteht jene Formelhaftigkeit und Stereotypie Eichendorffscher Bildelemente, die ihnen den Charakter von Bildkulissen verleiht, welche dem Leser

³² Koschorke: *Geschichte des Horizonts* (Anm. 28), S.168.

³³ In bezug auf Novalis vgl. hierzu Heinz Hillmann: *Bildlichkeit der deutschen Romantik*. Frankfurt am Main 1971, S. 25: „Es liegt eine Art Kettenreaktion vor, bei der Bilder, indem sie realisiert werden, sozusagen wieder zur Sache werden, die wiederum als Grundlage für neue Bilder dient“ und Hermann Petrich, der davon spricht, daß die romantischen „Bilder in unaufhörlichem Wechsel aneinander gereiht sind und ineinander übergreifen“. In ders.: *Drei Kapitel vom romantischen Stil. Ein Beitrag zur Charakteristik der romantischen Schule, ihrer Sprache und Dichtung, mit vorwiegender Rücksicht auf Ludwig Tieck*. Neudruck der Ausgabe von 1878. Osnabrück 1964, S. 24; zit. nach Hillmann: *Bildlichkeit der deutschen Romantik*, S. 40.

³⁴ Joseph von Eichendorff: *Die Zauberei im Herbst*. In: Ders.: *Werke in fünf Bänden* (Anm. 19). Bd. 2: *Ahnung und Gegenwart. Erzählungen I*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach. Frankfurt am Main 1985, S. 9-27; hier S. 25. Zitatbelege mit der Sigle [ZH] und Seitenzahl künftig im Text. Zu Entstehungsgeschichte und Entstehungsdatum vgl. den Herausgeberkommentar in ZH, S. 602f.

„den Blick auf das ihnen Transzendente nicht frei geben.“³⁵ Das Schloß und der Zaubergarten der Venus, die dunkle Felsenschlucht, in die Raimund seinen Herzensbruder hinabstößt, der Morgenglanz, in dem den Freunden auf einen Blick „die blitzende Tiefe mit Strömen, Städten und Schlössern [...] zu [...] Füßen“ liegt (ZH, 13), der Weiher, in dem sich die schöne, als Venus attribuierte Geliebte spiegelt - dies alles sind konventionelle romantische Topoi, hinter denen sich keine verborgene Aussage auffinden läßt; vielmehr stehen solche Bildmuster für sich selbst. Trotz der durch sie evozierten Sinnlichkeit handelt es sich doch um sprachlich erzeugte Bilder, die jeglicher Anschaulichkeit entbehren, da die durch sie erzeugten Vorstellungen, wie Carolina Romahn treffend formuliert, vor den Augen des Lesers zerfallen.³⁶ Über diese Dimension rhetorischer Bildlichkeit hinaus weist das poetische Gefüge der Novelle eine bildliche Struktur auf, die im Rekurs auf das ästhetisch-poetische Bedeutungsspektrum, das der Bild-Begriff um 1800 erhält, näher bestimmt werden kann. Ursprünglich im rhetorischen Kontext verankert, gewinnt Bildlichkeit im Zuge einer Aufwertung der Sinnlichkeit als Vermögen „anschauender Erkenntnis“, einem Wechsel von der Nachahmungs- zur Schöpfungsästhetik, seit Mitte des 18. Jahrhunderts im ästhetischen Diskurs an Bedeutung.³⁷ Die beiden Aufklärer Johann Jacob Breitinger und Johann Jacob Bodmer bestimmen im Zusammenhang ihres mit Gottsched ausgetragenen Literaturstreits die Poesie als ein „Gemälde“, welches, indem es die Einbildungskraft des Lesers anrege, eine weit stärkere Wirkung erzeuge als die bloße Nachahmung vorhandener Gegenstände.³⁸ Die schöpferische Phantasieleistung, die Einbildungskraft des

³⁵ Romahn: Skepsis bei Eichendorff (Anm.4), S. 76.

³⁶ Romahn: Skepsis bei Eichendorff (Anm.4), S. 77. Daß 'sprachliche' Bilder keine visuellen Vorstellungen erzeugen müssen, hat der von Adorno erwähnte Ästhetiker Theodor Meyer in seinem *Stilgesetz der Poesie* (1901) vertreten und damit einem Bildlichkeitsverständnis den Weg bereitet, das für die Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts bedeutsam geblieben ist: „Selbst in imaginativen Akten entstehen nicht immer und notwendig mentale Bilder. Das Verstehen solcher 'sinnfälligen' sprachlichen Qualitäten ist immer auch ein abstrakt-synthetisches Verstehen. [...] Die 'Anschaulichkeit' der Poesie ist ein Effekt ihrer Sprachlichkeit. Symbolische Evokation von Gegenständlichkeit, Tropen und Figuren können eine emotionale und affektive Wahrnehmung oder Einstellung erzeugen, die über visuelle Vorstellung weit hinausgeht.“ Vgl. Artikel „Bild, Bildlichkeit“ von Gerhard Kurz. In: *Literaturlexikon*. Hrsg. von Walther Killy, Bd. 13: Begriffe, Realien, Methoden. Hrsg. von Volker Meid. Gütersloh und München 1992, S.109-115, hier: S. 114.

³⁷ Vgl. Koschorke: *Geschichte des Horizonts* (Anm. 28), S. 195; außerdem den Artikel „Bildlichkeit“ von Hermann Korte in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München 1996, S. 257-271, hier: S. 257 ff.

³⁸ Vgl. Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst. Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*. Zürich und Leipzig 1740 (2 Bde.). Vgl. auch Johann Jacob Bodmer: *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*. Zürich 1741, Faksimiledruck Frankfurt am Main 1971, S. 33f., wo der Schreiber als „magischer Mahler“ bezeichnet wird, der „ein Gemälde durch die Worte, die nicht nur unfühlbar sondern auch unsichtbar sind, verfertiget, und was noch wunderbarer ist, auf einmahl eine Menge solcher Gemälde in Stand bringt, indem er mit einer Schrift in die Phantasien aller seiner Leser mahlet.“

Dichters, avanciert dann gegen Ende des 18. Jahrhunderts zum entscheidenden Kriterium eines poetischen Vermögens, „das ‚Bilder‘, Vorstellungen aufbewahrt, neu assoziiert oder erst in einem kreativen Akt hervorbringt.“³⁹ Aus ihr wird der Innerlichkeitsdiskurs romantischer Subjektivität fortan seine Aktualität beziehen.

In Eichendorffs Märchennovelle erscheint Einbildungskraft als eine Macht des Unbewußten, welche bedrohliche Phantasmen erzeugt. Damit wird sie in ganz ähnlicher Weise wie bei Tieck oder gar E.T.A. Hoffmann pathologisiert und dämonisiert.⁴⁰ Diese imaginäre Ebene bildlicher Produktion wird in der *Zauberei im Herbste* mit der Ordnung der Rede konterkariert, die sowohl in Raimunds chronologischem Erlebnisbericht mit Geständnischarakter als auch in den pädagogischen Bemühungen Ubaldos sich als Aufklärungsvorhaben zu erkennen gibt. Dem Versuch, Raimunds geheimnisvollem Schicksal in einer Art Redekur rational und analytisch beizukommen, wird dessen paranoische „Verfallenheit an die Bilder“ (Romahn) entgegengehalten, die seine Rede überformt und von der der Text sich selbst affiziert zeigt. Die eigentliche Pointe der Märchennovelle Eichendorffs besteht somit in einem poetologischen Verfahren, mit dem durch den Einfall von Bildern, die für die Dinge selbst einzustehen vorgeben, die Differentialität sprachlicher Zeichen überspielt und die Grenzen der Sprache überschritten werden soll. Daß dieses Vorhaben einer imaginären,⁴¹ ja: einer magischen Überformung von Sprache zwangsläufig in eine Aporie münden muß, zeigt sich daran, daß der Text selbst nicht mehr län-

³⁹ Vgl. Artikel „Bild, Bildlichkeit“ (Anm. 36), S. 113.

⁴⁰ Wenngleich, wie Manfred Frank bemerkt, Einbildungskraft nach romantischem Verständnis als „das Radikal- oder Grundvermögen des menschlichen Geistes“ begriffen wurde, „aus welchem die Verstandestätigkeit und das Sinnenvermögen als abgeleitete Seelenkräfte erst entspringen.“ Vgl. ders.: Stellenkommentar zu Ludwig Tieck: Phantasmus, 105,10f. In: Ders.: Schriften in zwölf Bänden. Hrsg. von Manfred Frank, Paul Gerhard Klussmann, Ernst Ribbat, Uwe Schweikert und Wulf Segebrecht. Bd. 6. Frankfurt am Main 1985, S. 1243.

⁴¹ Jacques Lacan hat aus linguistisch-psychoanalytischer Perspektive zwischen einer vor-sprachlichen, imaginären Ordnung einerseits und einer symbolischen, vom ‚Namen des Vaters‘, des Gesetzes, der Schrift markierten symbolischen Ordnung andererseits unterschieden. Vgl. vor allem ders.: Das Seminar. Buch I: Freuds technische Schriften. Hg. von Jacques-Alain Miller. Weinheim, Berlin 1990 (2. Aufl.); ders.: Das Seminar. Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Hg. von Jacques-Alain Miller. Weinheim, Berlin 1991 (2. Aufl.) Wenn im folgenden vom Imaginären die Rede ist, so greife ich Lacans Überlegungen zum illusionären Charakter identifikatorischer Ich-Entwürfe auf. Die von ihm als fiktiv ausgewiesene Allmachtsphantasie des Subjekts (das Subjekt entwirft sich als Einheit im konträren Spannungsfeld von spiegelbildlicher Imagination und motorischer Ohnmacht) korrespondiert einem (post)strukturalistischen Verständnis von Repräsentation, demzufolge der Gegenstand der Darstellung schon immer seinem eigenen Spiel unterzogen wird. Wenn also der Begriff des Imaginären für die Beschreibung der poetologischen Struktur der Eichendorffschen Novelle erhellend ist, dann nicht nur in bezug auf bildliche Symbolisierungen eines narzißtischen Begehrens (vgl. den Weiher, in dem sich das Fräulein spiegelt, in deren Bild wiederum Raimund sich verliert), sondern vor allem hinsichtlich der implikativen, selbstreflexiven Struktur eines Textes, der sich in jene Bilder verfängt, die er selbst hervorbringt. Ihr werden sich die folgenden Ausführungen widmen.

ger für die Referentialität des Erzählten einzustehen vermag und sich als ein Phantasma zu erkennen gibt, in dessen Sog sogar der Leser gerät.

Die Zauberei im Herbst, eine Märchennovelle und von daher schon qua Gattung der Einbildungskraft verpflichtet,⁴² ist in zwei Erzählstränge unterteilt, die sich sowohl hinsichtlich ihrer Topographie als auch durch die Form ihrer Aussage voneinander unterscheiden. Die Rahmenhandlung erzählt von einer zufälligen Begegnung zwischen Raimund, einem Einsiedler, der in der Einsamkeit der Wildnis weitab von jeder Zivilisation seine Sünden abbüßt, und Ubaldo, einem Ritter, der auf einem Jagdritt vom rechten Weg abkommt. Eine Annäherung zwischen den beiden Fremden findet zunächst in der gleichsam als Kirchenraum ausgestalteten Höhle des Einsiedlers statt:

Sie kamen bald an einen hohen Fels, in dessen Fuß eine geräumige Höhle ausgehauen war. Ein großer Stein lag in der Mitte derselben, auf dem Stein stand ein hölzernes Kruzifix. [...] Ubaldo band sein Pferd am Eingange an, während sein Wirt stillschweigend Wein und Brot brachte. (ZH, 11)

Ihre Fortsetzung findet sie schließlich in den Schloßräumen Ubaldos, wo Raimund unter dem Siegel der Verschwiegenheit die von Ubaldo und seiner Frau „lange ersehnt[e] Erzählung“ (ZH, 14) seines Schicksals beginnt. Während die Rahmenhandlung dem gesprochenen Wort, der mündlichen Entfaltung einer zurückliegenden Lebensgeschichte verpflichtet ist, in deren Vollzug die Wahrheit verbürgende Kraft des gesprochenen Wortes auf die Probe gestellt wird, bewegt sich die in sie eingelassene Binnenhandlung, Raimunds zurückliegender Irrweg durch das dämonische Reich der Venus,⁴³ im Bereich des Mythisch-Bildlichen. Raimund durchläuft in seiner Erinnerung noch einmal jene Bildräume, durch die ihn seine „unbezwingliche Liebe“ zu einer schönen Unbekannten trieb. Sie war es, die ihn von seiner ritterlichen Pflicht abhielt, der Teilnahme an einem Kreuzzug, welcher ihm und seinem Freund seit frühester Jugend „der einzige Gegenstand“ ihrer „beiderseitigen Wünsche, Hoffnungen und Pläne“ war. (ZH, 15)

Das unbekannte Zauberafräulein, „die Blume aller Schönheit“ (ZH, 15), entstammt dem Geschlecht der Sirenen und Melusinen⁴⁴ und nähert sich im

⁴² Vgl. Frank: Stellenkommentar zu Tieck: Phantasmus (Anm. 40) S. 1243.

⁴³ Eichendorffs früheste Prosadichtung greift zugleich zum ersten Mal das Venusmotiv auf, zu dessen Symbolik er immer wieder zurückkehren wird. Vgl. Karl Konrad Polheim: Marmorbild-Trümmer. Entstehungsprozeß und Überlieferung der Erzählung Eichendorffs. In: *Aurora* 45 (1985), S. 5-32, hier: S. 7. Nach Wilhelm Kosch (Hg.): *Aus dem Nachlaß des Freiherrn Josef von Eichendorff, Briefe und Dichtungen*. Im Auftrage seines Enkels Karl Freiherrn von Eichendorff, Köln 1906, greift Eichendorffs Märchen auf die Tannhäuser-Sage in Ludwig Tiecks Bearbeitung *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* zurück. Vgl. den Herausgeberkommentar zu den Quellen in ZH, S.603. Diese Märchennovelle wird im Beitrag von Ethel Matala de Mazza des vorliegenden Bandes hinsichtlich einer Schriftlichkeit verleugnenden „Prätention des Oralen“ gedeutet.

⁴⁴ Vgl. das „wunderbar[e] Liede der Sirenen“, von dem sich Raimund irre machen läßt (ZH, 14); außerdem den Stellenkommentar der Herausgeber zu dieser Textpassage in ZH, S. 604f. und S. 608, wo darauf hingewiesen wird, daß die Anrede „Armer Raimund!“ auf die Melu-

Verlauf der Begegnungen, die Raimund in seiner Erzählung *Revue* passieren läßt, einem Bild an, einem „Bild von der Natur als Braut“, die sich im herbstlichen Gewand zeigt.⁴⁵

Sie trug ein dunkelrotes Gewand, lange Schleier, durchsichtig wie die Sommerfäden des Herbstes, umflatterten die goldgelben Locken, von einer prächtigen Aster aus funkelnden Edelsteinen über der Stirn zusammengehalten. (ZH, 18)

Die schöne Unbekannte ist die allegorische „Essenz“ einer Jahreszeit,⁴⁶ deren üppige Farbenpracht den Höhe- und Endpunkt eines im Vergehen begriffenen Glücks anzeigt und damit einen bevorstehenden Umbruch markiert. Zunächst verspricht die geheimnisvolle Naturfrau, Raimunds unstillbare Sehnsucht zu stillen:

Schöner, unglücklicher Jüngling, wie lieb´ ich dich! Schon lange lieb´ ich dich, und wenn der Herbst seine geheimnisvolle Feier beginnt, erwacht mit jedem Jahre mein Verlangen mit neuer, unwiderstehlicher Gewalt. (ZH, 18)

Zum gleichen Zeitpunkt entpuppt sie sich jedoch als dämonische Verführerin, deren intriganter Macht der Begehrende unterliegt. Unter dem Einfluß ihrer Zauberei und einem undurchdringlichen Geflecht aus Bildern, die teils seinem Innern entsteigen, teils auf äußere Eindrücke zurückgehen -

In dieser Einsamkeit erwachte das Bild der Geliebten und die ganze Zauberei des gestrigen Abends mit neuen morgenschönen Farben in meinem Herzen, und ich fühlte die volle Seligkeit, wiedergeliebt zu werden. (ZH, 19)

- und als längst bekannte Chiffren eines sehnsüchtigen Verlangens die Wahrnehmung des Jetzt überlagern,⁴⁷ kommt er ihrer Forderung nach und ermordet

sinen-Sage anspielt, die Eichendorff durch Tiecks *Sehr wunderbare Historie von der Melusina* (1800) bekannt war.

⁴⁵ Hillmann: *Bildlichkeit* (Anm. 33), S. 297.

⁴⁶ Hillmann: *Bildlichkeit* (Anm. 33), S. 291.

⁴⁷ Mit Raimunds sehnsüchtigem Verlangen nach dem Zauberfräulein scheint verbunden der durch sie vermittelte Zugang zu einer tieferen Schicht der Erfahrung, der Kindheit, die, wie Romahn gezeigt hat, den Romantikern als mythische Zeit des Glücklichseins gilt. „Die Erinnerung daran ist gleichsam kollektiv tradiert durch Jahrtausende, überlagert, verdrängt, codiert und durch zahlreiche historische Metamorphosen verwandelt zum immateriellsten aller Zeichen, dem Klang.“ Vgl. dies.: *Skepsis bei Eichendorff* (Anm.4), S. 66. Claus Sommerhage hat gezeigt, daß sowohl der „spätromantische Ort der Entrückung“ als auch der „zeit- und raumlose“ Ort der Kindheit, aus dem verheißungsvolle Erinnerungen aufsteigen, sowie die Hoffnung auf ein christliches Paradies bei Eichendorff in eine Aporie münden. Altbekanntes, das weder verfügbar war noch sein wird, wird in einen Landschaftsraum hineinprojiziert, der leer bleibt und in der Bewegung die Erinnerung an längst Gewußtes löscht: „Er [Friedrich in *Ahnung und Gegenwart*] erkennt nicht den Weg, nur die Aussicht: als den ‚Zauberspiegel‘, der ihm den Traumort der Kindheit widerspiegelt; nicht das Gegenstandsgedächtnis leitet seine Wiedererkenntnis, sondern die in den Landschaftsraum projizierte Erinnerung an ein kindlich-vorbewußtes Traumwissen,- in den Sog der Anamnese geraten Wahrnehmung und Bewußtsein, nicht in den der Anagnorisis. [...] Die Anamnese restituiert

seinen „Herzensbruder“, in dem er nun einen Nebenbuhler sehen zu müssen glaubt: „Ich überdachte nun mit Entsetzen die fürchterlichen Worte, die sie beim Abschiede wie Gift in mein gesundes Blut geworfen hatte und irrte lange nachsinnend in den einsamen Gängen umher.“ (ZH, 19)

Liebesversprechen und Sexualität gehen, wie so oft bei Eichendorff, auch in der *Zauberei im Herbste* mit der Gefahr eines sittlichen Verfalls, mit der Drohung totaler Leere und des Wahnsinns, ja: mit der Präsenz des Todes einher, der signifikanterweise mit dem Weiblichen in Verbindung gebracht wird. Die sinnenbetörende Intensität des „wunderschöne[n] Garten[s]“, der das Schloß der Herbstschönen „wie ein Zauberring“ umgibt: „Alle Bäume und Sträucher in demselben, vom Herbste viel kräftiger gefärbt als anderswo, waren purpurrot, goldgelb und feuerfarb; hohe Astern, diese letzten Gestirne des versinkenden Sommers, brannten dort im mannigfaltigsten Schimmer“ (ZH, 17), weicht in einem Prozeß der Entfärbung („verbleichende[r] Glanze“) allmählich einer Kälte, die die Geliebte zu Stein erstarren läßt und damit das, was bedroht, nicht nur für nicht mehr existent erklärt, sondern in eine leblose Statue, in tote Kunst verwandelt.⁴⁸

Als ich erwachte, war es Nacht geworden und alles still im Schlosse. Der Mond schien sehr hell. Meine Geliebte lag auf seidenem Lager schlafend neben mir hingestreckt. Ich betrachtete sie mit Erstaunen, denn sie war bleich wie eine Leiche, ihre Locken hingen verwirrt und wie vom Winde zerzaust um Angesicht und Busen herum. [...] Es kam mir vor, als sähe ich ein steinernes Bild, schön, aber totenkalt und unbeweglich. Ein Stein blitzte wie Basiliskenaugen von ihrer starren Brust, ihr Mund schien mir seltsam verzerrt. (ZH, 22f.)⁴⁹

„Bewahrtes und neu Wahrgenommenes werden [bei Eichendorff] ineinander ‚verwirrt‘“, wobei die Metamorphose einer Gestalt, wie Hillmann scharfsinnig bemerkt, die Metaphorik geradezu erzwingt.⁵⁰ Deshalb muß Raimund auf bild-

also: eine Landschaft, einen Raum als Projektion eines (infantilen) Heimatraums, der das Bewußtsein des Verlustes der Heimat hatte abwehren bzw. kompensieren sollen. Heimat: die phantasierte, wahnhafte Wiedererkenntnis und Wiederholung des Verlorenen in der Verlorenheit einer letzten raum- und zeitlosen Welt [...].“ Vgl. ders.: *Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke*. Paderborn, München, Wien, Zürich 1993, S. 152f.

⁴⁸ In Eichendorffs Erzählung „Das Marmorbild“ findet die Abwendung erotischer Anziehung durch die Verwandlung des leibhaftigen Frauenkörpers in ein totes Kunstwerk ihren programmatischen Ausdruck. Zur Darstellung des Geschlechtlichen durch den Mythos und die Funktion des Mythos für eine solche Darstellung vgl. Lothar Pikulik: *Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs 'Marmorbild'*. In: *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Helmut Koopmann. Frankfurt am Main 1979, S. 159-172.

Zum Verhältnis von Weiblichkeit und Tod in der Kunst aus psychoanalytischer Perspektive Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München 1994.

⁴⁹ Der Blick des Basilisken, einer ungeheuren Schlange, gilt als tödlich; „ihre Stimme vertreibt alles Lebendige aus ihrer Nähe“, vermerken die Herausgeber im Stellenkommentar zu dieser Textpassage, in ZH, S. 608.

⁵⁰ Hillmann: *Bildlichkeit* (Anm. 33), S. 262.

liche Symbolisationen zurückgreifen, wenn er seinen beiden Zuhörern die mögliche Ursache einer unbestimmbaren und wandelbaren Sehnsucht vor Augen führen will, die der 'Nachtseite' menschlicher Natur zugeschlagen wird.

- Seht, es ist ein wunderbares, dunkles Reich von Gedanken in des Menschen Brust, da blitzen Kristall und Rubin und alle die versteinerten Blumen der Tiefe mit schauerlichem Liebesblick herauf, zauberische Klänge wehen dazwischen, du weißt nicht, woher sie kommen und wohin sie gehen, die Schönheit des irdischen Lebens schimmert von draußen dämmernd herein, die unsichtbaren Quellen rauschen wehmütig lockend in einem fort und es zieht dich ewig hinunter - hinunter! (ZH, 25)⁵¹

Eine psychoanalytische Lesart verdrängter Wünsche gleichsam vorwegnehmend, forscht Raimund nach in seinem Unterbewußtsein abgelagerten Bildern, die Aufschluß geben sollen über seine psychische Disposition, stattdessen aber immer nur wieder auf andere Bilder verweisen. Diese bildererzeugende Tätigkeit des Unbewußten kommt nicht zuletzt in den Träumen Raimunds (ZH, 12) oder in seinen Delirien zum Ausdruck:

Aber je weiter ich floh, desto lebendiger gaukelten jene Bilder vor meinen Augen, desto verzehrender langte der Schimmer jener jugendlichen Glieder mir nach. (ZH, 20)

Ihr steht der von Ubaldo repräsentierte, die Rahmenhandlung beherrschende Vernunftsdiskurs entgegen, der als eine Art vorweggenommener 'talking cure' die Errettung des „Schwindelnden“, des „vom Leben *Berauschte[n]*“ (ZH, 14) betreibt: „Dies bewog den frommen Ritter, seine Besuche öfter zu wiederholen, um den Schwindelnden mit der ganzen vollen Kraft eines ungetrübten, schuldlosen Gemüts zu umfassen und zu erhalten.“ (ZH, 13) „Ihr seid glücklich“, bemerkt Raimund,

und ich betrachte Eure feste, freudige, männliche Gestalt mit wahrer Scheu und Ehrfurcht, wie Ihr Euch, unbekümmert durch Leid und Freud, bewegt und das Leben ruhig regieret, während Ihr Euch demselben ganz hinzugeben scheint, gleich einem Schiffer, der bestimmt weiß, wo er hinsteuern *soll*, und sich von dem wunderbaren Liede der Sirenen unterwegs nicht irre machen läßt. Ich bin mir in Eurer Nähe schon oft vorgekommen wie ein feiger Tor oder wie ein Wahnsinniger. (ZH, 14)

Die Krisenhaftigkeit und Labilität dieses gleichsam therapeutischen 'settings' offenbart sich jedoch ausgerechnet im scheinbar Erlösung bringenden Erkennungsmoment. Nachdem Raimund das Geständnis seiner Verfehlung abgelegt hat, vermag Ubaldo den Fremden zwar als seinen ehemaligen Freund zu identifizieren:

⁵¹ Vgl. Romahn (Anm.4), S. 69: „Das sind die Worte eines In-sich-Kreisenden, dem das Leben abhanden gekommen ist, weil nichts mehr buchstäblich begriffen werden kann, alles Metapher für etwas anderes ist.“

„Armer Raimund!“, rief da der Ritter, der den in seiner Erzählung träumerisch verlorenen Fremden lange mit tiefer Rührung betrachtet hatte.
„Wer seid Ihr um Gotteswillen, daß Ihr meinen Namen wißt!“ rief der Fremde und sprang wie vom Blitze gerührt von seinem Sitze auf.
„Mein Gott!“ erwiderte der Ritter und schloß den Zitternden mit herzlicher Liebe in seine Arme, „kennst du uns denn gar nicht mehr? Ich bin ja dein alter, treuer Waffenbruder Ubaldo, und da ist deine *Berta*, die du heimlich liebtest [...]. Gar sehr hat die Zeit und ein vielbewegtes Leben seitdem unsere frischen Jugendbilder verwischt, und ich erkannte dich erst wieder, als du deine Geschichte zu erzählen anfingest.“ (ZH, 25)

Da er jedoch in seiner Frau Berta die ehemalige Geliebte des Freundes wiedererkennt, die in Raimunds imaginärer Überformung erlebter Wirklichkeit zugleich als dämonische Verführerin, in der Rolle des Zauberfräuleins erscheint, zeigt er sich in die Biographie des Freundes katastrophisch verstrickt. Wenn der Augenblick gegenseitigen Erkennens in einer persönlichen Katastrophe mündet, worin die *Zauberei im Herbste* anderen romantischen Erzählmustern folgt,⁵² impliziert dies einen „Skeptizismus der radikalsten Art“, was Konzeption und Verständnis von Subjektivität anbelangt.⁵³ Ihm analog verhält sich die Infragestellung eines um Indizien bemühten aufklärerischen Diskurses, der die Ursache der moralischen Verfehlung Raimunds auf rationalem Wege, unter der prüfenden Aufsicht über das gesprochene Wort, zu ergründen sucht. Hier zeichnet sich ab, daß in der *Zauberei im Herbste* ein Spannungsverhältnis zwischen zwei Ordnungen eröffnet wird, zwischen dem Imaginären, und das heißt zwischen den jenseits einer sprachlichen Fixierung zirkulierenden Phantasmen einerseits und der symbolischen Ordnung andererseits, in der dem Subjekt qua Name ein fester identifikatorischer Ort zugewiesen ist.⁵⁴ Wenn Raimund warnt: „Forsche nur nicht, wer ich bin“ (ZH, 11), weiterhin gesagt wird: „Seinen Namen [...] verschwieg der Einsiedler indes fortdauernd“ (ZH, 13), und Raimund schließlich darum bittet, in seiner Erzählung „alle Namen weg[.]lassen“ zu dürfen (ZH, 14), so betreibt er die Auflösung seiner symbolisch festgeschriebenen Identität, die „Suspension“ seines Ich zugunsten einer „namenlosen Lust“ (ZH, 21), welche ihm in den Armen Zauberfräuleins zuteil

⁵² Vgl. vor allem Tiecks Märchenerzählung *Der blonde Eckbert*, in der die Sozialisationsgeschichte der weiblichen Hauptfigur, die ebenfalls Bertha heißt, unter dem unheimlichen Einfluß eines Freundes den verborgenen Inzest zu ihrem Mann zutage fördert, der für beide Beteiligten in eine Katastrophe mündet. Nicht nur die triadische Figurenkonstellation, auch die vermeintliche Ermordung seines Freundes und das Motiv des Zaubervogels könnte Eichendorff dieser Erzählung Tiecks entnommen haben. Vgl. auch den Herausgeberkommentar in ZH, S. 603. Einschlägig für den Zusammenhang von Narration und Identitätskonstitution ist der Beitrag von Gerhard Neumann: Kindheit und Erinnerung. Anfangsphantasien in drei romantischen Novellen: Ludwig Tieck: *Der blonde Eckbert*, Friedrich de la Motte Fouqué: *Undine*, E.T.A. Hoffmann: *Der Magnetiseur*. In: *Jugend - Ein romantisches Konzept?* Hrsg. von Günter Oesterle. (In Verbindung mit Alexander von Bormann, Gerhart von Graevenitz, Walter Hinderer, Gerhard Neumann und Dagmar Ottmann.) Würzburg 1997, S. 81-103.

⁵³ Vgl. Romahn (Anm.4), S. 65.

⁵⁴ Ich danke Michael Ott sehr herzlich für seine diesbezüglichen Anregungen.

wurde. Weil er die Bildwelt, das ein-gebildete Leben zu zerstören droht, kommt der Augenblick, in dem Ubaldo Raimund beim Namen nennt, einem tödlichen Akt gleich: „Wer seid Ihr um Gotteswillen, daß Ihr meinen Namen wißt!“ (ZH, 25) Die Enthüllung der Identität heißt paradoxerweise ihre Zerstörung: „Verloren, alles verloren!“ rief er aus tiefster Brust, riß sich aus den Armen Ubaldos und flog pfeilschnell aus dem Schlosse in die Nacht und den Wald hinaus.“ (ZH, 26).

Mit der Nennung von Raimunds Namen werden Rahmen- und Binnenhandlung, phantasmatische und sprachliche Ordnung, Mythos und erlebte Realität strukturell enggeführt, wobei erstere die zweite überlagert. Mit Ubaldos Behauptung, die madonnenhafte Berta, deren „versinkende Schönheit“ sich noch einmal „in den lieblichen Kindern“ abspiegelt, sei mit Raimunds ehemaliger Geliebter identisch, bricht für Raimund das erlittene Trauma einer vergeudeten Jugend in die Erzählgegenwart ein.

Ubaldo merkte vor Freude nicht, daß sein Freund bei jedem Worte immer heftiger zitterte. Mit hohlen, starr offenen Augen sah er die beiden abwechselnd an, und erkannte nun auf einmal den Freund und die Jugendgeliebte, über deren lang verblühte, rührende Gestalt die Flamme des Kamins spielend die zuckenden Scheine warf. „Verloren, alles verloren!“ rief er aus tiefster Brust, riß sich aus den Armen Ubaldos und flog pfeilschnell aus dem Schlosse in die Nacht und den Wald hinaus. „Ja verloren, und meine Liebe und mein ganzes Leben eine lange Täuschung!“ sagte er immerfort für sich selbst [...]. (ZH, 26)

Ein weiteres Moment, welches die geordnete Welt der Eheleute mit der phantasmatischen Raimunds semantisch verschaltet, ist schließlich die Zauberei im Herbst, von der sich auch die Erzählgegenwart affiziert zeigt. „Beruhigt Euch“, bemerkt Ubaldo nach dem Ertönen eines seltsamen, Raimund wohlbekannten Gesangs,

wir sind das lange gewohnt. Zauberei soll in den nahen Wäldern wohnen, und oft zur Herbstzeit streifen solche Töne in der Nacht bis an unser Schloß. Es vergeht eben so schnell als es kommt, und wir bekümmern uns weiter nicht darum. (ZH, 21)

Und wenn sich Ubaldo in der Wildnis verirrt, aus der nur ein „einzig[r] Pfad“ herausführt (ZH, 11), seine Neugierde ihn jedoch immer wieder dort hintreibt, zeugt dies doch von seiner eigenen Involviertheit in die Welt sinnlicher Verlockungen - von wem auch immer diese ausgehen mögen.⁵⁵ Die Erzählgegenwart

⁵⁵ Daß das Verhältnis zwischen Ubaldo und Raimund durchaus homoerotische Komponenten aufweist, mag leicht ´überlesen´ werden. Vgl. Sabine Karl: Unendliche Frühlingsehnung. Die Jahreszeiten in Eichendorffs Werk. Paderborn, München, Wien, Zürich 1996, S. 196. Ihre Deutung der Märchenerzählung als die Geschichte eines Reifungsprozesses, der im Übergang von Herbst zu Winter seinen symbolischen Ausdruck finde und im Frühling als einer Jahreszeit kulminiere, in der sich Raimunds „allmähliche seelische Öffnung [...] gegenüber der Außenwelt und Gott“ abzeichne (S. 194ff.), halte ich wegen der Verkennung der

erscheint somit nicht nur als unheimliche Reminiszenz einer ins Mythische hineinreichenden Vergangenheit,⁵⁶ das eigentlich Gespenstische liegt in der Überlagerung verschiedener Bilder, in denen Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges unheimlich zur Deckung kommt. Erscheint Berta in einer weiblichen Doppelrolle aus christlicher Maria und heidnischer Venus,⁵⁷ als Repräsentantin treuer, unschuldiger Ergebenheit und dämonischer Verführungsmacht zugleich, so weist der Text neben dieser personellen Verklammerung eine motivische Wiederholungsstruktur auf,⁵⁸ die die Grenze zwischen erlebter und eingebildeter Wirklichkeit verwischt. Am Ende der Märchennovelle steht ein Schlußtableau - Ubaldo stille, bleiche, mit Blut bespritzte Gestalt - aus dem noch einmal jene Bilder herausgereizt werden, die Raimunds Wahn konstituieren.

Entsetzt wandte Raimund das Gesicht von dem furchtbar stillen Bilde und sah in den klaren Morgen vor sich hinab. Da sprengte plötzlich unten auf einem schlanken Rosse das schöne Zauberfräulein, lächelnd, in üppiger Jugendblüte, vorüber. Silberne Sommerfäden flogen hinter ihr drein, die Aster von ihrer Stirne warf lange grünlich goldene Scheine über die Heide.

In allen Sinnen verwirrt, stürzte Raimund aus dem Garten, dem holden Bilde nach. (ZH, 26f.)

In der formelhaften Re-Zitation des Vogelgesangs, der verlockenden Waldhorntöne, der flüchtigen Erscheinung des Zauberfräuleins manifestiert sich romantische Sehnsucht als unendlicher Aufschub von Wunscherfüllung. So macht das Ende der Eichendorffschen Novelle den Beginn einer neuen Geschichte der sündigen Verfehlung, der falschen Verheißung anschlussfähig:

„Reichen, vollen Liebesgruß
Bietet dir der Hörner Schallen.
Komm, ach komm! eh´ sie verhallen!“

hallte es wider - und im Wahnsinn verloren ging der arme Raimund den Klängen nach in den Wald hinein und ward niemals mehr wiedergesehen. (ZH, 27)⁵⁹

schon qua Gattung gegebenen imaginären und reflexiven Struktur des Textes für unzureichend.

⁵⁶ Ein chronologisches Zeitgefüge wird kraft Einbildung unterlaufen, Zeit als unbestimmte, unendliche Größe in Szene gesetzt. Vgl. Ubaldo: „Du hast unbemerkt Monate wie einzelne Tage verlebt.“ (ZH, 25) In der dialektischen Verschränkung von Traditionsverbundenheit und einem zukunftsgerichteten „Heimweh“ nach etwas, was noch gar nicht eingetreten ist oder nie eingetreten sein wird, erkennt Adorno bei Eichendorff eine Bewegung, die die Grenzen der Jetztzeit überwindet.

⁵⁷ Zu dieser Doppelcodierung von Weiblichkeit vgl. Waltraud Wiethölter: Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs „Marmorbild“. In: Michael Kessler, Helmut Koopmann (Hrsg.): Eichendorffs Modernität. Tübingen 1989, S. 171-203.

⁵⁸ Zum Aspekt der Wiederholung vgl. Dietmar Köhler: Wiederholung und Variation. Zu einem Grundphänomen der Eichendorffschen Erzählkunst. In: Aurora 27 (1967), S. 26-44.

⁵⁹ Diesen Kreislauf einer den Verzicht vorwegnehmenden Wunschökonomie bringt Albrecht Koschorke mit romantischer Fernsehnsucht in Verbindung, von der ja insbesondere Eichen-

III.

Einbildungskraft wird in der *Zauberei im Herbste* programmatisch zum Maßstab poetischer Produktion erhoben, wenn sich die Märchennovelle nicht nur als Ort fiktionaler Produktion, sondern zugleich als Medium der Reflexion über Fiktionalität zu erkennen gibt. So ist der Titel *Die Zauberei im Herbste* zugleich als Metapher für die Verdopplung von Fiktionalität, für ein fiktionales Verfahren innerhalb des Fiktionalen zu verstehen. Sowohl Raimunds Erzählung als auch die Rahmenhandlung konstituieren sich aus einem Bildergeflecht, das, einem Schleier vergleichbar, Referentialität in dem Maße evoziert, wie es diese nivelliert. Geben die Bilder einerseits vor, für die Dinge selbst einzustehen, so wird doch gerade durch ihre metonymische Bewegung, durch einen Bildüberschuß, der sich aus einem unendlichen Prozeß der Signifikantenverschiebung ergibt, der Zugang zu den Dingen verstellt. Durchgestrichen wird also zunächst der differentielle Bezug zwischen Signifikant und Signifikat, der die Trennschärfe zwischen Wirklichkeit und Einbildung aufrechterhalten könnte und es erlauben würde, zwischen der phantasmatischen Wahrnehmung des Protagonisten und der Stimme des personalen Erzählers, der sich am Ende nur verhalten ins Erzählgeschehen einmischt - „und im Wahnsinn verloren ging der arme Raimund“ (ZH, 27) - zu unterscheiden. Auf die Etablierung eines Sinn stiftenden Systems außerhalb des Deliriums wird somit verzichtet.

Die Aneinanderreihung verschiedener, plastisch gestalteter Bildszenen - die Höhle des Einsiedlers zu Beginn, das Schloß Ubaldos, der Zaubergarten der schönen Unbekannten, die finstere Waldschlucht, in die Raimund seinen Herzensbruder stößt, die Pracht der Gemächer, in denen er seinen Liebeslohn empfängt - ergibt eine bildliche Textur, die sich gleichsam als Bildteppich über die Tiefenstruktur der Märchennovelle legt und diese einhüllt. Eichendorffs Sprache entfaltet denn gerade dort ihre größte Ausdruckskraft, wo sie verstummt: im Gesang oder im „wortlosen Lied der Natur“, die „mithin nie als sie selbst, sondern immer als symbolische auftritt, als von jeher schon ausgelegte und historisch besetzte.“⁶⁰ Schweigend durchwandern Raimund und sein Freund Ubaldo die symbolisch ausgestaltete Topographie der Wildnis (ZH, 13); nur unter der Bedingung des Verschwiegenen erzählt Raimund seine Le-

dorffs männliche Figuren heimgesucht werden: „Die romantische Fernflucht stellt eine Art motorischer Triebabfuhr dar. Sie sublimiert den Schmerz der Entbehrung zu einem lustbesetzten Zukünftigsgefühl. Ja, man kann die Produktion von raumerfüllender Wehmut in der Romantik als einen Versuch deuten, mit dem Aufschub jeder Art von Wunschbefriedigung auch den Augenblick der Wahrheit poetisch hinauszuzögern, in dem, wie es dann im Realismus der zweiten Jahrhunderthälfte geschieht, der Zwang zur Entbehrung und Entsagung in aller Härte thematisiert werden muß. [...] Die Sehnsucht des Liebenden ist weltlos, sie kommt nirgends an und hat letztlich sich selbst, sei es als Gemütszustand oder als ästhetischen Akt, zum Gegenstand.“ Vgl. ders.: *Geschichte des Horizonts* (Anm. 28), S. 214.

⁶⁰ Romahn: *Skepsis bei Eichendorff* (Anm.4), S. 67.

bensgeschichte (ZH, 14), und vom Augenblick der erfüllten Liebesehnsucht schließlich, von der „Pracht der Gemächer, dem Dufte ausländischer Blumen und Bäume, [...] von den Wogen von Licht und Musik, von der wilden, namenlosen Lust“, die Raimund erlebt zu haben meint, kann - markiert durch eine Unterbrechung im Erzählfluß, die durch den Einbruch von Klängen in die Sprache herbeigeführt wird - nur geschwiegen werden.

Laßt mich nun schweigen von der Pracht der Gemächer, dem Dufte ausländischer Blumen und Bäume, zwischen denen schöne Frauen singend hervorsahen, von den Wogen von Licht und Musik, von der wilden, namenlosen Lust, die ich in den Armen des Fräuleins -
Hier fuhr der Fremde plötzlich auf. Denn draußen hörte man einen seltsamen Gesang an den Fenstern der Burg vorüberfliegen. (ZH, 21)

Wo Ursache und Ziel romantischer Liebesehnsucht „namenlos“ und damit jenseits sprachlicher Festschreibung zu suchen sind, gerät Sprache an die Grenze ihrer Aussagekraft, erhält sie eine andere Zeichenqualität. Es scheint, als ob durch den Einsatz immaterieller Zeichen, von Klängen oder gar evokativen Werten, die so etwas wie ein „romantische[s] Naturgefühl“ erzeugen,⁶¹ der Bruch zwischen Ding und Begriff überbrückt, ja: überspielt werden soll. Mittels einer solchen Entgrenzung von Sprache wird der Eindruck von Bedeutsamkeit gerade dort evoziert, wo der Zugang zu den Dingen verstellt ist. Und wenn Raimund „alles zum Zeichen [wird], das gedeutet werden will“, ⁶² avanciert der Dechiffrierungsvorgang zum Gegenstand eines Begehrens, das sein Ziel in sich selbst findet.

Als Signifikanten einer unstillbaren Sehnsucht trüben Klänge und Bilder das Bewußtsein des umherirrenden Raimund: „Ich war wie verwirrt bei diesen Tönen, die das ganze Herz durchdrangen“ (ZH, 17), bilden akustische und visuelle Eindrücke ein Netzwerk, in dem sich Dinge dynamisieren, in Bewegung und Raum auflösen, sich verflüchtigen. Dieser Dynamik korrespondiert das Bewußtsein von der Freiheit romantischer Einbildungskraft.

Die romantische Poesie strebt den Aggregatzustand einer musikalischen Flüchtigkeit an. [...] Ewigkeit, Unendlichkeit, Immaterialität gehen an die autonome Bewegung der Einbildungskraft über. Sie existieren nur aktual, im flüchtigen Moment ihrer poetischen Erzeugung. ⁶³

Die Magie flüchtiger, verrätselter Klänge: „Aus der Kluft treibt mich das Bangen, /Alte Klänge nach mir langen - /Süße Sünde, laß´ mich los!/ Oder wirf mich ganz darnieder, /Vor dem Zauber dieser Lieder/ Bergend in der Erde

⁶¹ Alewyn: Eine Landschaft Eichendorffs (Anm. 21), S. 20

⁶² Romahn: Skepsis bei Eichendorff (Anm.4), S. 67.

⁶³ Koschorke: Geschichte des Horizonts (Anm. 28), S. 188 in Anlehnung an Wackenroder / Tieck: Phantasien über die Kunst. Erster Abschnitt. Kap. X. Die Ewigkeit der Kunst. Stuttgart 1983, S. 55-57. Zur poetologischen, grenzüberschreitenden Funktion der Musik in der romantischen Dichtung vgl. Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i. Br.1995.

Schoß!“ (ZH, 12) korrespondiert mit dem Herbst als einer Jahreszeit der Verwandlung, der Metamorphose, dessen Farb- und Lichteffekte die Wahrnehmung wie ein Schleier überziehen und den Zugang zu den Dingen verstellen.⁶⁴ Der Herbst fungiert in poetologischer Hinsicht als Produktionsstätte bunter Vexierbilder, die sich zu einem Gewebe, zu einer bildlichen Textur formieren, deren zwischen Opazität und Diaphanität changierende Struktur den Eindruck des Surrealen evoziert. Die Herbstsonne steigt „lieblich wärmend über die farbigen *Nebel*, welche die Täler um [Raimunds] Schloß *bedeckten*“ (ZH, 15), der Herbst breitet „sein wunderlich *farbiges Netz* über Berg und Tal“ aus (ZH, 24), „herbstlich[e] *Gespinnste*“ fliegen „*wie Schleier* durch die heiter blaue Luft“ (ZH, 16) und in jener Nacht, in der Raimund die Geliebte wie eine Leiche, wie „ein steinernes Bild, schön, aber totenkalt und unbeweglich“ (ZH, 23) erscheint, glaubt er vor dem Schloß zwei Männer zu erkennen, „die dunkel murmelnd und sich besprechend, sich immerfort gleichförmig beugend und neigend gegeneinander hin und herbewegten, als ob sie ein *Gespinnste* weben wollten.“ (ZH, 23)⁶⁵ Mehrere Mädchen „in schneeweißen Gewändern, welche wunderbar singend beschäftigt schienen“, breiten „seltsame *Gespinnste* auf der Wiese“ aus, um sie „am Mondschein zu bleichen.“ (ZH, 23) „*Gespinnst*“ meint das „Gesponnene“ und bedeutet, aus dem älteren „*gespünst*“ (mhd. „*gespunst*“) hervorgegangen, in seiner bildlichen Verwendung „Ausgesonnenes“ (vgl. Hirngespinnst).⁶⁶ Bei Goethe, Tieck und Hagedorn trifft man auf „traumgespinnst“, auf die Gewebestruktur von Träumen und Gedanken, auf das „spinnen“ insbesondere phantastischer Anschauungen. Im übertragenen Sinne kann „*gespinnst*“ den „faden der Erzählung“ meinen,⁶⁷ zumal sich ja der Begriff „Text“ etymologisch von „Gewebe“ herleitet (vgl. *textum* (lat.) = Gewebe, Kleid, auch Geflecht; *texere* (lat.) = weben, flechten). Unter „*Gespinnst*“ findet sich im Grimmschen Wörterbuch für ein bildliches Verständnis der Eintrag „*machwerk*“, wobei außerdem auf die „gedankenarbeit des dichters und schriftstellers“ als gleichsam handwerkliche Herstellung einer Textur hinge-

⁶⁴ Als Allegorie des Herbstes untersteht die enigmatische Naturfrau leibhaftig dieser Verwandlung. Ihre prächtige Erscheinung wird auf ein Abbild des Todes eingefroren, ihr Liebesversprechen erweist sich als falsche Maske, hinter der sich doch nichts anderes als die Vergänglichkeit irdischer Eitelkeit verbirgt: „Nur einmal, da ich eben mit ihr am Fenster stand, war sie stiller und trauriger als jemals. Draußen im Garten spielte der Wintersturm mit den herabfallenden Blättern. Ich merkte, daß sie oft heimlich schauderte, als sie in die ganz verbleichte Gegend hinausschaute. [...] Die Augen meiner Geliebten hatten allen ihren Glanz verloren und schienen wie verlöschend. Jenseits der Berge ging eben die Sonne unter und erfüllte den Garten und die Täler ringsum mit ihrem verbleichenden Glanze. Da umschlang das Fräulein mich mit beiden Armen und begann ein seltsames Lied zu singen [...]. Ich lauschte entzückt, es war, als zögen mich diese Töne mit dem versinkenden Abendrot langsam hinab, die Augen fielen mir wider Willen zu [...].“ (ZH, 22)

⁶⁵ Hervorhebungen der Verfasserin.

⁶⁶ Vgl. Stichwort „*Gespinnst*“, in: Hermann Paul: Deutsches Wörterbuch. Bearbeitet von Werner Betz. Tübingen (8. unveränderte Auflage) 1981, S. 254.

⁶⁷ Vgl. Stichwort „*Gespinnst*“. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 5. München 1984, S. 4155f.

deutet wird. Außerdem verweist das Grimmsche Wörterbuch auf die schon in der Literatur des Mittelalters vorfindbare Bedeutungsvariante vom „gewebe der lüge, der list und der ränke“,⁶⁸ die in das Zentrum der poetologischen Programmatik von Eichendorffs Märchenovelle führt. Zunächst sieht sich Raimund in einer dem *Taugenichts* vergleichbaren Weise in das Netz rätselhafter Zeichen und sonderbarer Ereignisse verstrickt -

Ich konnte nichts verstehen, nur hörte ich sie öfters meinen Namen nennen.- (ZH, 23)

- deren traumähnliche, imaginäre Struktur die Außenwelt immer wieder in einem anderen Licht erscheinen lassen,

Aber wie bald verwandelte sich alles in mir! (ZH, 15) [...]
So traf mich die einbrechende Nacht noch im Walde. Der ganze Himmel hatte sich unterdes verwandelt und war dunkel geworden [...]. (ZH, 20) [...]
Ich trat an das offene Fenster. Die Gegend draußen schien mir verwandelt und ganz anders, als ich sie sonst gesehen. Die Bäume sausten wunderbar. (ZH, 23)

Jedoch wird auch der Leser im Vollzug seiner Lektüre in eine Bilderwelt hineingezogen, in der ein Bild auf das andere verweist, sich Sinnzusammenhänge nur augenblickhaft, an den Knotenpunkten des textuellen Netzwerks einstellen. Ein herkömmliches Muster literarischer Repräsentation wird damit zugunsten eines selbstreferentiellen Spiels der Signifikanten aufgehoben. Eichendorffs Text legt somit seine „Machart“, die einzelnen Elemente, aus denen er sich zusammensetzt, offen. Carolina Romahn hat die damit einhergehende Tilgung von Sinngehalten zugunsten einer Privilegierung der äußeren Form präzise beschrieben:

Eichendorff reflektiert in seinen Dichtungen auf die unendlichen Wandlungen der Bilder wie auf die Unmöglichkeit, sie durch den vereindeutigenden Zugriff in ihrem Ursprung zurückzugewinnen. Alles ist Darstellung, das Dargestellte geht darin auf.⁶⁹

Daß Bilder selbst den Zugang zu einer Wahrheit verbürgenden, göttlichen Instanz verstellen, findet in der folgenden, von Raimund angestimmten Liedstrophe ihren programmatischen Ausdruck:

Gott! Inbrünstig möcht´ ich beten,
Doch der Erde Bilder treten
Immer zwischen dich und mich,
Und ringsum der Wälder Sausen
Füllt die Seele mir mit Grausen,
Strenger Gott! ich fürchte dich. (ZH, 12)⁷⁰

⁶⁸ Stichwort „Gespunst, Gespüñst“, in: Deutsches Wörterbuch (Anm. 67), S. 4172f.

⁶⁹ Romahn: Skepsis bei Eichendorff (Anm.4), S. 75.

⁷⁰ Selbst die Gebete des Einsiedlers klingen nur „wie verwirrte Zauberformeln“ (ZH, 12).

Eichendorffs Märchennovelle reflektiert somit im eigenen Medium ihre Botschaft, daß Bilder, insofern sie schon immer Abbilder vorausgehender Bilder sind, Bedeutung nicht einlösen, sondern ins Unendliche aufschieben. Diese metonymische Bewegung des Bedeutungsaufschubs wird insbesondere in jener Szene anschaulich, in der Raimund das Zauberfräulein heimlich beim Bade beobachtet.

Erstaunt bog ich die Zweige des dichten Gesträuches, an dem ich stand, auseinander,- und meine Augen senkten sich trunken und geblendet vor dem Zauber, der sich mir da eröffnete. Ein stiller Weiher lag im Kreise der hohen Felsen, an denen Efeu und seltsame Schilfblumen üppig emporrankten. Viele Mädchen tauchten ihre schönen Glieder singend in der lauen Flut auf und nieder. Über allen erhoben stand das Fräulein prächtig und ohne Hülle und schaute, während die anderen sangen, schweigend in die wollüstig um ihre Knöchel spielenden Wellen wie verzaubert und versunken in das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel widerstrahlte. - (ZH, 19f.)

In einer spiegelbildlichen Verdopplung, als *mise en abyme* gleichsam, erscheint hier die Schönheit der Geliebten als Bild eines Bildes von Schönheit.⁷¹ Umschrieben wird damit nichts anderes als die poetologische Figur der Selbstimplikation: Die *Zauberei im Herbst* ist der Ort, an dem die Involviertheit in die Macht der Bilder, die sie selbst hervortreibt, poetisch reflektiert wird. Wenn sich der Text aber in jenes Reich der Fiktion impliziert zeigt, die er selbst produziert, gibt er sich als Fiktion einer Fiktion, als Märchen im doppelten Sinne zu erkennen. Eichendorffs „entfesselte Romantik“ würde, um noch einmal Adornos Diagnose aufzugreifen, denn darin bestehen, daß hier die „bildliche Realisation der Phantasie [...] weit über eine bloß rhetorische Handhabung von Bildwerten hinaus gediehen“ ist;⁷² So weit, daß romantische Dichtung sich im Medium ihrer selbst den von ihr hervorgetriebenen Produktionsverfahren des Phantasmatischen unterzieht.⁷³

⁷¹ Anknüpfen ließen sich hier Überlegungen zur Rolle des Weiblichen als Metapher des Metonymischen, wie sie von Sigrid Weigel angestellt wurden. Vgl. dies.: 'Das Weibliche als Metapher des Metonymischen'. Kritische Überlegungen zur Konstitution des Weiblichen als Verfahren oder Schreibweise. In: Inge Stephan, Carl Pietzker (Hrsg.): *Frauensprache - Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Tübingen 1986, S. 108-118.

⁷² Koschorke: *Geschichte des Horizonts* (Anm. 28), S. 210.

⁷³ In einer der *Zauberei im Herbst* vergleichbaren Weise geschieht dies in Ludwig Tiecks Märchennovelle *Liebeszauber* von 1811. Vgl. hierzu das Kapitel „'Trunkene' Blicke - 'unnennbares' Grauen“: Tödliche Visionen vom anderen Geschlecht in Ludwig Tiecks *Liebeszauber* in meiner Studie: *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschlechter im voyeuristischen Text*. Freiburg i. Br. 1996, S. 27-52. Auch *Der blonde Eckbert* operiert mit dieser Verdopplung von Fiktionalität, wenn es heißt: „Jetzt war es um das Bewußtsein, um die Sinne Eckberts geschehn; er konnte sich nicht aus dem Rätsel herausfinden, ob er jetzt träume, oder ehemals von einem Weibe Bertha geträumt habe; das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzaubert, und er keines Gedankens, keiner Erinnerung mächtig.“ In: Ludwig Tieck: *Phantasmus* (Anm. 40), S. 126-148, hier: S. 147.